

UDC 82-820

ISSN 1407-5693

# LETTRE

INTERNATIONALE 3

Јуни, 1996.

Цена 200 ден.

**ФЕРИД МУХИК • ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ • ИВАН ЦЕПАРОСКИ**

Светот и светото

**ЖАК ДЕРИДА • НИКОЛА МИЛОШЕВИК • ЖАК ЛЕ ГОФ**

**ПЕТРЕ М. АНДРЕЕВСКИ**

**АРОН ГУРЕВИЧ • МАРИЈА ЧИЧЕВА-АЛЕКСИК • АДЕЛИНА АНГУШЕВА**

**ЦЕМИЛ БЕКТОВИК • НИКОС ЧАУСИДИС • СУЗАНА МИЛЕВСКА**

**КРИСТИНА НИКОЛОВСКА**

**РОБЕРТ ДАРНТОН • ХАКИМ БЕЈ • ФЕРЕНЦ ФЕХЕР**

# LETTRE INTERNATIONALE 3

Јуни, 1996

## Редакција:

Венко Андоновски  
Јадранка Владова  
Горан Ивковиќ технички уредник  
Драги Михајловски  
Блавоја Ристески главен и одговорен уредник

## Издавач:

OSI - Macedonia

## Печати:

МНИП РАСТЕР - Прилеп

## Преведувачи:

од англиски: Драги Михајловски;  
Ирена Стефоска  
од бугарски: Јадранка Владова  
од германски: Ана Фотева  
од италијански: Ирена Перминкова  
од српски: Венко Андоновски  
од турски: Сеад Џигал  
од француски: Калиопа Петрушевска

## Насловна страна:

Лилјана Климова Пеин,  
*Дрво на животот, 1996*  
слајд: Драган Тодоровски

Списанието се печати со финансиска поддршка на  
Институтот Отворено општество Македонија

OPEN  
SOCIETY  
INSTITUTE  
MACEDONIA



ИНСТИТУТ  
ОТВОРЕНО  
ОПШТЕСТВО  
МАКЕДОНИЈА

LETTRE internationale  
Оснивач и главен уредник:  
Антонин Лим

Излегува во:

Рим  
Уредници:  
Federico Coen, Antonin Liehm, Vittorio Strada  
Fondazione Basso  
Via Dela Dogana Vecchia 5  
00186 Roma  
tel.: (6) 68 30 0644, fax: (6) 68 76 16

Мадрид  
Уредници:  
Luis Goytisolo, Antonin Liehm, Editorial Pablo Iglesias,  
Monte Esquinza 30  
28 030 Madrid  
tel.: (01) 410 46 96, 410 47 98,  
fax: 319 45 85

Берлин  
Уредници:  
Frank Berberich, Antonin Liehm,  
Rosenthaler Strasse 1/0 - 1054 Berlin  
1000 Berlin / W62  
tel. & fax: 49 30 28 17 526

Прага  
Уредници: Antonin Liehm, Tomas Urba  
Helicova 5  
11000 Prague 1  
tel.: (02) 534 551 (post. 215)  
fax: 53 72 86

Београд  
Секој месец *LETTRE internationale* излегува во списанието *Књижевност*  
Уредници: Јован Христиќ, Вук Крњевиќ, Антонин Лим  
Сика Ljubina 1/V 11000 Belgrade

Будимпешта  
Уредници: Antonin Liehm, Gabor Mihalyi, Eva Karadi  
VII Racszi ut. 12  
Esc. A Setage  
1072 Budapest  
tel. & fax: 36-1-12 26 108

Загреб  
Уредници: Antonin Liehm, Slobodan Novak, Ana Prpic  
"Most", Trg Bana Jelačića 7  
41000 Zagreb  
tel.: 041 64 16 792; fax: 43 4790

Санкт-Петербург  
Уредници: Александар Ненов, Антонин Лим  
ул. Војнова 18 "Всемирное слово"  
Союз Писателей, Биро 1  
тел. 812 / 27378 60

Букурешт  
Уредници: B. Elvin, Antonin Liehm  
Aleea Alexandru 38 sectorul 1  
Bucuresti  
tel.: 71273 / 33 7403; fax 71273 / 12 7559

Софија  
Уредници: Стефан Тафров, Антонин Лим  
ул. Сердика, 1, IV ет.  
1000 Софија  
тел.: 888 632; факс: 888 662

Скопје  
Уредник: Блавоја Ристески, Антонин Лим  
ул. Рузвелтова 34  
п.ф. 378  
91000 Скопје  
тел. ++389 91 364 070; факс: ++ 389 91 361 401

# LETTRE

## INTERNATIONALE 3

- 2 Ферид Мухиќ:**  
Декартовиот декрет
- 10 Георги Старделов:**  
Имагинацијата наспроти разумот:  
Вико против Декарт
- 15 Иван Цепароски:**  
Археологијата на еден сон: Рене Декарт
- 21 Жак Дерида:**  
Кулите вавилонски
- 43 Никола Милошевиќ:**  
Феноменот на рационализацијата во  
структурата на духовните творби
- 60 Жак Ле Гоф:**  
Европа во дамнина и во наше време
- 77 Петре М. Андреевски:**  
Песни

### Светот и светото

- 78 Арон Гуревич:**  
Зошто не сум византолог?
- 88 Марија Чичева-Алексиќ:**  
Христијанството и јазикот
- 94 Аделина Анѓушева:**  
Христијанската култура и типологијата  
на средновековниот текст
- 97 Цемил Бектовиќ:**  
Аспекти на исламот во уметноста
- 104 Никос Чаусидис:**  
Враќање кон примарното свето  
(за творештвото на Искра Димитрова)
- 116 Сузана Милевска:**  
Ермини на традицијата
- 119 Кристина Николовска:**  
Виталноста на метафората на  
припадност како дискурсивен агенс
- 126 Роберт Дарнтон:**  
Сексот е добар за мислењето!
- 141 Хаким Беј:**  
Бегство од телото,  
бегство од реалноста
- 146 Ференц Фехер:**  
Хавел или Кундера?

# ДЕКАРТОВИОТ ДЕКРЕТ

- онтолошки, етички и културни импликации  
на ставот *Cogito, ergo, sum!* -

**Ферид Мухиќ**

*Темата е ригорозно редуцирана врз само едно прашање: прецизирање на статусот на самосвес-та во филозофијата на Декарт. Главна теза е дека тој гради беспримерно радикална хиерархија на реалитетите, со спектакуларни етички и културни импликации, при што вака создадениот самосвесен персоналитет, ја промовира апсолутната автентичност на своето постоење.*

1. Една Декартова реченица, нерегистрирана во најголем дел интерпретации на неговата филозофија, сосема недоволно обмислена во оние малубројните кои ја регистрираат, ја отвора бравата на најскапоцената тајна и има сила на алгоритам за нејзино дешифрирање. Таа се наоѓа во едно од раните писма до Региус, и гласи: "Силата и изворноста на математиката потекнуваат од нејзината целосна индиферентност кон постоењето и непостоењето на нејзиниот предмет."<sup>1</sup> Она што ќе го импресионира и поттикне Кант<sup>2</sup>, токму оваа суверена рамнодушност на математиката кон онтолошкиот статус на сопствениот предмет, за Декарт е момент од пресудна филозофска важност. Ако на математиката може да и биде сеедно дали броевите и геометриските слики постојат или не постојат, а сепак таа да функционира, тогаш неколку прашања од далекусежно значење, мора да бидат разгледани. Како е тоа можно, кога за сите други науки е јасно дека не само што мораат да сметаат со постоењето на сопствениот предмет, туку и дека самите тие се накнадно организирани системи на рефлексии за независно постоечки содржини? На пример, може ли да се замисли астрономија, без претпоставка на независно постоечки универзум, како нејзин основен предмет, со галаксии, созвездија, планети...? Каква интуиција би можела да доведе до науката на зоологија, под претпоставка да не постои ниту едно единствено животно, или до ботаника, без целосно објективен и независен реалитет на растителниот свет, или дури, до геологија, доколку луѓето ќе беа некои чисти етерични духови, без каква и да е информација за планетата Земја?

Но, со математиката работите стојат сосема поинаку, таа навистина е индиферентна кон исходот на претпоставките на постоењето на сопствениот предмет. Прашањето за тоа дали броевите постојат ре-

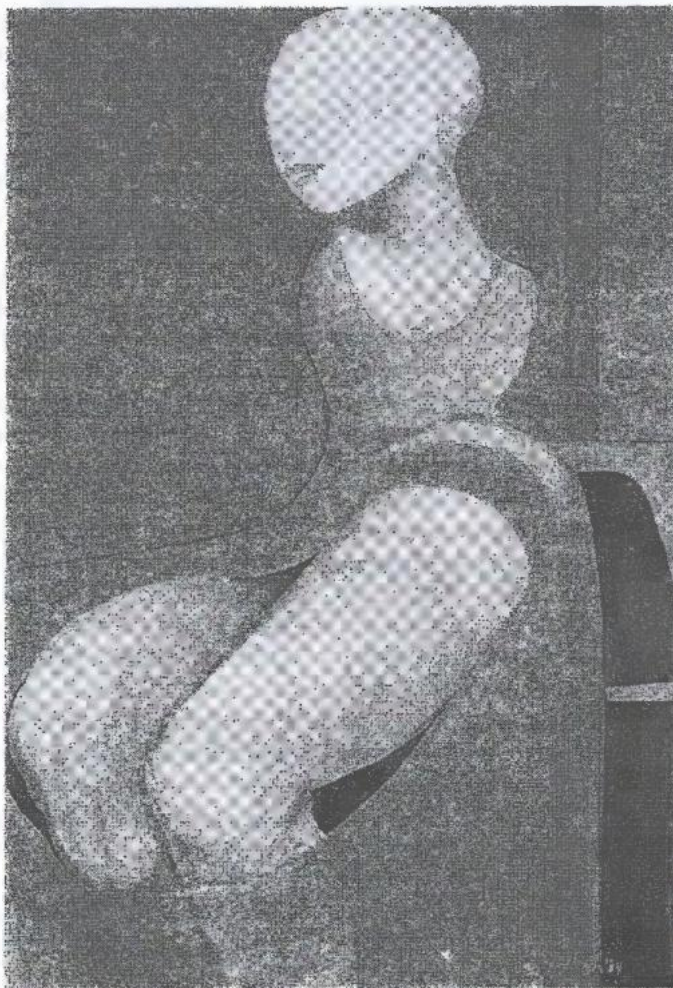
ално и независно од математичарот, сосема е неважно за неговата способност да ги аплицира математичките правила и принципи, а валидноста на коректно добиениот резултат на некоја равенка стои суверено над сите забелешки од ваков вид. И додека секоја друга наука мора својот теориски добиен резултат да го верифицира емпириски, низ споредба со оној сегмент на стварноста до кој и се однесува, математиката е имуна на која и да е емпириски фундирана критика на своја адреса; таа го реализира идеалот на совршената автономија, и останува во целост автореферентна, *туѓа на секоја предметна воља и невоља*, да се послужи ме со зборовите на Ниче.

**Меѓутоа**, колку и да е независна кон сопствениот предмет, математиката оваа своја блескава сувереност ја нема кон својот *извор*. Таа од некаде потекнува. Ако нејзиниот предмет и не мора да постои надвор од нејзините сопствени претпоставки, и поинаку освен како нејзина сопствена конструкција, самата таа е директно зависна од способноста од која е произведена: од свеста! Кадарна да конституира математика, како наука која има возвишена способност да го игнорира проблемот на статусот на сопствениот предмет, свеста има моќ да воспостави однос на индиферентност кон многу пошироко подрачје. Во крајна линија, не би било неочекувано ако се утврди дека за свеста е сосема ирелевантно прашањето за постоењето или непостоењето на целиот свет. Недвосмислено божанска, оваа одлика на свеста во ниту еден момент не се прашува за сопственото *постоење или непостоење*, туку се зафаќа со проблемот на определување на хиерархиската разлика во начинот на сопствениот реалитет, над начинот на кој егзистираат сите други нешта. Имено,

сите други нешта егзистираат само како содржини на свеста. Нивниот реалитет изведен е од приматот на свеста. Но самата свест не може лесно да воспостави однос кон себе. Таа не може да се удвои, не може да се разграничи на понискиот објект на контемплација, и на повисоката способност - самиот чин на контемплирање. Таа не може да биде индиферентна кон постоењето или непостоењето на себе, како својот сопствен предмет, затоа што така би западнала во парадоксална ситуација, сопственото

постоење да го смета за небитен услов на сопственото постоење!

**Оваа** фасцинантна линија на размисла, сосема им се измолкна на најголем број оние, кои од мислата на Декарт беа фасцинирани. Само така може да се протолкува фактот дека исходот на оваа размисла, кондензиран во една единствена реченица составена од само три збора, толку распространето остана неразбран. Имено, како што е познато, оваа реченица, бездруго една од најцитираните реченици до денес, гласи: "*Cogito ergo sum!*", а во основа, нејзина логичка формула, со целовито, но без какви и да е редунданци сочувано значење, антологиски лакедемонска и литотична, има само два



Јана Куновска, *Професија*

збора: "*Cogito - sum!*"

**Општата** преведувачка практика го транспонира овој исказ во познатите варијанти: "Мислам, значи постојам!", односно, во поекономичната варијанта, во: "Мислам - постојам!"<sup>3</sup>

**Само** површни филозофи можеа да направат ваква грешка; само безнадежни филозофски игноранти

можеа оваа грешка да ја бранат. Бласфемично неточна, оваа транслитерација, раширена низ многу јазици, својот извор го има токму тамукаде што може и да се очекува: нефилозофски превод своето родно место го има во нефилозофска концептуална рамка. Започната од позитивизмот и утилитаризмот, а особено активирана во фазата на општото воодушевување со прагматизмот, (тој најнефилозофски од сите филозофски правци), оваа рецепција на најславниот Декартов став, и бездруго, еден од најпознатите ставови во целата историја на идеите, стана општо место и беспоговорна инстанца. Така се зацврсти целосно нефилозофската формулација според која, сета мудрост на Декарт, - а со оглед на неговата голема филозофска репутација, и на она најдоброто во самата филозофија, - се сведува на ставот дека "Оној кој мисли, со самото тоа и постои", односно, дека "За да можеш да мислиш, претходно мора и да постоиш". Ставот кој е толку бесмислен, тешко можеше на филозофијата да и донесе особен престиж, а прв минувач запрашан за тоа дали "оној кој нешто мисли, со самото тоа и постои", односно, дали "за да може да се мисли, мора претходно да се постои", ќе се почувствува навреден во однос на нашата проценка на неговите ментални капацитети. "Па зарем филозофијата навистина не се крена повисоко од вакви банални тавтологии, разбирливи и на шестгодишни деца!" - ете го она што може да помисли најдобронамерниот меѓу оние кои не ја познаваат филозофијата.

**2.** Во врска со истиот став, раширено е и едно друго погрешно уверување. Сметајќи дека никој нормален не би можел сериозно да се сомнева во постоењето на светот, уште помалку, во своето сопствено постоење ("своето, и на останатите", Д. Рунес), застапниците на спорниот превод, во кој мислечкиот субјект на Декарт се бори од петни жили да се увери себе си, во сопственото постоење, предложија теза дека Декарт, тука применил само *методолошка скепса!*<sup>24</sup> Тој, според ова, не се сомневал сериозно, (толку будала не бил ни тој, без оглед на тоа што бил филозоф!), туку тоа го сторил само пробно, експериментално, од методолошки мотиви, како еден аналитички и чисто хипотетичен чекор: *Што би било кога би се обидел навистина да се посомневам во постоењето на светот и своето сопствено постоење!*? Се разбира, би видел дека прашувајќи се така, сепак би испаднал будала, зашто не е можно да се прашаш за ништо, па ни за постоењето, ако не постоиш, како што не е можно да не постоиш, ако веќе нешто се прашуваш! Се гледа, дека со инсистирањето на тотално погрешниот превод, кој гласи "Мислам, значи, постојам!" огромен број интерпретатори и

уште поголем број некритички читатели, сосема го заслужија епитетот што Буркхарт го резервира за вакви "аналитичари": **Les terribles simplificateurs!** *Страшните поедноставувачи!*

Постојат две основни методски постапки за проверување на автентичноста на секоја интерпретација на еден филозофски текст:

**1.** Проверка на смислата. Ако има смисла, можно е дека интерпретацијата е точна. Сепак, тоа не е и нужно. Ако е бесмислена, интерпретацијата треба да се отфрли без двоумење. Крајно ретко една филозофска позиција е толку плитка што и просечен читател, кој освен тоа и не е по образование филозоф, би можел тоа да го регистрира. На капијата на филозофското царството, со повеќе право отколку каде и да е на друго место, стојат зборовитесо кои се гордеат граѓаните на Неапол: "Тука нема будали!"

**2.** Анализа на кохерентноста на конкретната интерпретација, со останатите елементи и со целината на опусот на филозофот што е интерпретиран. Во принцип, некохерентноста е крајно ретка во филозофијата, и нејзиното "постоење", најчесто е последица на заблуда и некоја грешка кај оној што ја "открил".

Со оглед на тоа што преводот "Мислам, значи постојам", нема никаква смисла, особено не како некаков програмски темел и алгоритам на една филозофска доктрина во целина, јасно е дека има основа да се сомневаме во соодветноста на преводот. Со оглед на тоа што ваквиот превод директно им противречи на низата битни ставови на Декарт, неопходна е сериозна реконструкција и експертиза. Анализата на битните филозофски импликации на предложеното решение, се разбира, ќе биде негов тест.

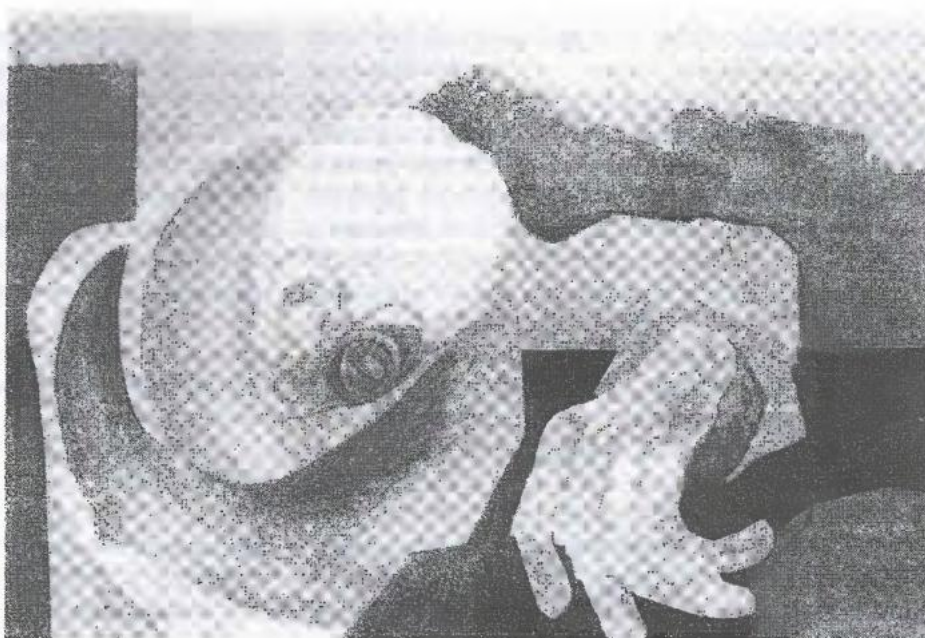
Експертизата потпрена врз првата постапка за проверување, може да оди вака. Ставот: **Cogito (ergo) sum!** преведен **Мислам (значи) постојам!** го обарзува преведувачот да прифати дека зборот cogito=мислам, и дека зборот sum=постојам. Со тоа, тој прави двојна грешка; а. латинскиот термин **sum**, не значи - постојам, и затоа не може така ни да биде преведен!; б. Декарт го прогласува за човек кој латинскиот јазик не го познавал ни толку, колку е потребно правилно да се каже *постојам*. Меѓутоа, Декарт своите дела ги пишувал токму на латински, а од друга страна максимално педантно инсистирал врз прецизноста на секој употребен збор. Дотолку позеке внимаваат еден став од пресудна важност за целата негова филозофија, да го формулира со

технички беспрекорни и недвосмислени термини. Според тоа, по овој основ, заклучокот е јасен: *За Декарт, клучната реченица, формулирана онака како што тој ја дал, никако не можела да гласи: "Мислам, значи постојам!"*

**У**словно прифатен како точен, ваквиот превод, врз овој корифеј на логичка јасност и рационална кохерентност, би фрлил и дамка на оправдано обвинение за конфузност. Имено, дали тврдењето, "Мислам, значи, постојам", имплицира дека оние нешта кои не мислат, со самото тоа и не постојат?

Логички, ова е задолжителна консеквенца, како на пример во реченица "Верувам, значи, верник сум!", која нужно подразбира валидност на контрарниот исказ: "Не верувам, значи, не сум верник!" И втората инстанца на еквивокалност би морала да се прифати доколку доминантниот превод би бил точен. Имено, дали постоењето е некоја форма на секвенцијално сменување на фазите на постоење и не-постоење, симултано поврзано со ритмичкото сменување на мислењето и не-мислењето? Дали, на пример, некој кој интензивно мисли, наедно и постои, а во мигот во кој паѓа во несвест, престанува да постои? Дали пациентот во акутна или во хронична кома (амнезија, и тн.) постои, или не постои? Би требало да не постои, зашто постоењето му е, според ваквиот превод, не само изведено од мислењето, туку и директно условено од неговото присуство. Според тоа, и оваа анализа сугерира дека е сосема неверојатно оти Декарт навистина сакал да рече "Мислам, значи, постојам!" кога напишал, *Cogito, ergo, sum!* "без при тоа да ги расчисти логичките нејаснотии на еден ваков став.

**П**редметна анализа води кон истиот негативен заклучок. Ако и претпоставиме дека Декарт бил толку слаб по латински јазик, што напишал *sum*, кога сакал да рече *постојам*, и наедно, дека неговата логичка способност била толку неспособна што не ги согледа внатрешните тешкотии на таквата формулација, тогаш претпоставениот автентичен контекст е најнапред, крајно банален. Имено, што открива оној кој не информира за своето "открытие" дека некој



Јана Куновска, *Мугри*

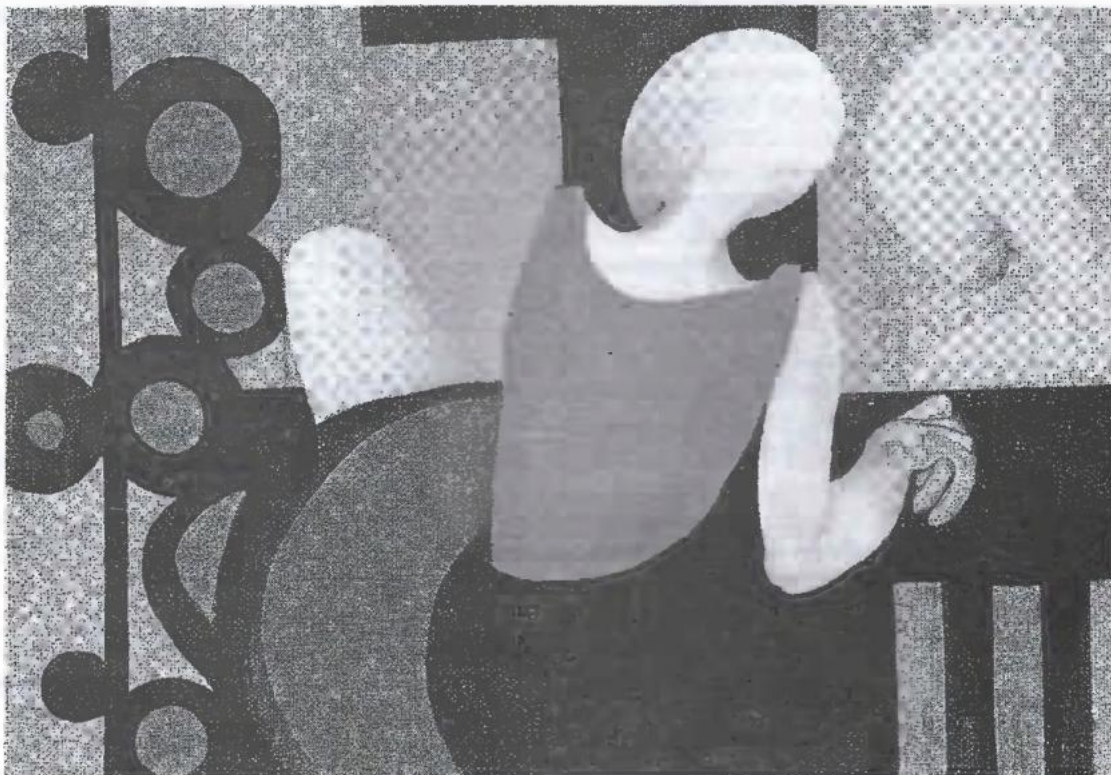
кој мисли, мора при тоа, и да постои!? Каква филозофска мисла стои зад тоа? Каква епохална метода може да се гради врз сознанието дека "за да тече, водата мора да постои", "за да се движи, Земјата исто така мора да постои", "за да лајат, кучињата мораат да постојат", и дека "птиците не би можеле да летаат кога не би постоеле"...? Зарем и со тоа што седи, јаде, лежи... човекот не потврдува дека постои, или, поинаку речено, зарем би можел да седи, јаде, лежи, кога не би постоел!? Навистина, големиот рационалист знаел дека во поглед на содржината на нашата дејност, во проценката на состојбите, или мислите, често сме изложени на грешки; дека во состојба на висока температура, делириум, халуцинации, кошмари, немаме ниту директна, јасна *свест* ниту за тоа што го правиме, ни за валидноста на нашите мисли, па дури ни за сопствениот реалитет. Но, од ова сознание тој токму и го поентира сиот пресвртнички потенцијал на својата новооткриена филозофска мантра: "*Cogito - sum!*"! Постоењето, како предметна присатност, како *locum praesentia objectum*, ниту во еден момент не е спорно: она што е спорно и магично атрактивноста еден полнокрвен филозоф каков што е Декарт, е соодносот на постоењето и самата свест за него.

**И** фактографската експертиза, како втора постапка за проверка, недвосмислено го демантира доминантниот превод. Рене Декарт ја гради својата онтолошка позиција врз јасно дихотомна основа. Архитектониката на Универзумот, онолку колку му е достапна на човекот, се организира врз два супстан-

цијални темели: врз онсј на **Res extensa**, односно, врз **Res cogitans**. Првиот темел, врз кој стои безмерниот свет на објектите, определен е со еден клучен атрибут - простирањето, односно, екстензијата. А екстензијата и не е друго освен поинаку означен реалитет на објекти достапни на сетилата. Во директна смисла, простирањето е синоним за постоењето! Ако може да постои и нешто што не се простира, *се што се простира, нужно и постои!* Така се гледа дека никој, со малку здрава памет, не би можел да тврди, од една страна, дека "мислењето е крунски и спасоносен доказ на постоењето", а од другата, едновремено да ги прогласува сите објекти достапни на сетилата и дадени просторно, како реално постоечки. Декарт, кој бездруго, имал и нешто повеќе од "малку здрава памет", не пропуштил да види оти човекот, со своето телесно постоење, директно влегува во царството на **Res extensa**, што значи, дека фактот на неговото предметно, објектно, телесно - *просторно и простирачко постоење*, ниту за момент не му било спорно. Она, меѓутоа, што за еден толку виспрен дух морало да биде спорно, е токму поентата врз која Декарт навистина и ја конституира својата позиција на внатрешно осветлување: тоа е проблемот на несомненото допирање, а секако, и на симултаното присуство на двата темели на светот во едно толку редуцирано суштество

какво што е човекот. Дека човекот постои, тоа е сигурно веќе од фактот на неговата телесност, односно, на неговата екстензивност! Но она што е длабоко суспектно е прашањето дали човекот *само постои!*? *Зарем само постоиме!?* *Ние, кои сме и престолнина на светската свест!?* *И мртовецот, и безумниот - постојат!* *Зарем не сме повеќе од мртовецот и од безумниот!* *Од карпите, од облаците, од сверовите и од цвеќето, зарем не сме повеќе!* *Оти, и тие постојат!* *Зарем умрениот, којшто до пред само еден миг беше жив, не постои?* *И зарем сета разлика не е во ниту една загубена или сменета клетка, туку токму во тоа што тој, бидејќи веќе не може да го рече она божественото "СУМ," сега само постои, но веќе не Е, ниту ќе биде!*

Она што е навистина наше - и само наше! - прецизира Декарт, е единствениот факт на нашето едновремено партиципирање (додека сме живи), и во двете царства од овој свет: царството на просторот (постоењето), и царството на непросторната вечност (мислењето). Нашата уникалност е произлезена токму од овој невозможен, непоимлив спој кој од нас прави амалгам на **res extensa** и на **res cogitans**. Низ оваа обединетост на двете сфери на универзумот, кои никаде, и пак, никаде, освен само во нас, во нашата *glandula pinealis* (епифизата), не се допираат, ние



Јана Куновска, *Разговор*



стануваме тоа што сме: толкувачи на космичката носталгија по вечноста, на сеопштиот стремеж по совршенството, на сопствениот копнеж по бесмртноста!

Кога еден толку строг и консеквентен мислител, каков што е Декарт, темноокиот, ќе напише еден збор, тој точно знае зошто го напишал токму тој, а не некој друг збор. Кога пак, ќе напише *Cogito-sum!*, тогаш тој и го вели токму тоа: Мислам-сум!

*Sum*, од латинскиот изворник, во македонскиот збор *Сум*, го има својот еуфониски и конотативно перфектен синоним! Во овој кус и бриток збор, концентрирана е сета неприкосновена привилегија на мислечкото суштество да го изрече зборот достоин за боговите; "Сум!" Внатре тоа "Сум", кондензирана е сета перенијална опсесивна зачуденост на човекот пред неверојатниот факт на сопствената самосвест.

*Светот постои, но само јас - сум!*

Со оваа патрициски максималистичка констатација, Декарт го крева човекот на самиот врв од онтолошка хиерархија. Самото конституирање на онтолошката хиерархија, овозможено е дури откако чинот на самосвеста го нашол својот бесмртен облик во зашметувачката формула "*Мислам - сум!*" Дури откако таа е изговорена, светот престанал да биде дифузна еднаквост на голи и неми екстензии од кои ниту една не се крева над пустото и празно *постојење*. Постојењето не е спорно ниту за миг во филозофијата на Декарт. Ниту пак тоа за него е филозофски инспиративно. Јасно е дека *постојат* анорганските предмети и елементи; јасно е дека *постои* растителниот свет; недвосмислено е дека *постојат* животните. Но, сето тоа и нема други одлики освен што едноставно *постои!* Растенијата растат, и се плодат; животните се движат и се плодат - но тоа се само објекти, само автоматон; Декарт не е без основа најрадикален застапник на тезата за животните како еден вид сложени механизми, врз што ја изгради и својата теорија за дресурата. Филозофски сосема неинтересно, *постојењето* станува проблем кога, секаде разделено од мислењето, доаѓа во допир со него! Фантастичната ментална и метафизичка реакција која се јави при овој спој, го обмисли и со смислата го осветли целиот Универзум! На врвот од онтолошката скала стапи, со овој Декартов декрет, човекот, како единствениот аристократ во вселената. Неговото "*Сум*", легитимирано со златниот восок од кралскиот печат, издаден од Небескиот Златар, на себеосознаеното "*Мислам*," загрме и како заповед до сиот создаден свет, и се

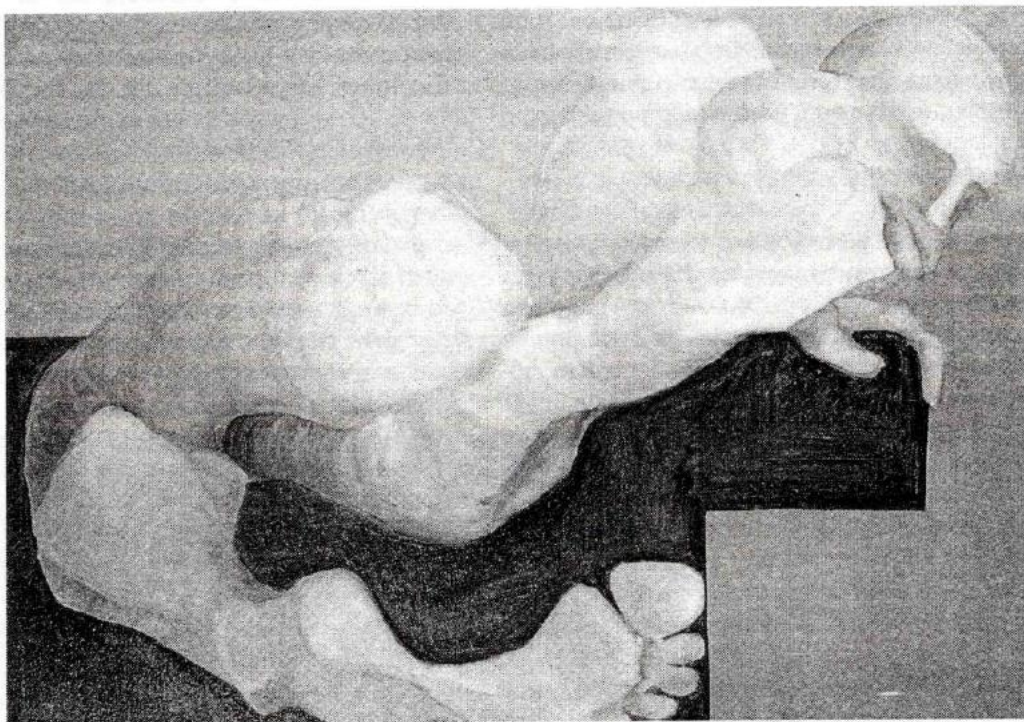
пронесе како шепотлива молитва благодарница до дародателот.

Од објект меѓу објектите, од екстензија меѓу екстензии, од постоечко меѓу постоечките нешта, човекот стана фокус на сета онтолошка сфера и аксиолошка средиште на Светот. Со можноста да го изрече тоа големото "*Сум!*" со кое го конституира својот идентитет, човекот му се приклучи на сопствениот Создател. И онтологијата и етиката го добија своето разрешување кај Декарт, токму со тој изнијансиран концепт на форма на реалитет *повисока од постоењето*. Имено, постоењето е само привременост. Тоа е нужно затворено внатре синорот на темпоралноста. Постоечкото настанало тогаш кога еден сегмент од она Битие кое вечно Е, влегол во сферата на привременост. Кога се изделил од забрвнатиот хаос на *настанувањето*, кога подзапрел, под-застанал; се создал, а тоа значи, се осудил на минување и исчезнување. Меѓутоа, стимулативното предупредување на Елејците, дека "Битие Е", ја има предвид онаа сфера која не се преточува во минување. Вечноста не *постои*, туку вечноста Е! Создадените нешта *постојат* (затоа и мораат да пропаднат), но самото Битие, кое е основ на сето создавање, *не преминува во постоење*, туку е во една транстемпорална иманентност и симултаност која не може поинаку да се опише освен со констатацијата дека тоа Е. Така и мислата кај Декарт, не е, ниту може да биде од редот на постоечките нешта. Таа, едноставно, не зафаќа простор, нема никаква екстензија, ерго, - не постои во стандардна смисла на овој збор. Кон ова тврдење тој дава недвосмислени докази кога ги определува белезите на *Res cogitans*. Како супстанца, мислењето е флуидно, сосема нематеријално, исцело недостапно на сетилата. Па сепак, тоа Е. Доведена до крај, анализата би показала дека ставот "*Cogito-sum*," не само што не може да значи "*Мислам-постојам*", туку дека токму, во една повисока филозофска конотација на зборот "*постојење*", значи токму спротивното "*Мислам, ерго, не постојам!*" Сето она што влегува во царството на когитансот, излегува од царството на екстензата, па во онаа пропорција во која самиот е дестилиран во чисто мислење, субјектот излегува од *постојењето* и влегува во онаа немерлива и неискажлива сфера на вечното бидување. И спротивно, доколку се проценува состојбата на оние елементи во човекот кои само се простираат, а ја немаат способноста да мислат, дотолку, тие повеќе *постојат*, но, наедно, дотолку помалку *СЕ*. Господ ниту во еден свој дел не влегува во минливото, ерго, во постоечкото, кое мора и да пропадне; во сета своја безграничност и совршенство и вечност, Тој Е! Покрај концепцијата за Бог, врз оваа

основа Декарт ја изгради и својата гносеологија која ја изведе низ анализата на нашиот капацитет да партиципираме во Него, преку несомнено божанската способност и сила на *lumen naturale*, која единствено им ја дава, како самосвеста така и апсолутниот авторитет на трансемпириските принципи на *clare et distincte*.

Тезата за овој божански подарок, со кој човекот, како суштество на екстремна лимитација, е промовиран во единствениот чувар и највисоката точка на универзумот, го обврзува нејзиниот автор, Декарт, да изведе и соодветни етички консеквенци. Според него, целата етичка практика на човештвото, во ос-

антропологијата, психологијата, и генерално, социјалната практика на *Homo sapiens sapiens*, за наредните четири столетија. Апсолутната самодоверба, антропоцентричката интерпретација на светот, опседнатост од себе и од сопствената психолошка и ментална структура, империјалниот однос кон природата, монолошкиот карактер на уметноста, која без исклучок претставува облик на човекова автокомуникација, и потврда на негова фактичка осаменост и изолираност во светот, онтолошката хиерархија, етичкиот ексклузивизам, сциентистичкиот оптимизам без граници и без резерви, фундиран методолошки, страствена фасцинација од тајните на сопствената личност, реализирана низ различни ви-



Јана Куновска, Автопортрет

нова е вид однесување без преседан. Етичкиот ексклузивизам, според кој само човекот знае за моралот, логична е и саморазбирлива импликација на ставот дека персоналниот идентитет, репрезентиран во возвишената способност да се изрече ставот за сопственото јас (ставот *Мислам, ерго, сум!*) својот акцент и го има ексклузивно во подвлекување на фактот на персонална суштина на човекот<sup>5</sup> како мислечко суштество, а не во евидентниот и банален факт на негова телесност.

Така во овој став Декарт ги супсумира сите битни елементи не само на својата филозофија, туку и ги антиципира доминантните белези на филозофијата,

дови филозофски, естетски и политички персонализам, односно, егоизам, како и длабокиот занес и восхитеност од божанското - ете ги основните консеквенци на арогантната самоосвестувачка формула со која Декарт, суштеството кое дотогаш себе се сметало за една обична *трска*, го потсети дека е *Трска која мисли*. Ослободувачкиот, еманципаторски напон, на оваа куса реченица која прерасна во родовска мантра на цели генерации, отвори нови глетки. Но со него беше донесена и една голема опасност. Божанската способност, како откриената подлога на сопствената свест, вроди и акција со божанска моќ. Едно небожанско суштество, се здоби со божански резон и самодоверба. Едно смрт-

но суштество, престана да се плаши од смрта; едно телесно, ерго, едно постоечко суштество, ја откри својата бестелесна мисловна суштина. Човекот заборава на својата примарна позиција: станувајќи херој, тој заборава дека и хероите се смртни. А онаа реченица од цитираното писмо до Региус, по сите вилјанија што ставот "Мислам, значи, сум!" ги изврши врз свеста на човештвото, денес без страв од претерување или грешка, може да се формулира вака: "Силата и изворноста на човештвото, потекнуваат од неговата целосна индиферентност кон постоењето или непостоењето на светот во целина и на сопствениот свет."

Способна да се мисли самата себе, без постоењето на светот, но никако не и да го мисли светот, без сопственото постоење, човековата свест стана примарно безгрижна и неодговорна. Императивот на оваа епоха, повеќе отколку на која и да е пред неа, е во тоа човекот, како единство на *res extensa* и на *res cogitans*, да разбере две битни работи; прво, ако светот е слеп без мислата, и мислата е празна без светот; и второ, дека меѓу конфронтираните поими од Декартовиот декрет стои, и дури, токму од нивниот спој настанува, единствениот облик во кој и двата елементи на големиот амалгам од кои е создаден човекот, се можни само заедно, автентично, целовито: *Животот!*

Мислата *E*, а телото *постои* само додека тие се сплотени во единствена целина која *живее*. А како што вели Господинот Петуленгро, големиот цигански мудрец, "Смртта е лоша работа, кога некој човек ќе умре, го фрлаат во земја, жена му и децата плачат по него, а ако нема никого, само го фрлаат, и толку... А животот е мил, бацка. Тука се ноќта и денот, и сонцето и месечината, бацка, и сите мили нешта. И за оној што е болен, бацка, тука се сонцето и ѕвездите, и за слепиот, тука е ветрот, бацка. За да можам тоа да го чувствувам, би сакал да живеам вечно, бацка."<sup>6</sup> Божанското *Јас* можеби само *E*, и можеби, тоа да му е сосема доволно. Но човечкото, макар било и делче од самата божја светлина, и колку и да не е само дел од светот, туку негов суверен корелат, тоа и таквото човечко *Јас*, сака и мора, и да *E*, но и да *постои*, за воопшто да живее. Во стриктно филозофски граници, ставот *cogito-sum*, односно, неговиот коректен македонски превод, *мислам-сум*, ја промовира Декартовата епистемологија во фундаментална теорија за *a priori*, додека во својата генерално културна апликација, овој став најдобро ќе се разбере доколку се чита низ една интензивно хуманистичка перспектива.

Белешки:

1. Lettre a Regius, 24 mai 1640

2. Клучната идеја на сета Кантова трансцендентална филозофија, особено елаборирана во "Критиката на чистиот ум", изведена е токму од истото сознание за независноста на математиката од емпириска реалност.

3. За споредба, наведуваме неколку контролни инстанции: Dictionnaire de la Philosophie, (Didier Julia), Larousse, Paris 1964; p.61;

Dagobert D.Runes: Dictionary of Philosophy, 15 edition, 1963, p.45; Emile Brehier: Histoire de la Philosophie, Tome 2, PUF, Paris 1968; La philosophie (sous la direction de Francois Chatelet), tom 3, Descartes, par Jean-Marie Beyssade, 1976, Paris, pp.84-123; Сосема слично цитираат и лексикони, енциклопедии и хрестоматии на други европски јазици, кои, нема потреба одделно да се наведуваат.

4. Овој став уште е пораширен од тука критикуваниот превод. Авторот не знае за ниту еден учебник или монографија за Декарт, во кој не фигурира оваа стереотипна синтагма за Декартовата "методолошка скепса". Единствен, но значаен исклучок е Хегел (Историја филозофије, том.3. стр.258, Београд), кој одлично констатира дека "...сомнежот кај Декарт воопшто и не е *никаков скептицизам, особено не методолошки*, оној кој себе за целта, би си поставил само да се сомнева...туку е тој радикално потопување на сите претпоставки, и дури на сите одредби, со цел да се отпочне со чистото мислење. Тоа е *апсолутен почеток*." (курзивот Ф.М.). Сепак, кај Декарт, ни Хегел не ја разграничува категоријата на *постоење*, од категоријата на *бидување*, (во конотацијата на елејското *E*). Без оглед што самиот инсистира врз неа и ја разграничува на дихотомијата *стварност-постоење*, особено во многу дискутираниот радикално контроверзниот став според кој *Сешто е стварно е умно, и сешто е умно, е стварно*.

5. Според нашите сознанија, оваа поента присутна е единствено кај Ф.Коплстон, кој подвлекува дека "...Филозофијата на Декарт, особено во клучниот нејзин став, е интензивно персонален потфат". Види Frederick Copleston S.J. : A History of Philosophy, book two, New York, p.152

6. Кенет Вајт: Номадскиот дух, Табернакул, Скопје, 1995 стр. 111-112

# ИМАГИНАЦИЈАТА НАСПРОТИ РАЗУМОТ: ВИКО ПРОТИВ ДЕКАРТ

400 - годишнината од раѓањето на Рене Декарт (1596 - 1996) еден, секако, од најголемите европски философи на XVII-от век, беше за мене убав повод за една нова средба со овој знаменит мислител, но, притоа, и повод низ таа средба да си разјаснам едно многу битно прашање од мојата потесна област, што од дамна ме преокупира, прашањето: што е тоа *дедуцирана естетика*, каков е нејзиниот статус во големите философски системи, но и во историјата на естетиката и, пошироко, во историјата на културата на една заедница?

Одговорот на ова битно прашање ќе се обидеме да го пронајдеме низ анализата на три парадигми на *дедуцираната естетика* кај Платон, Декарт и Маркс.

Како што е познато, за сите овие тројца бележити философи карактеристично е тоа што ниту еден од нив нема напишано своја систематска естетика, а сепак, и покрај тоа, толку многу е пишувано за нивната естетика, т.е. за т.н. платонистичка, декартовска или

марксистичка естетика.

Да си го поставиме сега сушното прашање: ако не се напишани, како тогаш се создадени нивните естетики, инаку толку познати и гласовити во историјата на европската естетика?

Одговорот е, се чини, многу едноставен: на тој начин што тие, т.е. нивните естетики, односно естетички концепции, се *дедуцирани* од нивната т.н. *philosophia prima* (главно, од нивната онтологија или гносеологија), потем делумно од нивната кореспонденција, или пак од некои нивни одделни статии.

Но, најпрвин: што подразбираме под оваа од нас склована синтагма *дедуцирана естетика*?

Генерално зборувано, можеме веднаш да речеме дека под *дедуцирана естетика* подразбираме естетика изведена од философскиот систем на некој познат философ. Отаде, естетиката кај овие философи и во овие философски системи е сфатена како нешто *посебно*, т.е. изведено,

односно дедуцирано од нешто *општо*, а што пак значи дека таа е сфатена не како една автономна, иманентна естетика *von unten*, туку како една трансцендентна, најчесто естетика *von oben* (да ги употребам овде овие познати *прилози за место* од времето на експерименталната психолошка естетика, кои Д. Грлиќ го асоцираа многу повеќе на некои сексуални пози, отколку на теориска аргументација). Ваквите естетики, или естетички концепции коишто на прв поглед можат да се потценат, иако најчесто за времето на нивното владеење пак се преценуваат, имаат, меѓутоа, во историјата на естетиката, дури би рекол, повластено место и многу потемелно и во многу поголема широчина влијаеле врз карактерот и духот на уметноста во одделните европски култури.

Зошто е тоа токму така?

Дедуцираните естетики, имено, го должат тоа свое високо место во рамките на културите на одделни европски народи затоа што тие биле *своевидни државни есте-*

тики, односно затоа што го решавале во прв ред прашањето за местото и статусот на уметноста во државата. Го знаеме добро случајот на Платон, и многу подоцна, на Маркс, односно на Ленин, т.е. на Сталин итн. За случајот пак на Декарт допрва ќе стане збор. Меѓутоа, во сите случаи за кои овде стануваше, или пак допрва ќе стане збор, философијата,

сега статусот на уметноста во системот на философијата стана вредносен критериум за неа и најцелосно го легитимираше статусот на философијата во сфаќањето на уметноста, односно нејзината теориска валидност. Како што знаеме, во случајот на Платон уметноста како сенка на веќе една сенка на идејата беше нешто од трета рака, значи третокласно, па

дојде на власт, иако под негова слика, односно во негово име, се владееше, на пример, од страна на Ленин, за кого пак уметноста не е ништо друго туку само една завртка во големото тркало на Партијата која го турка него во сите сфери на општествениот живот, како авангарда на работниците, на селаните и на чесната интелегенција. И во случајот на Платон и во случајот на Маркс, односно на Ленин, стануваше, всушност, збор за изгон на поетите од државата како што тоа мошне искрено го рече Платон, односно за изгон на онаа поезија, односно уметност, која ја слабее државата, и од која нема некое посебно фајде. Тоа пак значи дека дедуцираната естетика е, всушност, за една философија без уметност. Потем, и понатаму, тоа значеше дека статусот на уметноста во рамките на определениот философски систем најсестрано го легитимира статусот на самиот тој философски систем. Затоа, ако сега се послужиме со една парафраза од нашето марксистичко минато, можеме да речеме дека не ја определува само философијата уметноста, туку и уметноста философијата.

**С**и помисливете веќе, или пак можеби дури сега си помислувате, од каде на каде Декарт во ова друштво?

**Д**а се стрпиме уште малку.

**А** пред тоа "уште малку" молам добро да бидам разбран. Имено, повторувам или веќе потретувам: статусот, односно негативниот статус што го има естетиката и уметноста воопшто во философските системи на Платон, Декарт и Маркс, воопшто не ја доведува во прашање големината на овие, не се стеснувам да речам, гиганти на философијата. Нешто повеќе,



Роберт Пахоски, *Метаморфоза*, 1991/92.

односно нејзините онтолошки и гносеолошки претпоставки, се покажаа за естетиката, односно за сфаќањата на уметноста, речиси кобни зашто сето тоа доведуваше до нејзиното унижување, до познатата состојба на *уметност без уметност* при што

столарот, односно занаетчијата, во неа заземаше многу ловисок ранг од сликарот и уметникот воопшто. Кај Маркс пак, уметноста како форма на општествената свест е определена, макар *in ultima linea*, од општественото битие, а бидејќи пак Маркс не стаса да

нив ги сметаме меѓу неколкуте најголеми философи во историјата на европската философија и култура воопшто, веќе и поради тоа што нивните философски системи извршија најголемо и дури судбинско влијание врз текот и карактерот на европската историја и култура. Освен тоа, иако дедуцираната естетика се јавува *post festum* и без желба, та дури и без знаење на философот и философијата од која е изведена, јасно е дека таа е резултат на големото значење што следбениците обично им го придаваат на своите духовни претходници, или на своите зародишници, односно на големата почит кон нив, или дури, ако сакате, на нивното идолопоклонство кон нив.

**А** сега да се свртиме кон Рене Декарт.

**Н**ема сомнение дека кај славниот Картезиус, кај овој, да почетвртат, голем француски философ, уметноста, сепак, не беше на голема цена, иако тој, овдеонде, ја величаше поезијата и особено, музиката. Неговата философија, неговиот философски систем воопшто, со базичното начело "Мислам, значи постојам" е не само без уметност, односно без имагинација, туку и наспроти неа. Верувам дека тоа се случи во истиот час кога Декарт го исклучи сетилното, интуитивното, имагинативното, митското познание од можноста со него да се спознае вистината, т.е. од можноста со него да се дојде до некоја веродостојност во осознавањето на светот околу нас и во нас самите, со што стана јасно, за мене барем, оти Декарт не разбра дека да се постои и да се живее не е исто. При сето тоа за ниската цена на уметноста во философскиот систем на Рене Декарт, исклучителна улога одигра т.н. расправа за методот во која основно

начело беше, според самиот Картезиус, начелото *Deductio more geometrico* кое се сметаше за најголем и најтраен негов пронајдок.

**Д**а потсетиме сега на четирите базични правила на *Discours de la Methode*, парафразирајќи ги нив:

**1.** Не прифаќај ништо за вистинито пред да се увериш дека е тоа очигледно. Чувај се од предубедувања и признај го за вистинито само она што на разумот му се покажува толку јасно и разложно, така што во него ниедна околност не може да биде предмет на сомневање;

**2.** Секоја тешкотија со која се среќаваш во спознанието, за да можеш да ја разрешиш, треба да ја поделиш на онолку делчиња колку е тоа можно и достапно;

**3.** Води ги своите мисли по ред секогаш поаѓајќи од наједноставното и така стасувајќи до најсложеното; и

**4.** Прави што поцелосни набројувања и поопшти прегледи за ништо да не изоставиш.<sup>1</sup>

**С**о еден збор, со беспризивните правила на својот метод Декарт настојуваше принципот на јасноста да го устоличи како највисок критериум на вистината, па затоа во остварувањето на таа цел сето нејасно, неопределено, сматно, сетилно, сликовито, митско итн. треба или да се изгони од философијата и науката, или во најмала рака да се остави настрана. (Се чудам и денденес како повеќе не го обезде оној демон, оној темниот, оној несвесниот за кого пишуваше дека домува во секој од нас и нè принудува да грешиме!) На тој начин, се воспостави методот кој сета стварност на човекот и светот

настојуваше да ја опфати и на тој начин спознае со законите на она што Декарт го наречуваше *mathesis universalis* и така сето познание воопшто да биде суредено и стокмено во строга рационална систематизација, во сигурни и цврсти правила при што ако сакаме навистина да дојдеме до вистината, мора патот до неа да го поплочиме со рационални, математички засновани, и затоа несоборливи регламентации и тоа, од философијата, преку естетиката па сè до етиката каде што правилата се крајно ригорозни.

**И** молам сега да обрнете внимание на следниов значаен факт за нашата теза.

**Д**есет години по излегувањето од печат на "Расправата за методот" (1637), додека во меѓувреме ова негово дело длабоко ги пленеше умовите на Франција и на Европа, т.е. во 1648 година во Париз, под покровителство на Луј XIV, големиот т.н. крал на сонцето, беше основана француската Академија на убавите уметности.

**Д**али Академијата била слугинка на Версај (што се подразбира) тоа прашање го оставаме сега настрана. Битно е дека со Академијата раководеше пратеникот на Луј XIV, неговата духовна екселенција, господинот Колбер. Тој амбициозен министер кој во името на кралот и на апсолутната монархија последен пресекувал за секое прашање што се покренувало во Академијата, откако спознал што, всушност, е "Расправата за методот" и особено по големиот нејзин триумф во цела тогашна интелектуална Европа, го свикал целиот состав на Академијата во која тогаш членувале најистакнатите уметници на Франција и ја промовирал новата амбиција на Академијата таа, по образец на

Декартовите идеи за правилата на новиот метод, да изработи исти такви единствени правила не само за сите уметности, туку и за целокупното уметничко творештво, кои ќе бидат задолжителни и кои ќе мораат да се почитуваат и применуваат, како што е тоа вообичаено со државните декрети. Тогаш стапуваат на сцена познатите критичари и теоретичари на поезијата и на уметноста воопшто, како што беа Боало со "Поетската уметност", па Фреар

геометри можат да бидат творци и оценувачи на уметностите". Преку Академијата духот на Декарт кружеше над цела Франција и насекаде се афирмираше неговата идеја за создавање цврсти правила според диктатот на разумот и математичките начела, т.е. создавање на правилна уметничка форма која ќе се одликува пред сè со својата разумност, чистота и јасноста. Така, без за тоа Декарт да даде каковгоде теориски повод, т.н. картезијанска естетика

кога во своето дело "L'esthétique de Descartes" пишува: "Книжевноста на XVII век ја оствари во сè картезијанската естетика од која Декарт не напиша ниту еден единствен збор"<sup>2</sup>. Според тоа, картезијанската естетика, како, значи, егземпларен вид на дедуцираната естетика се наметна во историјата повеќе по кодификацијата на правила и регламентации за творештвото, отколку како творештво, зашто, според неа, за да се чекори со сигурност по светот



Роберт Пашоски, *Жонглер*, 1990.

де Шамбре и Роже де Пил со своето познато дело "Таблица на вредностите", па Лебрен, сè, несомнено, врвни критичари и естетичари од времето на Луј XIV создавајќи ги делата и естетичките трактати од типот на Фреар де Шамбре "Идеја за усовршувањето на сликарството", или "Математичка таблица за достигнувањата на секој сликар" на Роже де Пил, во која просто се парафразира Декарт: "Само оние учени кои судат за стварите како

почна нашироко да се засновува по образецот на математичката јасноста и разлачност, зашто сега завладеа естетичкото уверение според кое никој со и во творештвото не може да се занимава ако не стои на цврстото тло на математичката и геометриската сигурност. "Да се дава и создава задоволство според правилата" стана основна девиза на картезијанската естетика. Па затоа наполно е во право францускиот естетичар Емил Кранц,

на уметноста и за вистински да се создадат уметнички дела треба секогаш да се раководиме од разумот и неговите вистински и трајни правила. А, како што е познато, сето тоа, вкупом сите тие здраворазумски регламентации на оваа нормативна естетика доведоа дотаму, како за тоа многу убаво пишуваше Хелмут Кун, велејќи: *дека барајќи ја вистината и патиштата да се дојде до неа, Декартедно по друго ги изгони сите човечки интересни атрибути: боја-*

та, мирисот, вкусот, и, на крајот го остави само својот восочен лик, фигура направена само од бровеви и соразмери.<sup>3</sup>

Но, она што не можеа да го видат неговите сонародници, па речиси и цела интелектуална Европа цело едно столетие, она што можеби и сè до денес не го гледаат модерните Европејци, тоа го виде во свое време философски неамбициозниот Италијанец, Џамбатиста Вико. Веќе во еден од своите први трудови, далеку пред појавата на првото издание на "Нова наука", Вико, всушност, почна да ја гради својата философска позиција врз темелна критика на Декарт и на картезијанската естетика воопшто. Така првото поглавје од неговата расправа "De antiquissima italorum..." гласи: "Контра Декарт". Во него сè е устремено против рационалистичката метафизика на Картезиус. Вико, всушност, востановувајќи ја автономијата на естетскиот свет мораше да се устреми против Декарт кого го обвини дека е виновен што неговото време, како што ќе напише, "го истенчеа и нагризаа аналитички методи и една философија чија основна цел се исцрпуваше во тоа да ги убие сите моќи на душата ... и особено да ја убие имагинацијата и на неа да се гледа како на извор на сите човечки пороци и зла".<sup>4</sup> Времето на доминацијата на картезијанската естетика, според тоа, за Вико е време во кое сè што е благородно во поезијата е вкочането и замрзнато. Притоа Вико воочува нешто супстанцијално: познанието во сферата на метафизиката и познанието во сферата на поезијата по својата природа се две спротивни едно на друго познанија. Поезијата, уметноста воопшто, не може без имагинацијата, сетилата, интуицијата, додека метафизиката нив ги уништува. Во поглавјето наречено "Поетска логика" од "Нова наука",

Вико, наспроти Декарт, сметаше дека естетската сфера, сферата на поетското е сфера на сетилноста, на интуитивноста, на митот, играта, јазикот, додека сферата на метафизиката, *à la Descartes*, перманентно нè предупредува да се чуваме од сетилата и имагинацијата за да не ни се случи својот дух да го заробиме со нив, па од тогаш сè до денес не можеме да го ослободиме духот од прангите на логиката.

Така, во случајот на Декарт и Вико, најнепосредно се сопоставени два модели на метафизика, а со самото тоа и два модели на естетика. Во Декартовата рационалистичка метафизика и од неа изведената, односно дедуцираната естетика, доминира начелото: човекот, само сфаќајќи создава сè. Во Викоовата фантазиска метафизика како иманентна естетика пак доминира обратното начело: човекот, не сфаќајќи создава сè.<sup>5</sup> Всушност, во тие два модела на естетика: *иманентната*, создадена врз начелата на уметноста и митот и *трансцеутната* (дедуцираната) создавана врз начелата на т.н. *philosophia prima* е сконцентрирана, според наше мислење, цикличката сопоставеност меѓу нив во целата историја на естетиката во која час едната надоаѓа и брзо си заминува, час другата си заминува и брзо повторно надоаѓа, влијаејќи темелно врз духот на уметноста на разните епохи од историјата на човечката култура и цивилизација и темелно детерминирајќи ги нив.

И дозволете ми сега да завршам.

Во годината кога ја одбележуваме 400-годишнината од раѓањето на Рене Декарт треба да се каже дека ние денес сè уште живееме во една картезијанска Европа, во една Европа која не

престанува да се сомнева, во една Европа, во една сциентистичка, пластична, пластифицирана, контаминирана и контаминиращка Европа во која сè е загадено: и водата и воздухот и земјата и луѓето; во една Европа на добриот есап, која умее до совршенство да пресмета сè, која знае совршено да собира, да множи, да вади и да дели, сè според Декартовиот модел *mathesis univerzalis*.

Но во часови на осама и беспомошност штогоде да се стори во каква имено ситуација се наоѓа човекот што мисли денес, јас за своја утеха често си помислувам дека ние би имале денес една сосема друга Европа ако таа наместо по идеите на Рене Декарт тргнеше по идеите на Џамбатиста Вико.

Идеите, според тоа, почитувани господа, не се нешто наивно, а философијата пак најмалку нешто невино: Да береме ум!

Белешки:

<sup>1</sup> Види за тоа поопширно во: René Descartes, "Discours de la Methode" (Превод на македонски др Кирил Темков), "Епоха", Скопје, 1996, стр.2829.

<sup>2</sup> Emile Krantz, *L'Esthétique de Desacrtes*, Paris, 1882, p.3.

<sup>3</sup> Katarina Everet Gilbert, Helmut Kun, *Istorija estetike*, Kultura, Beograd, Zavod za izdavanje udzbenika, Sarajevo, 1969, стр. 182.

<sup>4</sup> Giambatista Vico, *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*. Opere, vol. I Milano/Napoli, 1953, p.p. 138-140.

<sup>5</sup> За Вико "јасноста", "рационалноста", "здраворазумноста" се штетни за поезијата. "Поети, бидете темни", познатиот восклик на Дидро, токму во епохата на доминацијата на разумот, е, се чини, и негов восклик!

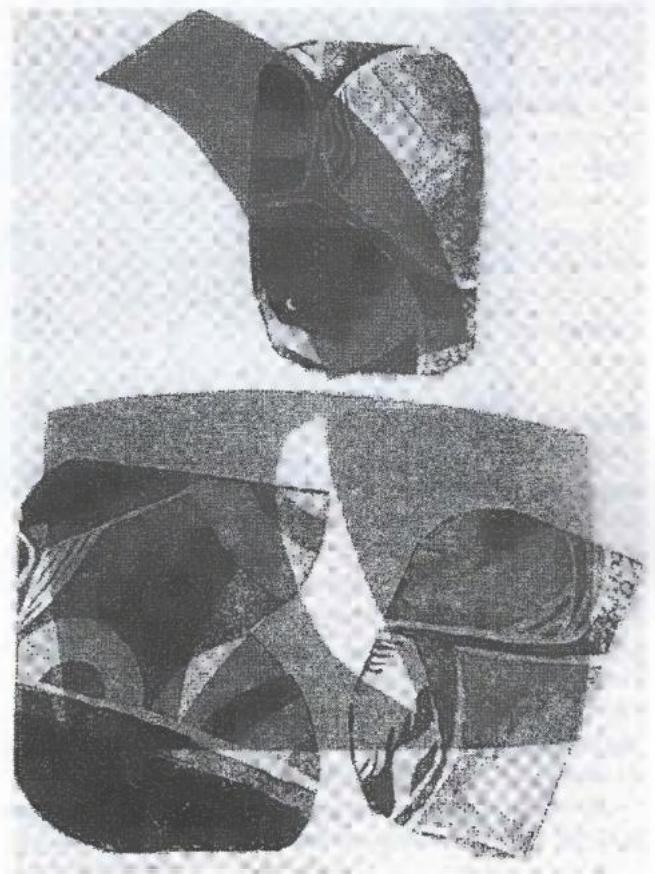


# АРХЕОЛОГИЈАТА НА ЕДЕН СОН: *РЕНЕ ДЕКАРТ* (1596-1650)

Иван Цепароски

Веројатно, не е можно а да не се говори критички за еден филозоф и за неговото дело - четири века по раѓањето на филозофот. Не само затоа што и во негово време, од различни позиции, критички се говорело (да се потсетиме само на критичките опсервации на Гасенди или Хобс), не само затоа што и подоцна критиките не стивнувале (Вико, Хегел), туку најмногу поради тоа што да се говори не-критички, на крајот на XX век, значи да се биде надвор од тековите на "развојот" на филозофијата, значи да не се земе предвид овоековната разорна критика на проимот за центарот, центарот кој низ историјата на западноевропската метафизика го зазема местото на создавач и управувач на структурата.

Според Дерида - и не само според него, туку и според цела една низа влијателни мислителци од втората половина на XX век - целата историја на концептот на структурата треба да се разгледува како еден низ на замени на еден центар со друг, но, при сите тие замени основното останува исто: определувањето на битието како присуство, односно фактот дека основните категории на "центризмот" (да наброиме само дел од нив - битие, постоење, материја, субјект, свест, Бог, човек, итн.) секогаш ја означувале непроменливоста на сегашноста.



Томислав Крмов, *Три форми*, 1975

Сепак, а ние тоа веќе го знаеме уште од Хајдегер, "децентрирањето" веќе се има случено: кај Ниче (критиката на метафизиката, критиката на поимите на битието и на вистината), кај Фројд (критиката на свеста, на субјектот, на самоидентитетот, на самоприсутноста), и кај самиот Хајдегер (разурнувањето на метафизиката на онтоологијата - одредувањето на битието како присутност).

Повеќе од јасно е дека, денес, кон Рене Декарт, тој втемелувач, меѓу другото, и на нововековниот субјект и субјективизам, не може да се пристапи како ништо во меѓувреме да не се случило. Згора на тоа ако се има предвид мислењето на Хусерл дека кризата на европските науки својот корен го има во нововековните спротивности меѓу "физикалистичкиот објективизам" (Галилео Галилеј) и "трансценденталниот субјективизам" (Рене Декарт), тогаш денешната криза, не само на науките, ги има своите почетоци во Декартовиот субјективизам втемелен во *ego cogito*.

Светот оттогаш па сè до денес станува она што е мислено, *cogitata qua cogitata*, телото се раздвојува од духот, субјектот од објектот, модерниот субјективизам од модерниот објективизам, а самите науки се делат на "духовни" ("општествени", "историски") од една страна, и на "природни науки", од друга страна. Оттаму Декартовото определување на субјектот како темел е во темелите на ова подвојување.

На планот, пак, на филозофската антропологија

уште Маркс (во "Светото семејство" и во патемните забелешки за Декарт од Првиот том на "Капиталот") јасно укажуваше дека во метафизичкиот рационализам има многу малку место за човекот и дека тој е, во основа, "човекомразечки". Во нашиов век, пак, Арнолд Гелен, тргнувајќи од познатата констатација на Декарт од "Расправата за методата" за луѓето како "господари и поседувачи на природата", смета дека со ваквиот став се навестува империјализмот на овладувањето со природата содржан во нововековните природни науки, додека, пак, Фридрих Јингер укажува дека преку Декартовото разлучување на *res cogitans* и *res extensa* веќе е подготвен и формулиран модерниот однос кон природата во таа смисла што *res extensa* станува подрачје на мртвото кое може да се опише и обработи, а *res cogitans* е привилегија за мислителот и научникот кој се вовлекува секаде каде што започнува *natura naturata*, а себеси се спознава како *res cogitans*.

Во рамките на Хајдегеровата критиката на метафизиката на субјектот би можеле да утврдиме дека Декартовото *cogito sum* се зема како еквивалент за човекот, човекот кој врз себе го презема логосот на природата, ги зема радоста но и проклетставата на бидувањето супстанција и основа. Дека е тоа така произлегува и од зборовите на самиот Декарт во она толку познато место од "Расправата за методата": "И набљудувајќи дека оваа вистина: **мислам, значи постојам**. (*cogito, ergo sum*), беше толку цврста и толку извесна, така што и најпретераните претпоставки на скептиците не

можеа да ја разнишаат, просудив дека без сомнение можам да ја прифатам како прв принцип на филозофијата - што ја барав."<sup>1</sup>

Ако *cogito sum* го толкуваме како прво "метафизичко сценарио на модерната... оттаму не е чудно што се говори - вели Абдулах Шарчевиќ - дека во Декартовата метафизика веќе постојат една епистемолошка реалност и епистемолошка катастрофа: дека човекот како субјект е разграничен, го наоѓа своето оправдување во мисловното и дејственото располагање."<sup>2</sup>

По овие нужни укажувања за Декарт како за сосема "јасен и разговетен (особен)" сценарист на модерната, би можеле, сега, да преземе една кратка анализа на определени ставови на Декарт од неговата прочуена "Расправа за методата", анализа која од позиции на Мишел Фуковите согледби врзани за моќта/познанието, односно идеологијата, ќе ни го покажат Декартовиот "дуализам" во сосема јасна светлина.

На почетокот на третата расправа Декарт укажува дека за сопствена употреба создава еден "провизорен морал" што се состои само од три или четири максими. Првата е "да се покорувам на законите и обичаите на мојата земја, цврсто држејќи се за религијата во која според Божјата милост уште од детството сум воспитуван."<sup>3</sup> Втората, пак, е онаа која бара "непоколебливо да ги следам дури и најсомнителните мислења, кога еднаш сум се определил за нив."<sup>4</sup> Оттука произлегува дека оној што сака да биде морален, дури и кога се сомнева, мора во сопственото дејствување да се однесува како

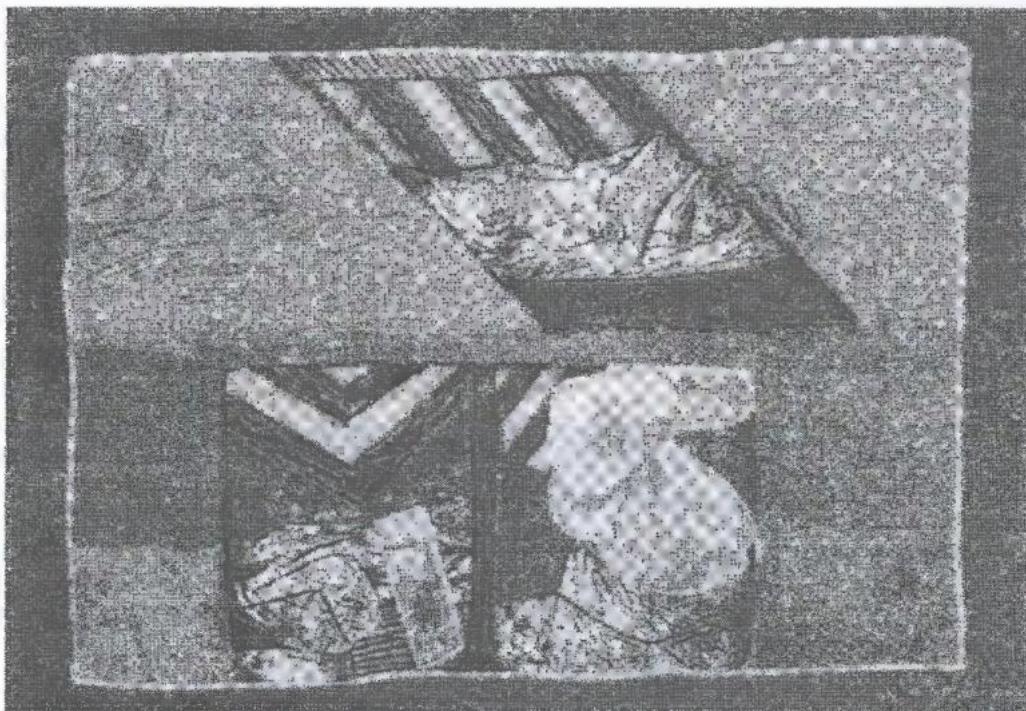
да не се сомнева, сосема уверен во исправноста на сопственото дејствување и на законите што се почитуваат. На овој начин покорноста кон законите "на сопствената земја" се воспоставува како услов за сопствената можност, а кога овој "провизорен морал" би го превеле на јазикот на историјата, особено нашата, тој би гласел: "Наведната глава, сабја не сече!" Но, поделеното Јас, што е резултат на ваквото прифаќање дури и на она што не е трифатливо, дури и на она во што

мислите. Затоа Декарт и вели дека за него е "полесно да ги изменам своите желби отколку поредокот на светот и воопшто да се навикнам себеси да верувам дека не постои ништо што е во нашата моќ освен нашите мисли... И само ова ми се чини достатно за да ме заварди од тоа да посакам нешто во иднина што не ќе можам да го добијам..."<sup>5</sup>

Кај Декарт царството на слободата се овозможува единствено со помош на

достатно за да ги одврати од склоноста кон други нешта."<sup>6</sup>

Откако Декарт се наоружува со овие "максими", ставени на иста страна со "вистините на верата", што секогаш за него биле на прво место<sup>7</sup>, тој веќе може, тргнувајќи од својот "провизорен морал", да го озакони "сомнежот". Секако, единствено во мислите! Произлегува дека за да може мислата да биде слободна - таа мора да се покори! Да му се потчини на она што е надворешно, на она што што ја



Томислав Крмов, *Предел IV*, 1971.

длабоко се сомнева, парадоксално, Декарт се обидува да го преобрати во врвна доблест!

Пресвртот е можен токму врз основа на третата максима која сака да му "озвозможи" на "послушниот" бескрајна "непослушност", целосна "слобода", право на "револт" и "бунт", секако, единствено во

царството на мислењето, зашто само мислите се слободни и само во мислите ние сме слободни, или како што тој недвосмислено вели: "Оттаму, бидејќи се занимаваа без престан со испитувања на границите што природата им ги одредила, /филозофите/ целосно се уверија дека ништо не е толку во нивната моќ освен нивните мисли, дека само ова е

ограничува слободата на практичното дејствување. Ваквата ситуација Славој Жижек, во својата книга "Возвишениот објект на идеологијата" ја толкува на следниов начин: "Со ова прифаќање на обичаите и правилата на општествениот живот во нивниот несетилен, даден карактер, со прифаќањето на фактот дека 'законот е закон' - ние во нашата

внатрешност сме ослободени од неговите принуди - отворен е патот за слободната теориска рефлексija. Со други зборови, ние на царот му го даваме царевото, за да можеме студено да рефлектираме за сенешто.<sup>8</sup>

Од ова, секако, произлегува дека субјектот е слободен и автономен во своите теориски рефлексии - само кога се покорува, кога е неслободен, неавтономен во своето практично дејствување. Почитувајќи ги законите на својата земја - без оглед какви се тие, почитувајќи го Бога, Декарт, всушност, ја брани идеологијата, идеологијата на сопствената земја. Та зарем со втората максима, која бараше "непоколебливо да се следат дури и најсомнителните мислења", каде што се бараше од заталканите во шумата да не одат пругоре-прудолу, да не талкаат и да не бараат, туку да чекорат само напред и во иста насока, зашто и вистинските познавачи тоа го прават, Декарт не застанува на страната на идеологијата!? Поточно, како што вели Жижек, на тој начин "Декарт ги открива скриените карти на идеологијата како таква: вистинската цел на идеологијата е однесувањето што таа го бара, конзистентност на идеолошката форма, фактот дека 'постојано мораме да чекориме во иста насока'<sup>9</sup>

Всушност, од сево ова произлегува дека овие морални максими (или правила) се во основа идеолошки правила, кои бараат да се оди право, продуктивно, да не се

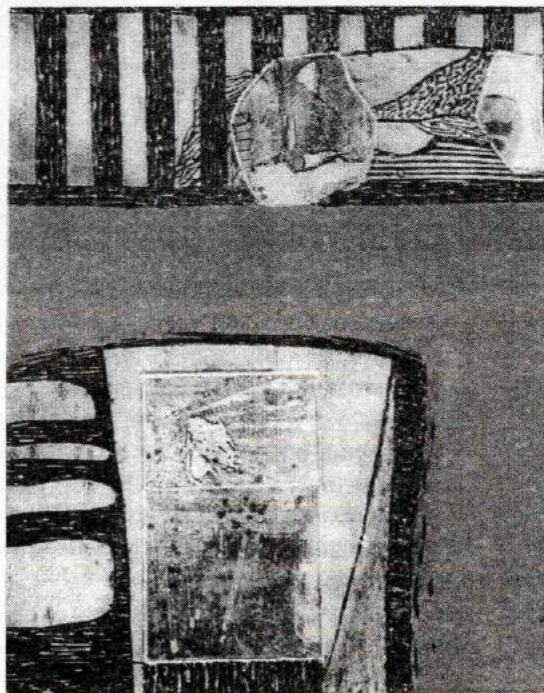
талка и да не се бара, да се почитуваат законите, секако, оние на сопствената земја, и да се верува во Бог, секако, оној сопствениот, или на сопствената земја.

Декартовиот добар субјект, можеме да констатираме, претставува премин, успешно извршен, кон граѓанската слика на светот во која се бара субјектот да оди само напред, продуктивно, и да ја прифати како своја, без сомнеж, идеологијата на сопствената земја. Сомнежот, така, ќе биде привилегија само на мислењето, на духот, но не и на телото, на единечната егзистенција "од крв и од месо" (Унамуно). "Со оваа надреденост на идеологијата над моралот, со овој морал во служба на идеологијата на 'сопствената земја' (...) поданиците стануваат точка на 'нултиот степен' на моќта, (...) тие се место на нејзиното целосно отсуство, на нејзината

неприсутност."<sup>10</sup>

Се разбира, низа филозофи и етичари укажаа дека Декартовиот "провизорен морал" е етички незаснован и неразработен и дека станува збор само за "обични морални сфаќања на неговото време, честопати површни и без некое подлабоко значење и без некоја научна вредност" (М. Кангрпа)<sup>11</sup> но консеквенците од еден ваков "провизорен морал" за индивидуата во граѓанското општество, и не само во граѓанското, се повеќе од катастрофални. Веројатно тоа и самиот Декарт го сфатил, но премногу доцна, кога почитувајќи го законот и правото на шведската кралица Кристина, да ја подучува за "Страстите на душата" секој ден во пет часот наутро, и тоа надвор, и тоа во зима, и тоа во Шведска, сето тоа го платил со сопствениот живот!

Секако, ваквото поданичко однесување на Декарт не му било својствено само на планот на почитувањето на земните господари, многу повеќе тоа доаѓа до израз во однос на почитувањето на оноземниот господар или Седржител. Веројатно, причината зошто тој не ја печати својата голема книга *Le Monde* (која во себе содржи повеќе еретички тези) треба да се бара во фактот дека тој веќе дознал за првата (тајна) осуда на учењето на Галилеј од страна на црквата во 1616 година. Фактот дека оваа Декартова книга никогаш не е објавена во целина, туку само одделни нејзини делови и тоа по смртта на Декарт, јасно говори за квалитетите на "провизорниот морал" на



Томислав Крмов, *Ентериер II*, 1969.

Декарт.

Познато ни е, од самите искажувања на Декарт, дека веќе во есента на 1619 година - по долгите секојдневни медитации овозможени од невојувањето на Баварската војска во чии редови бил и самиот Декарт - неговиот филозофски систем, скоро во целина, веќе бил оформен. Според искажувањата на неговиот прв биограф Бале (Baillet) на 10 ноември 1619 година Декарт конечно го постигнува до суштината на сопствените откритија за Методата. Овие негови откритија протем постапно се елборираат, тргнувајќи од Правилата... (1616), па преку Дискурсот за методата (1637) и Медитациите (1641), сè до Принципите на филозофијата (1644) и Страстите на душата (1649).

Таа ноќ Декарт, како што самиот кажувал а неговиот биограф запишал, на трипати се будел и јасно ги запомнил трите сони што таа ноќ ги сонувал. Првите два сони биле застрашувачки но третиот бил наполно смирувачки. Ш. О. Виздом во својата студија "Трите сони на Декарт"<sup>12</sup> до детали ги анализира овие соништа и наоѓа дека тие се од особена важност не само за личноста на Декарт туку дека тие имаат битно влијание и врз севкупната негова натамошна филозофија. Во третиот сон, најзначајниот, Декарт сонувал дека на својата полица пронашал две книги: еден Речник и една Поетска антологија - познатата *Corpus Omnium Veterum Poetarum Latinorum* - и во неа, откако ја отворил, стихот *Quod vitae sectabor iter?* (Кој пат во животот да го следам! Во сонот се појавил и еден човек кој на Декарт му укажал на една друга песна од антологијата што

започнувала со стихот *Est et Non*. Декарт препознал дека станува збор за една песна од "Идилите" на Евзоније, но во тој момент (прескокнуваме низа перипетии од сонот...) и човекот и книгата исчезнале.

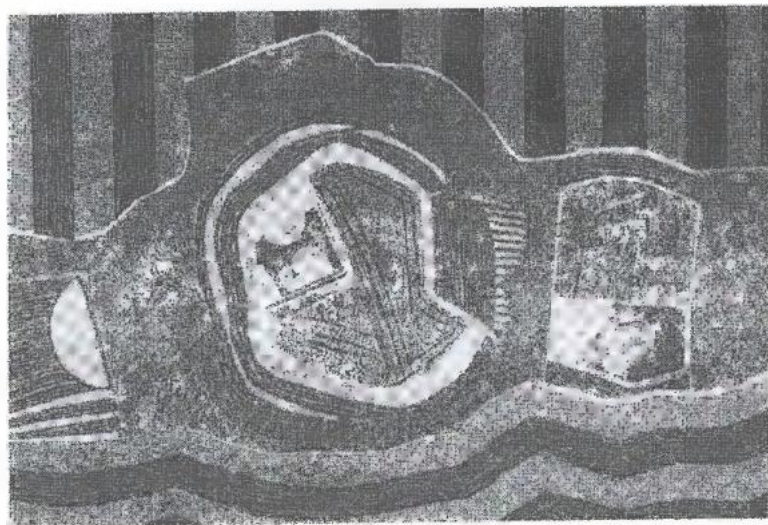
Веднаш откако се разбудил самиот Декарт си протолкувал дека Речникот ги претставувал сите науки собрани заедно а дека поетската антологија ги претставувала Мудроста и Филозофијата збрани во едно. Во стихот *Quod vitae sectabor iter?* Декарт го препознал советот на теолошкиот морал во однос на тоа каков живот да се одбере. Во стихот *Est et Non*, што е всушност питагорејското Да и Не, Декарт ги препознал Вистината и Лажноста во човечкото познание и во природните науки. Декарт си протолкувал дека Божјиот Дух сакал, преку овој сон, да му ги отвори нему богатствата на севкупните науки.

Суптилната психоаналитичка анализа на Виздом, која ние не можеме да ја следиме поради разбирливите временски ограничувања на нашето искажување, јасно го утврдува, и во овој случај, базичниот Декартов конфликт меѓу желбата за впечатлив живот и желбата за познание. Затоа Речникот во сонот исчезнува и повторно се појавува, а нему му недостасуваат страници, што ќе рече: познанието се напушта за сметка на животот, но познанието повторно се враќа а животот се "напушта"; но, тоа, познанието, не е никогаш целосно (на книгата недостасуваат страници). Сепак, Речникот или науката е во определена спротивност со поетската антологија, со уметноста, со животот, со

конфликтите на животот. Веројатно, затоа Декарт и воопшто не обрнувал внимание на уметноста - со исклучок на малата и за естетиката безначајна расправа за музиката напишана една година пред тоа (1618). Згора на тоа, застрашувачките демони од првите два сони, а тоа е демонот што подоцна се јавува во "Медитациите", исчезнуваат пред убавината и силината на Речникот. На тој начин Декартовото *cogito sum* може да се толкува и како симбол на одбраната пред опасностите на надворешниот свет.

Схоластичкиот проблем на "двете вистини", откровениската и онаа на умот, се појавува не толку експлицитно во неговата метафизика, но затоа мошне јасно, како што веќе видовме, во неговото однесување и живот. Оттаму, секако, доаѓа и ставот од Принципите... дека: "Ние треба да му се потчиниме на Божествениот авторитет повеќе отколку на своите сопствени судови дури и тогаш кога светлината на умот како да ни сугерира, со најголема јасност и разветност, нешто спротивно." (LXXVII)

Дуализмот на потчинувањето и на бескрајната доверба во умот и во мислењето, тој сон дека е можно и реално постоењето и оправдувањето на ваквата состојба, јасно се воочи не само од конкретниот Декартов сон, туку и севкупниот сон на неговата филозофија за устоличување на методата, за апотеоза на субјектот што мисли и што се сомнева. Значи, таквото поставување на онтолошко-познајниот субјект во средиштето на севкупната филозофска проблематика, ги определи позициите на



Томислав Крмов, *Простор*, 1971.

нововековната филозофска мисла - за што на Декарт треба да му се оддаде огромно признание, што тој недвосмислено низ вековите што изминаа и го добиваше.

Но, како и секој сон, колку и да е убав и привлечен, што на крајот мора да заврши, така и Декартовиот сон за субјектот како создавач на својот објект, на својот свет и на самиот себеси, на крајот од овој век, со преземената радикална критика на субјектот и на неговите моќи, како сè повеќе да го доживува својот крај.

Во раздобјето на "губиток на средиштето", во добата на критика на центризмот, кон Декартовиот обид да го зачува средиштето, да го втемели центарот, да го оспособи субјектот со помош на огромните моќи на чистата мисла што го мисли светот, можеме да гледаме само носталгично. Сепак, ако се обидеме да протолкуваме како беше можно од едно такво подаништво во сферата на авторитетите (владетелите и црквата) Декарт да се издигне на

такво рамниште во сферата на почитувањето на мислењето и на субјектот, би можеле да констатираме, во духот на Слотердијковиот спис за "Коперниканската мобилизација и птолемејското разоружување", дека Декартовата филозофија го надомести изгубениот геоцентризам со егоцентризмот, така што субјектот на коперниканскиот пресврт, всушност, се здоби со јасни белези на птолемејски субјект. Сонот за птолемејскиот субјект, како врв и како одглас на модерната, денес сè уште трае, но сериозно е разнишан. Се разлишуваат ли со тоа и последните цврсти темели што ги постави Декарт, скоро пред четири века?

Белешки:

<sup>1</sup> Descartes, *Discourse on Method and The Meditations 1*, (trans. F.E. Sutcliffe), Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1968, pp. 53-54.

<sup>2</sup> Abdulah Šarcevic, *U labirintu sveta*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 385.

<sup>3</sup> Descartes, *Discourse on Method...*, op.cit., p. 45.

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 46.

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 47.

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 48.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 49.

<sup>8</sup> S. Žizek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, p. 80.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 83.

<sup>10</sup> Branka Arsic, "Descartes in Wonderland", *Belgrade Circle*, No. 0, 1994, p. 94-95.

<sup>11</sup> M. Kangrga, *Racionalistička filozofija*, NZMH, Zagreb, 1979, str. 47.

<sup>12</sup> J.O. Wisdom, "Three Dreams of Descartes", *The International Journal of Psycho-Analysis*, London, Vol. XXVIII, 1947, pp. 11-18.

# КУЛИТЕ ВАВИЛОНСКИ

**Жак Дерида**

"Вавилон": првин лично име, точно. Но, кога денес ќе речеме "Вавилон", дали знаеме што именуваме? Дали знаеме кого? Ако сметаме дека оп-станокот на текстот е оставнина, приказната или митот за кулата вавилонска, тогаш не е сочинет само еден облик меѓу другите. Кажувајќи барем за несоодветноста на еден јазик со друг, на едно место во енциклопедијата со друго, на јазикот кон себеси и кон значењето, и така натаму, тоа истовремено кажува и за потребата од обликување, од мит, од тропи, од скршнувања и свиоци, од превод несоодветен да го надомести она што многустраноста ни го порекнува. Во оваа смисла говориме за мит за потеклото на митот, метафора на метафората, приказна на приказната, превод на преводот и се така по ред. Не станува збор за единствената структура што вака се празни сама од себе, туку за нешто што го прави ова на свој начин (самата *скоро* непреведлива, како лично име), и нејзиниот идиом мора да се сочува.

"Кулата вавилонска" не ја вообликува само ненамалливата многустраност на јазиците; таа изложува една непотполност, невозможност да се доврши, да се сумира, да се засити, да се доврши нешто до рамништето на усовершеност, архитектонска градба, систем и архитектоника. Она што многустраноста на идиомите всушност го ограничува не е само "вистински" превод, транспарентен и соодветен меѓуизраз, туку е и структурален ред, доследност на замислата. Значи постои (ајде да преведуваме) нешто како внатрешна сопирачка (на патот) кон формализацијата, нецелосност на конструкцијата. Би било лесно

и до извесен степен оправдано да се види превод на систем во деконструкција.

**Никогаш** не треба тихо да се премине преку прашањето за јазикот на кој прашањето за јазикот е покренато и во кој дискурсот за преводот е преведен.

**Прво:** на кој јазик беше конструирана и деконструирана кулата вавилонска? На јазикот на кој личното име Вавилон би можело, по збрка, да се преведе со "збрка". Личното име Вавилон, како лично име, треба да остане непреведливо но, по пат на некоја асоцијативна збрка што еден единствен јазик ја прави возможна, некој помислил дека е преведено на тој ист јазик, со општа именка што го означува она што *ние* го преведуваме како збрка. Волтер ја искажува својата збрканост во *Филозофскиот речник (Dictionnaire philosophique)*, кај делот за *Вавилон*:

*Не знам зошто во Битието се вели дека Вавилон означува збрка, зашто Ва означува татко во ориенталните јазици, а Вилон означува Бог; Вавилон го означува градот божји, светиот град. Старите народи го давале ова име на сите нивни престолнини. Но, неоспорно е дека Вавилон значи збрка, било зашто градителите биле збркани откако нивното дело се кренало до осумдесет и една илјада еврејски стапки, или зашто тогаш јазиците биле измешани; а очигледно е дека оттогаш наваму Германците повеќе не ги разбираат Кинезите; бидејќи е јасно, според учениот Бохарт, дека кинескиот во почетокот бил ист јазик со високиот германски.*

Стишната иронија на Волтер значи дека Вавилон значи: тоа не е само лично име, упатување на чист означител кон едно суштество - и од оваа причина непреведливо - туку општа именка поврзана со обопштеноста на значењето. Оваа општа именка значи, а не значи само збрка, иако "збрка" има барем две значења, за кои Волтер е свесен, збрка на јазиците, но исто така и состојбата на збрка во која се најдоа архитектите со прекинувањето на градбата, така што некаква збрка веќе почнала да влијае врз двете значења на зборот "збрка". Означувањето на "збрка" е збркано, барем двојно. Но Волтер повторно предлага нешто друго: Вавилон не значи само збрка во двојната смисла на зборот, туку и име на отецот, поточно и почесто, името на Бог како име на татко. Градот би го носел името на отецот Бог и на таткото на градот што се вика збрка. Бог, богот, би означил со својот патроним еден заеднички простор, оној град кајшто разбирањето веќе не е возможно. А разбирањето повеќе не е возможно кога има само лични имиња, и разбирањето повеќе не е возможно кога повеќе нема лични имиња. Со давањето на своето име, името на својот избор, со давањето на сите имиња, таткото ќе биде на вртокот од јазикот, и таа моќ со право ќе му припаѓа на таткото Бог. И името на таткото Бог ќе биде името на тој врток на јазиците. Но исто така Бог којшто во налет на гнев (како богот на Беме или на Хегел, што се напушта себеси, се одредува во сопствената конечност и така произведува историја), го поништува дарот на јазиците, или барем го замешува, сè е збрка меѓу своите синови, и го труе подарокот [Дар-дар]. И ова е вртокот на јазиците, на мноштвото идиоми, на она што со други зборови обично ги викаме мајчини јазици. Зашто целата историја применува сродства, колена и потекла: сите Семитски. Пред деконструкцијата на Вавилон, големото Семитско семејство го воспоставуваше своето царство, кое сакаше да биде вселенско, и свој јазик, којшто, исто така, сакаше да го наметне на вселената. Моментот на овој проект непосредно му претходи на деконструкцијата на кулата. Цитирам два француски превода. Првиот преведувач стои понастрана од она што некој би сакал да го нарече "буквалност," со други зборови, од еврејската стилска фигура за "јазик", додека вториот, позагрижен за буквалноста (метафорична или поточно метонимиска), вели "усна", бидејќи на еврејски "усна" го означува она што ние, со друга метонимија, го нарекуваме "јазик". Човек ќе мора да рече мноштво на усни а не на јазици за да ја именува вавилонската збрка. Значи првиот преведувач, Луј Сегонд (Louis Segond), автор на Сегонд библијата, објавена во 1910, пишува:

*Тоа се Симовите синови според семејствата нивни, јазиците нивни, земји те нивни, народите нивни. Тоа се семејствата на синовите Ноеви според нивните родови, нивните народи. Од нив се поделија острови народи во земјата по потопот. По целата земја имаше еден јазик и еден говор. А кога отидоа од вртокот, најдоа рамнина во земјата Сенарска, та се населува таму. И си рекоа меѓу себе: "Ајде да правиме тули и на оган да ги печеме!" И имаа тули наместо камен и смола земјана наместо вар. Потоа рекоа: "Сега да созидаме град и кула, висока до небото; и да се здобиеме со име, за да не се растуриме по лицето на целата земја!"*

Не знам како да ја толкувам оваа алузија на замена или преобразбата на материјалите, тулата станува камен а смолата служи наместо вар. Тоа веќе заличува на превод, превод на превод. Но нека остане така а ние да го замениме првиот превод со втор. Оној на Кураки (Chouraqui). Скорешен е и се стреми кон поголема буквалност, скоро збор за збор (verbum pro verbo), онака како што рече Цицерон дека не треба да се прави во една од оние први препораки до преведувачот што може да се прочитаат во неговата Либеллус де Оптимо Генера Ораторум. Еве го:

*Ова се синовите Симови според родовите нивни, според јазиците нивни, во нивните земји, според нивните народи.*

*Ова се родовите на синовите Ноеви според делата нивни, о народите нивни: од вториве се двојат луѓето на земјата, по потопот.*

*И целата земја е: една усна, еден говор.*

*И по заминувањето нивно од Исток: наоѓаат клисура,*

*во земјата Сенарска.*

*Се населуваат таму.*

*Си велат, еден на друг:*

*"Ајде, да тулиме тули.*

*Да ги оганиме в оган."*

*Тулата за нив станува камен, катранот, малтер.*

*Тие велат:*

*"Ајде, да си изградиме град и кула,*

*главата нејзина: во небото.*

*Ајде да се здобиеме со име,*

*за да не бидеме расфрлани по лицето на земјата."*

Што им се случува? Со други зборови, за што Бог ги казнува давајќи го своето име, или поточно, зашто тој го дава на ништо и на никој, прогласувајќи го своето име, личното име "збрка" што ќе стане негов знак и негов печат? Дали ги казнува што повтеа да градат високо до небото? што повтеа да стапат на највисокото, до Нај Високиот? Можеби и затоа, секако,



но бездруго заради желбата така да се здобијат со име, да си дадат име, да изградат за себе и од себе свое сопствено име, да се соберат таму ("за да не бидеме повеќе расфрлани"), небаре во единството на местото кое истовремено е и јазик и кула, едниот како и другиот, едниот како другиот. Тој ги казнува што на ваков начин сакаат да си осигураат, самите од себе, единствена и сеопфатна генеологија. Оти текстот на Битието веднаш продолжува, небаре станува збор за еден ист потег: градење на кулата, подигање на градот, здобивање со име за секого на универзалниот јазик што исто така ќе стане идиом, и собирање во братство.

Тие велат:

*"Ајде, да си изградиме град и кула.  
Главата нејзина: во небото.  
Ајде да се здобиеме со име,  
за да не бидеме расфрлани по лицето на земјата."*

*Јахве слегува да ги види градот и кулата  
што синовите човечки ги подигнаа.*

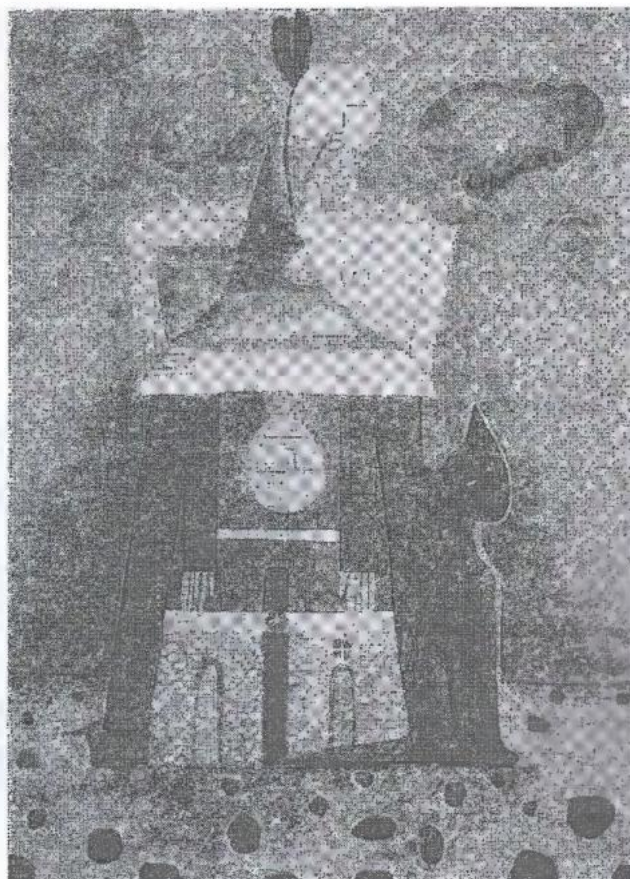
*Јахве всли:*

*"Да! Еден народ, една усна за сите:  
тоа започнале да го прават!..  
Ајде! Да слеземе! Да им ги збркаме усните,  
за да не се разбираат еден со друг што зборуваат."*

Потоа тој го рассимува Сима, а рассимувањето овде е деконструкција:

*Јахве ги раштркува од овде по целата земја. Престануваат да го зидаат градот. Врз кој тој го прогласува своето име: Вавилон, Збрка, оти тука, Јахве ја збркува усната на сета земја, и оттаму Јахве ги раштркува по лицето на целата земја.*

Зарем не можеме, тогаш, да зборуваме за завист Божја? Од лутина против она единствено име и усна човекова, тој го наметнува своето име, своето име на татко; и со ова насилно наметнување ја започнува деконструкцијата на кулата, како универзален јазик; тој го раштркува генеолошкото братство. Тој го кине родословот. Тој истовремено го наметнува и го забранува преводот. Тој го наметнува и го забранува, ги ограничува, ама небаре од слабост, децата кои оттогаш ќе го носат неговото име, името што тој му го дава на градот. Токму од личното име на Бог, произлезено од Бог, потекнато од Бог или од таткото (и навистина е речено дека Јахве, едно неизговорливо име, се симнува кон кулата) и од него јазиците се расфрлани, збркани или намножени, според лозата што во својата сопствена раштрканост останува запечатена од единственото име што ќе беше најсилно, од единствениот идиом што ќе надвладесеше.



Лилјана Климова · Пеиџа, *Подвижна куќа*, 1995.

Сега, идиомов го носи во себе белегот на збрка, неправилно значи неправилно, односно: Вавилон, збрка. Преводот тогаш станува нужен и невозможен, како ефектот од борбата за присвојување на името, нужно и забрането во интервалот помеѓу две апсолутно лични имиња. И личното име на Бог (дадено од Бог) е доволно поделено во јазикот, веќе, да означува, исто така збркано, "збрка." И војната што тој ја објавува првин се завиори внатре во неговото име: поделено, амбивалентно, многузначно: Бог во деконструкција "И тој војна," читаме во *Бдењето на Финеган (Finnegans Wake)*, а ние би можеле целава приказна да ја следиме од страната на шем и шон. На ова место "тој војна" не само што врзува заедно непресметлив број на фонични и семантички нишки, во самиот контекст и низ целава вавилонска книга; туку ја кажува објавата на војна (на англиски) на Тој што вели дека е оној што е, и што вака бил (војна); се пренесува себе си непреведливо во самата своја изведба, *барем со фактот* дека е искажан истовремено на повеќе од еден јазик, барем на англиски и германски. Дури и кога еден бесконечен превод би ги исцрпил своите семантички резерви, тој се уште би се преведува на *еден* јазик и би ја загубил мно-

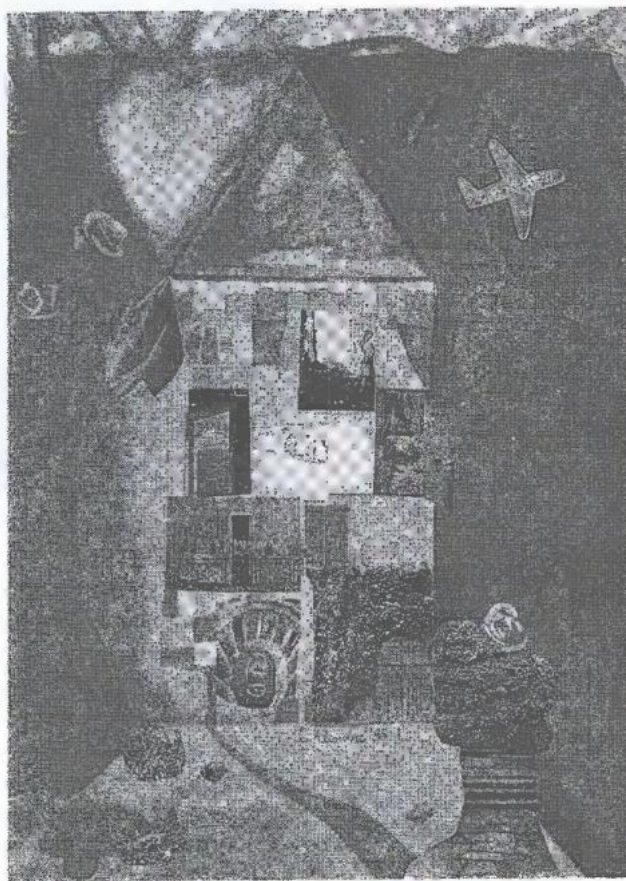
густраноста на "тој војна" (he war) на англиски или "тој беше" (he war) на германски. Да ја оставиме можноста за едно поинакво, малку пообмислено читање на ова "тој војна" за друг пат, и да го забележиме едно од ограничувањата на теориите на преводот: тие пречесто се занимаваат со преминувањето од еден јазик во друг а недоволно се зафаќаат со можноста во текстот да бидат вовлечени повеќе од два јазика. Како се пишува текстот на неколку јазици во мигот на преведувањето? Како да се "пренесе" ефектот на плуралноста? И што е со преведувањето на неколку јазици истовремено, дали ова ќе го наречеме превод?

**Вавилон:** денеска лично име. Добро, но лично име на што и на кој? Понекогаш име на наративен текст што прераска-жува приказна (митска, симболична, алегорична; сега за сега и не е многу важно), приказна во која личното име, која тогаш повеќе и не е наслов на нарацијата, именува кула или град но кула или град што го прима своето име од настанот за време на кој Јахве "го прогласува своето име." Сега, ова лично име, кое веќе именува барем три пати и три различни работи, исто така ја има, тука лежи главната поента, како лично име функцијата на општа именка. Приказнава го прераскажува, меѓу другото, потеклото на збрката на јазиците, несведливата многустраност на идиомите, нужната и невозможната задача на преводот, неговата нужност како невозможност. Сега, општо земено многу малку внимание се посветува на овој факт: токму во преводот најчесто ја читаме оваа нарација. И токму во преводов, личното име чува единска судбина, зашто не е преведена во својата надворешност како лично име. Сега, личното име како такво останува засекогаш непреведливо, факт што може да наведе на помисла дека тоа точно и не припаѓа, од иста причина како и другите зборови, на јазикот, на

системот на јазикот, било да е преведено или да преведува. А сепак "Вавилон", настан на еден јазик, оној во кој тој се појавува да сочини "текст", исто така има и општо значење, концептуална општост. Дека тоа може да се случи по пат на игра на зборови или збркана асоцијација најмалку е важно: "Вавилон" би можело да се сфати во еден јазик со значење "збрка". И оттогаш наваму, токму како што е Вавилон истовремено лично име и општа именка, збрката исто така станува лично име и општа именка, првото како хомоним на втората, синоним во исто време, но

не и еквивалент, бидејќи не станува збор за збркување на нивната вредност. За преведувачот овде не постои задоволително решение. Прибегнувањето кон апозиција и капитализација ("Врз кои тој го прогласува своето име: Вавилон, Збрка") не е преведување од еден јазик на друг. Тоа коментира, објаснува, парафразира, но не преведува. Во најдобар случај репродуцира приближно и со делење на равенката на два збора таму кајшто збрката насобрала потенцијал, во сиот нејзин потенцијал, во внатрешниот превод, ако така може да се каже, којшто го придвижува зборот во така наречениот оригинален јазик. Зашто во самиот јазик на оригиналната нарација има превод, вид на пренос, којшто веднаш го

дава (по некоја збрка) семантичкиот еквивалент на личното име кое, само по себе, како чисто лично име, не би можело да го даде. Всушност, овој интралингвистички превод, дејствува веднаш; тој не е дури ни операција во строга смисла. Сепак, некој што го говори јазикот на Битието би можел да биде свесен за ефектот на личното име при бришењето на концептуалниот ефект (како  *pierre*  (карпа) во  *Pierre*  (Петар), а ова се две апсолутно различни вредности или функции); затоа како прво, некој би можел да гадне во искушение да каже дека личното име, во вистинска смисла, не припаѓа вистински на јазикот;



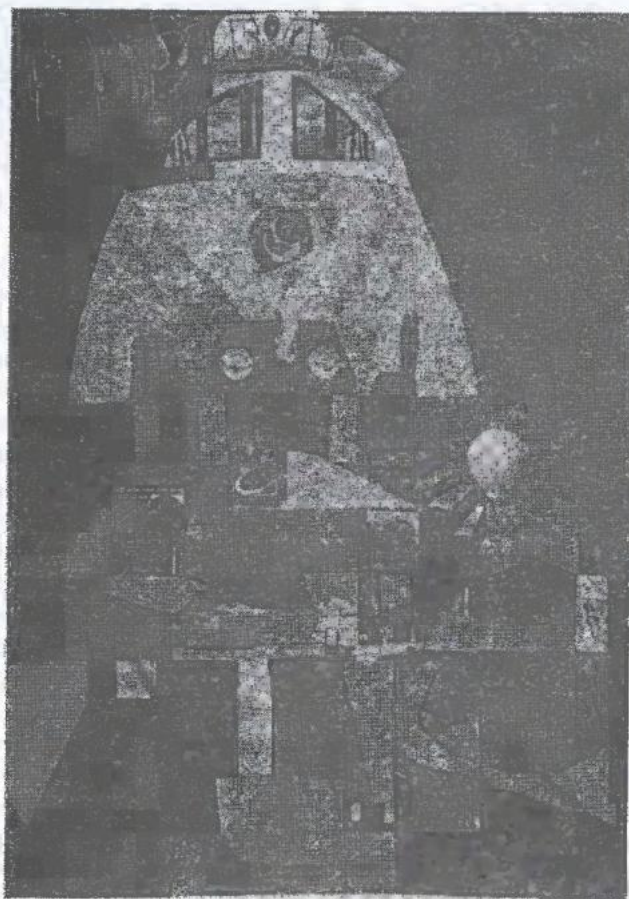
Лилјана Климова - Пеин, Многу желби имам, 1995.

тоа не припаѓа таму, *иако и бидејќи* неговото довикување го прави јазикот можен (што би претставувал еден јазик без можноста да се довикува по лично име?); следствено тоа може соодветно да се впише во јазикот само кога ќе си допушти да го преведат во него, со други зборови, *да го протолкуваат* со неговиот семантички еквивалент: од овој момент тоа престанува да биде лично име. Именката *pierre* припаѓа на францускиот јазик, а нејзиниот превод на туѓ јазик во принцип би требало да го пренесе и нејзиното значење. Ова не е случај со *Pierre*, чие вклучување во францускиот јазик не е осигурано и во секој случај не е од истиот тип.

"Петар" во оваа смисла е превод на *Pierre* колку што е *Londres* превод на "Лондон" и така натаму. И како *второ*, секој чиј таканаречен мајчин јазик му бил јазикот на Биетието би можел навистина да го разбере Вавилон како "збрка"; таа личност значи прави *збрка* превод на лично име со неговиот општ еквивалент без да има потреба од друг збор. Изгледа небаре имало два збора таму, два хомонима од кои едниот има вредност на лично име а другиот на општа именка: меѓу овие два, превод којшто може да се вреднува сосема различно. Дали тој припаѓа на видот што Јакобсон го вика интралингвален (внатрејазичен) превод или преизразување? Мислам не: "преизразувањето" ги опфаќа односите на трансформацијата помеѓу општите именки и вообичаените фрази. Есејот *За преводот* (1959) разликува три облици на превод. *Интралингвалниот* (внатрејазичниот) превод ги толкува лингвистичките знаци со помош на други знаци од истиот јазик. Ова очигледно претпоставува дека можеме во крајната анализа да знаеме како строго да ги одредиме единството и идентитетот на еден јазик, решливата форма на неговите граници. Тогаш ќе стане збор за она што Јакобсон чисто го нарекува превод "правилен",

*интерлингвален* (меѓујазичен) превод, којшто ги толкува лингвистичките знаци со средства на некој друг јазик - ова укажува на истата претпоставка како внатрејазичниот превод. На крајот постои и интерсемиотички превод или трансмутација (преобразување), којшто ги толкува лингвистичките знаци со помош на системи од нелингвистички знаци. За двата вида превод што не би биле преводи "правилни", Јакобсон предлага дефинициски еквивалент и друг збор. Првиот го преведува, така да се изразиме, со друг збор: внатрејазичен превод или

*преизразување*. Третиот исто: *интерсемиотички* превод или *трансмутација* (преобразување). Во овие два случаи, преводот на "превод" е дефинициско толкување. Но во случајот на преводот "правилен", преводот во вообичаена смисла, меѓујазичен и послевавилонски, Јакобсон не преведува: тој го повторува истиот збор: "меѓујазичен превод или превод правилен". Тој претпоставува дека не е потребно да се преведува: секој разбира што значи тоа бидејќи секој го искусил, од секого се очекува да знае што е јазик, односот на еден јазик кон друг, а особено истоветноста или различноста во фактот на јазикот. Доколку постои транспарентност што Вавилон не би ја обезвреднил, тогаш таа сигурно е оваа, искуството од намноженоста на



Лилјана Климова - Пеин, *Од ништо да направиш нешто*, 1992

јазиците и "правилната" смисла на зборот "превод". Во однос на овој збор, кога во прашање е преводот "правилен", другите употреби на зборот "превод" би биле во позиција на внатрејазичен и несоодветен превод, како метафори, на кратко, како скршнувања или кривини на преводот во правилна смисла. На тој начин значи би имало превод во правилна смисла и превод во фигуративна смисла. А со цел да се преведе едниот во другиот, внатре во истиот јазик или од еден на друг јазик, во фигуративна или правилна смисла, ќе се најдеме во ситуација што бргу

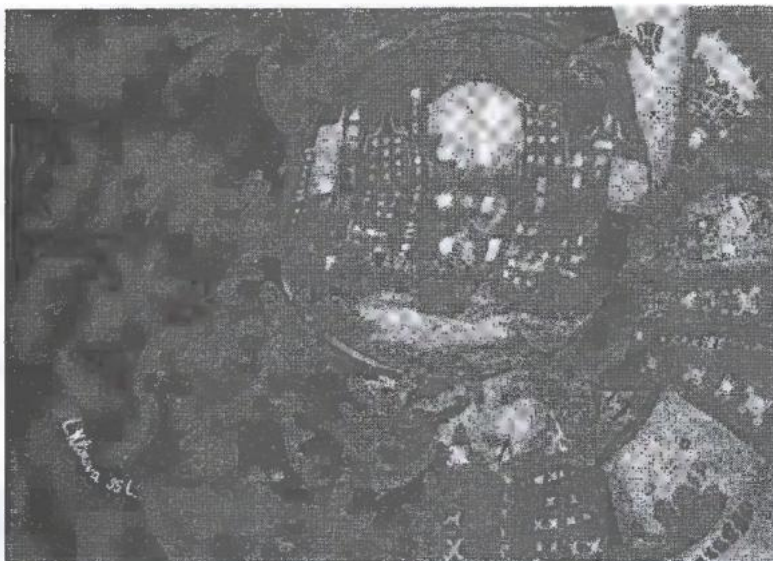
ќе ни открие колку оваа смирувачка тространост може да биде проблематична. Многу брзо: во истиот миг кога ќе изговориме "Вавилон" ја чувствуваме невозможност да решиме дали името припаѓа, правилно и едноставно, на еден јазик. А и важно е дека оваа нерешливост дејствува во битката за лично име на сцената на генеолошката задолженост. Во потрагата да "си створат име за себе", да основаат во исто време универзален јазик и единствена генеологија, Семитите (Симовците) сакаат да го вразумат светот, а ова вразумување би можело истовремено да означува колонијално насилство (бидејќи вака тие би го универзализирале својот идиом) и мирољубива транспарентност на човековата заедница. Обратно, кога Бог го наметнува и се противи на своето име, тој ја нарушува рационалната транспарентност но и го прекинува колонијалното насилство или лингвистичкиот империјализам. Тој ги осудува на превод, ги повинува на законот за превод којшто е и нужен и невозможен; со еден удар на своето преводливо-непреводливо име тој воведува универзалност во мислењето (повеќе тоа нема да биде подложно на владеењето на еден единствен народ), но едновременно ја ограничува таа универзалност: забранета транспарентност, невозможна едност. Преводот станува закон, должност и долг, но долг од кој никој не може да се раздолжи. Ваквата нерешливост постои маркирана во самото име Вавилон: кое одеднаш и се преведува и не се преведува, припаѓа без припадност на еден јазик и се задолжува себеси кај себе со невратлив долг, кај себе како кај друг. Ваква би била вавилонската поставка.

Овој единствен пример, истовремено архетипски и алегоричен, би можел да послужи како вовед во сите таканаречени теоретски проблеми на преведувањето. Но ни едно теоретизирање, доколку, се разбира, е произведено во еден јазик, не е во состојба да доминира над вавилонската поставка. Ова е една од причините зошто овде претпочитам, наместо да ја третирам теоретски, да се обидам да го преведам на свој начин преводот на друг еден текст за преведувањето. Претходното значи ме одвело до еден стар текст на Волтер Бенџамин (Walter Benjamin), "За јазикот како таков и за јазикот на човекот" (1916), преведен од Морис де Гандијак (Maurice de Gandillac) (*Mythe et Violence, Paris: Denoel, 1971*). Таму е експлицитна референцата на Вавилон и е проследена со расправа за личното име и преводот. Но поради, за мене барем, претераната загадочност на есејот, богатството и многуте решителности, бев принуден да го одложам тоа читање и да се ограничам на "Задачата на преведувачот" (исто така во превод

на Морис де Гандијак во истиот том). Неговата тежина без сомнение не е помала, но неговото единство останува поочигледно, пососредоточено околу темата. А овој текст за преводот е исто така предговор кон преводот на *Tableaux parisiens* на Бодлер, и јас првин ќе се осврнам на францускиот превод што ни го дава Морис де Гандијак. А сепак, превод - дали тоје само тема за овој текст, а особено негова примарна тема?

И насловот кажува, уште од првиот збор, задачата (*Aufgabe*), мисијата на која некој е предодреден (секогаш од друг), определбата, должност, долгот, одговорноста. Веќе е на клада некаков закон, ред за кој преведувачот мора да биде одговорен. Тој исто така мора да се правда и тоа од нешто што имплицира можеби недостаток, пад, грешка и можеби злостор. Есејот има како хоризонт, ќе се види, "помирување". И сè она во една расправа што намножува генеолошки мотиви и алузии - повеќе или помалку метафорични - до трансмисијата на семејното семе. Преведувачот е задолжен, самиот се гледа себеси како преведувач во состојба на долг; а негова задача е да го предава, да го предава она што сигурно било дадено. Меѓу зборовите што кореспондираат со насловот на Бенџамин (*Aufgabe*, должност, мисија, задача, проблем, она што е разрешено, дадено да се направи, дадено да се предаде), има, од почетокот, *Wiedergabe*, *Sinnwiedergabe*, надолжна, надолжна на значење. Како треба таквата надолжна, па дури таквата разрешеност да се сфати? Дали само како надолжна на значење и што од значењето во овој домен?

Сега за сега да го задржиме вокабуларот подарок и долг, и тоа долг што може себеси да се изјасни како нерешлив, па оттука следи еден вид "пренос", љубов и омраза, од страна на оној што е во позиција да преведува, што е повикан да преведува, земјаќи го предвид текстот што треба да се преведува (Не велама земајќи го предвид потписникот или авторот на оригиналот), јазикот и пишувањето, синџирот и љубовта што ја запечатуваат венчавката помеѓу авторот на "оригиналот" и неговиот јазик. Во центарот на есејот, Бенџамин говори за надолжната што многу лесно може да биде невозможна: неразрешлив долг среде генеолошкиот настан. Една од основните теми на текстот е "сродството" на јазиците во смисла дека повеќе не е подложно на историската лингвистика на деветнаесеттиот век без сосема да се оттуѓи од неа. Можеби тука е предложено да размислиме за самите можности на историската лингвистика.



Лилјана Климова - Пеин, Дабот, 1995.

Бенџамин штотуку го цитираше Маларме, го цитира – а француски, откако остави во сопствената реченица латински збор којшто Морис де Гандијак го репродуцира на дното од страницата за да –значи дека со "гениј" не преведувал од германски туку од латински (*ingenium*). Но се разбира не можел да го стори истото со третиот јазик во есејов, францускиот на Маларме, чија непреводливост е измерена од Бенџамин. Уште еднаш: како се пишува текстот на неколку јазици во моментот на преведувањето? Еве го пасусот за неразрешливото (како и секогаш го цитирам францускиот превод, задоволен што овде онде можам да го уфрлам германскиот збор што ја поткрепува мојата теза):

Филозофијата меѓутоа, и преводот не се залудни како што велат сентименталните уметници. Зашто постои филозофски гениј, чија најсоодветна карактеристика е носталгијата за оној јазик што се манифестира себеси во преводот.

*Les langues imparfaites en cela que plusieurs, mangue la supreme: penser etant ecrire sans accessoires ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversite, sur terre, des idiomes empeche personne de proferer les mots qui, sinon, se trouveraient, par une frappe unique, ellememe materiellement la verite.*

*Ако стварноста што зборовиве на Маларме ја евоцираат е применлива, со сета строгост, за филозофот, преводот, со семките (Keimen) што ги носи во себе на таков еден јазик, е ситуиран некаде на половина пат помеѓу книжевната креација и теоријата. Неговото дело има пониска раздолженост, но тој исто толку длабоко се втиснува во историјата. Доколку*

*задачата на преведувачот се јави во ваква светлина, патеките на нејзиното исполнување ризикуваат да се замаглат на еден сè понедостапен начин. Да додадеме: од оваа задача што содржи, во преводот, во зрењето на семето на еден чист јазик ("den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen"), се чини е невозможно раздолжувањето {"diese Aufgabe... scheint niemals losbar"}; се чини дека никакво решение не ќе дозволи нејзино дефинирање {"in keiner Losung bestimmbar"}. Дали не ја лишиме од каква било основа доколку пренесувањето на значење престанува да биде стандард?*

Бенџамин, како прво, решил да не го преведува Маларме; го оставил да болска во неговиот текст како медалјон на лично име; но ова лично име не е сосема безначајно; тоа е само придодадено на она чие значење не дозволува пренос без оштетување во друг јазик или во друг говор (а *Sprache* не се преведува без губиток од обата збора). И во текстот на Маларме, ефектот да се биде личен и така непреводлив е врзан помалку со кое било име или која било вистина на задоволителност одошто за единствената појавност на некоја изведувачка сила. Тогаш следи прашањето: дали тлото на преводот на крајот не се повлекува штом надополната на значењето ("Wiedergabe des Sinnes") престанува да биде мерка? Токму нормалниот концепт на преводот станува проблематичен: тој го воведо процесот на надополна, задачата (*Aufgabe*) требаше на крајот да го пренесе (*wiedergeben*) она првин даденото, а дадена беше, една мисла, значењето. Сега, работите се затемнуваат кога се обидуваме да ја усогласиме оваа вредност на надополна со онаа на зрење. Врз

која основа, на кое тло, зреењето ќе се случи доколку надолната на значењето дадено за него повеќе не е правило?

Алузијата на зреењето на семето би можела да наликува на виталистичка или генетска метафора; значи доаѓа како поддршка на генеолошкиот родителскиот код којшто се чини превладува во текстов. Всушност се чини нужно овде да се смени редоследот и да се признае она што јас на друго место предложив да се вика "метафорична катастрофа": далеку првин од сознанието што значат "живот" или "семејство" секогаш кога ги употребуваме овие познати вредности штом говориме за јазик и превод; попрво треба да се тргне од поимот за јазик и неговото "пре-живување" во преводот за да се стигне до поимањето на она што значи живот и семејство. Оваа смена кај Бенџамин е изведена експресно. Неговиот предговор (зашто да не заборавиме: есејов е предговор) кружи без престан сред вредностите семе, живот, а посебно "пре-живување." (*Überleben* има суштинска врска со *Übersetzen*.) Сега, многу близу до почетокот, Бенџамин се чини предлага споредба или метафора - започнува со " токму како..." - и веднаш сè се врти во и за *Übersetzen*, *Übertragen*, *Überleben*:

*Токму како што манифестациите на животот се блиску поврзани со живеењето, без да означуваат што било за него, преводот се надоврзува на оригиналот. Всушност не толку на неговиот живот колку на неговото пре-живување (Überleben). Зашто преводот доаѓа по оригиналот, за важните дела што никогаш не го наоѓаат својот предодреден преведувач во времето на нивното раѓање, го карактеризира степенот на нивното преживување (Fortleben, овојпат, пре-живување како продолжување на животот а не како живот после смртта). Значи токму во оваа стварност, без каква било метафора, {in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit}, нужно е да се замислат идеите за живот и преживување (Fortleben) како уметнички дела.*

И според една шема што излегува дека е хегелијанска, во еден мошне заокружен пасус, Бенџамин не повикува да го мислиме животот, почнувајќи од духот или историјата а не само од "органската телесност". Постои живот во мигот кога "пре-живувањето" (духот, историјата, делата) го надминува биолошкиот живот и биолошката смрт: "Суштината е во препознавање на сè она од кое има историја а кое не е само подлога за историја што тера некого да го вреднува овој концепт на живот. Зашто започнува од историјата, не од природата... , што доменот на животот мора конечно да се заокружи. Така се раѓа

за филозофот задачата (Aufgabe) за појаснување на самиот природен живот почнувајќи од овој живот, со многу поширок досег, а тоа е животот на историјата."

Од самиот наслов - и сега за сега нека биде така - Бенџамин го сместува *проблемот*, во смисла што е прецизно поставен *пред некого* како задача, како проблем на преведувачот а не на преводот (нити, да кажеме попатно, а прашањето не е пренебрежливо, на преведувачката). Бенџамин не вели задачата или проблемот на преводот. Тој го именува субјектот на преводот, како задолжен субјект, обврзан од должност, веќе во позиција на наследник, влезен како преживеан во генеологијата, како преживеан или чинител на пре-живувањето. Пре-живувањето на делата, не на авторите. Можеби пре-живувањето на имињата на авторите и на потписите, но не на авторите.

Таквото пре-живување дава повеќе од живот, повеќе од преживување. Делото не живее само подолго, живее повеќе и подобро, отаде методот на својот автор. Дали преведувачот тогаш би бил задолжен примач, подлежаик на дарот и на даденото од оригиналот? Во никој случај. Од неколку причини, вклучувајќи ја и оваа: врската или обврзност од долгот не се пренесува помеѓу давател и даденик туку помеѓу два текста (две "продукции" или две "креации"). Ова се подразбира од почетокот на предговорот и ако некој сака да издвои тези, еве неколку, грубо изведени како и при секое давање пример:

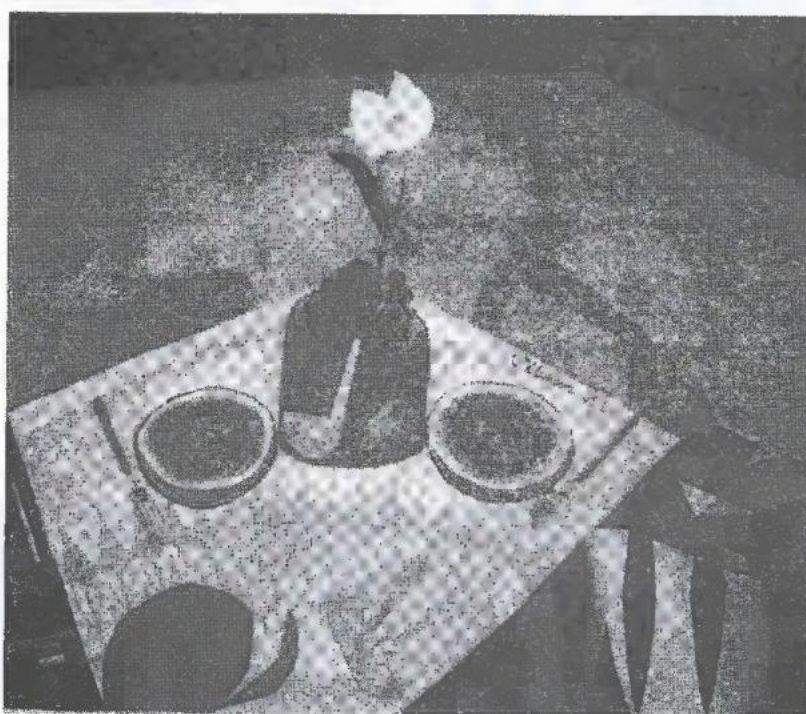
**1.** Задачата на преведувачот не се најавува сама или не следи од *приемот*. Теоријата на преведувањето не зависи битно од која било теорија на рецепција, иако таа може обратно да придонесе за разработката и појаснувањето на таква една теорија.

**2.** Преводот нема како основна цел каква било *комуникација*. Не повеќе од оригиналот, а Бенџамин ја задржува, безбедна од секоја опасност за спорење, строгата двојност помеѓу оригиналот и верзијата, преведеното и она што преведува, иако го менува нивниот однос. И тој е заинтересиран за превод на поетски или свети текстови, кои овде би ја дале суштината на преводот. Целиот есеј се движи помеѓу поетското и светото, враќајќи се од првото кон второто, она што укажува на идеалот на секој превод, чисто преносливото: интралинеарната верзија на светиот текст, моделот или идеалот (*Urbild*) на секојвозможен превод. А сега втората теза: за еден поетски текст или свет текст, комуникацијата не е основ-

на. Кога ова се поставува како прашање не се однесува непосредно на комуникативната структура на јазикот туку повеќе на хипотезата за комуникативна содржина што може строго да се разликува од јазичниот чин на комуникација. Во 1916 година, критичарот на семиотизмот и на "буржуаскиот концепт" на јазикот веќе беше насочен против таквата распределба: средства, предмет, адресант. "Не постои содржина на јазикот." Она што јазикот првин го комуницира е неговата "комуникативност". ("За јазикот како таков, "). Ќе се каже ли дека вака е направено отворање кон перформативната димензија на исказите? Во секој случај ова не предупредува

конституирани долгот и генеологијата на преведувачот? Или првин, како оние на она што *треба да се преведува*, на иднопреведеното?

Да ја проследиме жицата на животот или преживувањето секаде кајшто комуницира со движењето на сродството. Кога Бенџамин го предизвикува гледиштето на рецепција, не го прави со цел да одрече секаква пертиненција, и самиот, без сомнение, ќе стореше многу да се подготви за една теорија на рецепција во книжевноста. Но тој првин сака да се врати на авторитетот на она што сè уште го вика "оригинал," не затоа што овој си произведува свој



Лилјана Климова - Пеин, Ручек, 1995.

против избрзување: изолирање на содржината и тезите во "Задачата на преведувачот" и негово поинакво преведување а не како сигнатура на еден вид лично име предодредено да го осигура неговото преживување како дело.

**3.** Доколку навистина има помеѓу преведениот текст и текстот што преведува врска како помеѓу "оригинал" и верзија, таа не може да биде *репрезентативна* или *репродуктивна*. Преводот не е ниту слика ниту копија.

Со овие три внимателности на ум (нити рецепција, нити комуникација, нити репрезентација), како се

примач или свои преведувачи, туку затоа што од нив бара, им заповеда, им се наметнува им командува да создадат закон. А токму структурата на ова барање се јавува овде како многу необична. Низ што сè таа минува? Во еден книжевен - построго кажано во случајов, "поетски" - текст не минува низ кажаното, изуственото, искомуницираното, содржината или темата. И кога, во овој контекст, Бенџамин сè уште вели "комуникација" или "искажување" (*Mitteilung, Aussage*), не за чинот туку за содржината очигледно кажува: "Што 'кажува' едно книжевно дело {*Dichtung*}? Што комуницира? Многу малку за оние што го разбираат. Она битното што го има не е комуникацијата, не е искажувањето."

Барањето се чини на овој начин поминува, вистински се формулира, низ *форма*. "Преводот е форма," а законот на оваа форма има свое прво место во оригиналот. Овој закон првин сам се основа, да повториме, како барање во строга смисла, потреба што делегира, владее, припишува, задава. Од овој закон како барање, се покренуваат две прашања; тие се различни по суштина. Првото прашање: од аспект на читателот, може ли делото секогаш да најде преведувач којшто е способен? Второто прашање и, вели Бенџамин, "повистинско" (небаре ова прашање го прави преходното посоодветно, иако, ќе видиме, прави нешто сосема поразлично): "по суштина дали тоа { делото } носи превод и ако е така - во склад со сигнификацијата на оваа форма - дали тоа бара превод?"

Одговорите на овие две прашања не би можеле да бидат од иста природа или од ист ков. *Проблематичен* во првиот случај, ненужен (преведувачот способен за работата може да се појави и да не се појави, но и ако се појави, тоа ништо не менува во барањето или во структурата на налогот што произлегува од делото), одговорот е вистински *аподиктичен* во вториот случај; нужен, априорен, покажлив, апсолутен бидејќи доаѓа од внатрешниот закон на оригиналот. Оригиналот бара превод дури и ако таму нема преведувач, подготвен да одговори на оваа заповед, што во исто време е и барање и желба во самата структура на оригиналот. Оваа структура е односот на животот кон преживувањето. Овој ламтеж за друг како преведувач, Бенџамин го споредува со некој незаборавен миг од животот: се живее како нешто незаборавно, *е незаборавно* дури и ако на крајот, вистински победи забравот. Ќе беше незаборавно - тука лежи неговата суштинска важност, неговата аподиктична битност; забравот се случува на оваа незаборавност само случајно. Барањето на незаборавното - кое овде е конститутивно - ни најмалку не е смалено од конечноста на помнењето. Слично и барањето на преводот во никој случај не страда што не е задоволено, барем не страда сè додека е самата структура на делото. Во оваа смисла *преживувањето* е априорно - и смртта воопшто не може да го смени. Како што не може да го смени барањето (*Forderung*) што тече низ оригиналното дело и на кое само "мислата Божја" може да одговори или со него да кореспондира. (*entsprechen*). Преводот, страста за превод, е незамислива без оваа *кореспонденција* со мислата Божја. Во текстот од 1916 година, кој веќе ја усогласи задачата на преведувачот, неговата *Aufgabe* со одговорот даден на дарот јазици и дарот

имиња ("Gabe der Sprache, "Gebung des Namens"), Бенџамин го именува Бога на ова рамниште, оној што ја овластува кореспонденцијата, што ја овозможува или гарантира кореспонденцијата меѓу јазиците вклучени во преводот. Во овој тесен контекст, се наоѓаше и проблемот на односите помеѓу јазикот на стварите и јазикот на луѓето, помеѓу немото и говорното, анонимното и именливото, но аксиомот важи, без сомнение, за сите преводи: објективноста на овој превод е гарантирана во Бога". Долгот, во почетокот, е скроен во шуплината на оваа "мисла Божја".

Чуден долг, којшто не врзува некого за некого. Ако структурата на делото е "пре-живување", долгот не важи во однос на еден хипотетичен подмет-автор на оригиналниот текст - мртов или смртен, мртовец, или "кукла", на текстот - туку на нешто друго што го претставува формалниот закон во иманентноста на оригиналниот текст. Потоа долгот не вклучува надополна на копија или добра слика, верна репрезентација на оригиналот: вторава, преживеаниот, сама се наоѓа во процес на трансформација. Оригиналот се дава себеси во самомодифицирањето; овој дар не е даден објект; тој живее и продолжува да живее во мутација: "Зашто во неговото преживување, кое не би го заслужило името доколку не е мутација и обнова на нешто живо, се модифицира оригиналот. Дури и за зборовите што се затврднати сè уште трае постмутацијата."

Постматурација (*Nachreife*) не еден жив организам или семе: ова не е само метафора од веќе наведените причини. Во самата нејзина суштина, историјата на овој јазык е детерминирана како "раст", "свет раст на јазиците".

4. Доколку долгот на преведувачот не го обврзува преведувачот нити во однос на авторот (мртов колку што неговиот текст има структура на преживување дури и да е жив) нити во однос на моделот што мора да се репродуцира или претстави, тогаш кон што или кон кого е тој обврзан? Како да се именува ова, ова што или кој? Што е личното име ако не име на авторот конечен, мртов или смртен на текстот? И кој е тој преведувач вака обврзан којшто можеби се наоѓа себеси *обврзан* кон друг пред да се обврзе самиот кон себе? Бидејќи преведувачот се наоѓа себеси, барем во преживувањето на текстот, во истата ситуација како текстовиот конечен и смртен производител (неговиот "автор"), не е тој, нити тој самиот како конечно и смртно суштество, којшто е обврзан. Тогаш кој? Се разбира дека е тој но во име на кого или што? Прашањето на личните имиња овде е клучно. Кајшто чинот на живиот смртник се чини вреди помалку



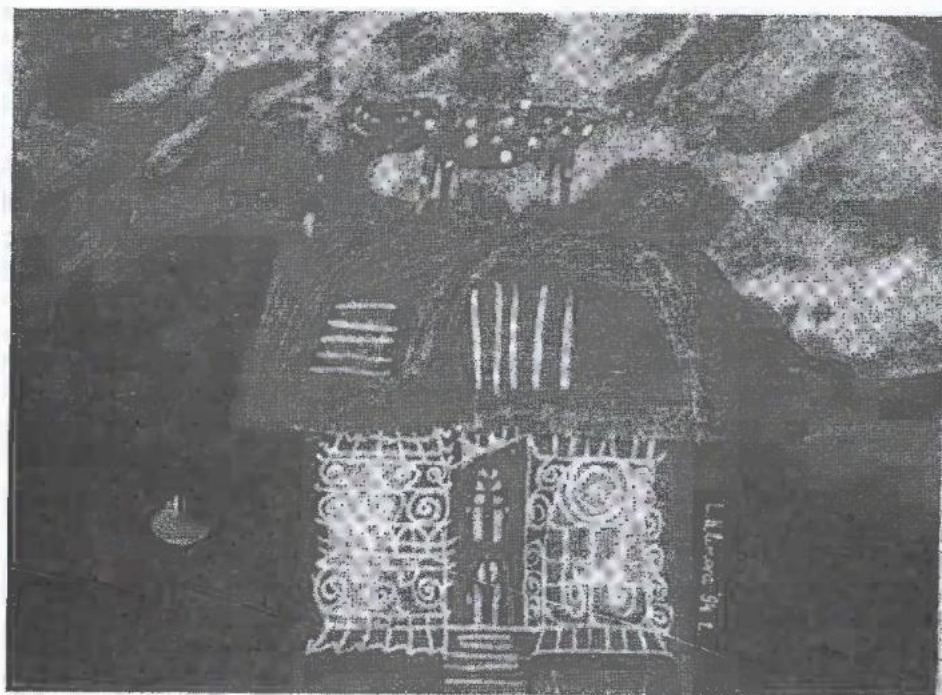
одошто пре-живувањето на текстот во *превод* - преведен или што преведува - сосема е нужно сиг-натурата на личната именка да се издвојува и да не биде толку лесно исфрлена од договорот или од долгот. Да не заборавиме дека Вавилон именува битка за пре-живување на името, јазикот или усните.

Од своите височини Вавилон во секој миг го надгледува и изненадува моето читање: јас преведувам, ас го преведувам преводот на Морис де Гандијак на текст од Бенџамин којшто, предговорувајќи превод, го користи како преттекст да каже на каков и на кој начин секој преведувач е обврзан - и попатно забележува, суштински дел од неговиот приказ, дека не би можел да постои превод на превод. Ова треба да се запамети.

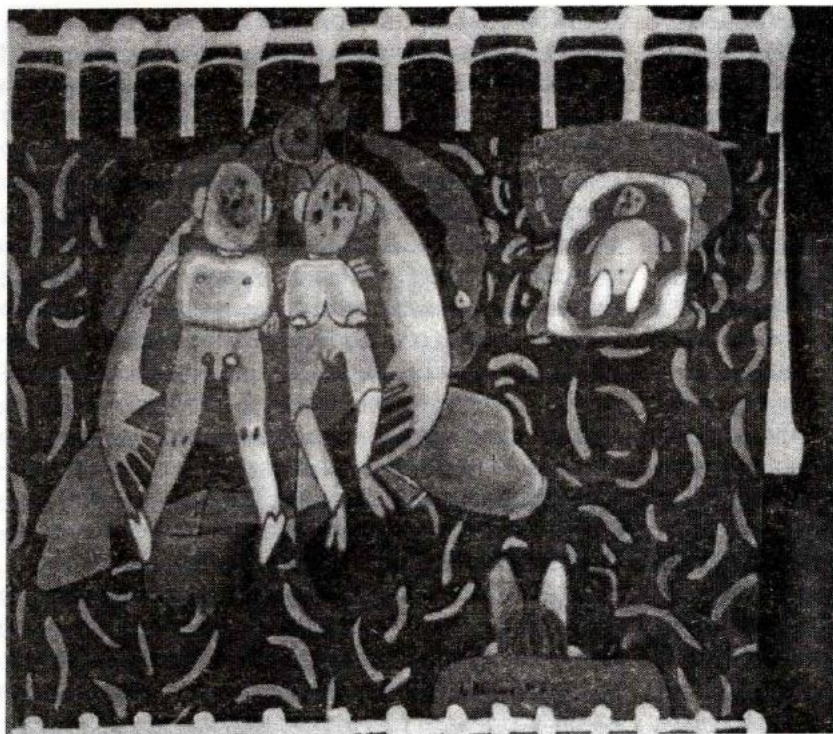
Имајќи ја на ум оваа чудна ситуација, не сакам само и воглавно да си ја сведам улогата на минувач или набљудувач. Ништо не е посериозно од преводот. Повеќе сакам да го означам фактот дека секој преведувач е во позиција да зборува *за* преводот, на место што повеќе од другите не е второ или вторично. Зашто доколку структурата на оригиналот е маркирана од барањето да биде преведена, тогаш во втемелувањето на законот оригиналот започнува да се задолжува себеси *исто така* земајќи го предвид и преведувачот. Оригиналот е првиот должник, првиот побарувач; тој започнува со не-

достиг и молба за превод. Ова барање не е само од страната на градителите на кулата кои сакаат да создадат име за себе и да основаат универзален јазик што ќе се преведува од самиот себе; тој исто така го притиска деконструкторот на кулата: во давањето на името, Бог исто така се повика на преводот, не само меѓу јазиците што одеднаш се намножија и се збркаа, туку првин *на неговото име* на името што тој го прогласи, даде, и кое треба да се преведе како збрка за да се разбере, оттука да се дозволи да биде разбрано дека е тешко за превод и така да се разбере. Во мигот кога тој го наметнува и го противставува својот закон на оној од племето, тој е исто така молител за превод. Тој е исто така задолжен. Тој не престанал да се моли за превод на своето име иако го забранува. Зашто Вавилон е непреведлив. Бог плаче врз сопственото име. Неговиот текст е најсвет, најпоетичен, најисконски, бидејќи тој создава име и си го дава сам на себе, но не останува помалку скуден во силата па дури и во богатството; тој моли за преведувач. Како во *La folie du jour* на Maurice Blanchot, законот не заповеда без да бара да биде прочитан, дешифриран, преведен. Тој бара пренос (*Übertragung* и *Übersetzung* и *Überleben*). *Двојната врска* е во законот. Дури и во Бог и нужно е строго да се следи последицата: *во неговото име*.

Нераздолжива на обете страни, двојната



Лилјана Климова - Пеин, *Кухата на тутун, од другата страна на светот*, 1994.



Лилјана Климова - Пеин, *Брак*, 1994/95.

задолженост минува меѓу имињата. Таа *a priori* ги надминува носителите на имињата, ако под тоа се подразбираат смртните тела што исчезнуваат зад пре-живувањето на името. Сега, личното име припаѓа и не припаѓа, рековме, на јазикот, дури ни на, да прецизираме овде, корпусот од текстот што треба да се преведува, на иднопреведеното.

**Д**олгот не вклучува живи субјекти туку имиња на работ од јазикот или, построго, трагот што го договара односот на гореспоменатиот жив субјект со неговото име, до граница до која вториов се држи до работ на јазикот. А овој траг би бил она на иднопреведеното од еден на друг јазик, од овој до оној раб на личното име. Овој јазичен договор меѓу неколку јазици е апсолутно еднински. Пред сè, тоа не е она што е општо познато како јазичен договор: таков што ја гарантира институцијата на *еден* јазик, единството на неговиот систем, и општествениот договор што ја врзува, на овој начин, заедницата. Од друга страна постои општа претпоставка дека со цел да се стигне до вредност или да се основа што било, договорот мора да се склучи на еден јазик или да се повикува (на пример, во случајот на дипломатски или комерцијални договори) на преносноста веќе дадена и без остаток: таму множественоста на јазиците мора апсолутно да биде надвлеедана. Овде, напротив, договорот меѓу два туѓи јазици како так-

ов треба да го овозможи преводот којшто *последователно* ќе го овласти секој вид договор во изворна смисла. Потписот на овој еднински договор не бара пишан документ или запис: сепак тој зазема место како трага или како црта, а ова место зазема место дури и ако неговиот простор не потпаѓа под никаква емпириска или математичка објективност.

**Т**опосот на овој договор е исклучителен, единствен, и практично незамислив како нормална категорија на договор: со класична терминологија би се нарекол трансцендентален, бидејќи фактички генерално го овозможува секој договор, започнувајќи со она што се вика јазичен договор во границите на еден идиом. Друго име, можеби, за потеклото на говорите. Не потеклото на јазикот туку на јазиците - пред јазикот, јазиците.

**Д**оговорот за превод, во оваа трансцендентална смисла, би бил самиот договор, апсолутниот договор, договорната форма на договорот, онаа што допушта договорот да биде она што е.

**М**оже ли да се каже дека сродноста меѓу јазиците го претпоставува овој договор или дека сродството ја дава првата можност за договорот? Овде се препознава класичен круг. Тој секогаш почнувал да се врти кога некој ќе го постави прашањето за потеклото на јазиците или општеството. Бенџамин, којшто честопати говори за сродноста на јазиците, никогаш не го прави тоа како компаративист или како историчар на јазиците. Тој е помалку заинтересиран за семејствата на јазиците одошто за една посуштинска и позагадочна врска, една привлечност која не е сигурна дека ја антиципира трагата или договорот на иднопреведеното. Можеби дури и ова сродство, оваа привлечност (*Verwandschaft*), е како сојуз, со договорот за превод, до степен кога преживувањата што ги здружува не се природни животи, крвни врски или емпириски симбиози.

*Овој развој, како оној на јазикот изворен и возвишен, е определен од конечност изворна и возвишена. Животот и конечност - нивниот меѓусебен однос очигледно јасен, сепак вон дофатот на знаењето, се*

*открива само кога целта, во чија светлина сите единични конечности на животот дејствуваат, не се бара во вистинскиот домен на тој живот туку повеќе на ниво повозвишено. Сите завршени животни појави, како самата нивна конечност, не се, на крајот на краиштата, конечни кон животот туку кон изразувањето на неговата сушност, кон претставувањето (Darstellung) на неговото значење. Така на крајот, преводот како цел има да ја изрази најинтимната врска меѓу јазиците.*

Преводот не бара да го каже ова или она, да ја пренесе оваа или онаа содржина, да го комуницира ваквиот полнеж значење, туку да ја пре-означи привлечноста меѓу јазиците, да ја изложи нејзината сопствена можност. А она, што бара книжевен текст или свет текст, можеби ја дефинира самата суштина на книжевното и светото, во заедничкиот корен. Рек-ов "ја пре-означува" привлечноста меѓу јазиците за да ја именува чудноста на еден "израз" ("да ја изрази неинтимната врска меѓу јазиците"), што не е нити проста "презентација" нити едноставно нешто друго. На начин што е единствено антиципаторски, претскажувачки, речиси пророчки, преводот ја прави присутна една привлечност што никогаш не е присутна во оваа презентација. Тука се помислува на начинот на кој Кант напати го определува односот кон возвишеното: претставување несоодветно на она кое сепак е претставено. Овде излагањето на Бенџамин продолжува во кривини и со извртувања:

*Невозможно е дека тој {преводот} е во состојба сам да ја открие оваа скриена врска, дека е во состојба да ја надолупи (herstellen); но преводот може да ја претстави (darstellen) таа врска со нејзина актуализација во нејзиното семе или во нејзиниот интензитет. А ова претставување на означеното ("Darstellung eines Bedeuteten") со стремежот, со семето на неговата надолупна, е сосема оригинален начин на претставување, којшто речиси нема еквивалент во доменот на вонјазичниот живот. Зашто второво има, во аналогите и знаците, типови на референци (Hindeutung) поинакви од интензивното, што значи антиципаторска, претскажувачка (forgeifende, andeutende) актуализација. Но односот што го имаме на ум, оваа многу интимна врска меѓу јазиците, е врска на самобитно меѓусебно приближување. Се состои во ова: јазиците не се туѓи еден на друг, туку, априорни и изземени од сите историски врски, се врзани еден со друг во она што го значат.*

Целата енигма на тоа сродство е сосредоточена овде. Што значи "што мислат"? А што станува со ова претставување во кое ништо не е претставено на нормален начин на присуство?

Спорни се тука името, симболот, вистината, писмото.

Еден од основните темели на есејот, како и на текстот од 1916 година е теоријата на името. Јазикот е одреден започнувајќи од зборот и привилегијата на именување. Ова е, патем, многу силен ако не многу поучителен исказ: "изворниот елемент на преведувачот" е зборот а не реченицата, синтактичката артикулација. Како храна за мислата, Бенџамин нуди интересна "слика": реченицата (Satz) ќе биде "сидот пред јазикот на оригиналот, "а зборот, зборот по збор, буквалноста (Wortlichkeit), ќе биде негова "столб". Како што сидот крепи додека сокрива (тој е пред оригиналот), столбот држи додека допушта да мине светлината и оригиналот да се покаже (Небаре сме близу до париските премини). Оваа привилегија на зборот очигледно ја поддржува онаа на името а со неа она што е лично за личното име, ризиците и самата можност за договор за превод. Вака се отвора *економскиот* проблем на преводот, без оглед дали станува збор за проблем на економијата како законот за личното или за економијата како квантитативен однос (дали е преведување да се транспонира лично име во неколку зборови, во фраза или во опис, и така натаму?).

Има некакво иднопреведено. Тоа од обете страни и пренесува и прави договори. Тоа не ги обврзува толку авторите како лични имиња на работ од јазикот, тоа суштински не обврзува ниту да се комуницира ниту да се претставува, ниту пак да се чува веќе потпишаната определба, туку главно да се составува договорот и да се дава раѓање на пактот, со други зборови на *симболот*, во онаа смисла во која Бенџамин со терминив не именува туку сугерира, без сомнение со метафората на амфора, да речеме, зашто од почетокот се посомневавме во нормалната смисла на метафората со аметафора.

Доколку преведувачот ниту го надолупува ниту го копира оригиналот, тоа е затоа што оригиналот продолжува да живее и самиот се трансформира. Преводот всушност ќе биде момент во растот на оригиналот, којшто ќе се комплетира со сопственото зголемување. Значи мора, а мора баш со ова "семиналната" логика да се наметнала на Бенџамина, растот да не дава потстрек на која било форма во кој било правец. Растот мора да се надолупува, полни, комплетира (Erganzung овде е најфреквентниот збор). И доколку оригиналот вика по додаток, тоа е затоа што на изворот не бил без недостаток, полн, целосен, тотален, идентичен на самиот себе. Во

потеклото на оригиналот што треба да се преведува постои пад и прогонство. Преведувачот мора да обновува, (*erlosen*), разрешува, решава, во обидот да се разреши самиот себеси од сопствениот долг, што на дното е истото - и без дно. "Да го обнови во својот говор оној чист јазик протеран во туѓ говор, да го ослободи со пренесување овој чист јазик заробен во делото, таква е задачата на преведувачот." Преводот е поетично преместување (*Umdichtung*). Ќе мора да ја испитае суштината на "чистиот јазик" што тој го ослободува. Но за миг да наспомнеме дека ова ослободување носи претпоставка за слобода на преведувачот, што самата не е ништо друго туку однос кон тој "чист јазик"; а ослободувањето со кое оперира, на крајот од пречекорувањето на границите од јазикот што преведува, во трансформирањето за возврат, мора да го проширува, зголемува и да го овозможува растот на јазикот. Додека овој раст се ближи кон комплетност, додека е симболон, тој не репродуцира: тој се придодава додавајќи. Оттука оваа двојна споредба (*Vergleich*), сите овие скршнувања и метафорични додатоци: (1) "Токму

како што тангентата го допира кругот само на летечки начин и во една точка, и токму како што овој допир, не точката, го пренесува на тангентата законот според кој таа го продолжува до бесконечност својот курс во права линија, така преводот го допира оригиналот на летечки начин и само во една бесконечно мала точка на значење, за оттаму да го продолжи својот вистински курс, според законот за верноста во слободата на јазичното движење." Секојпат кога зборува за допир (*Berührung*) помеѓу телата на два текста во процесот на преводот, Бенџамин тоа го нарекува "летање" (*fluchtig*). Во најмалку три случаи, нагласен е овој "летачки" карактер, и тоа секогаш за да го ситуира допирот со значење, бесконечно малата точка на значење што јазиците одвај ја допираат ("Складот меѓу јазиците е толку длабок овде {во преводот на Софокле од Хелдрелин} што значењето е само допрено од ветерот на јазикот во стил на Еолската лира"). Што може да биде бесконечно малата точка на значење? Со која мерка може да се вреднува? Самата метафора истовремено е и прашање и одговор. А еве ја и другата метафора, метафората, која повеќе не ја интересира проширувањето по права и бесконечна линија туку зголемувањето со придодавање долж скршените линии на еден фрагмент. (2) "Бидејќи, токму како што фрагментите од една амфора, доколку едното е способно да го пресоздаде целото, мора да се доближни во најмалите детали, но не и идентични еден со друг, така наместо да се искаже себеси сличен со значењето на оригиналот, преводот би требало, со движење на љубов, и детално, да го пренесува во својот јазик обликот на намерата на оригиналот: така, токму како што фирата станува препознатлива како делови од истата амфора, оригиналот и преводот стануваат препознатливи како делови од еден поширок јазик."



Лидјана Климова - Пеин, *Мислител*, 1991.

Да му се придружиме на ова движење на љубовта, на гестот на овој сакач (*liebend*) што работи во преводот. Тоа не репродуцира, не надолнува, не претставува; што се однесува до суштината, тоа не го пренесува значењето на оригиналот освен на онаа допирна точка или допир, бесконечно мал по значење. Тоа ги проширува телото на јазиците, ги става јазиците во симболично ширење, а симболичното овде значи дека, колку и да е мала надолната што треба да се надолни, поголемата, новата поширока целина ќе има нешто друго да надолнува. Можеби и не е целина, но е агрегат во кој отвореноста не треба да биде контрадикторна на едноста. Како урната која го позајмува својот поетски топос на толку многу размисли за зборот и нештото, од Хелдерин до Рилке и Хајдегер, амфората е една сама по себе

и ако самата се отвора кон надвор - и оваа отвореност ја отвора едноста, ја прави возможна, и забранува целосност. Нејзината отвореност долушта примање и давање. Доколку растот на јазикот мора исто така да надополнува без претставање, доколку тоа е симбол, може ли преводот да полага право на вистината? Вистина - дали тоа сè уште ќе биде име за она што сè уште го втемелува законот за превод?

Овде ја допираме - во точката несомнено бесконечно мала - границата на преводот. Чистото непреводливо и чистото преносливо овде преминуваат едно во друго - а тоа е вистината, "самата материјално."

Зборот "вистина" се појавува повеќепати во "Задачата на преведувачот." Не смееме да брзаеме за да ја дофатиме. Таа не е ствар на вистината за преводот до таа мерка до која би можела да се приспособи или да биде верна на својот модел, оригиналот. Ниту повеќе ствар, било за оригиналот па дури било и за преводот, за некакво приближување на јазикот кон значењето или кон реалноста, ниту вистински на претставувањето кон нешто. Тогаш што е она што оди под името на вистината? И дали тоа ќе биде нешто ново?

Повторно да тргнеме од "симболичното." Да си припомниме за метафората, или аметафората: преводот се жени со оригиналот кога двата споени дела, различни колку што може да бидат, се довршуваат еден со друг за да формираат поширок јазик во текот на пре-живувањето кое обата ги менува. Зашто родниот говор на преведувачот, како што веќе забележавме, исто така е изменет. Барем такво е моето толкување - мојот превод, мојата "задача на преведувачот." Тоа е она што го нареков преведувачки договор: свадбен или брачен договор со ветување да се произведе дете чие семе ќе ја поттикне историјата и растот. Брачен договор во форма на семинар. Бенџамин вели толку, во преводот оригиналот станува поширок; тој повеќе расте одошто се репродуцира - а јас ќе додадам: како дете, негово дете, без сомнение, но со моќ самостојно да говори што од детето прави нешто подруго од само производ потчинет на законот на репродукција. Ова ветување навестува едно кралство кое истовремено е "и ветено и забрането каде јазиците ќе се помират и исполнат." Ова е највавилонска забелешка во една анализа на светото писмо како модел и граница на секое пишување, во секој случај на секој *Dichtung* во неговото бидување-идно-преведено. Светото и бидувањето-идно-преведено

не се позајмуваат себеси на мислата едното без другото. Тие се произведуваат едното со другото на работ од истата граница.

Ова кралство никогаш не се достигнува, допира, прегазува од преводот. Постои нешто недопирливо, и во оваа смисла помирувањето е само ветено. Но ветувањето не е ништо, тоа не е едноставно назначено од она што му недостига да биде исполнето. Како ветување, преводот веќе е настан, и одлучувачки потпис на договорот. Дали ќе биде или не ќе биде фален не ја спречува определбата да се заземе место и да се завети помен. Преводот што успева, што успева да вети помирување, да говори за него, да го посакува или да го направи посакливо - таквиот превод е редок и значаен настан.

Овде две прашања пред да се приближиме на вистината. Од што се состои недопирливото, доколку постои такво нешто? И зошто таква една метафора или аметафора на Бенџамин ме тера да помислам на хименот, повидливо на свадбената носија?

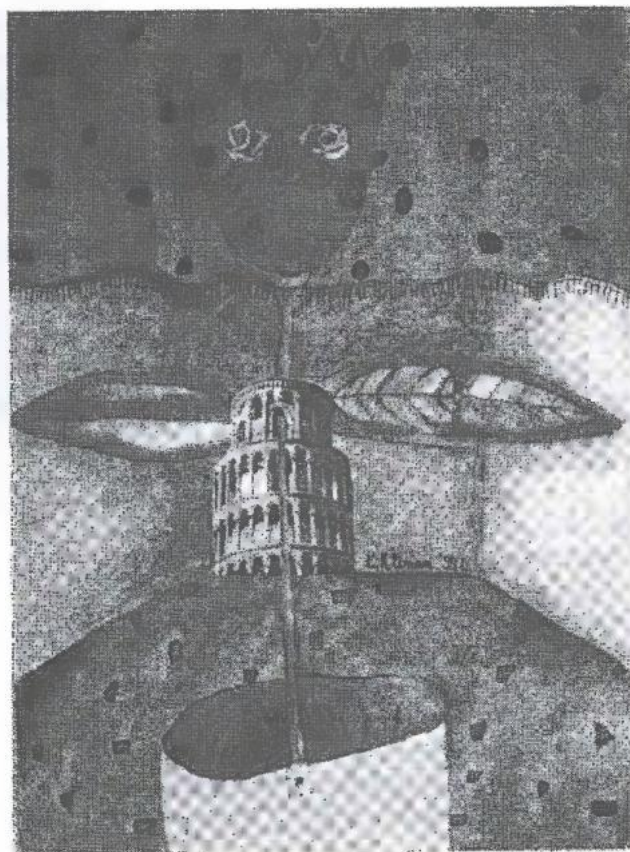
1. Секогаш негибнатото, недофатното, недопирливото (*unberuhrbar*) е она што ја фасцинира и ориентира работата на преведувачот. Тој сака да го допре недопирливото, она што останува од текстот кога некој го отстранил од него комуникативното значење (допирна точка што е, приспомнете си, бесконечно мала), кога некој го пренел она што може да се пренесе, навистина подучен: што правам овде, по и благодарение на Морис де Гандијак, свесен дека една недопирна останка од текстот на Бенџамин исто така ќе остане негибната на крајот од целата работа. Негибната и невина и покрај трудот на преводот, без оглед колку е добар или соодветен. Соодветноста овде не е меродавна. Доколку некој ризикува понуда во толку апсурна појавност, текстот ќе биде дури поневин по еден пасус на преведувачот, а хименот, знакот за невиност, пољубоморен на себе по другиот химен, договорот потпишан а бракот потрошен. Симболичната целосност не ќе настапи до самиот крај а сепак ветувањето за брак ќе биде тука - а ова е задача на преведувачот, по што станува и многу мисловна и незаменлива.

Но повторно? Од што се состои недопирливото? Повторно да ги проучиме метафорите или аметафорите, *Ubertragungen* што се преводи и метафори на преводот, преводи (*Ubersetzungen*) на преводот или метафори на метафората. Да ги проучиме сите овие Бенџаминовски пасуси. Првата фигура овде е онаа на јадрото и корупката, плодот

и лушпата (*Kern, Frucht/Schale*). Таа во крајната анализа ја опишува разликата што Бенџамин никогаш не би сакал да ја одрече или воопшто да ја доведува во прашање. Јадрото се препознава (оригиналот како таков) по фактот што тоа поднесува натамошно преведување и препреведување. Преводот, *како таков*, не поднесува. Само јадрото, бидејќи му се опира на преводот што го привлекува, може да се понуди себеси на понатамошно преведување без да дозволи сопствено исцрпување. Бидејќи односот на содржината кон јазикот, а некој би рекол супстанцата кон формата, на означеното кон означувачот - овде не е ни важно (во овој контекст Бенџамин се спротивставува на тенденцијата, *Gehalt*, и на јазикот или говорот, *Sprache*) - се разликува од оригиналниот текст до преводот. На прво место, единството е густо, цврсто, прилепено како меѓу плодот и лушпата, корупката или неговата кожинка. Не дека не се неделиви - треба да сме способни да ги разликуваме - но тие припаѓаат на една органска целина, и не е безначајно метафората овде да биде вегетациона и природна, натуралистичка:

*Ова кралство тој {оригиналот во превод} никогаш целосно не го достигнува, туку е таму најдено она што го прави преведувањето повеќе од комуникација. Попрецизно ќе се дефинира ова суштинско јадро како она што во преводот не е повторно преведливо. Зашто, колку и да може да се издвои од комуникативното со цел да се преведе, секогаш останува ова непреведливо кон кое е насочена работата на вистинскиот преведувач. Тоа не е пренесливо, како што е креативниот збор на оригиналот {"übertragbar wie das Dichterwort des Originals"}, зашто односот на оваа тенденција кон јазикот е сосема различен во оригиналот и во преводот. Во оригиналот, тенденцијата и јазикот формираат одредено единство, како она на плодот и лушпата.*

**А** сега малку повеќе да ја разложиме реториката на ова парче. Не е сигурно дека основното "јадро" и "плодот" означуваат иста работа. Основното јадро, она што во преводот не е повторно преведливо, не е тенденцијата, туку оваа прилепеност помеѓу тенденцијата и јазикот, помеѓу плодот и лушпата Ова може да изгледа чудно или некохерентно (како може јадрото да биде сместено меѓу плодот и лушпата?). Неопходно, без сомнение, да се мисли дека јадрото првин е тврдото и средишно единство што го држи плодот за лушпата, плодот за себеси исто така; и над сè ова, во срцето на плодот, јадрото е "недопирливо," недофатно и невидливо. Јадрото ќе биде првата метафора на она што го чини единството на двата термина во втората метафора. Но има и трета, и тоа овојпат без природно потекло. Таа се однесува на



Лилјана Климова - Пеин, *Портрет во Би-бал (Ve-voip)*, 1995.

односот помеѓу тенденцијата и јазикот во преводот а не повеќе во оригиналот. Овој однос е поинаков, и мислам дека не манипулирам што инсистирам на оваа разлика кога велам дека е точно онаа помеѓу креацијата и природата. Што всушност е она што Бенџамин небаре патем го забележува како реторичка или педагошка погодност? Дека "јазикот на преводот ја одмотува својата тенденција како кралска носија со големи набори. Бидејќи станува збор за означувачот на еден јазик надмоќен над себеси, тој останува, во однос на сопствената тенденција, несоодветен, исфорсиран, туѓ." Тоа е мошне убав, убав превод: бел ермелин, круна, жезло и величествена облека. Кралот навистина има тело (а овде тоа не е оригиналниот текст туку она што ја сочинува тенденцијата на преведениот текст), но ова тело е само ветено, најавено и фиктивно во преводот. Алиштата се токму не одговараат строго на кралската личност. Ова не е слабост; најдобриот превод наликува на ваквата кралска носија. Останува одвоена од телото за кое сепак е врзана, се мажи за него, но не се омажува. Некој, се разбира, може да ја вези оваа носија, за потребите на овој *Übertragung*, на овој метафоричен превод на превод. На пример, некој може да ја спротивстави оваа метафора на

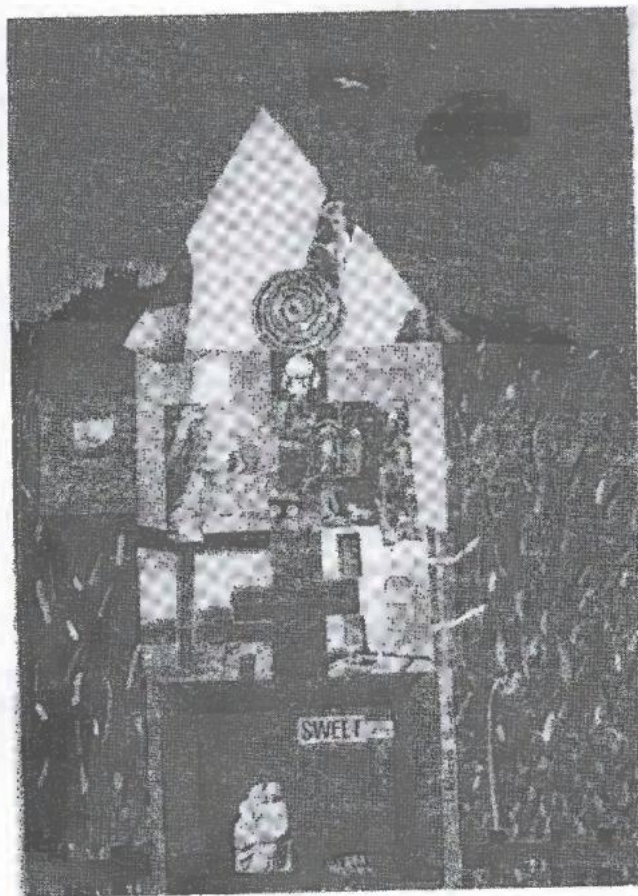
знаа на корупката и јадрото токму како што некој би ја спротивставил технологијата на природата. Едно тарче облека не е природно; тоа е производ па дури уште една метафора на метафора - текст, а овој произведен текст стои на страната од симболичкиот договор. Значи, доколку оригиналниот текст е барање за превод, тогаш плодот, доколку не е јадрото, инсистира да стане кралот или царот којшто ќе носи нова облека: под големите набори, *in weiten Falten*, некој ќе го замисли гол. нема сомнение дека носијата и наборите го вештитуваат кралот од студ и природни напасти; но прво, над сè, таа е, како и жезлото, важна видност на законот. Таа е индексот на моќта и на моќта што го донесува законот. Но некој мисли дека се брои само она што е под носијата, умот, телото на кралот, а не зели веднаш фалусот, околу кој преводот го вработува својот јазик, прави набори, претопува облици, шие рабови, оптоки и везови. Но секогаш моќно повејќи на растојание од тенденцијата.

**2.** Помалку или повеќе прецизна, носијата се мажи со телото на кралот, но за она што е под носијата, тешко е да се одвои кралот од кралската двојка. Токму ова, оваа двојка на сопружници (телото на кралот и неговата одежда, тенденцијата и говорот, кралот и кралицата) го поставува законот и го гарантира секој договор со овој прв договор. Затоа помислиов на свадбена носија. Бенџамин, знаеме, не ги турка работите во насоката што јас му ја давам на мојов превод, читајќи го него речиси секогаш во превод. Помалку или повеќе верно си зедев слобода со тенденцијата на оригиналот, колку и со нејзиниот говор, па пак со оригиналот којшто, за мене, исто така е преводот на Морис да Гандијак, Додадов друга носија, што се вее уште повеќе, но зарем тоа не е конечната цел на секој превод? Барем доколку преводот е осуден на пристигање.

**И** покрај разликата помеѓу двете метафори, корупката и носијата (кралската носија, зашто тој рече "кралска" кајшто другите помислија дека и така е добра), и покрај опозицијата помеѓу природата и уметноста, во обата случаи има *единство* на тенденцијата и говорот, природно единство во едниот случај, симболично единство во другиот. Едноставно во преводот единството сигнализира (метафорично) "поприродно" единство; тоа ветува говор или јазик произведен и речиси возвишен, возвишен до најголема мера до која самото ветување - до умот, преводот - таму останува несоодветно (*unangemessen*), насилно и исфорсирано (*gewaltig*), и туѓо (*fremd*). Оваа "фрактура" се покажува бескорисна, дури "забранува", секое задоцнување

вели: зборот исто така игра, како пренесувањето, со преносно или метафорично изместување. А зборот *Übertragung* се наметнува повторно неколку реда подолу: доколку преводот го "пресадува" оригиналот на друг терен на јазикот "иронично" поодреден, тоа се случува до мерка до која тој повеќе не може да биде преместуван со некој друг "пренос" (*Übertragung*) туку само "подигнат" (*erheben*) наново на место "во другите делови." Не лостои превод на превод; тоа е аксиомот без кој ќе ја нема "Задачата на преведувачот." Доколку некој сака да го нападне, а никој не смее, тогаш ќе го допре недопирливото на недопирливото, за умот, она што му гарантира на оригиналот дека навистина ќе остане оригинал.

**О**ва не е неповрзано со вистината. Вистината очигледно е вон дофатот на секој *Übertragung* и секој можен *Übersetzung*. Таа не е репрезентативната кореспонденција помеѓу оригиналот и преводот, ниту пак примарната соодветност помеѓу оригиналот и некој објект или ознака надвор од него. Вистината би била *чистиот јазик* во кој значењето и писмото повеќе не се раздружуваат. Доколку таквото место, заземањето место на таков еден настан, останеше неоткривливо, повеќе не ќе правевме разлика, дури и со право, помеѓу преводот и оригиналот. Задржувајќи ја оваа разлика по секоја цена, како оригиналот даден за секој преведувачки договор (во квази-трансцендентална смисла за која погоре расправавме), Бенџамин ја повторува основата на законот. Правејќи вака тој ја изложува можноста за авторско право за делата и авторот, самата можност од која важечкиот закон вели дека е поткрепен. Овој закон не држи при најмалиот предизвик на строгата граница помеѓу оригиналот и верзијата, всушност на идентитетот или интегритетот на оригиналот. Она што Бенџамин го вели за односот помеѓу оригиналот и преводот може да се најде преведено на јазик навистина крут но верно репродуциран барем што се однесува до значењето уште на почетокот на сите законски договори што се однесуваат на важечкиот закон за преводи. А потоа дали тоа е работа на општите принципи на разликата оригинал/превод (вториов "изведен" од првиот) или работа на преводите на преводот. Преводот на превод се вели дека е "изведен" од оригиналот а не од првиот превод. Еве неколку извадоци од францускиот закон; но таму се чини нема од оваа точка на гледање никаква опозиција помеѓу него и другите Западни закони (сепак, едно проучување на компаративното право би требало исто така да го опфати преводот на правни текстови). Како што ќе видиме, овие предлози се повикуваат на поларноста израз/изразено, означувач/означено, форма/суштина. И Бенџамин



Лилјана Климова - Пеин, *Хоризонти на љубовта*, 1992.

започна велејќи: преводот е форма, и поделеноста симболизатор/симболизирано го организира целиот негов есеј. Значи, на кој начин овој систем на опозиции е нужен на овој закон? Бидејќи само тој дозволува, започнувајќи од разликата помеѓу оригиналот и преводот, признавање на некаква оригиналност во преводот. Оваа оригиналност е одредена, и ова е една од многуте класични филозофемии во основата на овој закон, како оригиналност на *изразот*. Изразот е спротивставен на содржината, се разбира, а преводот, којшто не треба да ја допре содржината, мора да биде оригинален само во својот јазик како *израз*; но изразот е исто така спротивставен на она што француските правници го викаат *композиција* на оригиналот. Општо гледано композицијата е сместена на страната од формата, но овде формата на изразот во која се признава некаква оригиналност на преведувачот, а од оваа причина правата на авторот-преведувачот, се само форма на јазичен израз, изборот на зборовите во јазикот, и така натаму, но ништо друго од формата. Го цитирам Claude Colombet, *Propriete litteraire et artistique* (Paris: Dalloz, 1976), од каде земам само неколку редови, според законот од 11 март 1957 година,

имајќи го на ум почетокот на книгата и "Дозволено... е само анализирање и кратки цитати заради пример или илустрација," зашто "секое претставување или репродукција, целосно или делумно, направени без дозвола на авторот или на неговите застапници или извршители, е незаконско, "и се прави" затоа престап казнив по членовите 425 и овие што следат од Казнениот закон."

54. - Преводите се дела кои се оригинални само по изразот; (многу парадоксална рестрикција: клучот на авторското право, навистина е дека само формата може да ствара сопственост, а не и идеите, темите, содржините, кои се заедничка и универзална сопственост. (Споредете ги сите од глава I во оваа книга, *L'absence de protection des idées par le droit d'auteur.*) Ако првата последица е добра, зашто токму оваа форма ја дефинира оригиналноста на преводот, друга една последица би била поразна, зашто би водела до напуштање на она што го разликува оригиналот од преводот доколку, исклучувајќи го изразот, стаса до разликување на суштината. Освен ако вредноста на композицијата, колку и да е лабава, сè уште го покажува фактот дека помеѓу оригиналот и преводот односот не е ниту на изразот ниту на содржината туку на нешто друго за овие опозиции. Низ следењето на потешкотиите на правниците - понекогаш комични во својата последична суптилност - па се влечат последиците од аксиомии од типот "Заштитата на авторските права не ги опфаќа идеите; но овие, можат понекогаш да бидат заштитени посредно, заштитени со средства поинакви од кажаните во законот од 11 март 1957" (*ibid.*, 21), можеме подобро да ги измериме историчноста и концептуалната кршливост на овој синџир аксиомии членот 4 од законот ги наведува меѓу заштитените дела: *всушност секогаш било признато дека преведувачот покажува оригиналност во изборот на изразите за најдобро да го пренесе од еден на друг јазик значењето на текстот. Како што вели M. Savatier, "генијот на секој јазик му дава на преведениот текст своја физиономија; а преведувачот не е обичен работник. Тој самиот учествува во изведената креација заради која сноси своја одговорност"; тоа е зашто всушност преводот не е резултат од некој автоматски процес; со изборите што ги прави од неколкуте зборови, неколкуте изрази, преведувачот го моделира делото на умот; но, се разбира, тој никогаш не би можел да ја измени композицијата на делото преведено, зашто е врзан да го почитува тоа дело.*

Со свој јазик, Дебоа (Desbois) го кажува истото, со некои дополнителни детали:

*"Изведени дела што се оригинални по изразот. 29. Делото што се разгледува, за да биде релативно оригинално (подвлеченото е на Дебоа), не мора да го носи белегот на персоналитет од еднаш и во ко-*



мпозицијата и во изразот, како адаптации. Доволно е авторот, додека го следел чекор по чекор развојот на претходно постоечкото дело, да сторел личен чин во изразот: членот 4 го потврдува ова, бидејќи, во неисцрпниот број изведени дела, ги става преводите на почесно место. "Traduttore, traditore," велат Италијаните мошне мудро, а ова како и секоја пара има две страни: ако има лоши преведувачи коишто множуваат нечитливости, тогаш се цитираат други заради совршенството на нивната работа. Наспроти ризикот од грешка или несовершенство стои можноста за автентично дело, што вклучува совршено знаење на обата јазика, изобилство од вистински решенија, а со тоа и креативен напор. Консултирањето на речници е доволно само за просечни кандидати за диплома: совесниот и компетентен преведувач "дава од себе" и креира исто како сликарот што го копира моделот. -Потврда на овој заклучок е споредбата на неколку преводи на еден ист текст: секој од секого се разликува а сите се точни: различноста во начините на изразување на една единствена мисла, покажува, со можноста за избор, дека задачата на преведувачот остава место за искажување на личноста. {Le droit d'auteur en France (Paris: Dalloz, 1978.)}

лира личната работа кога влече совети или вдахновение од претходниот превод. Нема да го одбиеме статусот на автор за дело што е изведено, во однос на претходните преводи, којшто се задоволил со тоа што ја избрал, меѓу неколкуте веќе објавени верзии, онаа што нему му се видела најсоодветна на оригиналот: одејќи од една на друга, земајќи пасус од една па од друга, би можел да создаде ново дело, со самото тоа што комбинирал, па делото му станало различно од претходните публикации. Тој минал низ креативниот процес, бидејќи неговиот превод има нова форма произлезена од споредувања, од избори. Преведувачот сè уште би заслужувал да биде чуен според наше мислење, дури и ако неговата размисла го довела до истиот резултат како некој негов претходник, чие дело, претпоставка е, не го знаел: неговиот ненамерен дупликат, далеку од тоа да биде плагијат, ќе го носи белегот на неговата личноста, ќе претставува "субјективна новина," која ќе си бара да биде заштитена. Двете верзии, направени независно едена од друга, доведоа, одвоено и поединечно, до покажувања на личноста. Втората ќе биде дело изведено vis-a-vis делото што било преведено, а не vis-a-vis првата. {ibid., 41; подвлеченото во последнава реченица е мое}

Некој патем ќе забележи дека *задачата на преведувачот*, ограничена на двобојот на јазиците (никогаш повеќе од два јазика), предизвикува само "креативен напор" (напор и тенденција а не достигнување, скулпторски труд а не уметничка изведба), а кога преведувачот "креира", тоа наликува на сликар што го копира својот модел (смешна споредба од многу причини; има ли полза да објаснувам?). Повторувањето на зборот "задача" е забележително во секој случај, поради сите ознаки што ги плете во една мрежа, а секогаш се појавува истото вредносно толкување: : должност, долг, данок, такса, давачка, наследство и данок на имот, благородничко задолжение, но труд на полпат до креација, бесконечна задача, битна незавршеност, небаре претпоставениот создавач на оригиналот не е - тој исто така - должен, оданочен, задолжен од друг текст, и априорен превод.

Помеѓу трансценденталниот закон (како што повторува Бенџамин) и важечкиот закон како што е формулиран толку педантно и напати толку сурово во договорите за заштита на авторските права на авторот или на делата, аналогичјата би нè одвела мошне далеку, на пример во она што се занимава со поимот деривација и преводите од преводи: овие се секогаш изведени од оригиналот а не од претходните преводи. Еве една белешка од Дебоа:

*Преведувачот дури нема ни да прекине да ја моде-*

**На** ова право со вистината, каков е односот?

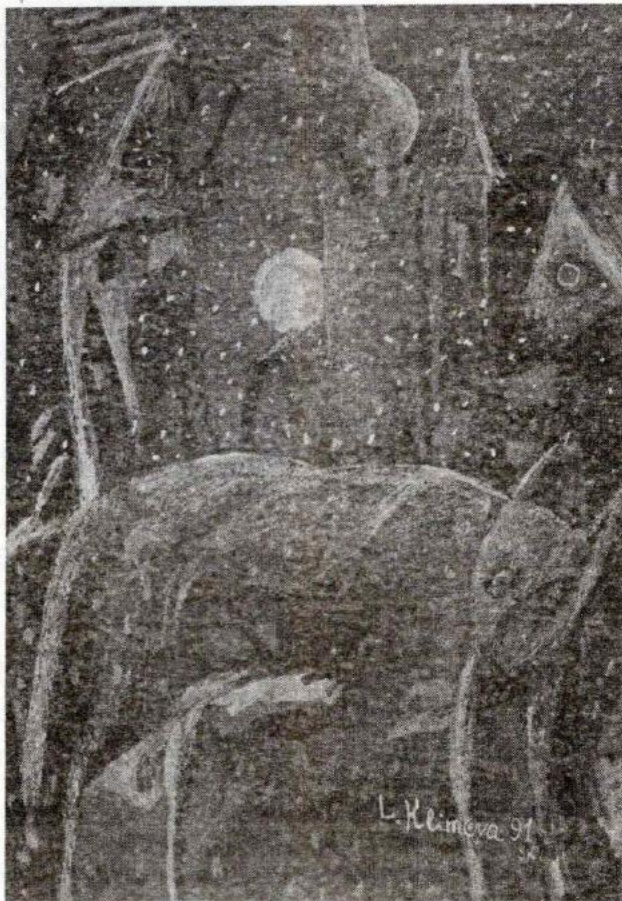
Преводот ветува кралство на помирувањето на јазиците. Ова ветување, вистински симболичен настан што здружува, спарува, мажи два јазика како два дела од една поголема целина, се повикува на јазикот на вистината. ("Sprache der Wahrheit"). Не на јазик што е вистински, соодветен на некоја надворешна содржина, туку на вистински говор, на јазик чија вистина би се однесувала само на него. Тоа би било работа на вистината како автентичност, вистина на чин или настан што би припаѓал на оригиналот а не на преводот, дури и кога оригиналот би бил во позиција на барање или долг. А доколку има таква автентичност и таква сила на настан во она што обично се нарекува превод, тоа е затоа што тој се произведува на некој начин како оригинално дело. Токму таму би бил еден оригинален и промотивен начин на задолжување; тоа би било местото и денот на она што се вика оригинал, дело.

**За** да се преведе добро интенционалното значење на она што Бенџамин го подразбира кога говори за "јазикот на вистината," можеби е неопходно да се сфати што вели редовно за "интенционалното мислење" или за "интенционалната цел" ("Intention der Meinung," "Art des Meinens"). Како што нè потсетува Морис де Гандијак, ова се категории позајмени од сколастиката од страна на Брентано и Хусерл. Тие играат улога што е важна ако не секогаш јасна во

“Задачата на преведувачот.”

Што е она што се чини е намерно со поимот намера (Meinen)? Да се вратиме на точката на која во преводот се чини беше најавено сродство меѓу јазиците, отаде секоја сличност помеѓу оригиналот и неговата репродукција и независно од каква било историска поврзаност. Што е уште поважно, сродството не значи нужно и сличност. Со ова кажано, во одбивањето на историското или природното потекло, Бенџамин не го исклучува, во сосема поинаква смисла, општото земање предвид на оригиналот, повеќе одошто тоа го сторија еден Русо или еден Хусерл во аналогни контексти и со аналогни движења. Бенџамин специфицира сосема буквално: за најстрогиот пристап до ова сродство или до оваа љубов меѓу јазиците, “концептот за потеклото {*Abstammungsbegriff*} останува задолжителен.

“Каде, тогаш, треба да се бара оваа оригинална привлечност? Ја гледаме најавена во напластувањето, пренапластувањето, кораспоредувањето на намерите. Низ секој јазик нешто е намерно кое е истото а сепак ниеден јазик не може самостојно да го оствари. Тие можат да бараат и самите себеси да си ветат дека ќе го остварат, само преку взаемно вклучување и распоредување на нивните интенционални модуси, “целината на нивните комплементарни интенционални модуси. “ Ова взаемно распоредување кон целото е препластување бидејќи она што се стреми да го достигне е “чистиот јазик” (“*die reine Sprache*”), или чистиот говор. Намерата, значи, со оваа взаемна операција на јазиците и интенционалните модуси не е трансцендентна на јазикот; не е стварноста таа што тие ќе ја сардисаат од сите страни, како кула што се обидуваат да ја опколат. Не, она кон кое тие намерно целат, поединечно и заедно, во преводот е



Лилјана Климова - Пеин, Вистинска приказна, 1991.

самиот јазик како вавилонски настан, јазик што не е универзален јазик во Лајбницовска смисла, јазик што не е природниот јазик што останува на своето; тоа е битие-јазикот на јазикот, говор или јазик како таков, она единство без каков бил самоидентитет, што го потврдува фактот дека постојат јазици и дека тие се јазици.

Овие јазици остваруваат однос еден со друг во преводот според еден нечуен модус. Тие се довршуваат еден со друг, вели Бенџамин; но ниедна друга

завршеност на светов не може да ја претставува оваа, или онаа симболичка комплементарност. Оваа едност (непретставлива од што било на светов) доаѓа без сомнение од интенционалниот модус или од она што Бенџамин се обидува да го преведе на еден сколастичко-феноменолошки јазик. Во рамките на истата интенционална цел потребно е строго да се прави разлика меѓу нештото немерено, намереното (*Gemeinten*), и модусот на намера (“*die Art des Meinens*”). Штом ќе го види оригиналниот договор на јазиците и надежта за “чист говор,” задачата на преведувачот го исклучува намереното или го остава во загради.

Модусот на намера самиот ја задава задачата на преводот. “Се” во неговиот претпоставен

самоидентитет (на пример, *самиот* леб) е намерно со различните начини во секој јазик и во секој текст на секој јазик. Токму меѓу овие модуси преводот треба да бара, да произведува или репродуцира, комплементарност или “хармонија”. А бидејќи да довршиш или довршувањето не стига до ниеден збир на кој било светски тоталитет, вредноста на хармонијата одговара на ова прилагодување, и на она што овде може да се нарече согласје на говорите. Согласјето му допушта на чистиот јазик, и на битие-

јазикот на јазикот, да одзвонува, повеќе го најавува одошто претставува. Сè додека ова согласје не постои, чистиот јазик останува скриен, покриен (*verborgen*) затворен во темната интимност на "јадрот". Само преводот може да го натера да се појави.

Да се појави и пред сè да се развие, да расте. Секогаш според истиот мотив (во појавата органски или виталистички), може да се каже дека секој јазик е небаре атрофиран во сопствената изолација, штур, заробен во сопствениот раст, болно. Благодарение на преводот, со други зборови на оваа јазична додаточност со која еден јазик му дава на другиот она што му недостига, а му го дава хармонично, ова вкрстување на јазиците го осигурува растот на јазиците, дури и оној "свет раст на јазикот" "до месианскиот крај на историјата." Сето ова е најавено во преведувачкиот процес, низ "вечното преживување на јазиците" ("am ewigen Fortleben der Sprachen") или "бесконечното преродување {Aufleben} на јазиците." "Ова вечно преродување, ова постојано обновување (Fort- and Auf-leben) од преводот е помалку откровение, самооткровение, одошто најва, сојуз и ветување.

Овој религиозен код овде е суштински. Светиот текст ја означува границата, чистиот дури и недостапен модел, на чистата преносливост, идеалниот почеток од кој некој би можел да мисли за, го вреднува, го мери суштинското, односно поетското, преводот. Преводот, како свет раст на јазиците, го најавува месианскиот крај, сигурно, но знакот на тој крај и на тој раст е "присутен" (*gegenwartig*) само во "знаењето на таа дистанца," во *Entfernung* - от, *оддалеченоста* што нè врзува со него. Ние можеме да ја знаеме оваа оддалеченост, да имаме знаење или претчувство за неа, но не можеме да ја надминеме. Сепак нè става во контакт со тој "јазик на вистината" којшто е "вистински јазик" (*so ist diese Sprache der Wahrheit - die wahre Sprache*). Овој контакт се случува во модусот на "претчувство," во "длабински-

от" модус што го прави присутно отсутното, што дозволува оддалеченоста да се приближи како оддалеченост, *fort: da*. Да речеме дека преводот е искуството, она што е преведено или искусено: искуството е превод.

Иднопреведеното од светиот текст, неговата чиста пренесливост, тоа е она што ќе ја даде на границата идеалната мерка за секој превод. Светиот текст ја задава задачата на преведувачот, а тој е свет колку што се најавува себеси како пренослив, просто пренослив, иднопреведлив, што секогаш не значи веднаш преводлив, во во општа смисла што беше напуштена од самиот почеток. Можеби е неопходно овде да се направи ралика помеѓу преносливо и преведливо. Преносливоста чиста и проста е онаа

од светиот текст во кој значењето и буквалноста не се веќе забележливи зашто го формираат телото на единствениот, неизменливиот, и непреносливиот настан, "материјално вистината."

Никогаш не се повикот за превод, долгот, задачата, средбата, подоминантни. Никогаш нема нешто по преносливо, сепак по резонот на ова неразликување на значењето и буквалноста (*Wortlichkeit*), чистото

преносливо може самото да се најави, да се даде, да се претстави, да дозволи да се преведе како непреведливо. Од оваа граница, одеднаш внатрешна и надворешна, преведувачот доаѓа да ги прими сите знаци на оддалеченоста (*Entfernung*) што го водат по неговиот бесконечен пат, на работ од бездната, на лудоста и тишината: последните дела на Хелдерлин како преводи на Софокле, немоќта на значењето "од бездна до бездна," а оваа опасност не е опасност од случајност, сè е преносливост, тоа е законот на преводот, иднопреведеното како закон, ред даден, редот примен-а лудоста демне на обете страни. А бидејќи задачата е невозможна при приодите кон светиот текст којшто тебе ти ја припишува, бесконечната виџа веднаш те оправдува.

Тоа е именувањето од овде за Вавилон: законот



Лилјана Климова - Пеин, *Дали сакам птици?*, 1995.

наметнат од името Божје кое што со еден удар ти заповеда и ти забранува да преведуваш со тоа што ја покажува и крие од тебе границата. Но тоа не е само вавилонска ситуација, не само сцена или структура. Тоа е исто така статусот и настанот на вавилонскиот текст, на текстот на Биетието (единствен текст во оваа смисла) како свет текст. Тој потпага под законот што го кажува и преведува на примерен начин. Тој го поставува законот за кој зборува и од бездна до бездна ја деконструира кулата, и секое скршнување, свивање и скршнување од кој било вид, во ритам.

• На што е во светиот текст е присуство на *pas de sens*. А овој настан е исто така оној од кого може да се почне да се мисли поетскиот или литературниот текст кој што се обидува да го обнови загубеното свето и таму да се преведе себеси како во својот модел. *Pas de sens* - коешто не означува штурост на значењето туку значење што не би било значење, значење, отаде секаква 'буквалност.' И токму таму е светото. Светото се предава себеси на преводот, којшто се посветува себеси на светото. Светото би било ништо без превод, а преводот не би се случил без светото; едното од другото се неделиви. Во светиот текст "престанало да биде раздел за текот на јазикот и за текот на откровението." Тоа е апсолутен текст бидејќи во неговиот настан тој ништо не комуницира, не вели ништо што би создавало смисла отаде самиот настан. Тој настан целосно се претопува во чинот на јазикот, на пример со пророчството. Буквално тоа е буквалноста на самиот говор, "чист јазик." А бидејќи ни едно значење не

поднесува делење, пренесување, префрлање или преведување на друг говор како таков (како значење), веднаш заповеда превод што се чини го одбива. Таа е пренослива, а не преводлива. Постои само писмо, и тоа е вистината за чистиот јазик, вистината како чист јазик.

Законот не е надворешен ограничувач; тој дава слобода на буквалноста. Во истиот настан, писмото престанува да се опира до степен на кој повеќе не е надворешно тело или корсет на значењето. Писмото, исто така се преведува себеси од себеси, и токму во овој самооднос на светото тело задачата на преведувачот се впрегнува. Оваа ситуација, иако е со чисти граници, не ги исклучува - напротив - градациите, вистинитоста, интервалот и меѓуто, бесконечниот труд повторно да се вклучи она што сепак е минато, веќе дадено, дури овде, меѓу редовите, веќе потпишано.

Како ќе преведете потпис? И како ќе се воздржите без оглед дали станува збор за Јахве, Вавилон, Бенџамин кога некој од нив ќе се потпише под последниот збор? Но буквално, и меѓу редови, го наведувам и потписот на Морис де Гандијак за да го доловам прашањето: може ли да се цитира потпис? "Бидејќи, до некој степен, секое добро дело, а најдобро од сите е Светото Писмо, го содржи меѓу редови сопствениот најдобар превод. Интерлинеарната верзија на светиот текст е моделот или идеалот за секој превод."

Превод од англиски: Д. М.

# ФЕНОМЕНОТ НА РАЦИОНАЛИЗАЦИЈАТА ВО СТРУКТУРАТА НА ДУХОВНИТЕ ТВОРБИ\*

Никола Милошевиќ

Во 1862 година во Лондон допатувал Пафнутиј, великодостојникот на руската староверска црква, човек со скромни духовни видици, со скромно знаење, и човек кој првпат излегол од границите на својата татковина. Лесно може да се замисли колкаво морало да биде изненадувањето на тој и таков лондонски гостин кога, еден ден, дочул дека во предворјето на хотелот во кој бил сместен некој пее тропар, и уште повеќе кога тој неочекуван црковен певец набргу потоа влегол во неговата соба и се претставил како Михаил Александрович Бакуњин, уште тогаш познат како противник на секоја вера и секоја црква.

Ние денес не знаеме и најверојатно никогаш и нема да знаеме за што сè разговарале овие двајца Руси во таа сега за нас далечна година, но знаеме сигурно дека Бакуњин, меѓу другото, му соопштил на Пафнутиј дека староверската религија е една речиси сјајна работа и дека тој, Михаил Александрович, сериозно размислува за тоа да помине меѓу староверците. Дури, по разговорот за кој станува збор, Бакуњин наумил, заедно со Херцен, во некој изнајмен лондонски храм да го произведе Пафнутиј во чин владика, па тие двајцата размислувале и околу тоа какви одежди би сошиле за таа прилика, оти, се разбира, било сосема недостојно да се појават во световна облека.

## Бакуњин и Стењка Разин

Меѓутоа, вистинскиот однос на Бакуњин кон верата и црквата, без разлика за каква вера или црква станува збор, бил битно поинаков од оној што може да се подразбере од наведената епизода. Во едно послание под наслов "На моите млади браќа во Русија" Бакуњин го препорачува Стењка Разин како водач - идол на народното востание, нагласувајќи со одобрување, меѓу другото и тоа дека овој знаменит бунтовник воопшто не бил религиозен и дека кога му префрлале дека убива свештеници, одговорил: "Што ќе ви се поповите; ако сакате да се венчате прошетатајте три пати околу некое дрво и сте ја саршиле работата".<sup>1</sup>

Не е лесно, се разбира, да се разбере на прв поглед како некој кому во поглед на прашањата за верата и црквата духовен идол му е Стењка Разин - пее тропари, навестува пристапување кон една конфесија и дури има намера лично да промовира црковни великодостојници од истата конфесија, па оттаму, можеби бил во право стариот грчки поет Агатон кој, како што известува Аристотел, говорел дека веројатно е дека многу нешта се случуваат наспроти секаква веројатност.

Меѓутоа, оваа епизода од животот на Бакуњин делува многу помалку необично ако ја ставиме во кон-

текстот на неговата политичка филозофија. Како што е познато, овој руски анархист му посвети најголем дел од својот живот на настојувањето да ја урне руската царистичка држава, како и секоја друга држава, впрочем. За таа цел тој ги вложувал сите свои сили во основање една тајна организација која ја споредувал со штабот на револуционерна војска, со тоа што војската, според негова замисла, требало да ја сочинува цел еден народ.<sup>2</sup>

**Неволјата** била само во тоа што за време на престојот на Пафнутиј во Лондон, како и секогаш потоа, Бакуњин бил практично - генерал без војска. Сите негови заложби слични на оние на неговиот идол Стењка Разин, да ги крене селаните на востание против царскиот режим, завршиле без успех. Оттука, доаѓањето на Пафнутиј кај Бакуњин побудило надеж дека од староверците, изложени на сурови репресии од страна на царските властодршци може да се сочини за него толку неопходната армија револуционери, па оттука и онаа маска на црковен певец и инстантен поклоник на староверската религија, маска што овој жесток борец против сите религии ја ставил на своето лице во лондонскиот хотел.

**За** подобро разбирање на епизодата за која станува збор треба, меѓутоа, да се имаат предвид и некои други, клучни обележја на Бакуњиновата револуционерна доктрина. Во политичката борба, за Михаил Александрович биле дозволени сите средства. Опишувајќи го својот идол Стењка Разин како "човек од железо", кој "нема милост ни кон себе, а камоли кон другите", Бакуњин вели дека неговиот метод на политичко пресметување бил мошне едноставен: Стењка Разин без исклучок ги убивал сите луѓе кои не му припаѓале на народот.<sup>3</sup> А на заробените војници овој Бакуњинов духовен и политички учител им говорел дека можат слободно да решат дали ќе му се придружат или не, за потем да ги гони и немилосрдно да ги ликвидира сите оние кои ќе се определеле да заминат.

**Единствената** забелешка на Бакуњин до Стењка Разин се однесува на тоа дека неговиот бунт немал никаква политичка организација. Народот е свесен за својата беда, вели тој, и има доволно стихийна сила, но стихийната сила без организација не е вистинска сила.<sup>4</sup>

## Бакуњин и Лојола

**Во** организациона смисла Бакуњинов идол бил старешината на езуитскиот ред Игнацио Лојола. Тај-

ната револуционерна организација мора, според Бакуњин, да биде базирана врз "цврста и безусловна дисциплина"<sup>5</sup>, односно врз "безусловно потчинување" на секој нејзин член кон наредбите на еден единствен комитет, сезнаечки и сосема непознат за сите припадници на организацијата.<sup>6</sup> Самите членови на комитетот пак, "како и езуитите", вели Бакуњин, "се одрекле дури и од својата сопствена волја".<sup>7</sup>

**Нарекувајќи** ја својата тајна организација "колективен Стењка Разин", Михаил Александрович сликовито го искажал она што било битно за неговото сфаќање на револуционерната етика и акција. Меѓутоа, повикувајќи се на организациониот модел на езуитите, Бакуњин сметал за потребно да нагласи дека неговата политичка цел битно се разликува од целите на следбениците на Лојола. Ако во неговиот колективен Стењка Разин членовите на комитетот се откажуваат, како и езуитите дури и од сопствената волја, тие тоа го прават наводно заради ослободување, а не заради поробување на народот.<sup>8</sup>

**О**градувајќи се на тој начин од езуитската доктрина, Бакуњин сепак ја прифатил токму онаа етичка димензија на таа иста доктрина, отсликана во максимата "целта го оправдува средството".

**Во** записите на Лојола, за волја на вистината, како ни во записите на неговите истомисленици не може никаде да се сретне споменатата максима во нејзината буквална форма, но таа сигурно му одговара на духот на езуитски сфатената етика. Дека токму така стојат работите може најдобро да се види од посланицата на Лојола до двајца езуитски пратеници во Ирска, во која овој генерал на езуитскиот ред вели дека доколку сакаме да придобиеме некого за божјите работи "мора да постапуваме слично на ѓаволот кога овој сака да вовлече добар човек во мрежите на порокот - само со таа разлика што ние тоа го правиме заради добро".<sup>9</sup>

**Г**ледиштето според кое целта го оправдува средството од праксеолошка гледна точка е сосема незасновано. Пред да можеме да тврдиме дека некоја цел оправдува некое средство мораме да знаеме дали навистина средството за кое станува збор води кон таа и таква цел, или можеби, напротив, сосема нè оддалечува од неа. Единствената коректна праксеолошка формулација би требала да гласи: "Целта го определува средството"; дека тоа е единственото можно праксеолошко решение покажува токму примерот на Михаил Бакуњин.

Секавајќи се, во некрологот на Херцен, на сериозните судири што ги имале тие двајцата, Бакуњин вели дека тие судири се однесувале само на средствата, но никогаш не на целите на револуционерната акција.<sup>10</sup> Целта, наводно, и за двајцата била иста: уништувања на сите лаги, земски и небесни, на сите авторитети и на сите држави и воспоставување слобода за секој човек во економска и социјална еднаквост за сите.

Образложувајќи ја потребата од укинување на секоја државност, Бакуњин ниту еднаш не се повикал на сопственото видување на коруптивното дејство на власта, најпластично и најпрецизно изразено во неговиот труд: "Науката и насушната револуционерна работа". "Земете го највжештениот можен револуционер", вели Бакуњин, "и поставете го на серускиот престол, или дајте му диктаторска власт... и тој за година дена ќе стане полош од самиот Александар Николаевич".<sup>11</sup>

За ваквата проценка на моќта на поривите на властодржецот Бакуњин наоѓал објаснение во човековата природа. "Природата на човекот - природата на секој човек - е таква што ако му дадете власт над вас, тој задолжително ќе ве угнетува и ќе се претвори во никаквец".<sup>12</sup> Токму затоа, според Бакуњин укинувањето на каква и да е државна власт е единствен услов за моралност на сите луѓе, без какви и да е исклучоци.<sup>13</sup>

Меѓутоа, ако човековата природа навистина е таква што власта ги претвора дури и најжешките револуционери во најлоши можни деспоти, тогаш оваа иста антрополошка логика мора да важи не само кога станува збор за државни овластувања ами и кога станува збор за овластувањата на функционерите на оној таен комитет кој Бакуњин го споредува со колективен Стењка Разин.

### Контрадикцијата на Бакуњин

Ако е точно дека секој човек ќе биде склон кон угнетување на секој оној кој му допушта власт врз него, тогаш мора да биде точно и тоа дека безусловното потчинување на секој член на тајната организација кон наредбите на сезнајниот и за никого познат комитет ќе вроди, во основа, со истите горчливи плодови.

Оваа очигледна противречност во структурата на политичката филозофија на Михаил Бакуњин нè упатува на заклучок дека средствата што тој ги

препорачувал за постигнување на онаа крајна цел на револуцијата заправо биле драстично непримерени кон таа цел. Меѓу средствата и целите, веќе во принцип мора да постои извесен минимум согласност не само поради некои етички причини, туку најпрвин поради некои причини од праксеолошка природа. Средствата кои радикално не се согласуваат со некоја цел кон која наводно се стремиме, практично ѝ служат на некоја друга, неименувана и непризнаена цел која е во целосна спротивност со целта која е јавно прокламирана. Доколку целта на Бакуњин навистина била укинување на секаква власт, односно - остварување на целосна слобода за сите, тогаш



Нове Франговски, *Немир II*, 1994.

тој не би ја вложил севкупната своја енергија во создавање една тоталитарно уредена тајна организација која самиот ја споредувал со колективен Стењка Разин.

Според тоа, во структурата на политичката филозофија на Михаил Александрович треба да се разликуваат две цели: една вистинска и друга, декларативна. Вистинската негова цел била исклучиво уривачка и авторитарна - уривање на постоечката царска држава и на секоја постоечка држава како таква во море крв, а декларативната цел - создавање на некоја божем апсолутно слободна заедница врз урнатините на урнатата државност.

**К**лучното прашање за адекватна интерпретација на темата за која станува збор би можело, оттука, да се формулира вака: каква е вистинската природа на односите меѓу наведените цели во структурата на Бакуњиновата политичка и социолошка доктрина?

**К**ратко и едноставно кажано, декларативната цел на Бакуњин била само дополнително смислен теориски инструмент за покривање и оправдување на неговата вистинска цел. Тоа во исто време е и главното, иако не и единственото обележје на оној одбрамбен механизам кој меѓу психоаналитичарите прв го опиша Ернст Џонс, под името рационализација.

## Рационализација

**М**еѓутоа, овој механизам не е, како што често се мисли, изум на психоаналитичката школа. Анализирани патемно уште во текстовите на Ларошфуко, Паскал и Шопенхауер, за првпат тој механизам е теориски артикулиран во книгата на Ниче "Од онаа страна на доброто и злото" во која читаме дека "секоја голема филозофија до сега била ... исповед на нејзиниот основач и еден вид случајни и незабележани спомени".<sup>14</sup> "Не верувам", вели Ниче, "дека нагонот за сознание е татко на филозофијата, туку дека и тука, како и врз други примери, некој друг нагон се послужил со сознанието (и незнаењето!) како со орудие".<sup>15</sup>

**Н**иче уште вели дека не верува дека некој филозоф "ги изразил во книги своите вистински и дефинитивни мислења: зарем книгите не се пишуваат токму затоа за да се сокрие она што човек го носи во себе? ... Секоја филозофија крие исто така некаква друга филозофија; секое мислење е параван, секој збор воедно е и маска".<sup>16</sup>

**П**одоцна, двајца други мислителци, на трагата од Ниче ќе го артикулираат понатаму неговото толкување на филозофските рационализации. Така, на пример, во забелешката кон една своја книга Вилфредо Парето вели дека има многу вистина во укорите што авторот на книгата "Од онаа страна на доброто и злото" им ги упатува на филозофите, тврдејќи дека се однесуваат како до своите гледишта да дошле со помош на некаква студена, чиста, божествено незаинтересирана дијалектика, додека во суштина, тие бранат некој однапред заземен став со дополнително изнудени причини.<sup>17</sup>

**М**еѓутоа, иако олку внимателно и со огради го повикал на помош петтиот параграф од Ничеовата

студија за која станува збор, Парето, во својата главна расправа речиси безрезервно го прифаќа Ничеовиот поглед на структурата на филозофските творби. Означувајќи ја емоционалната и интересната основа на теориските структури со името резидуа, Парето ги смета сите, па дури и најсложените аргументи што се градат на таа основа за нешто сосема споредно и ги означува со изразот "дериwација", кој во своите основни црти му одговара на оној механизам што Џонс првпат го именува со терминот рационализација. "Речиси сите аргументи кои се користат во социјалната област" вели Парето, "претставуваат дериwации. Честопати нивниот најзначаен дел е оној кој се премолчува, кој е имплицитен ... и само одвај навестен".<sup>18</sup>

**А**ко трагаме по веќе споменатото премолчено ниво на социјално-филозофските размислувања, "најчесто ќе стигнеме до спознание на оние чувства и интереси", вели натаму Парето, "кои ги наведуваат мислителите да ги прифатат заклучоците на кои ги упатува дериwацијата".<sup>19</sup>

## Прикривање и алиби

**П**арето, како и Ниче пред него, всушност става акцент врз функцијата на прикривање во структурата на рационализациите, оставајќи ја во сенка втората нивна значајна функција, функцијата на оправдувањето. Токму таа димензија на рационализациите ја нагласуваше Лав Шестов. Асоцирајќи, исто така, на Ничеовата книга "Од онаа страна на доброто и злото", Шестов вели дека "во филозофските системи, освен исповеди, може бездруго да се најде и нешто неспоредливо поважно - самооправдувањето на нивните автори".<sup>20</sup> Во таа смисла, Шестов ги нарече Ниче и Достоевски "обратни симуланци", имајќи ја на ум нивната тенденција да се прават душевно здрави, иако биле душевно болни.<sup>21</sup>

**В**о исто време, Шестов укажуваше и на полемичкиот, "напаѓачки" карактер на теориските рационализации, истакнувајќи дека освен стремежот кон самооправдување, филозофските системи подразбираат и стремеж да се обвинат сите оние кои на ваков или инаков начин изразуваат сомневање во безусловната праведност на дадениот филозофски систем и моралната вредност на неговиот творец.<sup>22</sup>

**П**сихоаналитички насочените автори речиси и не им посветија никакво внимание на теориските форми на рационализациите, но затоа мошне детално се занимаваа со едноставните, секојдневни видови на овој



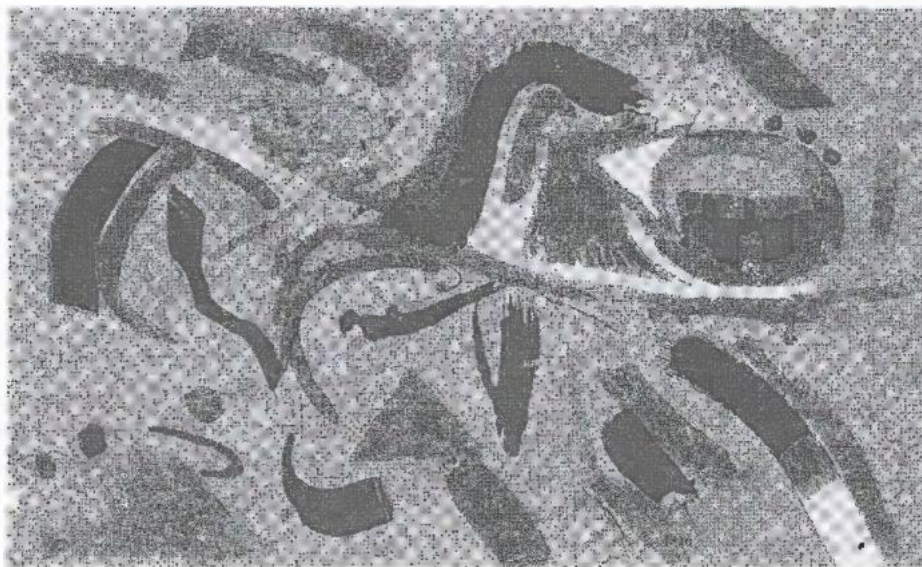
механизам на одбрана. Во овој поглед особено е инспиративна за размислување расправата на Олпорт за природата на предрасудите. Олпорт тврди дека не секогаш е можно да се разликува резонирањето од рационализацијата, а особено е тешко тоа да се стори со грешките при резонирањето до однос на грешките при рационализацијата.<sup>23</sup>

Според негово мислење, постојат две причини поради кои е мошне тешко, како што вели, да се идентификува механизмот на рационализацијата. Првата причина е тоа што творците на рационализациите настојуваат да им се подредат на извесни општоприфатени општествени правила, а втората причина лежи во тоа што тие настојуваат колку што е

јата е само обичен привид и дека на творците на овој одбрамбен механизам воопшто не им е важно нивните конструкции да бидат логички кохерентни, односно уверливи. Парето, оттука, вели дека на луѓето им е својствена силно изразената тенденција на своите постапки да им даваат извесна "логичка импрегнација".<sup>26</sup>

Наспроти нив, авторите како Олпорт и Фром се наклонети кон тоа структурата на рационализациите да ја гледаат како речиси совршена интелектуална конструкција без какви и да е пукнатини.

Ни првото ни второто гледиште не е добро засновано. Творците на теориските рационализации имаат



Нове Франговски, *Илузија*, 1993.

можно повеќе да им се доближат и на општоприфатените правила на логичкото мислење.<sup>24</sup>

Толкувајќи го вака механизмот на рационализацијата Олпорт го следи становиштето на Ерих Фром кој смета дека "псеводмислењето може да биде совршено логично и рационално" и дека "со самото определување на логичноста на некој исказ како таков не можеме да дознаеме дали станува збор за рационализација".<sup>25</sup>

Гледиштата на Парето и Шестов од една и оние на Олпорт и Фром од друга страна се две крајности кои можат подеднакво да бидат изложени на критика. Без оглед на сите разлики и Парето и Шестов мислат дека логичката фасада на рационализаци-

интерес нивните конструкции да делуваат и логички и емпириски убедливо, па отука, тие не се, по правило, само обична "логичка импрегнација".

Примерот на Бакуњин во овој случај може да ни послужи како добар патоказ. Дека власта делува коруптивно и дека и најогнените борци против некој тоталитарен систем стануваат и самите деспоти ако по некој случај добијат големи овластувања на еден властодржец - тоа е аргумент кој делува и логички и емпириски уверливо.

Меѓутоа, случајот на Бакуњин истовремено може да биде и некаков вид парадигма за проверка на Олпортовата и Фромовата теза за совршените рационализации. Не е толку тешко да се разликуваат

резонирањата од рационализациите, односно грешките во резонирањето од грешките во рационализацијата.

Постојат два нужни услова за да се идентификува рационализацијата во некоја теориска конструкција - драстичните грешки по однос на логичката кохеренција во вид на противречност, и исти такви грешки по однос на емпириската веродостојност. На пример, филозофијата на Бакуњин, како што можеме да се увериме, се темели врз контрадикцијата меѓу радикалниот антрополошки песимизам кога станува збор за државната власт и радикалниот антрополошки оптимизам кога станува збор за овластувањата на кругот нему блиски водачи на тајната револуционерна организација, водачи во кои спаѓа и самиот тој.

И во емпириски поглед филозофијата на Бакуњин покажува сериозни недостатоци. Ниту сите луѓе се подеднакво склони кон драстични злоупотреби на овластувањата на властодржецот, ниту пак секоја власт подеднакво коруптивно дејствува врз луѓето. Демократската форма на власта бездруго е помалку подложна на злоупотреби од тоталитарната - ете една битна разлика која останала сосема надвор од духовниот видокруг на Бакуњин.

За волја на вистината, во принцип секој, па и најдрастичниот облик на противречност, како и секој облик на драстично грешење по однос на фактите може да биде и знак за неспособност за логичко расудување и иста таква неспособност за уочување на фактите. Затоа, оние два веќе наведени инструментата за идентификување на феноменот на рационализацијата се нужни, но не и доволни услови. За да можеме со сигурност да утврдиме дали некој греша по однос на правилата на логичката кохеренција, односно по однос на некои клучни емпириски барања, поради порив кон рационализација или поради неспособност правилно да расудува, мора да знаеме да ли тој некој воопшто дал докази за својата способност да размислува логично и да уочува факти.

### Идентификација на рационализацијата

Еден од најефикасните начини да се направи оваа проверка е анализата на полемицката, "напаѓачката" димензија на теориските рационализации. Не ретко се случува творците на рационализациите да покажуваат несомнена луцидност во изнаоѓањето

грешки во противничката теориска конструкција, останувајќи истовремено слепи за слични или за сосема исти грешки во сопствените теориски творби. Така, на пример, Бакуњин умеел добро да ја уочи главната слабост на Марксовото сфаќање на таканаречената диктатура на пролетеријатот. Осврнувајќи се на оваа Марксова доктрина во своето дело "Државност и анархија", Бакуњин ја изложува и на една заснована праксеолошка критика. Марксистите тврдат, вели Бакуњин, "дека државниот јарем, диктатурата е неопходно средство за целосно народно ослободување. Анархијата или слободата е цел", додава Бакуњин, "државата или диктатурата - средство".<sup>27</sup>

Според тоа, заклучува иронично Бакуњин, на народните маси најпрвин треба да им се стави јарем, за да може потем да ги ослободиме".<sup>28</sup> "Секоја диктатура" додава тој, "може да има само за цел да се овековечи себеси, а слободата може да се постигне само и единствено со помош на слобода".<sup>29</sup>

Ваквата критика на Марксовата концепција на диктатурата на пролетеријатот праксеолошки е добро втемелена. Под поимот "диктатура" Маркс всушност подразбирал нешто што би требало да се именува како деспотија - неограничена власт на неограничено време, а таква власт, се разбира, не може да биде никаква гаранција за воспоставување на оној фамозен поредок на иднината во кој слободата на поединецот би била услов за слободата на сите.

Меѓутоа, вака луцидно уочувајќи ја слабата точка на политичката филозофија на својот опонент, Бакуњин истовремено бил слеп за, во принцип истата грешка по однос на логичките и емпириските барања во неговата политичка филозофија. Ако слободата е навистина крајна цел и ако таа може да се оствари само со помош на слобода, тогаш средството за остварување на таа цел не може да биде ни онаа крајно авторитарна тајна организација која Михаил Александрович ја претставуваше како сигурен начин да се дојде до едно слободно уредено општество.

### Маркс и неговата рационализација

Истата луцидност во откривање на слабите точки на политичката филозофија на опонентот и истовремено истото слепило за слабите точки на сопствената теориска творба наоѓаме и во случајот на Карл Маркс. Анализирајќи ги клучните текстови на Бакуњин Маркс со право заклучи дека неговата кон-

цепција на тајната организација, создадена според езуитскиот модел ги содржи сите елементи на авторитарна држава. А кога општеството на иднината би се уредило во согласност со моделот на Бакуњин, "во многу нешта тоа општество би го надминало Парагвај на чесните отци езуити, толку драги на Бакуњин".<sup>30</sup>

**Маркс** со право заклучува дека борбата на Бакуњин против авторитетот а во име на една таква Интернационала која би била слика на идното општество е само изговор, или, кажано со јазикот на модерните времиња - рационализација.

**Меѓутоа**, истото ова праксеолошко мерило кое лудно го применувал во анализата на Бакуњиновата политичка филозофија Маркс целосно го избегнал кога станува збор за неговата сопствена доктрина. Авторот на "Капиталот" не само што го занемарил начелото на меѓусебната согласност на средствата и целите во своето учење за диктатурата на пролетаријатот, ами го отфрлил ова начело и во едно доверливо соопштение наменето за Одборот на социјалдемократската работничка партија на Германија, изложувајќи го своето гледиште за раководење со работничкото движење.

**Едно место** од ова соопштение за кое Маркс во писмото до Кугелман вели дека има доверлив карактер и дека не е предвидено за јавност<sup>31</sup> - заслужува особено внимание. Откако најпрвин ќе констатира дека Англија е "единствена земја која може да послужи како лост за сериозна стопанска револуција"<sup>32</sup>, Маркс вели дека би било еднакво на "лудост", или дури на "злостор... ако се допушти тој лост да падне во англиски раце", затоа што на Англичаните им недостига "револуционерна страст".<sup>33</sup>

**Оттука**, Маркс инсистирал да не се дозволи одвојување на Федералното собрание за Англија, за да би можело Генералното собрание да го задржи во свои раце веќе наведениот "голем лост" на пролетерската револуција.

**Ова** Марксово улатство до Одборот на социјалдемократската партија на Германија е типичен пример на авторитарен начин на решавање на политичките проблеми. Само оној кому на срце му лежи модел на една авторитарна партија може да смета дека е "речиси еднакво на злостор" да се допушти претставниците на еден народ самите да решаваат за својата политичка судбина, односно дека е сосема природно наместо нив за тоа да решава некој друг, во

овој случај Карл Маркс преку своите истомисленци во Интернационалата.

**Со** овој и ваков начин на одлучување не можела ни организацијата на работничкото движење под Марксово раководство да биде слика на идното општество, онакво какво што го претставува авторот на "Капиталот"; со самото тоа, таа организација не можела да води кон стварно реализирање на таа идеална идна заедница. Според тоа, сето она што Маркс му го префрла на Бакуњин, би можело со исто право да му се префрли и нему.

**Марксовиот** случај покажува дека со сигурност може да се изврши идентификација на теориските рационализации и дека можно е успешно да се изддели грешката во расудувањето од грешката во рационализацијата. Ако Маркс со право увидувал каде се кријат слабите точки на Бакуњиновата теориска конструкција, тргнувајќи премолчено од правилната праксеолошка девиза "целта го определува средството", а истовремено сосема ја занемарувал таа девиза во сопствените теориски и практично-политички преокупации, тогаш тој токму на тој начин индиректно посведочил дека противречностите во структурата на неговата доктрина и грешките по однос на емпириските барања не се плод на некаква неспособност за логично и врз искуството втемелено мислење, туку психолошки нужна последица на извесна теориска рационализација.

### **Скришниот порив во рационализацијата**

**Идентификувањето** на теориските рационализации може во извесни случаи успешно да се заврши и тогаш кога нивните автори самите ја обезбреднуваат или ја побиваат фасадата на рационализацијата за сметка на оној скришен порив кој треба да се прикрие и оправда.

**Марксовата** полемика со Бакуњин и во овој случај е повеќе од индикативна. Во настојувањето да се обезвредни становиштето на опонентот, Маркс користел и еден "економски" аргумент, најпрецизно изложен во неговите коментари кон конспектот на Бакуњиновата книга "Државност и анархија". Осврнувајќи се на Бакуњиновата визија за револуционерната преобразба, како и на неговото величање на наводната револуционерност на руското селанство и нарекувајќи го сето тоа "ученичка будалштина", Маркс вели дека "радикалната социјална револуција е врзана за извесни историски ус-



Нове Франговски, *Време на спокојот*, 1993.

лови на економскиот развој" и дека е возможна само тогаш кога со "капиталистичкото производство индустријскиот пролетеријат ќе заземе, во најмала рака значајно место во масата на народот".<sup>34</sup>

Бакуњин мисли, вели Маркс, "дека европската социјална револуција, втемелена врз економската подлога на капиталистичкото производство, се изведува на ниво на руските или словенските земјоделски и пастирски народи... *Волјата*, а не економските услови ја сочинуваат основата на неговата социјална револуција".<sup>35</sup>

Дискредитирајќи ја вака Бакуњиновата револуционерна доктрина Маркс всушност само слепо ја следел основната мисла на својата економска филозофија, концизно искажана во предговорот на германското издание на "Капиталот", во кој се вели дека "земјата која е индустриски поразвиена ѝ ја покажува на помалку развиената земја само сликата на нејзината сопствена иднина"<sup>36</sup> и дека дури и доколку некое општество "ја следи трагата на природниот закон на ова движење" тоа "може да ги скрати и ублажи породилните болки", но не може да го избегне, ниту со наредби да го укине текот на сопствениот природен развој.<sup>37</sup>

Меѓутоа, во писмото до Вера Засулич од 8 март 1881 година Маркс тврди дека економската анализа во "Капиталот" не дава никакви аргументи ни за, ни против "животната способност" на

таканаречената руска општина, но дека неговите "специјални проучувања" го увериле дека "оваа општина претставува потпорна точка на општествената преродба во Русија", доколку се отстранат штетните влијанија на кои таа била изложена и доколку се обезбедат нормални услови за развој.<sup>38</sup>

Ако оваа Марксова апологија на руската општина ја споредиме најпрвин со неговата критика на Бакуњиновата доктрина за револуцијата, тогаш сите оние аргументи што тој самиот ги користел против Бакуњин би можеле да ги свртиме против него. Маркс, авторот на наведеното писмо до Вера Засулич, очигледно смета дека социјалната револуција не е врзана за извесни историски услови на економскиот развој и дека може да се изведе на ниво на руските земјоделски и пастирски народи, односно дека волјата, а не економските услови ја сочинуваат основата на револуцијата.

На сето тоа згора, Маркс без каква и да е стварна причина тврди дека во "Капиталот" не можат да се најдат аргументи ни за, ни против животната способност на руската општина, иако, видовме, токму ова негово дело директно ја оспорува можноста за какво и да е прескокнување на фази во општествениот развој и иако во тоа дело јасно се вели дека индустриски развиената земја ѝ ја покажува на помалку развиената земја само сликата на нејзината сопствена иднина.

## “Ученичките будалштини” на Маркс

Објаснувањето за овој толку драстичен пресврт во Марксовата политичка филозофија ќе го најдеме во писмото што Вера Засулич на 16 февруари 1881 година му го упатила на авторот на “Капиталот”. Откако најпрвин ќе констатира дека Марксовото клучно дело доживува голема популарност во Русија, Вера Засулич вели дека проблемот на руско-селската општина е прашање на живот или смрт за револуционерните социјалисти. Ако оваа општина има некаква перспектива, тогаш револуционерниот социјалист е должен сите свои сили да ги посвети на нејзиниот развој. Ако, меѓутоа, таа е осудена на пропаст, тогаш на социјалистите не им преостанува ништо друго освен да бројат за колку десетици години земјата на рускиот селанец ќе помине во рацете на буржоазијата и за колку стотини години, можеби, капитализмот во Русија ќе го доживее оној степен на развој кој во тој час го има достигнато во Западна Европа.<sup>39</sup>

Натаму, Вера Засулич вели дека Марксовите ученици во Русија, повикувајќи се на “Капиталот” тврдат дека руската општина како архаична општествена форма е осудена на пропаст и дека според логиката на историската нужност сите земји на светот мораат да поминат низ фазата на капиталистичкиот начин на производство, а дека таа и нејзините истомисленици на тоа одговараат со забелешката дека во наведената култна книга нема ниту трага од земјоделското прашање, како што не станува збор ни за самата Русија.<sup>40</sup>

Вера Засулич барала од Маркс да пресуди во овој судир, доведувајќи го, од практично-политички аспект во мошне незгодна ситуација. Авторот на “Капиталот” можел - држејќи се до логиката на своето главно дело и до сопствената економска филозофија воопшто - или да ѝ порача на својата руска обожавателка дека неговите руски ученици се во право и дека на револуционерите во таа земја не им преостанува ништо друго освен којзнае до кога да чекаат во нивната земја да се создадат економските услови потребни за револуција, или со еден потег на перото да пречкрта сè што напишал во “Капиталот”, та на тој начин да ги прифати “ученичките будалштини” на неговиот опонент Михаил Бакуњин.

Маркс се решил за ова второ решение и токму тој факт може да ни послужи како уште една индиција за идентификување на неговата теориска рационализација. Целата Марксова економска конструкци-

ја била само еден вид фасада под која се криел еден во основа уривачки порив насочен против севкупниот естаблишмент на она време.

Марксовата теориска фасада не била, се разбира без никакво значење, но нејзиното значење се сведува практично на тоа што таа на својот автор требала да му обезбеди научно покритие, односно научна рационализација за уривачкиот порив за кој станува збор. Меѓутоа, соочен со изборот меѓу научната фасада и “ненаучниот” колнеж за уривање на за него омразената руска империја, Маркс се определил за тоа да ги охрабри оние свои руски почитувачи кои биле расположени веднаш да го соборат царистичкиот поредок по рецептот на Михаил Бакуњин и воедно да ги обесхрабри сите оние други негови почитувачи кои верно го толкувале не само словото, ами и духот на “Капиталот”.

Тоа уште еднаш покажува дека грешките во рационализацијата можат со сигурност да се разликуваат од грешките во расудувањето; меѓу другото благодарейќи му и на фактот што творците на теориските рационализации често и самите ненамерно ги дискредитираат фасадите на сопствените конструкции и така го разголуваат она што под нив се крие.

Нема совршени рационализации, како што нема ни совршени злосторства.

## Рационализацијата и книжевноста

Феноменот на рационализацијата може да се сретне и во структурата на книжевните дела. Едно од таквите дела, особено инспиративно за размислување на оваа тема е “Ана Карењина”, книга многупати толкувана, но сè уште непотолкувана како што заслужува.

Две спротивставени рамништа можат да се разликуваат во составот на Толстоевиот роман - едно со порака која во суштина е оптимистичка, и друго кое носи порака во знакот на извесен радикален песимизам.

На првото рамниште упатува уште и самото мото на романот, преземено од “Послание до Римјаните” на апостол Павле: “Одмаздата е моја јас ќе вратам”. И во петтата книга Мојсиева, Јехова, за волја на вистината вели: “Моја е одмаздата и платата”<sup>41</sup>, но меѓу овие два исказа постои голема разлика во поглед на етичките импликации, разлика која ѝ одговара на

воделницата што го раздвојува Новиот Завет од Стариот Завет. Во "Посланието до Римјаните" зборовите Господови се користат за да се стави акцент врз Христовото морално учење. "Ако е гладен непријателот твој, нахрани го; ако е жеден, напој го", вели Апостолот и додава: "Не дозволи злото да те надвлее, ами надвлееј го злото со добро".<sup>42</sup>

Во петтата книга Мојсиева акцентот се става врз одмаздољубивоста на оној кој вели: "Ако го наострам сјајниот меч и в раце земам суд, одмазда ќе сторам врз непријателите свои и ќе им вратам на оние кои ме мразат".<sup>43</sup> Јехова ги изговара уште и следниве зборови, полни со закана и гнев: "Ќе ги напојам стрелите свои со крв и мечот мој месо ќе се најде, кога со крв на исечените и заробените ќе ја започнам одмаздата над непријателите".<sup>44</sup>

Според тоа, писателот уште на почетокот, со самото мото на романот им става на знаење на читателите дека пораката на неговата книга е порака на изворната христијанска етика, оформена пред сè во "беседата на гората" во која, меѓу другото се наоѓаат и оние знаменити зборови: "Кој тебе со камен, ти него со леб".

### Левин меѓу христијанскиот оптимизам и Шопенхауеровиот песимизам

Ликот на Константин Левин според замислата на Толстој требало на уметнички начин да ја потврди вистината на христијанската етика. Но, до Христовата вистина Левин доаѓа дури пред крај на романот и тоа откако претходно ќе усвои еден друг, песимистички поглед на светот кој писателот го доведува во врска со влијанието на Шопенхауеровата филозофија. Левин го чита Шопенхауер и едно време се обидува да најде утеха во тоа што поимот на волјата, клучниот поим на филозофијата на Шопенхауер, го заменува со поимот на љубовта, иако таа негова мисла го утешила, вели Толстој, само два-три дена.

Исчитувајќи потем и некои други мислителите Толстојевиот јунак сепак го сведува билансот на вековните напори на човековата мисла во Шопенхауеровски клуч: "Во бесконечното време, во бесконечната материја, во бесконечниот простор се издвојува меурче - организам и тој меур се задржува малку па пука, а тоа меурче, тоа сум јас".<sup>45</sup>

Овој филозофски биланс до кој Левин доаѓа во себе содржи, се разбира не случајно, една алузија на

главното Шопенхауерово дело "Светот како волја и претстава". Сликата на меурот со истоветната песимистичка порака ги наоѓаме во 57-иот параграф на првата книга од веќе наведеното Шопенхауерово дело. "Но, смртта конечно мора да победи", вели Шопенхауер, оти ние ѝ припаѓаме уште од раѓањето и таа само некое време се игра со својот плен, пред да го голтне. И покрај сето тоа, ние продолжуваме да живееме ... колку што е можно подолго, исто како што некаков меур од сапуница се дуе колку што е можно подолго, иако човек со сигурност знае дека меурот на крај ќе пукне".<sup>46</sup>

Под впечатокот на ова мрачно сознание што зрачи од страниците на Шопенхауеровата книга, Левин, вели Толстој, неколкупати бил толку блиску до самоубиство што од себе го криел јажето, за да не се обеси.<sup>47</sup>

Спасението - или поточно привидното спасение за Толстојевиот јунак доаѓа тогаш кога тој со помош на еден селанец се враќа кон верата на своето детство, онаа вера за која говори и самото мото на книгата и која вели дека треба да се љуби ближниот свој. А таа вера, како што вели писателот значи и враќање кон "духовните вистини" кои неговиот јунак ги цицал со мајчиното млеко.<sup>48</sup>

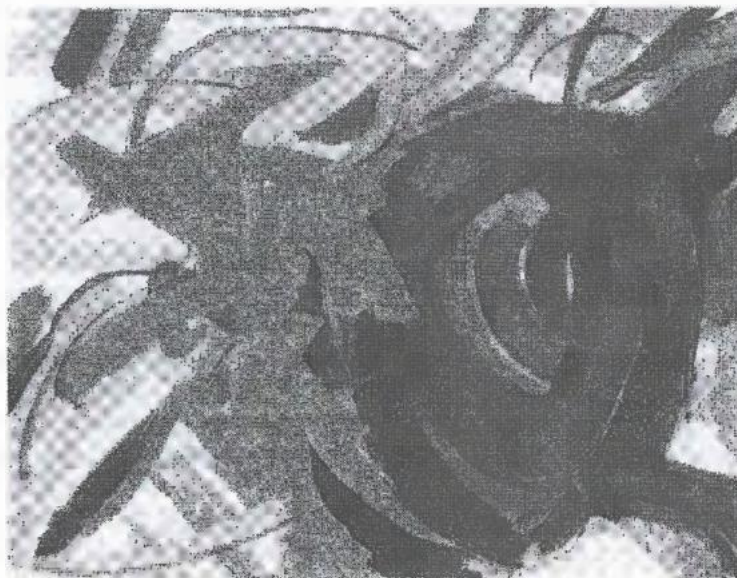
Според замислата на Толстој, Левин ќе сознае дека Шопенхауеровиот песимизам е работа на разумот, оти разумот ја открил борбата за опстанок, а пораката дека треба да се љуби ближниот свој не може да биде разумна и неа разумот не ја има откриено.

Ова сознание на неговиот јунак Толстој ни го претставил како некој вид просветлување. Кога Левин ќе ја чуе пораката на христијанската љубов од човекот од народот, таа во него побудува "нејасни но значајни мисли" кои почнуваат да се виорот во неговата глава "осветлувајќи го со својата светлост"<sup>49</sup>, а кога ќе сфати дека најпосле верува, тој свечено му се заблагодарува на Бога и со двете раце си ги брише солзите што му навираат.<sup>50</sup>

Меѓутоа, оградувајќи се преку својот јунак од песимистичкото рамниште на Шопенхауеровата доктрина и земајќи го овој германски мислител за парадигма на филозофската традиција на безнадежноста во модерна форма, Толстој сосема ја занемарува онаа другата, оптимистичка димензија на учењето на овој филозоф, по нешто сепак блиска до христијанската порака на "Ана Карењина". Љубовта, и тоа онаа љубов кон ближниот во христи-

анското изворно значење на тој израз - вистина, вклопена во метафизичката плетка на Шопенхауеровата филозофија - е срж на оптимистичката порака на "Светот како волја и претстава". На оној кој ги извршува делата на љубовта, според Шопенхауер, му станува прозирен превезот Маја, што според старата индуска мудрост паѓа преку очите на смртните татие не можат во секое друго битие, па и во она кое страда, да се спознаат самите себеси, односно својата волја.<sup>51</sup>

"А таму каде што љубовта станува совршена, таму туѓото битие и неговата судбина", вели Шопенхауер,



Нове Франговски, *Вртлог*, 1994.

"стануваат сосема еднакви на сопственото".<sup>52</sup>

Дури, токму во главното дело на Шопенхауер она исто место од "Посланието до Римјаните" што Толстој го зел за мото на својата книга се толкува во клучот на христијанската етика, за волја на вистината со метафизичка поткрепа, па германскиот филозоф вели дека подлабокото сознание ни говори дека угнетениот и угнетувачот се едно и дека токму тоа сознание го исклучува она сфаќање што бара одмазда. Тоа го докажува уште христијанската етика, продолжува Шопенхауер, "која апсолутно забранува зло да се врати со зло и која на вечната правда иопределува област на ствар по себе, област која се разликува од светот на појавите." И веднаш откако ги испишал овие зборови, Шопенхауер во заграда додава, упатувајќи го читателот на "Посланието до Римјаните": "Моја е одмаздата, јас ќе

вратам", вели Господ".<sup>53</sup>

## Пресметката на Толстој

Занемарувајќи ја вака - оптимистичката, нему инаку блиска димензија на Шопенхауеровата филозофија, Толстој најверојатно бил раководен од потребата во својот роман да се пресмета пред сè со моќната песимистичка струја во "Светот како волја и претстава" која пред сè го окупираше неговото внимание.

Во исто време, тој сликата на Левиновиот пресврт

кон верата ја градел врз начела кои се мошне слични со Шопенхауеровото оптимистичко гледање на избавувањето од власта на волјата со помош на сознанието. "Волјата не може да биде укината со ништо друго освен со *сознание*" вели Шопенхауер<sup>54</sup>, па токму тоа всушност се случува и со Левин. Или, да бидеме попрецизни, така би требало да се случи со него, според замислата на Толстој.

Меѓутоа, токму ликот на Левин, онака како ни е претставен на крајот од книгата, ни открива и постоење на едно друго, еднадвор помалку видливо но затоа не помалку присутно рамниште на значење кое со право би можеле да го наречеме песимистичко. Веднаш откако Левин, наводно, го изнашол лекот против темната страна на Шопенхауеровата доктрина, писателот нè соочува со една епизода од која може да се сфати дека и самиот автор на романот имал

определени несомнени резерви кон лекот за кој станува збор. Непосредно откако Левин си ветува дека ќе го смени својот однос кон луѓето во духот на начелата на христијанската етика, заколнувајќи се, меѓу другото и дека ќе биде добар и љубезен со слугите, при што особено го споменува кочицијата Иван, една добронамерна и безопасна забелешка на истиот тој кочиција ја доведува под прашање Левиновата одлука да го измени својот животен стил. На предупредувањето од Иван да внимава како да вози за да не удри во еден трупец, Левин луто одговара: "Те молам не чепкај ме и не учи ме!", по што доаѓа следниов авторски коментар: "Како и секогаш, тугата забелешка го налути и тој со тага почувствува колку погрешна била неговата претпоставка дека неговото душевно расположение ќе може да се измени во допир со стварноста".<sup>55</sup>

**Навистина**, на самиот крај од романот Толстој настојува да го ублажи овој повторен налет на злото начело на волјата во Шопенхауеровото значење на тој израз, па вели дека неговиот јунак навистина пак ќе се налути на кочицијата и дека и натаму ќе остане преградата меѓу "свјатија свјатих" на неговата душа и другите луѓе, па дури и меѓу него и неговата жена, но дека и покрај тоа Левиновиот живот ќе ја има "несомнената смисла на доброто".<sup>56</sup>

**Тешко** е, меѓутоа, да се разбере на кој начин Левин ги победува мрачните пориви на волјата, ако и натаму останува под власта на оној фамозен Маја превез, односно ако не е во состојба да ги совлада нападите на гневот, и ако не е во состојба да ја отстрани онаа преграда што го дели дури и од неговата сопствена жена.

### Песимизмот и Ана Карењина

**Песимистичкото** рамниште на романот, кое во случајот со Левин само се навестува, многу посилено и поодредено е присутно во составот на ликот на хероинјата на романот и на дејствата што авторот ги плете околу тој лик. Како и да го сфатиме мотото на романот, извесно е дека тоа подразбира некаква вина на Ана Карењина и со самото тоа и некаков вид казна која поради тоа би морала да ја стигне. Иако според мотото казнувањето му се дозволува на Бога, а не на луѓето, останува сепак неспорно дека извесен престап на хероинјата постои. Во секој случај, од перспектива на оптимистичката линија на романот судбината на Ана би можела да се опише со малку зборови: Ана е грешница, односно прељубница, но не се луѓето тие кои поради тоа треба да ја

судат и да ѝ се одмаздуваат, оти христијанската етика ни наложува љубов и прошка кон сите луѓе, без разлика на тоа колку се грешни.

**Меѓутоа**, начинот на кој Толстој ја уобличува уметнички повеста за Ана Карењина во целина е спротивен со концепцијата на ликот на грешна жена која на овој или инаков начин треба да го окае својот престап. Веќе е укажувано дека Ана е замислена како сопруга која ги има сите причини да не го цени и да не го сака својот духовно и физички непривлечен сопруг, како и на тоа дека нејзината врска со Вронски, како што се изразува една хероинја од романот, претставува еден вид "очајничка, вертеровска страст", а не некаква морално проблематична склоност кон лесни и брзи авантури. Освен тоа, хероинјата на Толстој самата ја обзnanува својата врска со друг човек и го напушта сопругот со желба да стапи во брак со Вронски, а доколку тоа не се оствари, тогаш вината не е нејзина, ами на крутите брачни закони што во нејзиното време биле на сила.

**Меѓутоа**, писателот го доведува под прашање толкувањето на ликот на Ана во клучот на христијанската етика (како таа и да биде сфатена) и на еден друг, индиректен но сосема убедлив начин со помош на еден особен, ако така може да се каже, парапсихолошки потег преку оној сон што го сонува не само хероинјата ами и Вронски. Првото спомнување на тој сон доаѓа од Вронски, а писателот ги "наместил" околностите што му претходат на сновидението на неговиот јунак на тој начин што читателот не може веднаш да го разбере длабокото, скриено значење што го крие сонот. Пред да заспие, Вронски помислува на некој селанец - сидар кој имал значајна улога во еден лов на мечки, па и главната фигура на сонот се јавува под појавата на селанец - сидар, само што овој работи нешто наведнат, говорејќи притоа на француски некои чудни зборови.<sup>57</sup> Манифестното рамниште на сонот, да се послужиме со еден термин на Фројд, не содржи ништо што непосредно би укажувало на она што ќе се случи во иднина, и само морниците од стравот што го обзема Вронски донесуваат некое претчувство дека ова сновидение би можело во себе да содржи некаква судбоносна порака.

**Ова** претчувство набргу потоа писателот го засилува на тој начин што ни го прикажува дијалогот меѓу Ана и Вронски, од кој се дознава дека и таа, во основа, сонувала ист сон, со тоа што селанецот во нејзиниот сон е не само мал, со брада, ами и страшен. Вронски, кој претходно ги почувствувал морниците



на стравот, чувствува како тие повторно се јавуваат, но просветителски критично ѝ вели на Ана дека нејзиниот сон е бесмислица. Писателот, меѓутоа, му ја одзема силата на коментарот на Вронски, додавајќи дека во гласот на неговиот јунак немало никаква убедливост.<sup>58</sup>

**И** самиот факт што Толстој се погрижил и неговиот јунак и неговата хероинџа да сонуваат ист сон - сведочи за намерата на тоа совпаѓање да му се придаде значење на нешто повеќе од случајна коинциденција. Во прилог на тоа оди и тоа што Вронски, штом Ана вели дека сонувала дека ќе умре, помислува на фигурата на оној селанец што и тој го сонувал, а ужасот што ја обзема неговата душа, вели писателот, е истиот оној ужас што се гледа на лицето од Ана додека си претставува како се однесува селанецот наведнат над чантата, пребарувајќи по неа.

**М**отивот на истоветен сон повторно се јавува тогаш кога веќе приближува трагичниот крај на животот на Ана. Откако и вторпат ја зела својата доза опиум, Ана ќе заспие предзори "со тежок, нецелосен сон", па повторно ќе се укаже ликот на старецот со бушава брада што наведнат над железно изговара бесмислени француски зборови. За да го долови побудливо ефектот на сонот, Толстој двапати го користи зборот "страшен". Сонот на Ана е "страшно премреже", а таа чувствува дека тој селанец не ѝ посветува внимание и дека работи некаква "страшна" работа со железото над неа,<sup>59</sup> па се буди сета во студена пот.

**К**улминационата точка на мотивот за кој станува збор е крајот на осмиот дел од романот во кој дефинитивно се решава судбината на Ана. Валканиот, грозен селанец што минува крај вагонот ја потсетува Ана на ликот на селанецот од нејзиниот сон и таа точнува да трепери од страв. И конечно, во мигот кога хероинџата се фрла под тркалата на возот, низ нејзината глава ќе помине, сега веќе за последен пат, злокобниот лик на мужикот: "Малиот селанец говореше нешто и работеше нешто околу железото".<sup>60</sup>

**О**д перспектива на оваа завршна сцена на животот на Ана, добива ново и конечно значење она што Ана многу порано му го кажува на Вронски кога му го соопштува сонот во кој се појавува страшниот мужик. Ана, имено, вели дека сонот значи дека таа ќе умре и така ја дешифрира скриената порака на злокобно-то сновидение.

## Прекогницијата

**К**ога сите овие детали ќе се приберат во еден фокус на значење, нема сомнение дека Толстој, користејќи го овој мотив, бил инспириран од она што во парапсихологијата се вика прекогниција, односно - мистериозна способност што некои луѓе ја имаат, а која се состои во тоа што однапред знаат што ќе се случи, иако за идниот настан немаат никакви индикации засновани врз разумот или искуството.

**О**д особена важност е настојувањето на Толстој (кое сосема им избегало од предвид на неговите толкувачи) сонот да го претстави како чин што им претходи на судбоносните настани што потем ќе уследат. Кога Ана му го раскажува на Вронски првпат своето кобно сновидение таа вели: "Одамна сум го сонувала тоа", а самиот писател вели, опишувајќи го повторното јавување на истиот сон непосредно пред смртта на Ана, дека тоа било она "страшно премреже" кое во нејзините соништа се јавувало "уште пред врската со Вронски".<sup>61</sup>

**О**ваа забелешка на писателот има за цел на читателот и непосредно да му укаже дека ноќното премреже на хероинџата, говорејќи со јазикот на модерната парапсихологија е вистинска, а не лажна прекогниција. Лажната прекогниција заправо е само еден вид телепатија. Таа е "предвидување" на некоја идност која веќе се зачнала, само што за другите луѓе не е видлива. Вистинската прекогниција претставува предвидување на идни настани кои во моментот на предвидувањето не постојат во зачеток. Така, на пример, во време кога во српската војска веќе се ковал заговор со намера да се убијат кралот Александар и кралицата Драга, предвидувањето на нивната смрт можело да биде еден особен вид телепатија, односно своевидно исчитување на намерата на заговорниците од нивната свест. Меѓутоа, кога креманскиот пророк Милош Тарабиќ цели пет децении пред атентатот на кралскиот пар најавил дека синот на кралот Милан ќе биде со полоша среќа од таткото, дека нема да има од срце пород и дека него и кралицата ќе ги убие војска во дворот,<sup>62</sup> тогаш тоа било вистинска прекогниција, оти во време на претскажувањето на Тарабиќ не можел да постои ни најмал зачеток на тие настани што ќе се случат толку години подоцна.

**Т**оа што Толстој се решил мотивот на страшниот сон на својата хероинџа да го оформи според моделот на вистинска прекогниција психолошки е мошне занимливо, меѓу другото и затоа што во негово време

оваа моќ на предвидување не можела да биде експериментално проверена. Денес, меѓутоа, знаеме за цела низа експерименти изведени со објективност, врз основа на кои можеме со сигурност да заклучиме дека некои луѓе навистина поседуваат способност да проникнат во онаа идност што дури ни во најмали траги не постои во часот кога се искажува предвидувањето.

Најсериозен вид експерименти со наведената способност претставуваат оние со означени седишта, а меѓу нив оние што професорот Тенев ги изведувал со еден видовит човек, Холанѓанец. Тенев,

големиот писател се решил мотивот на вистинска прекогниција да го вткае во структурата на повеста за својата хероинџа.

Меѓутоа, за нашата тема од пресудно значење е уметничката функција која вака протолкуваното премреже на Ана Карењина ја има во структурата на романот. Индикативно е и тоа што Толстој го одбрал оној вид прекогнитивни соништа кај кои не може да се влијае врз исходот од предвидениот настан. Денес, имено, знаеме дека има и такви претскажувачки соништа со помош на кои сонувачот се спасува себеси или другите од некоја несреќа



Нове Франговски, *Во потрга по вистината*, 1994.

на пример, во парапсихолошкиот институт во Утрехт му го покажал на видовитиот планот на салата за состаноци во која триесет места биле означени со броеви. Експериментот бил така замислен што ниту на експериментаторот, ниту на испитаникот не му биле познати посетителите на салата кои ги извлекувале броевите за своите места со жрепка, па на тој начин сосема била исклучена можноста видовитиот по телепатски пат да го утврди нивниот идентитет. Наспроти тоа, видовитиот Холанѓанец постигнал фралантни резултати. Меѓу другото, на пример, предвидел дека на местото број девет ќе седне ниска госпоѓа на средни години, мајка на три сина, која како прва опера во својот живот ја слушала "Фалстаф" од Верди.<sup>63</sup>

Модерните парапсихолози изведоа уште многу други слични експерименти со слични резултати, па најблаго речено изненадува како, во време кога на парапсихолошките појави се гледало со скепса и кога тие не можеле со сигурност да се проверуваат,

која, доколку не се јавел сонот, неизбежно би настапила. Еден таков пример наведува познатиот авторитет од областа на парапсихологијата Милан Рижл во својата книга "Парапсихологија". Некој железнички службеник сонувал дека на станицата на која бил вработен се судриле два воза. Два дена потем, сонувачот, кој постојано бил на штрк стравувајќи од несреќа, во последен миг сопел два воза што за малку ќе се судреле.<sup>64</sup>

Се разбира, не е случајно што Толстој се определил за оној вид вистински прекогнитивни соништа кај кои сонувачот нема никаква можност да влијае врз исходот на настаните. Со таков уметнички потег тој дефинитивно отстранил секаква можност браколомството на Ана Карењина да се протолкува како еден вид морален престап. Страшното премреже кое се јавува уште пред Ана да стапи во каков и да е контакт со Вронски ни говори дека сè било однапред определено според некои таинствени и мрачни закони и дека хероинџата не можела, дури и да сакала, да из-

мени нешто во текот на настаните.

## Толстој и Ана: рационализација

Ваквото уредување на внатрешната логика на дејството на романот ни открива уште едно важно својство на ова второ, песимистичко рамниште на книгата. Ако злата судбина на Ана Карењина била веќе однапред определена, тогаш не постои никаква слободна волја и човековата севкупна активност под Сонцето е ослободена од каква и да е подлабока смисла. Од перспектива на прекогнитивниот сон на Ана, сè што се случува во човечките животи изгледа како дело на некаква слепа и бесмислена нужност. Наместо во идејата на христијанското провидение Толстој, градејќи го ликот на Ана, наоѓал инспирација во песимистичката димензија на Шопенхауеровата филозофија, или, попрецизно - во главното дело на овој мислител во кое се вели дека секој кој се разбудил од младешките соншта, потпрен врз свои и туѓи искуства, разбира дека светот човечки е царство на случајот и на заблудите кои со него владеат безмилосно во сите ствари, како големи, така и мали.<sup>65</sup> "А можеби и не постои човек", вели уште Шопенхауер, "ако е разумен и искрен едновремено, кој на крајот од својот живот би посакал повторно да го проживее", односно кој не би одбрал, со поголемо задоволство - целосно непостоене".<sup>66</sup>

Песимистичката порака на романот Толстој ја поткрепил и засилил на тој начин што на некои клучни места својот авторски глас го израмнил со гласот на Ана Карењина. Оваа идентификација на писателот со сопствената хероинџа, навистина, не е доследно изведена и Толстој, преку многу деликатни уметнички потези ни навестува дека сознајната оптика на Ана пред самоубиството започнува сериозно да се деформира. Ова замрачување на сознајната оптика на главната хероинџа писателот ни го предочува пред сè преку нејзината сè посилно изразена и сè помалку заснована љубомора кон Вронски. Ана дури оди до таму што во мислите си упатува себеси "најсурови зборови", а муги припишува на Вронски, за лотем да не муги прости, небаре тој навистина ги изговорил.<sup>67</sup>

Меѓутоа, одржувајќи на овој начин извесно критичко растојание кон искривената оптика на хероинџата, Толстој го елиминира тоа исто растојание во моментот кога уметнички ја обликува нејзината последна, претсмртна визија на светот. Во морничавиот, испрекинат монолог на Ана кој му претходи на нејзиниот трагичен крај сè посилно излегу-

ва на виделина една крајно мрачна претстава за животот и светот. Присетувајќи се на една Јашвинова забелешка, Ана вели дека борбата за опстанок и омразата се единственото нешто што ги врзува луѓето.

А токму ова мрачно гледање на човековите односи кое писателот ќе се обиде да го оствари низ ликот на Левин добива во таа завршна епизода на Анината повест целосно авторско одобрување. Деформираната песимистичка оптика на Ана Толстој ќе ја спореди со јасна светлост при која се "гледа сè". "И Ана, за првпат", вели писателот, "ја насочи онаа јасна светлост при која се гледа сè, ја насочи кон своите односи со Вронски, за кои пред тоа избегнуваше да размислува".<sup>68</sup>

На прашањето што барал Вронски во неа, Ана одговара дека не барал толку љубов колку задоволување на својата суета, па дури вели дека тој, доколку таа замине од него, "ќе се радува во длабочината на душата".<sup>69</sup> И иако Толстој подоцна, по заминувањето на Ана ни го прикажува Вронски како скршен и згаснат човек, во овој дел од романот тој со авторски коментари категорично го потврдува искривениот суд на хероинџата, поткревајќи го тој суд со помош на сликата на светлината до ранг на несомнена вистина. Тоа не беше претпоставка, вели писателот, "таа тоа јасно го гледаше под онаа чудна светлост која сега ја откриваше смислата на животот и на човековите односи".<sup>70</sup>

Ана заклучува дека нејзиниот однос со Вронски е "пекол"<sup>71</sup>, изведувајќи од тоа и општ заклучок дека сите ние сме фрлени во овој свет само затоа за да се мразиме меѓусебно, а Толстој и тој нејзин суд недвосмислено го поткрепува со својот авторски коментар: "А јасноста со која сега го гледаше и својот и животите на другите луѓе - ја радуваше".<sup>72</sup>

Онаа светлина под која на Ана Карењина ѝ се открива дека "сè е неправда, сè е лага, сè е илузија и зло"<sup>73</sup> писателот ја споредува со светлината на свеќата која во неговиот роман има двојна значенска функција, претставувајќи ја симболички и последната, конечна вистина за светот човеков и за животот на хероинџата кој се гаси.

Таа двојна намена на овој клучен симбол на романот Толстој ќе му ја сугерира на читателот со голема и потресна сила во завршната реченица на седмиот дел од романот, во кој завршува животот на Ана.

"Свеќата, под која ја читаше книгата полна возбуди, илузии, јад и зло", вели писателот, "како никогаш пред тоа, со јасна светлост ѝ осветли сè што претходно се наоѓаше во мрак, затрепери, почна да потпукнува и да се гаси, и згасна засекогаш".<sup>74</sup>

**З**начи, токму тогаш кога според логиката на мотивацијата би требало да се очекува, дека во чинот на фрлање под тркалата на возот, сознајната оптика на Ана ќе достигне најголема мера на изопаченост, Толстој прецизно кажува дека неговата хероинџа се вивнала како никогаш пред тоа, до спознание на вистинската природа на човековиот живот. Сето она што до тогаш било во мрак, се расветлува дури во тој претсмртен час.

**З**аокружувајќи го на ваков уметнички начин животиот пат на својата хероинџа, Толстој му дава за право на Шопенхауеровиот радикален песимизам, побивајќи го едновремено оптимистичкото рамниште на филозофијата на овој мислител, кое ќе се обиде, преку ликот на Левин да го брани во осмиот дел од книгата.

**В**о овој случај ќе укажеме само на два мотива од песимистичката димензија на "Светот како волја и претстава" кои уметнички се преобликуваат во завршниот тек на размислувањата на Ана. Асоцирајќи на мислата на Ларошфуко дека и најсилните страсти одвреме-навреме нè оставаат мирни, но суетата никогаш, Шопенхауер вели дека суетата умира последна, "оти од сите човекови склоности е најнеуништлива, најактивна и најлуда".<sup>75</sup>

**В**идовме веќе каква улога имаше овој мотив во претсмртните судови на Ана за Вронски, а слична улога игра и една споредба која на страниците на главното дело на Шопенхауер сликовито го изразува видувањето на мислителот по однос на човековиот свет воопшто. "Па каде инаку - се прашува Шопенхауер - Данте би нашол материјал за својот пекол, ако не во овој наш стварен свет?"<sup>76</sup>

**О**чигледно е, според тоа, дека во Толстоевиот роман можат да се издвојат две значенски рамништа, меѓусебно битно различни по своите пораки. Односот меѓу овие спротивставени рамништа по некои свои клучни обележја одговара на структурата на рационализацијата, онака како што ја анализираме врз примерите на Бакуњин и Маркс. Оптимистичката димензија на Толстоевиот роман имала задача да ја прикрие и оправда песимистичката димензија на книгата, и најверојатно, во уметничка форма изразува и

еден драматичен конфликт во самиот автор на "Ана Карењина".

**П**роблемот на идентификацијата на одбрамбениот механизам за кој станува збор се поставува, се разбира и тогаш кога треба да се утврди неговото постоење во структурата на книжевните творби, а мерилото со чија помош може да се изврши оваа идентификација во суштина му одговара на она мерило што го користевме во случајот со Бакуњин и Маркс, со таа разлика што во овој случај мораме да водиме сметка за особеностите на уметничкиот медиум, односно за некои основни закони на уметничкото обликување.

**П**остапката на идентификација на феноменот на рационализацијата во книжевните структури најпрвин подразбира потрага по меѓусебно спротивставени значенски рамништа, како и потрага по грешки по однос на мотивациската логика на книжевните ликови. Во "Ана Карењина" се видливи "шевовите" со чија помош писателот се обидел да го спои во една целина сето она што е неспоиво - оптимистичката христијанска етика на Левин и трагичната, безнадежна порака што светка од длабочината на повеста за хероинџата. Притоа, како што се виде, Толстој ја нарушува мотивациската логика на својот лик на некои клучни места, солидаризирајќи се со песимистичката оптика на хероинџата, под уплив на еден мрачен шопенхауеровски поглед на свет кој се јавувал и во него самиот, и кој писателот се обидувал да го надмине.

**З**а постапката на идентификација на книжевната рационализација романот за Ана Карењина има и уште една предност: во него писателот дал видлив доказ за својата способност уметнички кохерентно и уверливо да ги обликува ликовите и дејствата, па оттаму грешките по однос на кохеренцијата на книжевната структура и мотивациската логика на ликовите во овој случај можат да бидат само последица на дејството на механизмот на рационализацијата.

**Ч**итателите и толкувачите на "Ана Карењина" можат, се разбира, да се прашаат која од оние две светлини што зрачат во Толстоевиот роман се наоѓа поблиску до вистината.

**Д**али поблиску до вистината се наоѓа онаа залезна светлина на свеќата што полека догорува и под која светот човеков се укажува како некаква глетка од "Пеколот" на Данте, или пак онаа дневна светлост на Левиновата етика што поттикнува и бодри?

Потрагата по одговорот на ова прашање излегува од рамката на анализата на Толстоевото дело и подразбира размислување не толку за неговиот роман колку по повод неговиот роман. А што се однесува до самиот роман, извесно е само тоа дека онаа бледа светлина на свеќата на Ана доминира над небеската светлост на Левин.

Превод од српски: В. А.

Белешки:

\* Меѓунасловите во текстот се редакциски.

<sup>1</sup> *Michel Bakunine et ses relations slaves*, Leiden, E.J.Brill, 1974, str.14

<sup>2</sup> *Michel Bakunine et ses relations avec Sergej Nečaev, 1870-1872*, Leiden, E.J.Brill, 1971, str.6

<sup>3</sup> *Michel Bakunine et ses relations slaves*, Leiden, E.J.Brill, 1974, str.14

<sup>4</sup> *Ibid.*, str.59

<sup>5</sup> *Michel Bakunine et ses relations avec Sergej Nečaev, 1870-1872*, Leiden, E.J.Brill, 1971, str.9

<sup>6</sup> *Ibid.*, str.6

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, str.6

<sup>9</sup> *Geistliche Briefe und Unterweisungen*, Freiburg in Breisgan, 1922, str.37

<sup>10</sup> *Michel Bakunine et ses relations slaves*, Leiden, E.J.Brill, 1974, str.23

<sup>11</sup> *Ibid.*, str.55

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Соне стране добра и зла*, СКЗ, Београд, 1993, стр.15

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Les Systèmes socialistes*, Genève, 1965, str.20

<sup>18</sup> *Traité de Sociologie générale*, Genève-Paris, 1968, str.1351

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Достоевский и Нитше*, YMCA-PRESS, Paris, 1971, str.6

<sup>21</sup> *Апотеоз безпочвенности*, YMCA-PRESS, Paris, 1971, str.72

<sup>22</sup> *Достоевский и Нитше*, YMCA-PRESS, Paris, 1971, str.6

<sup>23</sup> *The Nature of Prejudice*, New York, 1958, str.165

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd, 1969, str.178

<sup>26</sup> *Traité de Sociologie générale*, Genève-Paris, 1968, str.68

<sup>27</sup> *Država i sloboda*, Globus, Zagreb, 1979, str.170

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Dela*, tom 29, Beograd, 1979, str.355

<sup>31</sup> *Pisma Kugelmannu*, Kultura, Beograd, 1951, str.110

<sup>32</sup> *Dela*, tom 27, Beograd, 1979, str.341

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Dela*, tom 29, Beograd, 1979, str.515

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Dela*, tom 21, Beograd, 1979, str.14

<sup>37</sup> *Ibid.*, str.17

<sup>38</sup> *Dela*, tom 42, Beograd, 1979, str.142

<sup>39</sup> *Переписка К. Маркса и Ф.Энгелса с русскими политическими деятелями*, Лењинград, 1947, стр.241

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Свето писмо Старога и Новога завјета*, Београд, 1966, стр.176

<sup>42</sup> *Свето писмо Старога и Новога завјета, Нови завјет*, Београд, 1966, стр.141

<sup>43</sup> *Свето писмо Старога и Новога завјета*, Београд, 1966, стр.176

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ана карењина*, Београд, 1978, књига 2, стр.394

<sup>46</sup> *Свет као волја и представа I*, Матица српска, Нови Сад 1981, стр.278

<sup>47</sup> *Ана карењина*, Београд, 1978, књига 2, стр.394-395

<sup>48</sup> *Ibid.*, str.403

<sup>49</sup> *Ibid.*, str.400

<sup>50</sup> *Ibid.*, str.406

<sup>51</sup> *Svet kao volja i predstava I*, Matica srpska, Novi Sad 1981, стр.330

<sup>52</sup> *Ibid.*, стр.332

<sup>53</sup> *Ibid.*, стр.318

<sup>54</sup> *Ibid.*, стр.352

<sup>55</sup> *Ана Карењина*, Београд, 1978, књига 2, стр.407

<sup>56</sup> *Ibid.*, стр.424

<sup>57</sup> *Ана Карењина*, Београд, 1978, књига 1, стр.436

<sup>58</sup> *Ibid.*, стр.443

<sup>59</sup> *Ibid.*, књига 2, стр.443

<sup>60</sup> *Ibid.*, стр.372

<sup>61</sup> *Ibid.*, str.355

<sup>62</sup> *Креманско пророчанство*, Београд, 1940, стр.509

<sup>63</sup> *Werner Keller, Parapsihološki fenomeni*, Zagreb, 1988, str.295

<sup>64</sup> *Parapsihologija*, Zagreb, 1975, str.241

<sup>65</sup> *Svet kao volja i predstava I*, Matica srpska, Novi Sad 1981, стр.289

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ана Карењина*, Београд, 1978, књига 2, стр.353

<sup>68</sup> *Ibid.*, стр.366

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, стр.367

<sup>72</sup> *Ibid.*, стр.368

<sup>73</sup> *Ibid.*, стр.370

<sup>74</sup> *Ibid.*, стр.372

<sup>75</sup> *Svet kao volja i predstava I*, Matica srpska, Novi Sad 1981, стр.345

<sup>76</sup> *Ibid.*, стр.290

# ЕВРОПА ВО ДАМНИНА

## И ВО НАШЕ ВРЕМЕ

**Жак Ле Гоф**

Европа е во исто време древна и идна. Таа го доби своето име пред дваесет и пет векови а сепак и пона-таму опстојува како проект. Дали старата Европа може да им одговори на предизвиците на модерниот свет? Дали нејзината возраст е извор на трајност или причина за кривост? Дали сето она што го наследила ја прави способна или неспособна да се потврди во современоста? На нас е, како на историчари, да ја испитаме долговечноста.

### Корени

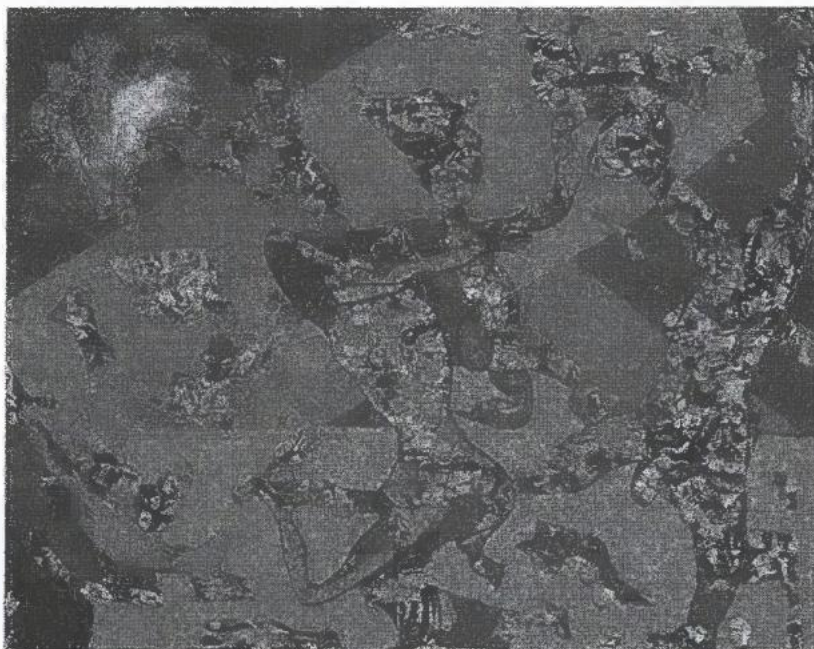
Европа влегува во историјата низ вратата на митологијата. Керка на Феникискиот крал Агенор, таа била грабната од Зевс, престорен во бик, кој ја одвел на Крит, каде што, како плод на нејзината љубов со кралот на боговите, се родил Минос. Така Европа, на која името ѝ го дале античките географи, никнува сред најдревниот слој на високата култура на Западот, грчката култура. Сепак, географијата не ја наложуваше одделноста на еден континент Европа. Линијата на нивните крајбрежја ги прави препознатливи Африка или двете Америки. Европа е само еден крај од неизмерниот азиски континент кого треба да го нарекуваме евроазиски. Но Грците не дадоа одговор на едно прашање кое ќе стане и ќе остане клучно: кои се границите на Европа на исток? Степите на денешна Русија, вишните висорамнини кои ја делат Анадолија од долините на Еуфрат и на Тигар, се неодредената зона кај што Европа излегува од Азија.

Но Грците имаат јасна свест за спротивставеноста меѓу овие два континента и нивните жители. Според теориите кои му припишуваат решавачка улога на влијанието на климата врз физичката и моралната природа на единките и на општествата, како што ќе стори Монтескје во 18-от век, Хипократ, славниот грчки лекар кој живеел на крајот на 5-от и почетокот од 4-от век пр. н.е., смета дека Европејците се храбри ама воинствени, додека Азијците се мудри, култивирани но без полетност; на Европејците слободата им е важна и спремни се да се борат за неа. Нивен омилен политички режим е демократијата; Азијците лесно го прифаќаат ропството во замена за напредок и спокојство, и им се прилагодуваат на деспотските режими. Оваа идеолошка шема која ќе се задржи сè до векот на Просветителството и по него (зар марксистичкиот концепт на азискиот начин на производство не ја прифатил теоријата за азискиот деспотизам?) го отсликува менталитетот на луѓе обележани од борбите на грчките полиси против Персиското царство, но нуди и демократска идеја во раѓањето на европската свест. Таа идеја современиот свет ја пронаоѓа појаснета и усложнета од страна на историјата: денешните демократски нации имаат поинакви димензии од античка Атина, а зар Платон и Аристотел не се и денес изворишта на европската мисла за демократијата?

Така уште во грчката антика се поставени некои клучни теми од европската историја. Зар географските податоци кои секојпат се фундаментални, иако

зидоизменети од политичката историја, не го постават непрестајно истото прашање: кои се границите за Европа на исток? Грчката цивилизација понуди суштествени вредности кои и денес претставуваат интелектуални и етички инструменти за Европејците: идејата за природата, идејата за разумот, идејата за науката, идејата за слободата и можеби пред сè концептот за сомнежот и неговата примена. Зар критичкиот дух не бил една од најважните алатки на мислата и дејствувањето на Европејците и зар тој не останува и ден-денес како крупен влог наспроти ритуализмот или фундаментализмот на некои други мислења кои не умееле да го вклучат методичниот сомнеж?

Јазик на културата. Почитувајќи ги нациите, тој го дава преку императорот Каракала, во почетокот на 3-от век од христијанската вера, гордиот назив: римски граѓанин. Уште Свети Павле на пример, кој го носел тој назив, со подеднаква гордост се чувствувал и Евреин и Римјанин. Во таа Европа која се простира од Шкотска до Сицилија и од Галиција до идната Унгарија, Римското царство пренесува обичаи кои секојпат се среќаваат во европските животни навики, било да се работи за висока култура втемелена врз писмото, книгата и училиштето, или за секојдневни однесувања. Европејците конзумираат вино и надвор од оние краишта кои го произведуваат, употребуваат камен и тули, како следбеници на оние ѕидари и градители какви што беа Римјаните, или пак јавно и



Киро Урдин, *Игра на кентаури*, 1993.

Се чини дека Римското царство обележува едно отргнување на Европа. Тоа е сосредоточено на Средоземјето, опфаќа широки делови од Африка и од Азија; но негово средиште е Италија, најевропска земја. Неговата унитарна цивилизација зафаќа пространи области: Португалија, Шпанија, северниот дел од Англија, Галија, долината на Рајна сè до Мастрихт, долината на Дунав сè до Аквинкум на влезот на денешна Будимпешта. Римскиот белег е секојпат видлив во бројни европски градови зашто тој белег првенствено е урбан. Римското царство шири јазик од кого ќе се родат групата романски јазици, тоа е латинскиот јазик, кој и денес останува, а да се надеваме дека ќе остане уште долго време, европски

гласно го користат зборот, што во различните јазичи на Европа, речиси насекаде, создава беседници и се изразува преку реториката.

Но под своето привидно единство Римското царство затврднало една голема пукнатина: таа ги дели латинскиот Запад и грчкиот Исток.

Римското царство во западниот свет не опстанало пред освојувачките походи и населувањето на народите, особено германските, дојдени отаде неговите крајни граници - *лимес*. Нефикасноста на одбрамбената воена линија против номадите докажува дека никаков ѕид не е во состојба да го

запре одот на историјата и дека политичките и културните групации кои се затвораат зад тие ѕидини само уште повеќе се изложени на надоаѓањето на оние што не умееле ниту да ги прифатат ниту да ги присоединат. Распадот на Римското царство се должи и на далекусежното разнебитување на една монетарна економија, на развојот на урбаната криза, на расцепкувањето на стопанството во областите со рурални белези, на осиромашувањето на масите и на кризата на вредностите од паганскиот свет. Најавата на она што ќе биде Европа низ Западното Римско царство укажува и на неопходноста една политичка и културна групација да ги одржи во живот заедничката економија и заедничката парична единица, со нови градови, со жители кои ќе ја одбегнат сиромаштијата и со вредности способни да влеат верба и да поттикнат на дејствување.

**Г**олемата религиозна и идеолошка новина на Запад на Европа, почнувајќи од 4-от век, е христијанството. Наскоро, тоа се дели на латинско христијанство на Запад и грчко на Исток, со што се продлабочува раздорот меѓу латинскиот и грчкиот дел на Римското царство. Овие две христијански вери постојано се оддалечуваат и создаваат долгорочна културна граница којашто подоцна ќе ја зацврстат политички граници, од Скандинавија до Хрватска од една страна, опфаќајќи ги Балтијците, Полјаците, Чесите, Словаците, Унгарците, Словените, и од Русија до Грција од друга страна. Еден аспект на таа граница денес пружа впечатлива слика: јазот минува меѓу римокатоличката Хрватска на запад и она што на исток ќе биде православната Србија. Источната шизма ја затврдува оваа граница во 1054 година. Таа конечно ја отргнува грчката црква од римската папска власт и го дели западниот христијански свет од Византија и од православниот словенски свет. Таа ќе спротивстави две групации: на Исток, блескав византиски свет, чувар на античките наследства, сè поистоштен поради економската експлоатација на западњациите, ослабнат поради турското напредување сè до неговиот пад во 1453, свет во кој кралот-василевсот - држи истовремено кралска и црковна власт и руски свет кој се колеба меѓу источниот модел и убавините на азискиот Исток; на Запад, поделен, со варварски обележја свет, недоволно обединет со двата поглавара, папата и императорот, кој сепак ќе доживее неверојатен економски, политички и културен подем и ќе преземе сè поофанзивна експанзија, а тоа е латинскиот христијански свет. Тој христијански свет е средновековната Европа. Народите кои доаѓаат во Римското царство, заедно со населенијата кои живееле во него, образуваат држави, ставени под власта на освојувачкиот главатар кој ја

зема титулата крал и воведува владејачка династија: Готите, потоа Ломбардијците во Италија, Визиготите во Аквитанија и во Шпанија, Франките во Галија, Англо-Саксонците во множеството мали кралства во Велика Британија.

Така се оцртува првата најава на Европа врз двоен темел: заедничката состојка на христијанскиот свет, обликувана преку религијата и културата, и мнозинската состојка на различните кралства засновани врз увезени етнички или стари плурикултурни традиции на нациите (како на пример Германите и Гало-Романите во Галија). Ова е првото обликување на Европа, зашто уште од своите почетоци Европа докажува дека единството може да биде сочинето од разнообразност на нациите: европските нации и европското единство се поврзани.

**Х**ристијанството го втиснува уште повеќе својот печат преку институциите, наложувајќи им на сите христијански држави двојна мрежа: на диоцезите, а потоа и на парохииите, и на монашкиот свет каде што во почетокот на 9-от век завладејува истиот закон, законот на Свети Бенедикт. Бенедиктинското монаштво, во текот на наредните векови, кај Европејците ќе всади навик на однесување од тоа време кои сè уште се провлекуваат и во денешното организирање на животот. Најнапред, тоа е крупната поделба меѓу времето за молитва и времето за работа, што воведува поделеност меѓу она што трајно ќе се утврди како работно време и она што ќе се развие во време за одмор, за разонода и за празнување. Потоа, првите звучни одбележувања на времето кои им се наметнуваат на сите: биењето на камбаните, тие предци на современиот будилник. Најпосле, распоредот на монасите во согласност со правилните делења на канонските часови на денот или на ноќта, индивидуално или колективно организирање на времето кое потоа широко ќе се прифати во распоредот на граѓаните и на трговците почнувајќи од 14-от и 15-от век, со што Европејците ќе ги осознаат благодетите на рационалното располагање со времето, економска и морална предност која ќе ѝ биде од полза на Европа дури и кога моќниците (суверени, индустријалци, бирократи) го злоупотребуваат нивното располагање со времето.

**Д**ва главни феномена извираат од оваа реорганизација на Западното Римско царство.

**П**рвиот е одбивањето на теократска моќ, за разлика од византискиот Исток. На Запад, религиозната власт им припаѓа на црквата и на папата, а политичката на кралот. Евангелското упатство го



уредува двојството на власта: "Дајте му го на царот она што е царско." Европа ќе ја одбегне теократската монолитност која ја парализира Византија, а особено Исламскиот свет, откако го поттикнуваше нејзиното проширување.

Вториот е етничкото вкрстување кое доаѓа како резултат од создавањето на христијанството и на христијанските кралства: со Келтите, Германите, Гало-Романите, Англо-Романите, Итало-Романите, Иберо-Романите, Евреите, ќе се измешаат Норманите, Словените, Унгарците, Арапите мешајќи ги нивните култури, а со тоа ја најавуваат идната Европа отворена за доселенички напливи - онаа Европа на културна разнообразност и на етнички вкрстувања. Меѓутоа, во визиготска Шпанија се јавува еден од злите демони на Европа, антисемитизмот.

Во два наврата се случува напор за политичко обединување на Западниот христијански свет, како царство независно од Византиското грчко царство: со Карло Велики крунисан за император во Рим во 800-та година, и со Отон I, исто така крунисан од Палата во Рим во 962. Ова царско воскреснување породило една институција, повеќе теоретска и симболична од што стварна, "Светото римско царство со германски народ", чија идеална престолина беше Рим. Но другите земји освен Германија наскоро се отргнаа од него, дури и Италија чија потчинетост на германската царска моќ најчесто беше теоретска. Царството начелно било празна

форма во средновековна Европа; расправајќи се околу превласта на духовната врз времената моќ, или обратно, папата и императорот се истоштувале во залудни недоразбирања, маргинализирајќи се во однос на вистинската политичка еволуција на Европа, а тоа е генезата на модерните национални држави, почнувајќи од 13-от век.

Делбите на Каролинското царство во 9-от век ја раситнија покрулната поделеност на континентална Европа меѓу Западна Франкија (идната Франција) и Источна Франкија (идната Германија). Но со тоа врз Италија натежна делумна превласт од страна на Германците која, комбинирана со папската држава, ќе го полречи остварувањето на италијанското единство сè до 19-от век. Меѓу Франција и Германија, еден неопределен појас, отпрвин наречен Лотарингија, без можност да се претвори во држава, ќе претставува терен на повеќе вековни судири меѓу Французите и Германците.

Меѓутоа, во почетокот на 8-от век, големиот бран на арапското освојување стасува до западна Европа. Ако муслиманското вкоренување е слабо и краткорочно во Прованса, позначително и потрајно но и покрај сè ограничено во Сицилија, тоа ја преплавува во најголем дел Шпанија сè додека во 12-от, а особено во 13-от век, малите христијански кралства на северниот дел од полуостровот, Кастилја, Леон, Навара, Астурија, Галиција, Арагон, отпрвин бавно а потоа брзо, не ги потиснат муслиманите, во текот на



Киро Урдин, *Амазонски пријател*.



Киро Урдин, *Лицадор*, 1993.

преосвојувањето - *Reconquista*: Дури во 1492, христијанска Шпанија, обединета со спојувањето на Кастилја и на Арагон, конечно ќе ги избрка муслиманите од нивното последно седиште, малото кралство Гранада.

Епизодата со Каролинското царство е само една неволја во изградбата на Европа, но резултатите на неговото делење по Верденската спогодба (843.) и неговите поправки ја нагласуваат првичната слика на политичка Европа исполнета со успеси но и со конфликти. Двојката Франција-Германија станува појасна, но непостојаната Лотарингија меѓу нив внесува опасно јаболко на раздорот. Италија, од своја страна, внатре првенствено се јавува како плен на кој Германија во Средниот век, Франција во Ренесансата, а големите европски држави сè до 19-от век ќе фрлаат око, и тоа одново на најголема несреќа на Европа.

Овие делбени договори во 9-от век сепак расветлуваат еден фундаментален податок за Европа: бидејќи таа претставува источен крај на евроазискиот континент, различните видови почви, стопанства, цивилизации се стремат во слоеви кон неа, подредени од север кон југ. Државите создадени од Каролинзите се трудат, преку вертикален пресек, да добијат парче од секој слој. Оваа географско-историска разновидност, за да биде почитувана, бара меѓусебно комплементарни и складни градби кои ја чуваат личноста и богатството на секоја единка. За несреќа, тоа не го сфатија ни Карло Велики, ни Карло Петти, ни Луј XIV, ниту Француската револуција, ниту Наполеон.

Парадоксално, Средниот век, кога се обликува

Европа, е период кога зборот речиси исчезнува и кога неговата проретчена употреба служи уште само како географски израз. Еден хроничар од 8-от век сепак пишува дека победата на Карло Мартел во Поатје во 732. им ги спротивставила муслиманите на Европејците. Но најчесто користените термини за европската целина се Христијански свет од една, и Запад од друга страна.

А пак Европа се оцртуваше во политички и културен поглед низ својот внатрешен развој и при допирот со непријатели и соперници. Како и во внатрешните судири на Европа, во овие допири претежно се гледаат несогласувањата. Се гледа како Исламот ја претвора Шпанија во продолжение на азијатско-африканскиот муслимански свет и како Турците почнувајќи од 15-от век подјардуваат еден дел од Европа на нејзиниот југоисточен крај. Но не треба да се заборава дека тие допири се случувале и во мирољубив облик и ѝ биле од полза на Европа. Преку Шпанија и преку Сицилија, во Средниот век во Европа пристигнале техничките знаења, науките, филозофијата што Грците, Индијците, Персијците, Египќаните, Евреите им ги предале во наследство на Арапите. Овие придобивки што западна Европа умеела да ги преземе, прилагоди, пресоздаде и од нив самата да извлече нови ресурси, овозможиле да го оствари својот неспоредлив средновековен подем: на тој начин таа ја надминала моќта и ја достигнала цивилизираноста на големите политичко-културни подрачја - кинеското, индиското, муслиманското, византиското.

## Среден век

Средниот век ѝ даде многу на Европа. Тој донесе освојувања и иновации во областа на технологијата умеејќи да ги усоврши и да ги рашири техничките постигања кои често биле од постаро време. Ако е претерано да се зборува за технолошка револуција, сепак имало силно забрзување на еден дотогаш мошне бавен технолошки напредок. Средниот век останува свет кој почива на употреба на дрвото, но тој видливо ја зголемил употребата на каменот и на железото. Почнувајќи од 13-от век, се експлоатират рудници или лежишта на железо, на олово, на бакар и на јаглен. Ако говориме за изворите на енергија, главниот феномен е значителната раширеност отпрвин на водената мелница, и на село и во град, со нејзината примена во индустриски цели (мелница за железо, за гмечење, за дабова кора, за пиво, за хартија, итн., и хидраулична пила), потоа и на ветерната мелница која се појавила на крајот од 10-от век. Мелницата стана вистинска машина.

Копнениот превоз се подобри со уредувањето и одржувањето на патиштата, со градбата на поголеми и поцврсти коли, со приспособување на запрегата на товарниот добиток, со подобра заштита на трговците и нивната стока при патувањата, со градење мостови и отворање нови патишта од кои најпознат е преминот Готар во областа на Алпите, од 13-от век.

Напредокот бил уште покрупен во областа на поморството, особено почнувајќи од 13-от век: градење на бродови со поголема тонажа (средоземни лаѓи - *naves*, ханзеатски кораби - *cogges*), замена на страничното кормило со поподвижното кормило на крмата кое обезбедува посигурно маневрирање, подобри едра (ширење на латинското едро), усовршување на астролабот и на астрономските мерни инструменти, распространување на компасот, воведување на поточни мапи. Во муграта на 16-от век, Европа има технички средства за откривање и освојување на светот. И Кина располагаше со нив, ама таа не ги употреби. Несомнено причините за ова различно однесување треба да се бараат во културата и менталитетот, во помалата ритуална приврзаност на Европејците кон традицијата и во една поголема општествена подвижност. Навистина е впечатливо тоа што технолошките новини изгледа подеднакво им припаѓале и на верските и на световните заедници, на велможите и на селаните, на селските или градските заедници и на поединците.

Во областа на земјоделието, напредокот првен-

ствено се состоел во поголемата употреба на железото во правењето алатки, во ширењето нови средства за работа (плугот со колце и со асиметричен ралник и браната), во примената на систем на рамено впрегнување кое не го притиска градниот кош на воловите и на коњите, во бавното напредување на тригодишната наизменична сеидба кое овозможувало зголемување на обработуваната површина и воведување на "откраднати" култури (пролетни житарици, фуражни или индустриски растенија). Повторната појава во 13-от и 14-от век на расправи за земјоделието укажува на настојувањето земјоделската експлоатација да стане порационална и понапредна. Во областа на занаетчиството и индустријата, покрај мелницата, најкрупната новина се случува кај текстилот, со вертикалниот разбој на педали и со вретеното. На градилиштата, се усовршуваат направите за подигање и се појавува количката. Во 15-от век, подемот на артилеријата, која лека-полека ќе ја видоизмени уметноста на војувањето, ѝ дава силен поттик на металургијата, особено во Ломбардија и во некои германски области, зашто металургијата уште долго пред тоа била дел од германската традиција. Од сето тоа се гледа впечатлив економски растеж колку во просторот - кај што обемните сечења на шумите ќе создадат нови обработливи површини и кај што сплетот на поморски и копнени патишта ќе породат една европска *Weltwirtschaft* (економија-свет) во која доминираат Италијанците и Ханзеатите - толку и благодарение на порастот на приносите и скратеното времетраење на превозот.

Овој економски подем се потпира на двојна мрежа од локални лазари и големи панаѓури помеѓу кои, од 12-от до 14-от век, најзначајни се панаѓурите во Шампања. Монетарните практики напредуваат: контрола на кованите пари од страна на градовите и на принцовите, правење сребрени грошеви прилагодени за новите трговски трансакции, зголемување на бројот на менувачи и појава на банкари, отпрвин во Италија, потоа во Јужна Германија. И покрај овие унапредувања, множеството монети и сложеноста на менувањето се како бунар без дно кој покажува колку напредокот на едно европско единство е поврзан со монетарното обединување.

Четири главни аспекти на средновековното општество и цивилизација ја обележаа Европа со силен печат кој сè до денес покажува главно позитивни придобивки:

1. Првата е руралната традиција, но тоа е можеби меч со две острици. Навистина, во Средниот век зем-

јата е првиот темел на економијата, на власта и на престижот, а таа важност на земјата, на сопственикот на земјиштето и на селанецот и денес задржува симболична моќ чија сила ги прави особено жешки земјоделските проблеми на заедницата. Другиот темел на европскиот феудален систем почива на односите меѓу луѓето, а посебно на *верноста*. Таа понекојпат станува сопирачка, но почесто е двигател, еден од суштествените елементи на европските менталитети и однесувања.

**2.** По големиот бран на христијанизација во раниот Среден век, се случува и втор бран, почнувајќи од 10-

модели на политичко, економско и културно европско заедништво. Постојат други уште пооригинални примери, каков што е случајот со Швајцарската конфедерација востановена отпрвин со трите канони кои се обединиле во 1291. низ постојан сојуз: Ури, Швиц и Унтервалд. Улогата на Швајцарците во Европа е значајна: освен оригиналниот политички модел на доброволно здружување на територијалните единици, Швајцарците контролираат голем број од алпските премини кои ја поврзуваат Јужна Европа со Северна Европа, макар што, од 14-от век, постои редовен поморски пат меѓу Италија, Англија и Фландрија. Тие го афирмираат присуството на планинците



Киро Урдин, *Жолта ноќ*, 1993.

от век. Со него во христијанскиот свет, значи и во Европа бидејќи тогаш тоа е исто, влегуваат две нови големи групи Европејци: Скандинавците и Словените. Низ складни мешања на култури или низ повеќе или помалку остри судири на култури - на пример меѓу Англичаните, Галите и Ирците или Шкотите, или пак меѓу Германците и Словените - ќе се потврдат оригиналноста и значајноста на периферните европски нации. Односите центар-периферија се востановуваат во средновековна Европа и нивното добро функционирање е еден од условите за успехот на нашето европско заедништво.

**3.** Средновековна Европа сè уште се јавува како разнообразие. На пример, на политички план. Покрај централизираните држави - меѓу кои Англија, Франција и Шпанија се најдобар пример - во Германија а пред сè во Италија, државите-градови нудат инакви

во Европа и ги снабдуваат европските држави со воени платеници. За да ги задржат својата улога и својата моќ, доволно ќе им биде во 20-от век да станат моќни и дискретни банкари.

**4.** Средновековна Европа открива и нови културни модели, различни од античките модели на воинствен херој и на беседник. Првиот е израз на новата вера, христијанството. Тоа е моделот на *светец*. Дури и кога Средниот век ќе мине и кога религиозните идеали ќе се замаглат, светецот ќе остане присутен за Европејците, присутен во уметноста и во литературата, присутен во една идеја за човечко совршенство (ќе има и лаички светци), присутен низ календарот на празниците и големиот избор од имиња што уште ги носат мнозина Европејци. Друг модел, кој пак е лаички, е моделот на *куртовазија*. Куртовазниот човек не е само воин кој чини храбри дела, туку е и воспи-

тан човек кој се однесува галантно кон жените и кој ги шири околу себе префинетите однесувања од дворот. Тоа е првиот идеал на учтивост кој, поврзан со *урбаноста* (убавото воспитание обликувано во градот), до ден-денес ќе претставува за Евролејците кодекс на општествени вредности и достоинствени постапки. Норберт Елис (Norbert Elias) убаво покажал како средновековната куртоазија е суштествена етапа во цивилизацискиот процес со кој Европа ќе се истакне. Наспроти законитостите на Далечниот Исток, Европа е единствениот континент кој разработил и доволно широко применувал кодекс на убаво однесување уште од воспитувањето во детството. Тоа е *Детското чесно и убаво однесување* (наслов на една книга од Еразмо, најпрепечатувана од сите негови дела во 16-от век) од каде што ќе произлезат и поимите за *чесен човек* во класичната епоха и за *џентлмен* во 19-от век.

\*\*\*

Без да ја одбегне во потполност црковната контрола, едно ново и неодоливо училишно и интелектуално движење се буди во градовите во 12-от век. Градските училишта обезбедуваат описменување кое длабоко продира во општествените слоеви. Трговската практика, сè позачестената употреба на правото и неговата примена, напредувањето на писмото во однос на зборот, го поттикнуваат изучувањето на трите основни практики: читањето, пишувањето, сметањето.

Освен тоа, во она што денес го нарекуваме високо образование, во некои градови кон крајот на 12-от и во 13-от век, се појавуваат институции од нов вид составени како здруженија на учители и студенти кои имаат статuti, програми, учебници, испити. Тоа се универзитетите во Болоња, Париз, Оксфорд. Овие нови средишта на знаење, кои се и средишта на општествена промоција заснована врз успехот постигнат на испитите а не врз потеклото, се шират од 13-от до крајот на 15-от век низ цела Европа. Тоа е европска мрежа кај што, и покрај нараснувањето на извесно национално чувство, владее интернационална раздвиженост. Веќе во 13-от век, универзитетите разработуваат една рационална научна метода, схоластиката.

Исто така, христијанска Европа мошне рано се определи за однос кон сликите кој овозможува голем развој на уметноста и во исто време претставува еден од значајните изрази на хуманизмот. Ако, всушност, во грчката уметност човекот беше мерка за сè, во средновековната уметност еден нов вид

човек создаден според божјата слика е мерка за христијанскиот хуманизам. Главната определба се случи на преминот од 8-от во 9-от век, а Карло Велики беше нејзин покровител. Тоа е став спротивставен на еврејското и муслиманското одбивање да ја претстават човечката лика а со самото тоа и божеската лика, спротивен и на тежнението кон иконокластиката која, најмногу во византиското христијанство но и во некои средини на римското христијанство, ги отфрла сликите и ги уништува. Наспроти овие одбивања, латинската христијанска Европа ги прифаќа и ги поддржува сликите, како предмети за поука и задоволство, под услов да не бидат обожавани како идоли. Оваа уметност се развива во стилови според европската скала: отпрвин романската, потоа готската уметност.

Сите тие материјални, интелектуални, уметнички напредувања не ќе можеа да земат замав без развојот на религијата: христијанството го прифати текот на историјата и умееше да му го прилагоди словото на духот. Тоа христијанство ѝ допушти на Европа да го следи својот раздвижен ритам низ една традиција на рамнотежа меѓу човекот и природата, разумот и верата. Доста време пред протестанството, без оглед на мислењето на Макс Вебер, средновековното христијанство го истакнуваше трудот, дотогаш презрен како последица на искомскиот грев и поврзан со робувањето. Ова издигање на трудот несомнено било недоволно, зашто во системот на *механичките вештини* роден во 9-от век, и доразвиен во 12-от, занаетчиите се групирани на апстрактен начин и остануваат подредени во однос на слободните и благородни припадници на *слободните вештини*. Но едно современо восприемање на трудот се најавува низ славењето на алатките, како атрибути на светците; низ угледот на занаетчиските здруженија; низ сфаќањето дека работниците се полезни за општеството во целина; а и низ идејата дека трудбеникот може да биде соработник во создавањето остварено од првиот голем работник, Господ.

Поточно, средновековното христијанство во голема мера ги отстранува пречките кои го сопираа развојот на една економија од модерен вид, што подоцна ќе биде наречена капитализам. Со тоа што ќе допушти дека некои профити се легитимни и дека умерените каматни стапки можат да се качат, со тоа што ќе води сметка за економскиот ризик, со исклучувањето на одредени трговски практики од осудата за лихварство, со чистилиштето кое се отвора како надеж за лихварот дотогаш предодреден за пеколот, со тоа што одбива да гледа на парите како

на гаволски изум, христијанската Црква ги отстрани - понекојпат претерано слободоумно - табуата кои му оеа во прилог на попречувањето на економскиот напредок а особено на монетарната економија и на една светска економија.

### “Внатрешните демони” на Европа

Но средновековна Европа ги покажа и проблемите, противречностите, застранувањата, грешките и злоделата на извесни практики и на извесни тежненија на европскиот дух.

ден-денес и која ќе се рашири на сите континенти, е еден од големите гревови на Европа.

Црквата прибегнуваше кон Инквизицијата бидејќи беше загрозна. Како тоталитарна организација во служба на тоталитарна религија, средновековната Црква не можеше да го трпи изразувањето и практикувањето на концепции кои се отклонуваа од христијанската ортодоксност. Затоа, како што се ширеше економскиот, интелектуалниот, општествениот подем, сè побројни и поостри стануваа критиките на една состојба во која тесно се преплетуваа официјалната религија и феудалниот систем. Овие оспору-



Киро Урдин, *Богот на паганите*, 1993.

Уште од 12-от век, Црквата сакаше да го реформира правото заменувајќи го стариот “варварски” систем на обвинение поднесено против некој злосторник од страна на семејството, потомците, роднините или пријателите, со истражна постапка покрената од судиите. Црквата веќе во 13-от век ја воспостави инквизициската процедура доверена на посебни судии заради добивање *признание* од обвинетите. Тоа барање на признание, заедно со одлуката од четвртиот Латерански концил, во 1215, за сите верници да стане задолжителна лична исповед пред свештеник најмалку еднаш годишно, послужи како извор на едно значајно европско движење во областа на психологијата кое, со помош на испитување на свеста и низ самокритика, ќе доведе до Фројд. Но, уште од 13-от век, за да добие признание, Црквата применува измачување. Ова озаконување на една практика која незапирливо ќе пустоши низ Европа до

вања долго време имаа религиозен вид. Такви се ересите кои се множат почнувајќи од илјадитата година. Помеѓу нив, во 12-от и 13-от век, *катарството*, особено раширено во северна Италија и во јужна Франција, но кое се разгранува сè до Фландрија и до Долна Ренанија, е фундаментално оспорување на христијанството. Всушност тоа е друга вера, слична на источните манихејство и зороастризам; под нивно влијание, таа апсолутно ги спротивстава начелото на доброто и начелото на злото кое се поистоветува со сè што е телесно, со сè што е материјално. Во тоа се среќава една од основните противречности на Европа: соочена со критичари чиј успех веројатно би довел до теократски и интегритички општества, христијанската Црква умела да се бори против таа опасност само прибегнувајќи кон морално неприфатливи средства кои ги уривале вредностите за кои таа тврдела дека сака да ги одбрани. Современа Европа се наоѓа пред слични предизвици кои се

доказ, во полза на една проблематика на долговечноста, за кривката на една проблематика на современоста.

**С**редниот век ја одведе Европа и кон други застранувања. За да ги ограничи мааните на феудализмот и нееднаквостите кои беа негов темел, тој ја востанови современата држава, поправедна, но која мошне бргу се претвори во идол: таа ја грабна светоста што ја беа загубиле старите религиозни и феудални власти за да создаде еден друг Левијатан, *државниот интерес*. Денешна Европа сè уште не се опоравила од него.

**К**онечно, приклетна меѓу две противречни движења - едното на самоодбрана и свртеност кон себеси наспроти опасностите од внатрешните и надворешните противења, наспроти ризиците од нејзиното економско и интелектуално отворање, а другото на искушението да се употреби и злоупотреби новостечената моќ - Европа се двоумеше пред една алтернатива што, и покрај различноста на состојбите, ниту денес вистински ја нема разрешено. Првото движење е порив кон затвореност, кон исклучивост, кон принуда и внатрешно "чистење". Покрај борбата против еретиците, растат прогонувањата на Евреите и се развиваат јасни антисемитски чувства и практики, престанува толерантноста спрема хомосексуалците; во однос на чумавите стравот триумфира над сожалението, а ако недостигаат еретици потерата ќе се сврти кон вештерите а особено кон вештерките. Токму тоа Норман Кон (Norman Con) го нарече внатрешните демони на Европа.

**Д**ругото движење е поривот кон ширење. Тоа ширење покажува повеќе лица. Едното е мирољубиво, иако поттикнува економски облици на превласт. Постои подем на трговијата водена од латинските христијани кон границите на Европа, пред сè во медитеранскиот свет, особено со растежот на Џенова и на Венеција кои, за да ја заштитат таа трговија, востановуваат вистински прекуморски империи. Но ширењето може да биде и воено и агресивно. Таков е случајот со крстоносните војни. Овој вид ширење останува двосмислен бидејќи се претставува како преосвојување: повторно освојување на светите места, преосвојување на Сицилија, на Шпанија. Тоа на крајот подобро ќе ги обележи меѓите на христијанскиот свет поистоветувајќи ги неговите граници со оние на Европа. Таа независност на христијанска Европа мораше да ја сочека 1492 година за да се заокружи со преосвојувањето на кралството Гранда; но уште од крајот на 13-от век, христијанска

Европа суштински се откажува од онаа прекуморска Европа што во 12-от и 13-от век ја зацртаа крстоносните походи, при сè што таа опстојувала врз своите барања и крстоносни планови со сè поутописки карактер.

**Т**ретиот аспект на тоа ширење е уште подвосмислен и обременет со идните конфликти. Се работи за ширењето на исток, кон таа отворена, неодредена граница, таа рана во слабината на Европа. Во овој случај ширењето содржи само споредни воени аспекти. Тоа е навидум мирољубиво ширење, сочинето од преобратување во христијанска вера, од населување на колони кои ја воведуваат источна Европа во европската *Weltwirtschaft* со сечењето на шумите и урбанизацијата. Но тоа ширење кон исток го спроведува главно една етничка група, Алеманите, и таа се судира главно со една друга етничка група, Словените. Така се раѓа нов извор за вековен конфликт, конфликтот меѓу Германите и Словените, до толку поштетен за Европа, бидејќи претставува конфликт меѓу христијани, меѓу Европејци.

**С**е задржав врз овие древни времиња на Европа, особено на средновековна Европа, бидејќи мислати со тоа разјаснив одредени долгорочни елементи кои тежат, во најдоброто и во најлошото, на денешна Европа. Ова испитување на далечното минато на Европа овозможува освен тоа и подобро да се дефинира она што го подразбираме под современи времиња и современост.

**Т**радиционално, почетокот на современите времиња се става во 16-от век и навистина се гледаат најмалку два крупни феномена кои обележуваат еден нов период во историјата на Европа, една толку значајна промена што може да ја оправда дијагнозата за современост. Првиот, се големите "откритија". Тие од темел го менуваат местото на Европа во светот. Тој свет, дури и ако географската и менталната стварност бавно се всадува во духовите, отсега е составен од четири континенти, а не повеќе од три. Со тоа Америго Веспучи заслужи да го даде своето име на Америка, зашто токму тој ја идентификува како нов континент. А во тој изедначен свет на четири континенти, еден од нив е во економска, воена, демографска и културна експанзија. Тој освојувач е Европа. Иако Европа продолжува да ги негува своите внатрешни демони, за неа современоста е најнапред останатиот свет и нејзиното присуство во останатиот свет.

**Д**ругиот крупен феномен е Реформата. Тоа е крај на единството на религијата која го исполнуваше и

израмнуваше сето живеење на Европејците. Оттогаш, постои една протестантска Европа е една католичка Европа, а тоа не е само поделена Европа туку е Европа чии две половини влегуваат, било од држава до држава, било внатре во државите, во судир, честопати жесток, меѓу католиците и протестантите.

**Н**о дали се работи за толку очевиден знак на современост? Најнапред, по настојувањето врз современоста на Лутер и на Калвин, потрадиционалниот карактер на некои нивни суштествени определби во областа на религијата, општеството или политиката подобро се согледува. Од друга страна, наспроти одреден хронолошки расчекор, паѓаат в очи паралелизмот и сличностите меѓу двете реформи, протестантската и католичката; вторава била наречена Контрареформа, иако спротивставувањето на протестанството не било нејзина единствена дури можеби ни нејзина главна цел. Конечно, со текот на времето, зад сите ужаси на колежите, прогонувањата, изопштувањата, граѓанските војни, денес подобро се забележува како во цела Европа, под католичката и протестантската варијанта, опстојува свесно или несвесно, истиот збир на христијански вредности.

**В**прочем, зар не може да се стави под прашање самата концепција на глобална современост од 16-от век? Претходно видовме дека Средниот век минал низ фази на подем и преродби, во 9-от, 12-от и 15-от век, кои, под името враќање кон паганската или

христијанската антика, беа навлегувања на современоста.

**В**о историографијата и во општото мнение оформено од неа, Ренесансата беше пред сè дефинирана со една интелектуална и уметничка револуција. Дали таквата револуција е толку извесна? Мислата во 16-от век честопати останува длабоко средновековна. Лисјен Фебр (Lucien Febvre) тоа го покажа во врска со Рабле (Rabelais). Во областа на уметноста, Ренесансата ги создава своите први ремек-дела во Италија уште во 13-от век. Друг пример: во доменот на создавањето книги, кај што современоста навидум најдобро се потврдува со откритието и ширењето на печатарската машина, зар од пред извесно време не ги нагласуваме, со право, новите услови на создавањето ракописни книги уште во 13-от век, особено во универзитетските средини и за нивни потреби? Зар поединечното безгласно читање, кое во најмала рака се проширува почнувајќи од 13-от век, не бележи пресврт во односот на Европеецот кон книгата, позначаен одошто печатената книга. До средината на 16-от век, филозофијата и науката не се модерни, туку традиционални. Коперник ќе изврши револуционерно влијание дури со Галилеј, во почетокот на 17-от век. Зар не треба да се сочека големиот научен подем од 17-от век, од Галилеј до Лајбниц и до Њутн, па потоа да се зборува навистина за современа наука? Може ли пред 18-от век да му се дава на зборот "современо" друго значење освен хронолошкото?



Киро Урдин, *Еротика*.



Да ја погледнеме првин дефиницијата што ја дал за современоста на 16-от век Анри Озер (Henri Hausser), историчарот кој најдобро ја окарактеризирал. Тој го прави тоа низ пет "револуции": една интелектуална револуција, една религиозна, една морална, една "нова" политика и една "нова" економија. Преку мошне изнијансирано испитување на интелектуалниот пејзаж на 16-от век, Озер заклучува: "Со 16-от век зборот наука го менува значењето, тој престанува да означува една традиција, една ризница што се пренесува, за да го означи сознанието за она што е, сознание кое се стекнува со посматрање на нештата." Сепак, уште од 12-от век, еден Свети Анселмо или еден Абелар не гледаа на знаењето како на ризница, туку како на духовна вежба, па ако гледањето навистина станува поизострено и пореалистичко во 16-от век, не значи дека еден Гросетесте (Grosseteste) или еден Роџер Бекон (Roger Bacon) и другите, кои теориски и практично ја измислија перспективата во 13-от век, со помалку изострен поглед ја набљудувале природата.

Во доменот на религијата, и самиот Озер признава дека индивидуализмот на Ренесансата се наоѓа уште во фирентинскиот хуманизам од 14-от и 15-от век. "Тоа е побуна против аскетството, апотеоза на овоземскиот живот кој сам по себе вреди да се проживее, со своите болки и своите радости, тоа е веќе гетеовската филозофија од *Коринтската свршеница*." Тој покажува и дека во она што, со претераност, се нарекувало "дехристијанизирање на европската мисла", падованскиот авероизам не го чекал 16-от век за да го оствари својот критички дух. Анри Озер на крајот вели дека не би можел да го следи Абел Лефран (Abel Lefranc) во неговата концепција за Рабле како атеист. Најновите истражувања го откриваат во одвај прикриена форма, веќе во 13-от век, она што Озер го нарекува "крајно слободно христијанство кому освен името не му останало ништо христијанско".

Под етикетата "морална револуција", Анри Озер главно става две идеи кои ги смета за "сосема нови". Првата е идејата за "единството на човечката раса". Но има ли период кој повеќе од Средниот век верувал во една единствена човечка генеалогичка линија, онаа на потомците на Адам и Ное? Втората е идејата за прогресот. Зборот и концептот што сме ги откриле уште кај Абелар во 12-от век вистински ќе ги сретнеме дури на преминот од 17-от во 18-от век.

"Новата" политика, според Анри Озер се дефинира преку четири карактеристики. Првата е образувањето современи држави и појавата на идејата за нацио-

нална припадност, но сите историчари денес признаваат дека забележливиот почеток на овие појави треба да се стави меѓу 13-от и 15-от век и дека треба да се сочека Француската револуција и 19-от век за да може навистина да се зборува за идејата на национална припадност. Втората карактеристика би била "разработката на демократската идеја". Таа може да се поврзе со Реформата. Меѓутоа неа би можеле да ја забележиме и во примената на монашките избори и одлуки или уште повеќе кај свештениците питачи од Средниот век. "Демократската" идеја е, како и среќата, нова идеја во Европа само во 18-от век. Следната карактеристика е "секуларизацијата на политиката". Бројни историчари, дури и ако малку претерувале (јас порадо би говорел за пренос на сакралноста на монархијата врз државата), го сместиле овој феномен на лаицизирање на политиката во 13-от и 14-от век, и посебно во Франција на Филип Убавиот. И овде бавниот процес на автономија на политиката во однос на религијата ќе потрае доста по 16-от век, а ако Макијавели останува голем политички мислител, токму недостатокот на перспектива кај една одредена историографија прави од неговото дело сведок на тоа осамостојување на политичкото. Најпосле, Анри Озер гледа знак на политичка современост во она што тој го нарекува "преобразба на меѓународните односи" и го карактеризира со "мошне модерната" идеја за "дефинирање на агресорот". Значи, уште од Средниот век, христијанската црква, трудејќи се да ја дефинира "праведната војна", му придавала големо значење на откривањето на агресорот. А ако во меѓународното право постои нешто навистина бележито, тоа е моментот во почетокот на 15-от век кога се напишани договорите во врска со борбата на Полјаците против Тевтонскиот ред, кај што се јавуваат со голема сила и голема јасност поимите за независност на државите и нивно заемно ненапаѓање.

Кога се работи за "новата" економија, за да ја окарактеризира, Озер ја гледа само појавата на "ненадејни кризи", но италијанската банка и како нејзина реакција целината на она што можело да се нарече економија-свет, уште на крајот на 13-от век и околу 1340 година, во Сиена и во Фиренца, доживеаја кризи со голема неочекуваност и со голема обемност. Во врска со тоа, треба да се одбележи дека токму сета христијанска Европа е во криза во 14-от и 15-от век. Општа криза од која таа на крајот ќе излезе, зашто се работи за мутациска криза. Во тој поглед, може да се спореди европската криза, од која Европа ќе излезе за да отскокне уште повеќе, со кризата која во истиот период ги погодува мусли-

манскиот и кинескиот свет и која е само почеток на едно бавно опаѓање од кое овие два света ни денес сè уште не излегле. Дали релативно брзото сменување на криза и на обнова е карактеристика на Европа која може да даде приклучок во постојано препородуваната современост?

Јасно е: укажувам на несигурната примена на зборот "современо" само за да поттикнам на многу претпазливост во неговата употреба. Таквата претпазливост се налага и кога ја истражуваме историјата на термините "современ" и "современост". Зборот "современ" се раѓа со пропаста на Римското царство, во 5-от век. И затоа е поврзан со опозицијата древен - модерен, а во Средниот век тој главно ќе има значење на скорашен и сегашен. Сепак тој често затскрива, особено во интелектуалниот домен, еден вредносен поим. Во 9-от век, интелектуалците ја нарекуваат епохата на Карло Велики "векот на современите". Подоцна, еден Англичанец, Готје Меп (Gauthier Map), гледа во неговиот 12. век кој истекува достигнување на еден вековен напредок: "Ја нарекувам нашата доба таква современост, односно тој протек од сто години чиј последен дел сè уште постои, за кого скорашното и очевидно сеќавање присобира сè што е бележито (...) стоте години кои протекоа, ете тоа е нашата современост." Интелектуалците од 13-от и 14-от век последователно се потврдуваат како модерни во споредба со нивните претходници, многу бргу преобразени во застарени. Во средината на 13-от век, учителите обележани од аристотелизмот се прикажуваат како современи во споредба со учителите од трите претходни генерации. Но во 14-от век, низа учители - Окам, Буридан, Бредвордин, Грегориј од Римини, Марсилиј од Падова, Виклиф (Ockham, Buridan, Bradwardine, Gregorius di Rimini, Marsilius di Padova, Wyclif) се определуваат како "модерни" логичари, "модерни" теолози, или едноставно само "модерни" во однос на оние аристотеловски учители од 13-от век. Во 16-от век, Васари (Vasari) гледа во Џото (Giotto), на преминот од 13-от во 14-от век, прв модерен уметник. Всушност, спротивставеноста меѓу старите и современите вистински се потврдува дури на крајот на 17-от и почетокот на 18-от век пред кавгата, во Франција, на Старите и Современите која ги засега првенствено писателите, а второстепено филозофите. Таа е потсилена со отсега свесната и јасна идеја за напредок. Но терминот "современост" ќе се појави дури во средината на 19-от век, понуден од Бодлер (Baudelaire) во неговиот напис "Сликаторот на современиот живот", составен главно во 1860 а објавен во 1863. Современоста дефинирана од страна на Бодлер е претежно естетска, тоа е естетско уживање

во сегашноста.

## Национализам и разум

И покрај војните кои го раскинуваа теориски обединетиот средновековен христијански свет, токму во Новиот век се јавуваат низа војни кои се водат меѓу Европејците, првин во државите на стариот режим, потоа во државите-нации. Тие ја раскинуваат, ја разоруваат, ја убиваат Европа во своевидно пеколно крешендо, од италијанските војни на Ренесансата до Триесетгодишната војна, до војните на Револуцијата и на Царството и конечно до двете големи војни на 20-от век, првата главно европска, втората особено смртоносна во Европа. Европа денес треба да биде Европа на мирот, а двојката Франција - Германија, како во времето на Каролинзите, двојка на блиски пријатели.

Меѓутоа, културното единство во Европа непрестано се збогатува: барокот, Просветителството се европски движења. Просветлениот деспотизам (израз без пејоративност кој означува авторитарен режим што сака да ги наложува само напредоците на разумот) се јавува во Европа на 18-от век како магична политичка формула која се чини дека се инспирира од филозофите, од Лисабон до Санкт-Петербург. Книжевното помодарство кое се занесува по една земја и еден јазик ги шири нивните производи низ цела Европа. Италија, Шпанија, Франција, Англија, пред Француската револуција, се во зенитот. Во 19-от век, германските филозофски дела и руските романи се читаат во цела Европа.

Француската револуција предизвика чудесно буђење на Европа, со Декларацијата за човековите права, со укинувањето на феудализмот, со републиканскиот дух, но таа ја губи моќта на црквата, скршнува кон војна и кон национализам кој содржи дотогаш невидена жолчност и ја покажува ужасната слика на Теророт. Ако Наполеон, соочен со архаични монархиски режими, шири во Европа некои благодати на револуцијата, тој првенствено дава пример каква не треба да биде таа: Европа со освојувањето и со превласта на една држава и на еден човек.

19-от век, кој се отвора кон едно ново европско културно движење, романтизмот, ја спознава индустриската револуција, тој нов белег на современост. Европа му служи на светот како пример со своите успеси и со своите недостатоци. Во општествениот и политичкиот домен, насекаде по малку, посилено

или послабо, тежненијата кон социјална правда раздвигуваат групи, партии, побуни. Социјализмот - исто така европски, зашто Америка е сè уште само доавка на Европа - дејствува со најдобри и најлоши исходи. Демократијата се зацврстува на Западот од Европа, особено во парламентарна граѓанска форма.

Доаѓа до израз ново скршнување кое ја води Европа од експанзија кон колонијализам. Европа, иако постојано цивилизаторска, станува и целатски континент, целатски за Африка, за Југоисточна Азија и за Блискиот Исток. Едно друго скршнување ќе биде забележано дури подоцна, а тоа е отклонот на науката кон научната догматичност - сциентизмот, кој ќе го радикализира расизмот, ќе се обиде да оправда еден "научен социјализам" и ќе сака да го исфрли моралот од науката. Првенствено, 19-от век е век на експлозија на национализмот кој еволуира на истиот начин од напредност до изопаченост: од легитимното признавање на правото на народите да одлучуваат за себеси до крајностите на националистичкото лудило.

Се чини дека модернизмот денес не е воопшто повеќе во мода, па дури се зборува за постмодернизам. Овој термин, скован за да означи една реакција на формите на бившата авангарда во архитектурата, се прошири врз збирот од економски, политички и пред сè културни аспекти на Западот, а посебно на Европа. Роден во Европа, зборот постигна голем успех во САД од кај што засилено се враќа кон Европа. Не гледам во тоа никаква предност за подобро владеење со ововреиската историја. Како што покажа анализата на Жан Бодријар (Jean Baudrillard), уште модернизмот беше конфузен концепт. Постмодернизмот е ист таков, дотолку повеќе што Европа, како што видовме, минала низ безброј модернизми, па оној кому би му го спротивставиле постмодернизмот не е ниту најдоследниот ниту најочигледниот.

Модерниот свет е денешниот и утрешниот свет. Со него треба да се соочат структурите, традициите, европската цивилизација кои доаѓаат од пред најмалку дваесет и пет столетија.

Првиот предизвик се новите национализми. Појавата датира од Средниот век а се размавна во 19-от. Сопирањето и потиснувањето на националистичките тежненија кои им ги наложија на народите трите авторитарни царства, пруското, руското и австро-унгарското, паднаа во време на пропаста на тие царства веднаш по војната од 1914-1918, што им овозможи

на повеќето од овие националности да се родат или да се возобноват. Таков беше случајот со Полска, со Чехословачка, со Унгарија, со Романија, со Албанија и со Балтичките држави. На Балканот, се направи обид за создавање на една многунационална држава, Југославија. Но, пред и по Втората светска војна, новата руска превласт под нејзиниот советски и сталинистички облик и хитлеровската доминација одново ги измачуваа овие нации во преродба. Поразот на национал-социјалистичка Германија не



Киро Урдин, *Ругбист*.

ги спаси народите паднати под советскиот јарем. Дури почнувајќи од 1989, распаѓањето на Советскиот сојуз им ја врати независноста на земјите од централна и источна Европа или им овозможи на други наационализми да дојдат до израз (на пример, во Словачка и во Молдавија); но во бивша Југославија, превласта на една нација над другите, Србија, доведе до појава на нови национализми кои политички беа прифатени само во Словенија и во Хрватска, додека во други краеве се случуваа борби и сурови крвопролевања. Еден од најстрашните расистички поими пустоши, тоа е "етничкото чистење", кое, за жал, потсетува на едно европско

минато - на Иберискиот полуостров, на пример ("чистотата на крвта" на крајот од 15-от век), и во нацистичка Европа. Несреќата на старата Европа е во тоа што долго време во неа зрелее придушени национализми, денеска анахрони зашто не се пројавиле во исто време со другите, а кои ја повредуваат Европа во еден расчекор што се заканува дека ќе потрае до окончувањето на Европа на нациите, додека на поголемиот дел од континентот, една обединета Европа веќе се потврдува. Овој расчекор на национализмите е првата болест на современа Европа.

**Втората болест**, честопати поврзана со првата, се новите изблици на расизам и на отфрлања; едните се манифестираат преку ксенофобични агресии кои често потсетуваат на нацизмот, додека другите се несреќни решенија на владите кои, соочени со галопирачка имиграција, се враќаат на старата европска логика на затвореност и на самодоволност. Зашто наспроти предизвикот на современиот свет, Европа му се враќа на двојството на своите традиции и често се двоуми околу изборот што треба да го стори.

**Европскиот 19. век** ја издигна идејата за демократијата и го изгради моделот на парламентарната демократија. По падот на диктатурите, денешна Европа речиси насекаде има демократски режими, но, особено во централна и источна Европа, тие демократии се кривки, а на други места, политичката демократија не успеа да се надолжни со вистинска економска и социјална демократија. Остварувањето на демократијата е повеќе од кога и да е на дневен ред во Европа.

**Мошне рано**, Европа се повикувала на минатото, на историјата. Уште од времето на старите Грци, музата Клио е една од господарките на Европа а национализмите често се потпирале врз една впрочем напати измислена и, повеќе или помалку свесно, манипулирана историја. Зашто повикувањето на историјата е комплексно и двосмислено. Како што рекол Жан Бодријар, "од Хегел, историјата стана доминантно настојување на современоста", но истиот тој Хегел говорел за "бремето на историјата". Европа сега треба да се ослободи од манипулациите и фалсификувањата на историјата и од парализирачкиот товар на едно одредено повикување на историјата. Повеќе одошто други континенти, Европа осознава денес едно буење на *помнењето*. И одново, ако помнењето треба да се бори со заборавот на грешките и на злосторствата од минатото за да помогне тие да не се повторат, тоа треба да ѝ ја

препушти грижата на една научна и објективна историографија да го изгради заедничкото помнење на Европа врз почитувањето на сечија поединечна историја.

**Дури и во своите периоди на единство**, Европа претставувала разнообразност, било во времето на Римското царство, во христијанството или во индустриската револуција. Долговечноста на Европа е дијалектика меѓу усилбата за единство и одржувањето на разнообразноста. Затоа формулата за една Европа на нациите ми се чини во моментот најдобро прилагодена кон потребите на едно европско единство.

**Таа потреба за европско единство** е во согласност со пулсирањето на историјата која напати го поттикнувала распарчувањето на политичките целини во национални единици, а напати се залагала за востановување крупни заедници, кои се нарекувале Империји. Европа денес треба да измисли друга форма на единство којашто не ќе биде форма на империја. Оваа насоченост не се совлаѓа само со внатрешни потреби. Таа им соодветствува на надворешните предизвици што Европа ги пронаоѓа во друг облик во денешниот свет. Европа од Средниот и од Новиот век морала да им се спротивстави на византискиот, на арапскиот свет и на Отоманската империја. Денес, за среќа се работи за помирољубиво соочување; но постоењето на чинители во историјата, циновски според нивната просторност или економска сила, или според обете истовремено, ѝ налага на Европа да постигне големина споредлива со нивната доколку сака да постои, да се развива и да го зачува својот идентитет.

**На нејзина страна**, за среќа, таа ги има силата на нејзината цивилизација и на нејзините заеднички наследства. Веќе видовме: во текот на дваесет и пет векови, во постојано обновувани слоеви, европската цивилизација беше креативна; па и денес сè уште, како што вели една рекламна порака, основната суровинска материја на Европа е несомнено сивата мозочна маса.

**Да се задржиме** впрочем на проблемот на големината; тука Европа располага со дополнителни адути. Ако умее во доволна мера да се обедини, таа ќе се здобие со величина; ако успее да ги задржи своите национални и регионални разноликости, таа ќе ги искористи и доблестите на "маленкоста" кои неодамна беа признати. Првенствено, таа изобилува со мнозинство мерни вредности кои чинат од неа свет со многубројни и комплементарни целини.

**Д**енес е призната важноста на образованието и на науката, за сите форми на моќ и на растеж. Европа располага со најстариот капитал на писменоста. Таа останува клучното место на иновации во областа на истражувањето, иако не располага, каков што е случајот на САД или на Јапонија, со средства за експлоатација на нејзините лежишта на интелигенција. Рано индустријализирана, Европа во голем степен го уништи или го загади своето опкружување, но, уште од Средниот век, селските заедници се грижеа да го возобноват шумското наследство пропаднато поради прекумерната експлоатација на дрвото.

омското и на технолошкото од страна на политичкото во рамката на заедничкото добро, ја држеа на смртна постела прометејската гордост.

**Д**руг предизвик се парите. Европа од 13-от, а потоа од 19-от век незадржливо се устреми кон профитот, кон богатството, а особено кон монетарното богатство. И во тоа сепак, морални сили умееа да го ограничат апетитот и пустошењата на парите. Општо гледано, економијата која не постоеше како посебна област, како моќ призната во минатото на човештвото а посебно на Европа, настојува денес да



Киро Урдин, *Огнен бик*, 1993.

Европа има еколошка оставнина. И овде современоста претставува само забрзување на традицијата.

**Е**вропа наоѓа во нејзината историја и традиции за да им одговори на повеќето предизвици на современиот свет, макар што тие попримиле дотогаш непознати облици и моќ. Рејмон Арон (Raymond Aron) мислеше дека идеалот на модернизмот е "прометејската амбиција, амбицијата да се биде господар и поседник на природата благодарение на науката и техниката". Уште од Средниот век, Европа се изложи на тој ризик и, уште во Средниот век, лековите се покажаа. Противтежата на етиката ("научка без совест е само духовна урнатина") и потчинувањето на екон-

завладеа со сè. Не само што државите и поединците изгледа се повлекуваат пред некои мрачни економски сили, самонаречени економски закони, туку економската наука, која сервилно почнала да ја слушаат овие држави, досега не успеала да ги анализира а уште помалку да ги отстрани кризите и нивната најпоразна појава, безработицата. Европа треба да му пружи на светот пример за повторно воведување на ред во економијата и меѓу економистите.

**Е**вропа беше главното место на раѓање на разумот: во античка Грција, во средновековната схоластика, во хуманизмот на Ренесансата, во филозофијата на Просветителството, во науката од 19-от и 20-от век. Ако рационализмот поприми драстични и опасни

облици, каков што е сциентизмот, треба да се бориме и со сегашнава реакција која изгледа заведува мнозина Европејци и која се пројавува со привлечноста на еден анти-интелектуализам, со најразновидни форми на антирационализам, почнувајќи од некои еколошки безумија сè до честопати опасните ексцентричности на сектите; наследствата на европската мисла можат да им помогнат на денешните Европејци да ги одбегнат овие фанатизми.

**Н**из овие предлози кај што историчарот му се придружува на граѓанинот, видливо е, би рекол, дека заложбата за Европа не се наоѓа меѓу традицијата и современоста. Таа се наоѓа во добрата примена на обичаите, во прибегнувањето кон наследствата како инспиративна сила, како потпора за да се одржи и обнови една друга европска традиција, традицијата на креативноста. Еден од злите демони на Европа пречесто се обидуваше да ја меша европската цивилизација со универзалната, да посакува свет според својата слика. Ако Европа сака да биде модел за современиот свет, таа треба да го почитува другиот, да се отвори кон другите. Токму отворајќи се, уште од времето на старите Грци, таа сторила значајни работи.

**Ж**ан Бодријар, помеѓу болестите на современоста, дијагностицирал и еден притаен страв кој ги турка Европејците кон вештачките раевни, кон преголема потрошувачка на седативи и лекаства, кон ментални заболувања и самоубиство. И тоа го познавала старата Европа. Но тоа не значи дека историјата е вечно враќање. Хераклит со право велеше дека човек не може двапати да се искапе во истата река. Само, во историјата постојат долготрајни структури кои се основа за колективниот идентитет на мажите и жените што живееле заедно со текот на долги генерации. Можевме да го ситуираме воведувањето на христијанството во античка Европа како нешто поврзано со еден "век на страхувања". Средниот и Новиот век беа пронижувани со големи наеви на страв, преку ослободувањето на едно лудило кое Мишел Фуко (Mich-

el Foucault) со право го поставил меѓу стравот од промената и шокот од гостољубивата репресија, преку епидемиите на самоубиства, преку беснеењата на поворки кои се камшикуваат, преку безумните изливи на илјадагодишното исчекување на големиот самрак на човештвото. Бронислав Геремек (Bronislaw Geremek) покажа како, меѓу Средниот и Новиот век, исклучувањето на маргиналци лишени од дом и од работа можело да истури по патиштата на Европа војски од скитачи и питачи, кои лесно се претвораат во крадци и злосторници. Одглас на тие маргиналци, на тие отпадници, денеска се војските на невработени, на "нови сиромаси", на наркомани, на деликвенти од урбаните предградија. Европа умеела да ги надмине овие стравови и овие кризи. Таа треба да го стори истото денес, не чекајќи градовите, тие некогашни огништа на нејзината цивилизација, да бидат уште посполнети со труповите на оние што ги поразило исклучувањето. А за да се бори поуспешно со овие големи несреќи кои се повлекуваат ама се сè понеподносливи, таа треба да се обедини. И да се врати на една од своите одлики: рамнотежата, која може да се оствари само со отстранувањето на нееднаквостите, на неправдите, а пред сè на сиромаштијата. Европа умеела да направи разлика меѓу намерна сиромаштија, што претставува доблест, и наметната сиромаштија, што претставува несреќа. На Европејците им останува да ја озваничат одново оваа битка против новата сиромаштија што им е наметната на милиони помеѓу нив.

**Е**вропа не е стара, таа е древна. Светот не е современ, тој е сегашен. Добро употребената древност е предимство. Историјата е сила која влече напред и да се надеваме - давајќи му нова содржина и потврдено признание на оној збор поразен од нашата епоха, посебно во Европа кај што се случуваа грозоти за кои сме мислеле дека за секогаш исчезнале од овој континент - ако не води кон *определен* напредок, дека води барем кон *некои* напредоци.

Превод од француски: К. П.

# Петре М. Андреевски

## МОЛБА

Не кршете го каменот  
кој прв го виде сонцето,  
не отворајте му го огнот  
одамна угаснат во него.

Стои тој сам  
и само со својата тежина,  
онемен од својот пораз.

Тука е само неговата сенка  
и сенката на неговото минато,  
на првото мачно раѓање.

А којзнае како дошол:  
со чии нозе, со која брзина  
и кој го задржал тука  
во сета негова големина?

И како се одвикнал  
од потребата за дишење:  
да не знае за страв и болка,  
да не ги познава родителите!

Не кршете го каменот,  
оставете го да ме остави  
да му го досегнам врвот.

Спасете го од друга употреба!

## ЦРНА НОК

Една црна кобила  
црно ждребе води.  
Црна ѝ е гривата  
и црни потковиците  
на црните копита.  
На црно само гази,  
црни искри фрла  
и на црно гледа.  
Црно ѝ е ржењето,  
црна ѝ е тишината,  
црно сè се слуша.  
Црни овде ние,  
црни таму вие,  
од црното нема друго.

## КАМБАНА

По толку години ја чув камбаната:  
се слушаше до кај што се слуша,  
како кога ни се ширеа куќите  
пред житата што го врзуваа лебот.  
И тогаш се поврати сонцето  
повторно за да изгрее на небото  
и водата му подаде огледало  
за да си го види убавото лице.  
И после слегоа младите ангели  
да го кренат гласот од камбаната  
(во бело платно на бело пладне)  
да му го однесат горе на бога  
и да му кажат дека уште го славиме.

О, во тој глас си ги видов претците  
кои никогаш не сум ги познавал  
и го видов сиот живот пред мене  
што не влегол во нашите зборови  
зашто не можеле да го докрепат.



Владимир Георгиевски,  
*Оплакување*, 1993.

## ПРЕД ЛЕТНА БУРА

Гледам жетвари седнати под дрвото,  
користејќи ја неговата сенка  
како своја.  
Боже, колку ќе биде постаро сонцето  
по нивната смрт и по мојата?  
Но молњата и громот им кажуваат  
дека озгора веќе тргнал дождот...  
О, тие зборови што имаат форма  
само во нивните уплашени погледи!  
Боже, колку ќе биде постаро сонцето  
по нивната смрт и по мојата!

## БАЈАЧКА

Му ја отсече косата над челото,  
му зеде и од веѓите, клепките  
и мижејќи, му го позајми дишењето:  
Болко, болештино, грда болештино,  
огладни, опадни и онеможи,  
побегни ко сланата од сонцето,  
ослепи, оглуви и одврзи се  
од под јазикот, од под стапалата  
и пушти му ја устата да зборува  
и пушти му ги нозете да му одат,  
врати му ја сенката на телото  
и врати ѝ го телото на душата!

## БЕЖАНКА

Зошто сета болка мене ми ја оставаш,  
боже,  
зошто само мене?  
Сега ќе дојдат децата да ми ги земат,  
боже,  
децата да ми ги земат.  
Каде да бегам, каде да ги скријам,  
боже,  
кажи ми, вко гледаш?  
Со кое дете да бегам, кое да оставам,боже,  
кое да го оставам?  
Сите се мои и сите се твои,  
боже,  
а ни едно немам за давање.

# ЗОШТО НЕ СУМ ВИЗАНТОЛОГ?

**Арон Гуревич**

**Н**ужно ли е, една статија, во зборник посветен на голем учен без поговор да биде научна? Зарем не постои можност да се занемари традицијата и да се напише нешто лично - особено ако овој *Festschrift* му е посветен на човек со кого јас сум пријател веќе 45 години. Се надевам дека по толку долг период можам да ги оставам на страна правилата на конвенционалното однесување, се разбира без предизвикување навреда, за да понудам малку биографски и полубиографски белешки. Како и да е, бидејќи издавачот на овој зборник не ми се обрати да пишувам за животот и делото на А. Каждан, единствена личност за која можам да пишувам без разумна прецизност и знаење сум јас самиот. Сè уште верувам дека во мојов есеј може да се најдат интересни нешта кажани во чест на Каждан. На многупати мојата судбина беше и негова судбина: судбината на генерацијата советски историчари кои ја започнуваа својата кариера веднаш по Втората светска војна.

**Р**ед е да започнам со објаснување на прашањето поставено во заглавието. Тоа само по себе се наметнува, бидејќи јас ја започнав мојата научна кариера (барем во почетната фаза) како византолог, и мој прв ментор беше токму А. Петрович Каждан. Претпоставувам дека нему, не ќе му пречи да ме придружува на овој пат, назад кон нашата младост. Исто така, се надевам дека на моите несоветски колеги овој "споменар" ќе им биде интересен: бидејќи историјата на советската интелигенција, особено на нејзините учени, сè уште не е напишана, а бројот на сведителите од година во година неумоливо се намалува.

**О**дамна беше тоа, и поради тоа некои детали веројатно веќе се избришани од мојата меморија, но наметката од сликата на случките е сè уште јасна. Започнувам со малечка дигресија. Навистина, моите реминисценции се сочинети главно од дигресији од главната тема. Таква се чини дека е природата на овој жанр.

**К**ако студент на Московскиот универзитет, открив дека е многу тешко да се избере поле за специјализација. Јас бев, така да кажам, "надворешен" студент: ја следев наставата работејќи на повеќе места и моето присуство на универзитетот беше епизодично. Поради тоа одвај и да познавав некого од академскиот колегиум, а веќе морав да избирам на која катедра би се запишал. Мојата одлука беше поткрепена од една случајна епизода, којашто, како што подоцна стана јасно, го одреди мојот животен правец. Една девојка од погорните класови ми го даде следниов совет: "Што и да правиш подоцна, ти најнапред мора да минеш низ добар тренинг. Запиши се на семинарот кај професор Невсијхин, на Катедрата по средновековна историја. Не постои подобар учител на историскиот факултет." Бидејќи претходната година ги имав положено испитите по средновековна историја, а исто така имав прочитано неколку книги по соодветниот предмет, го примив нејзиниот совет и се запишав на семинарот на проф.



Александар Јосифович Невсијхин.

Во 1940 г. Катедрата за средновековна историја, без сомнение беше најдобрата на факултетот. Таа имаше истакнати научници и одлични, посветени учени. Тоа беа руските интелектуалци на хуманистичката традиција, кои и покрај ужасот на советската реалност во дваесеттите, триесеттите и четиресеттите години ги пазаа и чуваа нејзините вредности. Се разбира, имаше извонредни учени и вистински интелекти и на другите катедри, но никаде збрани во таков број на едно место.

Шеф на Катедрата беше Евгениј Алексеевич Космински, еминентен специјалист за аграрна историја на Англија (13 век). Негов близок колега и пријател беше специјалистот за подоцнежниот период од англиската историја: Владимир Михаилович Лавровски. Имаше и други специјалисти за аграрна историја како што беа: Александар Јосифович Невсијхин, специјалист за ран среден век, особено за Франкската држава и Германија, и Николај Павлович Грацианскиј, кој пишуваше за историјата на Бургундија. Вера Венјаминовна Стоклицкаја-Терешкович ја предаваше историјата на средновековните градови; доцносредновековната француска историја ја предаваше Сергеј Данилович Сказкин, Фаина Абрамовна Коган-Бернштејн и Борис Федорович Поршнев, чии трудови за Франција во 17 век се сè уште често цитирани и во денешни дни. Мојсеј Менделевич Смирин, пак, предаваше германска историја 15-16 век.

Влијанието на овие индивидуалци врз нас не беше само од научен аспект, туку, исто така (можеби уште повеќе) од етички аспект. Врз Катедрата лебдеше и духот на Дмитриј Мојсеевич Петрушевски, еден голем учен, специјалист за англиска историја, автор на *Востанието на Ват Тајлер* и на многу други трудови, човек, чии дела зрачеа со апсолутен интегритет и независност на духот, редок и прецизен квалитет во оние години. Петрушевскиј им беше професор на моите два учители Невсијхин и Космински.

Исто така, имаше и помлади професори. Во она време нивната улога беше помалку забележителна. Случајно некои од нив беа активни промотори на партиската линија (Нина А. Сидорова, Александар И. Данилов, Јуриј М. Саприкин, Зинаида В. Удаљцова, Але-

ксандар Н. Чистозвонов) и стремееа да ја растурат старата Катедра, којашто дегенерираше во насока на антитеза на нејзината вистинска природа, како по дух така и по својата суштина. Оваа тажна приказна е достојна за повеќе детали, меѓутоа ним тука не им е местото. За миг јас доволно скршнав од темата.

Ги посетував семинарите на Нејвсијхин и Космински. Обајцата имаа свои добри и лоши страни. Нејвсијхин со сигурност беше подобар во областа на професионалните вештини. Тој беше великодушен со своето време и неизмерно внимателен кон секој од своите студенти. Неговото долго одолговлекување со завршувањето на докторската теза (вторитот по ранг значаен истражувачки труд) беше главно поради тоа што тој особено внимание и грижа им посветуваше на студентите, асистентите и воопшто на младите научници. Тој нè подучуваше нас во вештините и тајните на текстуалната анализа и блиското читање.

Космински беше помалку вклучен во работата со студентите. Тој повеќе се штедеше себеси и сопственото време. Пред сè, тој беше истражувач и заради тоа беше помалку завртен кон подучувањето. Кога пак го избраа за член на Академијата на науките, тој стана речиси недофатлив. Повеќето од неговото време го минуваше во дачата надвор од градот (Сталин имаше обичај да им обезбедува дачи на академиците и писателите, на официјалната елита.). Но, јас некако успевав да се среќавам со него и да учам од него. По некое време на двоумење решив



Глигор Чемерски, *Свети Ѓорѓија и ламјата*, 1992

дисертацијата од завршната година да ја пишувам под негово менторство. Темата беше *Разбојниците од редот на Ремзискиот манастир во тринаесеттиот век*.

Еднаш Космински ми рече дека тој би сакал да останам и да истражувам под негово менторство и по дипломирањето; јас бев задоволен и во исто време благодарен. Како и да е, Космински рече дека тој би можел да ми го гарантира статусот единствено на студент истражувач, ако ја напуштам историјата на Англија, а како причина го наведе "недостигот" на истражувачи за историјата на Византија.

Во децениите што ѝ претходеа на Револуцијата, византиските студии во Русија цветаа. Потоа предметот започна да се занемарува, а по Втората светска војна ситуацијата веќе беше загрижувачка. Космински не беше византолог, меѓутоа тој ја имаше одговорноста за возобновување на дисциплината. Византиската секција беше востановена во Институтот за историја при Академијата на науките во Москва. Ситуацијата беше така очајна што авторитетите дозволија најмување на Евреи (во тоа време беше речиси невозможно за еврејските научници во хуманистичките науки да добијат вработување во главниот град). Евреин беше токму Александар Каждан. Повеќе години Каждан мораше да предава во провинцискиот колеџ во Иваново и Великие Луки, иако неговото семејство и неговиот дом беа во Москва, во време кога ни оддалеку не беше неважен фактот дека во Русија практично беше неизводливо да се врши сериозно истражување по средновековна историја во било која друга библиотека освен во Московската и Ленинградската.

Јас бев млад, и го прифатив предлогот на Космински. "Тоа е Византија", се восхитував јас. Така започнав да учам класичен грчки и да ги читам изворите. Наскоро потоа преведов и објавив две статии и помеѓу мене и Каждан се роди пријателство. Тој ми даваше совети и поуки и ме воведуваше во проблемите на византиските студии. Тој сè уште беше постдипломец и, како и јас, беше останат без ментор: Космински не направи напор, ниту изрази желба да се вклучи.

Во есента 1946 година ги започнав постдипломските студии. Формалностите околу уписот го забавија процесот за девет месеци. Најнапред бев прифатен, за потоа да бидам отстранет од списокот, нешто што им се случуваше и на другите Евреи, бидејќи нашето присуство беше сметано за метеж и деградирање на советската историографија. Ова беше само прелудиум кон трагичните настани од борбата против "буржоаскиот објективизам" и "космополитизам без корења." Подоцна антисемитизмот можеше да се заштити себе си со етикетата "антиционизам", но тој самиот мораше да се преоблекува во различни маски. Суштината остана иста.

Нема да бидам милостив во анализата на "повисоките сфери на размислување," коишто го беа повеле умот на "таткото на луѓето"-Сталин. Тој веројатно требаше да биде оној околу кого се кршат копјата. Како и да е, на оние коишто ја следеа неговата волја -локалните партиски функционери, академските бирократи, како и на некои истражувачи и академски професори, мотивите им беа очигледни. Настрана од желбата да гледаат завист во очите на нивните претпоставени или да го посочуваат прстот кон

другите, пред да биде вперен кон нив, нивната јасно изразена цел беше да грабнат нечие добро работно место и да напредуваат во кариерата. Нив скрупулите не ги допираа, а уште помалку ги вознемируваа, па така тие глеаа и одеа напред без оглед на напишаниот морален кодекс на интелегенцијата. Имаше многу, многу такви неранимајковци во академскиот и универзитетскиот живот.

Професорот Аркадиј Сидоров (првиот пример што ми дојде на ум) водеше тивка кампања против академикот Исаак Минк, кој добиваше важна пошта. Сидоров се погрижил Минковата пошта да биде цензурирана и вратена. По тој начин Минковата административна пошта премина кај него. Кусо време пред оваа ненадејна промена во неговиот живот јас бев повикан на разговор кај Минк (во заграда би требало да кажам дека промената беше временна; неколку години подоцна тој беше вратен назад; не велам ништо за неговата научна работа и другите квалитети, но Минк беше далеку од тоа да е "нескротлив"). Разговорот беше поттикнат поради негово отстранување, (заедно со многу други), ден по ставањето на списокот на студенти постдипломци. Во присуство на една трета партија јас протестирав и приговарав пред Минк велејќи: "Ова е очигледен антисемитизам, и јас протестирам." Помеѓу останатите функции, Минк беше еден од официјалните директори на Историската секција во Академијата на науките

Неколку дни подоцна, Минк ме повика кај Издавачкиот совет (што го водеше тој) на *Историја на граѓанската војна*, кадешто разговаравме на тема за "пријателството меѓу луѓето." Суштината на неговиот дискурс беше дека во

нашето општество ниту имало, ниту би можело да има, антисемитизам. Наскоро потоа Минк самиот беше поткажан од Сидоров и од неговите следбеници, и јас со срам си спомнувам за чувството на потиштено задоволство: се фатив себе како размислувам за тоа дека Минк веќе е речиси приморан да сфати колку бил наивен. Се разбира дека тоа не беше прашање на наивност, Минк едноставно сакаше да ја заобиколи можноста да допушти тивко да биде обвинет дека бил во друштво со некој Гуревич, кој говори дека во Советскиот Сојуз е можно постоењето на антисемитизмот. Природно, јас не требаше да го доведам него во незгода, но бев млад, будала и неискусен и сè уште збунет и вознемирен од неправдата. Неправдата во текот на годините стана дел од грдото секојдневие. Им благодарам на боговите што таа не стана нешто многу вообичаено.

Како што зелотите си го расчистуваа својот пат кон врвот, така голем број учени беа отстранети од Историскиот факултет. Катедрата за средновековна историја ги загуби професорите Невсијхин и Коган-Бернштајн. Загубата на проф. Невсијхин беше ненадоместлива по себе, но наскоро Космински, мојот друг учител, беше исто така изгонет, и покрај фактот што тој беше чистокрвен Словен. Како последица на тоа Нина Сидорова ја прифати одговорноста за обете, за универзитетската катедра и за секцијата за среден век во Институтот за историја при Академијата на науките, а старите професори беа потиснати кон дното.

Ова беше сцена што започнуваше да се одвива, (и како што обично бидува, иднината ја фрли својата сенка на сегашноста) во времето кога се обидов да се запишам на постдипломски студии. Го минав квалификациониот испит заедно со неколкумина мои современици од факултетот за историја, имајќи ги препораките од Невсијхин, Космински и другите, и така пристапот ми беше дозволен. Наскоро бев примен за постдипломец, но потоа спречен од Президиумот на Академијата на науките. Президиумот усвои како свое извину-

соките авторитети". Никој не можеше да предвиди како ќе реагира Сталиновиот секретаријат. Имаше жалби и од луѓе кои, како и јас, го достигнале крајниот степен од квалификационите испити, добиле добри препораки од професорите, но сепак беа одбиени од постдипломските студии едноставно и очигледно само затоа што носеа еврејски имиња. Секоја жалба беше одбивана "од горе", со различни извинувањата. Меѓу оние што не беа прифатени беше и жената на мојот пријател - Мишја Каждан.



Владимир Георгиевски, *Пророк*, 1994.

вање една изјава што се однесуваше на Институтот за историја, но изјавата на Институтот реферираше кон одлуката на Президиумот. Тоа беше затворен круг од кој се чинеше дека нема излез. Исто така, немаше и работа. Академикот Космински се обиде да стапи во контакт со претседателот на Академијата, Сергеј Иванович Вавилов (братот на големиот генетичар Николај Вавилов, кој скапуваше во Сталиновите затвори), но Вавилов одби да го прими. Единствено прибежиште беше писмената жалба до "пови-

Имав среќа. Вавилов неочекувано го прими Космински и даде дозвола да бидам регистриран како постдипломец. Писмото имаше некаков ефект. Таква е милоста на царот: непредвидлива и необјаслива за логиката и мотивите на пониските суштества.

Како што размислувам за сето она што следуваше подоцна во мојот живот, ми стануваат појасни и различните интерпретации. Секој си ја живее сопствената судбина, а јас бев одреден од судбината да имам среќа. Добриот к'смет ја следеше мојата научна активности мојата академска кариера. Тоа повеќепати се докажа. Од сите оние што беа отстранети, единствено јас бев вратен назад да го продолжам истражувањето на постдипломските студии. Подоцна, по завршувањето на тезата, кога не бев во можност да се населам во Москва, се најдов себеси во Калинин (стариот Твер) како предавам историја на Педагошкиот институт. Директорот на Институтот на двапати се обиде да ме исфрли од работа, но во двата случаја успеав да се извлечам. Ова се случуваше

на почетокот на педесеттите, најстрашниот период од возобновената кампања на антисемитизмот.

Често пати бев критикуван поради моите статии и книги. На состаноците и во печатот бев обвинуван како антмарксист и ревизионист. Критиките секогаш стасуваа откако ќе објавев некој труд. Се разбира дека имаше тешкотии и дека стадав поради критицизмот, но некако успевав да објавам сè што имав напишано додека многумина од моите колеги тивко страдаа, немајќи можност да ги објавуваат своите писанија.

На ум ми доаѓаат неколку примери за мојот добар к'смет.

Во 1969 мојата книга *Проблемите на потеклото на феудализмот во Западна Европа* се наоѓаше кај издавачот. Во тој период рускиот сојузен министер за образование Александар Данилов, имаше поздравен говор на големата конференција за историографија на Московскиот универзитет. Данилов беше медијевалист и ученик на проф. Невсијхин. Во неговата беседа тој ги нападна своите колеги како "структуралисти," нешто, што во тоа време се сметаше за политичко обвинение. Наскоро потоа неговата беседа беше објавена во "Комунист"-теориско списание на Централниот комитет на Комунистичката партија. Јас бев една од главните цели на неговите нагрудувања. По појавувањето на беседата бев изгонет од Институтот по философија при Академијата.

Напишав жесток протест што беше примен од Институтот за историја; еден од издавачите на "Ко-

мунист" дури ми се обрати да напишам мала статија за списанието во врска со структуралистичките методи во историските истражувања. Јас одбив да сорботувам со списанието. Како што беше со мојата книга за потеклото на феудализмот: критиките на Данилов беа упатени и кон моите поранешни статии напишани на истата тема. Меѓутоа, главниот издавач на издавачката куќа "Вишја школа" сè уште ја имаше храброста да ја издаде книгата.



Глигор Чемерски, *Свети Горгџија и ламјата*, 1992

Нејзиното публикување предизвика гнев. Одговорниот на "Вишја школа" беше отстранет. Професорите на Катедрата за средновековна историја и на Катедрата за руски феудализам со анимозитет ја презреа книгата поради нејзиниот "антмарксизам" и "робување на буржоаската историографија." Книгата беше забранета за студентска употреба. Тешко можев да испланирам подобра реклама за мојата работа!

Друг пример за среќата што ме следеше се однесува на мојата книга *Категории на средновековната култура*. Таа беше преведена на многу јазици, иако нејзиното егзистирање е сосема случајно. Ракописот го објавија, кога во издавачката куќа "Искуство" дојде нова управа. Новиот шеф беше назначен и негова прва должност беше да ги побара сите ракописи, всушност сите оние што тој потоа ги забрани. Кога прашал за мојот ракопис, младата жена којашто го подготвуваше ракописот за објавување, одговорила: "Книгата на Гуревич е веќе во печатницата." Всушност ракописот сè уште се наоѓал во фиоката од нејзината маса. Новиот шеф не направил проблем и така книгата беше објавена. Мене едноставно ми е судебно да бидам среќен.

Бидејќи сето ова се случуваше подоцна, јас повторно се враќам назад.

Во пролетта 1947 год. се запишав како студент истражувач, специјализирајќи ја *Историјата на Византија*. Ова, навистина беше полето на мојот прв академски бој. Ја проучував Прокопиевата *Тајна Историја*, и дојдов во диспут со теоријата (форсирана) од некои советски византолози, за

тоа дека конфликтот помеѓу цркуските партии во времето на Јустинијан бил израз на "класната борба." Прифатената идеја се однесуваше на тоа дека сините и зелените им припаѓале на различни класи во византиското општество и соодветно на тоа беше и објаснувањето за бунтот во Ника. Едно читање на изворите без предрасуди не остава сомнежи за тоа дека теоријата беше произлезена од бедната реалност. Твр-

дам дека нема потреба да употребувам силни зборови за да ја покажам нејзината неодржливост. Но, јас добро си спомнувам за индигнацијата на етаблираните византолози, кои ја примија мојата критика како атак со кој би се поткопале "вредните достигнувања" на "прогресивните" марксистички византиски студии. Природно, мојата статија не беше објавена.

Имаше различни реакции на мојата анализа на надгробните натписи од византиското гробиште во Корикос - Мала Азија. Каждани ми ја посочи таа тема. Да се пишува колку многу занаетчији биле закопани таму, да се подредат по професии - тоа донесе пофалба.

Како и да е, студиите за византиската историја повторно започнаа да предизвикуваат во мене интензивна ненаклонетост, дури и еден вид меланхолија. За да го објаснам ова морам да направам друга дигресија.

Веќе спомнав дека за време на првите неколку година на студиите немав јасна претстава за тоа што навистина сакам да работам: моето доаѓање на Катедрата за западна средновековна историја беше во голема мера ненадејно и случајно. Сега пак, морам да се навратам и објаснам зошто не знаев, што и која област од историјата имав желба да ја изучувам.

Импресијата за нерешителноста не е потполно прецизна. Навистина имав многу специфични намери. Сметав дека многу интересен предмет за истражување, предмет за кој најмалку истражувања беа преземени, беше советскиот период од руската историја и згора на тоа историјата на Комунистичката партија. Направив определен напор во собирање на стенографските записи

белешки од постреволуционерните партиски конгреси. Во четиресеттите и педесеттите години овој вид документи беше класифициран и сметан за забранета литература. Сериозно имав намера да навлезам подлабоко во овие теми, бидејќи почувствував дека темнината и тегобноста на советскиот живот биможеле да се разберат единствено ако најнапред се сфатат драматичните пресвртки што ги поднесувале луѓето и партијата за сето време на постреволуционерниот период. Имав прелиминарни разговори со некои од студентите на Универзитетот. Заедно сакавме да формираме група за дискусија, што ќе се занимава со овој проблем.

Групата не се формира никогаш. Ако ја формиравме, веројатно никогаш не би ја сочувале слободата, или нашите животи. Службата за државна безбедност внимателно го демнеше секој од нас, а со особена претпазливост студентите, така што нивните сомнежи колку и да беа помалку основани, толку повеќе казните беа построги. За многу кратко време осознав дека не постои можност за остварување на моите соншта. Не можев да го прифатам духовното извитоперување што беше неопходно за проучување на историјата на "официјалната" партија, исто така под ниедни услови не можев да се присилам себеси да ѝ се придружам на владеачката партија. Следствено на тоа, да преземеш истражување на своја сметка - приватно, беше тешко и опасно, а многу од неопходните извори беа исчезнати или се чуваа со голема претпазливост.

И така станав медијалист.

Внимателно ја проучував историјата на Византија, уште повеќе, се здобив со претчувството дека

изучувам нешто познато, нешто што ми било блиско: иако на друго место и во друго време, запишано со различни имиња и на поинаков јазик, тоа беше истата историја што постоела и што сè уште траеше во мојата сопствена земја.

Како и повеќемината што беа воспитани како мене, така да кажам од моето социјално и духовно милје, јас секогаш според културата на која припаѓам се сметав себеси за Европеец или подобро речено како дел од синтезата меѓу западноевропската и руската култура. Секоја од овие традиции имаше свои слабости како и доблести, меѓутоа јас никогаш не открив дека помеѓу двете традиции постојат непомирливи спротивности. Руската култура во деветнаесеттиот и во почетокот на дваесеттиот век му беше силно задолжена на западниот свет, и сите оние што умејат да се инспирираат од другоста јасно го гледаа тоа. Цветот на руската култура секогаш беше дел од европската култура.

Тука треба да нагласам дека сè до појавата на антисемитизмот, состојба кога административните авторитети започнаа да подвлекуваат: "Вие не сте Руси, Вие припаѓате на втора категорија луѓе, Вие не можете да добиете вработување напоредно со нас, ниту би требало да ви биде овозможен статусот на студенти истражувачи," јас не го чувствував ниту пак особено го истакнував своето еврејско потекло. Тоа беше нивни проблем, проблем на кутрите и бедни души. Тие ништо од сето ова не смееја да кажат отворено, а оние пак другите што не ми ги оспоруваа основните човекови права беа обврзани да ги завиваат и искривуваат нивните причини смислувајќи најразлични видови изговори.

Во оние години великиот руски шовинизам и националната нетрпеливост беа потхранувани озгора. Имаше кусовидна и многу болна изолациска кампања против "фетишизацијата на туѓинецот - туѓоста." Странските зборови беа забранети: научните откритија и пронајдоци ѝ се припишуваа на Русија. Радиото, возот, и авионот - сите овие нешта се велеше дека потекнуваат од Русија. Се тврдеше дека дури и печатењето било пронајдено во киевска Русија. Имаше меѓу нас една мрачна и тажна изрека: "Русија - татковина на слоновите." Неколку портрети на познатите Западни композитори беа отстранети од големиот хол на Московскиот конзерваториум за да бидат заменети со портретите на Даргомижски и Глинка, чии дела (иако убави на свој начин) речиси никогаш не беа изведени на концертите во тој хол. Еден вид на Голем кинески сид беше кренат околу домашната руска култура, и бидејќи внатре во гетото сè си беше ново и независно, сите оние што беа почувствителни и што умееја да реагираат беа прогонувани.

Денес изреката "татковина на слоновите" личи на благ хумор: но тогаш тоа беше ужасно. Немилосрдните стремежи да се изолираат нашите луѓе од западот - односно од целата светска култура беа неподносливи. Ние немавме пристап кон најдобрите, кон новите достигнувања во науката, философијата, социјалната мисла и воопшто сите нови дела во уметноста и литературата. Нацијата беше труена со провинцијализам и заостанатост. Ако која било форма на вербалната и визуелната уметност не ги потврдуваше критериумите на тесноумно дефинираниот реализам, таа беше сметана и атакувана како "формализам," - "непријателски расположен кон луѓето," беше

забранувана и прогонувана. Московскиот музеј за модерна западна уметност со неговата вредна збирка на уметнички дела направена од приватни патрони и колекционери пред револуцијата, беше затворен. Многу од најзначајните дела од збирката беа продадени надвор. Најдобрите композитори, Шостакович на пр., беа обвинети како "формалисти, и забранети за народот".

Во една таква средина, ниту историското образование не можеше да ја избегне проверката. Бирократите од Академијата и Универзитетот станаа опседнати од стравот од какво било влијание на "буржоаската идеологија". Јас бев сведок на јавното понижување на професорот Исак Звавич; Никонов, синот на бившиот министер, Молотов, активно учествуваше во тоа. Претставата беше подготвена однапред и беше страшна за гледање: бесрамните кариеристи префрлувајќи далга подалга од вештината на навредувањето и обвинувањето на историчарот веќе без подготвени да ги исповедаат неговите недокажани идеолошки грешки.

Како еден од резултатите на ваквите прогони беше триумфот на незнаењето. Дури и на Катедра-та по средновековна историја, студентите и постдипломците немаа пристап до писанијата на западните историчари од светски глас како што се: Хојзинга, Лусиен Февре и Марк Блох. Дури и имињата им беа непознати. Тие беа непознати имиња не само во доцните четириесетти и раните педесетти туку и многу подоцна. Си спомнувам како еднаш реферирав кон *Есента на средниот век* во Институтот за историја, во средината на шеесеттите, за време на предавањето по социјална психологија и историја. Беше присутен и Академикот Сказкин,

кој по предавањето незабележливо ми пријде и тивко ми рече: "Хојзинга е прекрасен." Но веднаш потоа, во неговото резиме за дискусијата по моето предавање, тој ја отфли идејата дека психолошките фактори имаат влијание врз историјата. Тој беше исплашен. Меѓутоа имаше добра причина за тоа, бидејќи еден од неговите омилени студенти некогаш бил уапсен и протеран затоа што го проучувал католицизмот. Во дискусијата по моето предавање, А. Н. Чистозвонов тврдеше дека моето предавање мора да им било од интерес на "специјалистите во Пентагон." Да се нарече ова "дискусија" значи само бескрајно да се осквернави јазикот.

Изолацијата од надворешниот свет започна во доцните четириесетти. Читајќи ги, на пример, спомените од Русија на западно-европскиот патешественик, *Marquis de Caustine* (Маркизот де Кустин), ние со разочарување бевме изненадени, бидејќи се чинеше дека многу малку се измениле нештата во оваа земја. Особено, затоа што добро ја препознавме психологијата на владетелите и владеаните. Истото искуство го имавме читајќи го Гогољ. Градот Глупов, во "Историја на градот" од Салтиков-Шчедрин, се чинеше како да е преземен од реалниот живот, еден век пред неговото време.

Определени културни стереотипи се наследуваат од подалечното минато. Некој би можел да помисли дека револуцијата од раните дваесетти години ги разнишала темелите на нашата култура, не оставајќи на место ниту камен од палатата на поранешниот начин на живот. Но потоа дојде обновата под Сталин и сè си дојде на свое место: министри, офицерски униформи, *генералисимусот*. Дури и старите психолошки навикви пов-

торно заживеаја: сервилноста, обожување на рангот, ропската покорност и повинувањето, недостигот на принципи, апсолутен недостиг на чувство за чест и човечко достоинство. Овие одлики се забележуваа на сите рамништа во партијата, државата и социјалната хиерархија.

Се разбира дека сега е лесно да се говори за тоа. Ние станавме еманципирани од нашиот страв. Но, тогаш беше премногу едноставно да се здоби човечкото достоинство здола во било кој густ и цврст пласт од стравот. Тоа беше вид на леплива застрашеност што тешко се цеди поради густината. Таа се лепеше за нас постојано потсетувајќи нè на нејзиното присуство, дури и тогаш кога се чинеше дека нема никаква причина за тоа.

Стравот не беше сè. Историјата на Русија не роди и не одгледа граѓанско општество, индивидуалци со чувство за социјална одговорност. Надвор од многуграничената (западно-ориентирана) група, таа не создаде луѓе со развиено чувство на индивидуално достоинство. Идејата за индивидуална вредност беше истисната од чувството за припадност кон толпата, што му припаѓа на уште поголемо мнозинство. Секое однесување што и го потчинуваше индивидуалецот на масата беше поткрепувано, бодрено и ценето како коректно. За време на овие години ритуалните зборови "Партија" и "Родина" започнаа да се пишуваат со големи букви - исто како што и името на лидерот се изговоруваше со мала воздишка полна занес.

Божествената аура на лидерот -

не само на Сталин, туку исто така и на некои од неговите наследници, не беше негувана само од пропагандата и политичките итроштини. Феноменот е подлабок. Во овој систем на свеста моќта има потреба од причесна убедливост. Оттука, култот на Ленин е сличен со оној на светиот монарх и небесниот заштитник. Неговиот заматен култ останат во мавзолејот, нас не враќа далеку во времето на египетските фараони или поблизу во времето на длабокото почитување



Владимир Георгиевски, *Дон Кихот во Македонија*, 1994.

на моштите на светците. Сето ова не беше постигнато единствено низ политичките замисли и стратегии на партијата на професионалните политичари, која до скоро време (ова го пишувам во летото 1989), предлогот да се погребат земните остатоци на основачот на партијата и државата го сметаа за светогрдие. Низ многуте децении од овој век бескрајните редици од акции се слеваа кон мавзолејот! Социјалистичкото општество отворено ја имаше потребата од

свети реликвији што ќе бидат негов центар. Ние би требало да се чудиме не за феноменот по себе, туку на фактот што правењето чуда опстојува без приговор!

Да повторам: изучувањето на историјата на Византија постепено започна да буди во мене чувство на внатрешен протест. Моделите на однесување така типични за определени периоди во руската историја не го нудат одговорот на единствениот татарски јарем; заедно со судбината и културата, тие се наследени од Византија.

Ова е јасно изразено во врската помеѓу државата и црквата, нешто што е востановено уште во Источната римска империја, од каде подоцна е пренесено во Русија. Тоа е потполно различно од врската помеѓу световниот и духовниот авторитет на Запад; а тоа е, непостоењето на рамнотежа, опозиција и интеракција на обете моќи, туку сервилност на духовните лидери во очите на државата. Оваа тотална зависност на црквата од државата останува неизменета низ руската историја, не почитувајќи ниту една промена во социјалната структура на општеството.

Се разбира дека имало исклучоци, индивидуалци и групи индивидуалци, што ја имале смелоста да не подлежат, но ортодоксната црква како целина, како институција, отсекогаш ја спроведувала и продолжува да ја спроведува точно определената функција во системот на социјалната контрола над субјектите во државата.

Не помалку впечатлива е разликата во односот помеѓу државата и

градот во Источната и Западната традиција. Раните византиски градови беа далеку понапред од западноевропските, тие беа моќни центри за тргување, произведување и цивилизација: меѓутоа на крајот беа задушени од империјалната и локалната администрација - во истото време во кое слободните градски заедници на запад ги заземаа своите места во политичкиот и економскиот живот, станувајќи центри исполнети со вриеж на активности, без преседан, и развиток што го помести Западот да биде предводник на светската историја.

Одамна Александар Каждан ја беше предочил својата теорија за особен вид на византиски "индивидуализам," што се одликува со висок степен на вертикална социјална мобилност, во кој обичниот граѓанин може да стигне до високо место и дури (повремено се случувало) да седне на тронот. Мобилитетот оперирал во обете насоки, овозможувајќи му на човекот да се издигне многу високо, но исто така и да пропадне: не еднаш, во некој убав ден, богатиот можел да се најде себеси лишен од својата моќ, позиција, имоти, слобода, дури и од својот живот. Некои фамилии и кланови се искачувале до врвот, други пак потонувале до дното. Денес императорот вкочането ги гледа ничкосани, послушни робови; утре тој може да биде осуден на смрт, или ослепен, кастриран, и протеран во некој далечен манастир.

Приказната е многу слична. Тоа е необичен вид на "индивидуализам." Тој нема ништо заедничко со индивидуализмот, што во истото време се појавувал во средновековниот западен свет. Нему, му недостасувало она што лежи во срцето на западниот индивидуализам; византискиот бил индивидуализам без никакво чувство

за или барем препознавање на индивидуалноста! Тој не ги зема предвид правата на индивидуата, права што произлегуваат од социјалниот статус на личноста. Таквиот статус бил гарантиран од заедничките принципи, статус, далеку појак и поразвиен на запад отколку во Источна Европа.

Убеден сум дека феудализмот егзистирал само на Запад, а не егзистирал во Византија и Русија. Да се нарече социјалната структура во византиското општество или во Руското "феудална," значи да се рашири терминот. Главната карактеристика на вистинскиот феудализам лежи во тоа што: секој член од социјалната хиерархија - почнувајќи од монархот прекурицетот и дури до зависниот селанец - имв точно одредени должности и права, дефинирани според законот или обичајот. Исполнувањето на овие должности како и остварувањето на правата служело како вид гаранција за статусот на секоја индивидуа. Феудализмот не се базирал на произволни одредби туку на една структура од законски односи - законитост, која во нормални услови е неприкосновена, постојана и чувана. Таква, во секој случај е социјалната и правна рамка во имплицитниот систем на вредности: но тоа не значи дека во реалниот живот, не можеле да се сретнат одредени искривоклучувања.

Свесен сум дека моето тврдење за тоа дека феудализмот егзистирал само на Запад не ќе биде целосно прифатено. Да се очекува универзална согласност би било премногу: секое едно нешто се потпира на дефинициите што историчарите бираат да ги прифатат. Јас со особено задоволство потсетувам на една дефиниција, којашто не е ниту исцрпена ниту истрошена и што можеби сега е

извор за пријатна тегобност дури и за нејзиниот втемелувач, Жорж Диби. Со неговото извонредно познавање на социјалните и економските аспекти на феудализмот, Диби сè уште избира да го дефинира феудализмот како особен вид на менталитет, состојба на умот. Тој е во право. Тоа навистина е тоа.

И така, се прашувам себеси: може ли некој да ја замисли Magna Carta во Византија или во Русија? Дали воопшто е прифатлива и разбирлива помислата дека византискиот император или рускиот цар би можеле да се видат себеси или пак да бидат видени од другите, како *primus inter pares*? Или пак, имал ли можност закрепостениот селанец да приложи жалба до дворот на императорот, упатена против неговиот господар - право што го уживале англиските кметови како во раниот дванаесетти така и во тринаесеттиот век? Суштинската веројатност за успех или неуспех поради таквиот акт е потполно ирелевантна во однос на аргументот: важна одлика е принципот што барем ја дозволувал можноста за таква жалба на кралскиот двор. Дали некој би можел да ја замисли *Canossa* во источна Европа - и самото прашање е апсурдно. Всушност, сите овие прашања се апсурдни: тоа би изгледало како некој да запраша дали во Русија во времето на Иван Грозни (или пак на пр. на Петар Велики) имало руски цнтлени.

Ваквите предлози очигледно е дека се инкомпатибилни и несоодветни. Ние се занимаваме со две одделни култури, две различни црковни и политички традиции и поради тоа различни видови на јасно потцртан менталитет.

Веројатно, ниту мене не ми беше



сè толку јасно во 1947, меѓутоа јас веќе силно го имав стекнато чувството за спротивностите. Почувував дека се занимавам со проблеми и феномени што не само што не исчезнале во далечното минато, но кои - иако со нови белези - ја запазиле загадочноста сушност и постојаност. Никој не можеше отворено да пишува и говори за такви нешта. Така, јас копнеев да им се вратам на моите Англо-саксонци.

Се помирих со мислата да му пристапам на академикот Космински и да побарам да ми биде овозможено да ја напуштам Византија за да им се вратам на Британските Острови. Тоа беше интересен разговор. Во една нормална посета на менторот, моја прва должност би била да го прашам за здравјето. Тој имаше обичај да говори полека, така што понекогаш овие воведни разговори се развлекуваа толку долго, што неговата сопруга (не особено пријатна жена, помалку со чувство на вина си го спомнувам тоа) ќе се замешаше во разговорот велејќи: "Млад човеку, ти го заморуваш Евгениј Алексеевич." Помалку засрамен од нејзината наметливост тој возвраќаше: "Надежда Николаевна, ние разговараме за работата."

Како и да е, во овој случај разговорот зеде сосем поинаков тек. Пред да ја отворам устата и да

прашам дали би можел да емигрирам од Византија, Космински рече: "По сè, јас би сакал да те вратам тебе во историјата на средновековна Англија." Така беше тоа.

Цели четириесет години, откако беше воден овој разговор, јас ја изучував социјалната историја на Англија, потоа историјата на Норвешка и Исланд како и раната историја на Германија и Франција. Постепено ја осознавав потребата од проучување на културата и менталитетот: бидејќи системот на социјални врски и функции не може да се разбере ако не се познава свеста и емоционалниот живот на луѓето во соодветното општество. Но, за да се проникне дури и во малата оддалеченост на менталитетот, мора да се има запазено мерата за симпатија и за пријатни чувства. Со други зборови, мора да се има нешто заедничко со тие луѓе, мора да се има разбирање за да може да се долови нивниот систем на вредности. Мене лично, открив дека ми е полесно да влезам во еден так-ов дијалог со луѓето што ја исповедаат латинската форма на христијанството (со жителите на Франција, Англија, или Норвешка) одошто со луѓето во Византија.

Поради тоа не сум византолог.

Како и да е, ниту едно од погоре спомнатите нешта не може да го

намали мојот восхит кон учените што се доволно смели да влезат во мистериите од византиската историја; веројатно тие луѓе успеале да ги надминат своите лични наклонетости и симпатии; или, можеби ним им бил подарен талентот што им овозможува да го видат тоа што јас не можам да го препознаам.

Веројатно, а тоа е моја несреќа што јас не можев да се натерам себеси да ги надминам личните симпатии и антипатии и во изучувањето на темите од византиската историја да пристапам без резигнираност или предрасуди. Поточно, мене ми недостасуваше повисок степен на објективност во односот кон Византија, еден толку суштински квалитет на секој голем историчар, по што Александар Каждан особено се одликува. *Mea culpa, mea maxima culpa.*

Руска академија на науки, Москва,

Превод од англиски: И. С.

СЛОБОДАН ТАСЕВИЌ

# ХРИСТИЈАНСТВОТО И ЈАЗИКОТ

Отелотворување (или отелотворение) и трансмисија  
на еден новозаветен христијански термин  
во европската културна лексика  
(нашата културна лексика)

**Марија Чичева-Алексик**

*"Јас ја сметам појавата на христијанството во светот за најголем и најдалекусежен настан на севкупната историја, и цврсто сум уверен дека сите кои не ги познаваат ненадминливите вредности на Библијата и на христијанството самите себеси си изрекле пресуда"*<sup>1</sup>

R. Raumer

Пред речиси 20 века една нова религија преку првите гласници на добрата вест, ги пушти своите тогаш крехки корени во почвата на која истовремено престојуваше многубројниот разнороден незнабожечки етнос и јудејците - одбраниот народ со своја објавена со завет религија. Наскоро таа ги прифати во своите преградки широките народни маси, кои масовно и притрчуваа да ја пригрнат, пронаоѓајќи во неа утеха и спасение. Денес нејзините ефекти се неизмерливи.

Христијанството ја подели историјата на два дела - новата вера го направи најголемиот пресврт што некогаш го запамтил светот. Со силен и длабок потез отвори нови видовици во областа на науките, културата и уметноста. Трагите што христијанството му ги остави на човештвото се неизбришливи. Тие се речиси секогаш и насекаде присутни, длабоко навлезени во сите пори на нашето општествено живеење. Можеби токму поради нивната постојана присутност во секојдневниот говор, се чини дека денес сосема незаслужено, им се посветува многу помалку внимание на оние не малубројни белези што христијанството ги оставило во културната лексика на европските народи, отколку на сите други христијански одлики по кои трагаат денешните учени во другите сфери на културата.

Како нова религија христијанството донело со себе многу нови идеи. За секоја од нив бил потребен збор

кој ќе има сила да го долови нејзиното значење. Истовремено уште при самите свои почетоци, веднаш штом ги пречекори границите на јудејството, и добрата вест за прв пат се разгласи меѓу непосветениот етнос, пред првите гласници на новата вера се испречи голема тешкотија. Делумно олеснување на оваа тешкотија самите Апостоли, првите весници на христијанството, добија со успешниот избор на соодветното средство за ширење на новите христијански мисли. Тоа е токму грчкиот јазик, односно општиот *κοινή* говор кој бил во широка употреба меѓу тогашниот хеленистички свет. Новите гледишта, новите идеи што ги донело христијанството било многу полесно да се поврзат со грчкиот збор. Затоа првата христијанската терминологија е создадена на грчки јазик. Таа најпрвин се создава со првите писмени форми во Евангелијата а малку подоцна во поучните посланија на светите Апостоли и Откровението - односно во сите оние книги кои денес со едно име ги нарекуваме Нов Завет. Во него на различен начин се раѓаат нови термини, кои ги нарекуваме христијански, или уште попрецизно новозаветно - христијански: се позајмуваат термини од класичнијата и хеленистичката мисла и филозофија и се обојуваат со нова ре-

лигиозно етичка конотација, се користат старозаветните религиозни термини од Септуагинтата, превод од хебрејски на грчки неколку века претходно на дворот на Птоломеј Филарет, и се облекуваат во нова христијанска рубра, или сосема обични зборови случајно стануваат носители на значајни христијански идеи. И така се создава првата христијанска терминологија, на почетокот создавана на јазикот со кој зборувал сиот хеленизиран свет, кој во тоа време се наоѓал под крилата на римскиот орел.

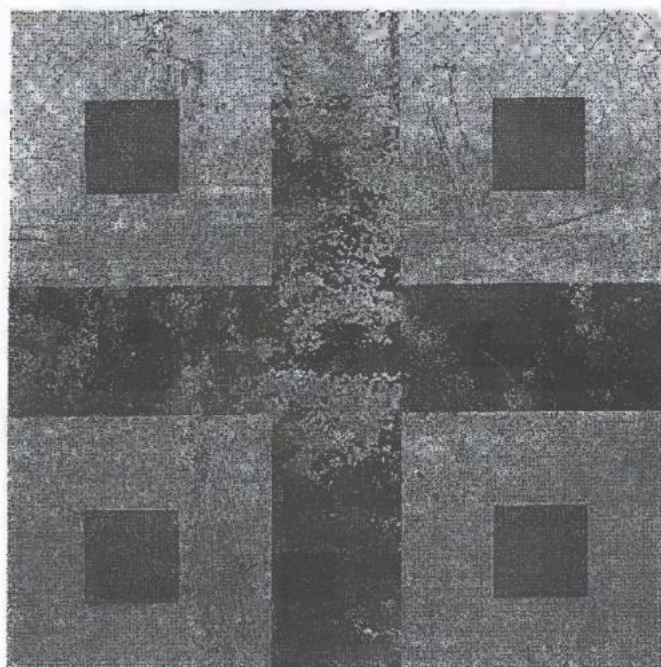
**Н**о прашањето околу изнаоѓањето на соодветни термини, кои треба да бидат носители на христијанските идеи станувало актуелно, не само при

зачетокот на христијанството, туку и во текот на целата негова историја, секогаш кога тоа требало да пристапи кон некој нов народ. Зашто секогаш кога еден народ прима нова култура, кога се запознава со нови идеи, нови предмети, се јавува проблемот околу изнаоѓањето соодветни изрази, кои ќе бидат носители на новите идеи. При тоа обично се нудат овие алтернативи: едната од нив е со новата идеја да се позајми и новиот, туѓ збор. Оваа солуција всушност е најнезгодна за чистотата на еден јазик. Другата пак, алтернатива го претпочита идиоглотскиот материјал на јазикот примател. Со неа се нуди можноста да се одбере некој, веќе постоечки израз во јазикот примател, кој со мали промени лес-

но би можел да се приврзе кон новата идеја, или пак, туѓиот назив за новата идеја да се преведе соодветно со одреден збор, кој е создаден токму за таа околност во јазикот примател. Оваа алтернатива е многу попродуктивна во поглед на развивањето и збогатувањето на сопствената лексиката на јазикот примател. А мора да се признае - весниците на христијанската вистина секогаш биле многу внимателни кон јазикот и обичаите на народите на кои им проповедале. Тие извонредно добро знаеле да го пронајдат најсоодветниот начин да

им се приближат на незнабошците. Така, користејќи ги солуциите од второспоменатата алтернатива, тие успеале да го пробијат патот преку кој навлегувала богатата примарна лексика на грчкиот христијански говор во јазикот на новопосветените народи, грижејќи се притоа што помалку да претрпи чистотата на нивниот јазик.

**О**д неисцрпната лексичка ризница на Новиот Завет, во која е сочувано изворното богатството на христијанската лексика, по овој повод го одбравме зборот *κλήσις* - звање/звание. Нашиот избор падна токму на овој збор бидејќи при читањето на Новиот Завет тој посебно ги плени нашите срца со својата



Ванчо Јаков, Од циклусот "Крстови XXI/XXVII", 1994.

идеолошка чистота. Меѓу многуте зборови од Новиот Завет, кои ни го донесуваат етерот на христијанството, па затоа со право може да ги наречеме христијански зборови (sic!), го препознаваме **κλήσις** како *rag excellence* христијански. Во него се отелотворила една нова идеја по која христијанството битно се разидува од теологијата на старозаветната религија. Но, со самото **отелотворение** на божествената идеја во овој збор, истовремено се вгнездила и клицата на една земна идеја, која е лесно препознатлива уште во самиот Нов Завет. И токму поради овој чудесен спој на земниот и божествениот признак во семантичкото јадро на овој збор, понекогаш се наоѓаме во недоумица дали да говориме за **отелотворување** или пак за **отелотворение** на идејата во него. Подоцна преку оној споменат пат кој е трасиран уште од првите мисионери на христијанството, овој збор ќе продри во рамките на европската културна лексика. За да можеме да присуствуваме на самото **отелотворение** на божествената идеја во овој збор, а истовремено и на **отелотворувањето** на земната идеја во овој збор, неопходно ќе биде да се запознаеме со семантичкиот *curriculum vitae* на нивниот десигнант - зборот **κλήσις** ..

... *Зборот κλήσις во грчкиот јазик е nomen deverbativum* в од глаголот *καλέω - вика, повикува*. Од оваа прозаична дефиниција веднаш станува јасно и примарното значење на **κλήσις** - викање, повикување. Со оглед на наговата долговековна писмена традиција, би можело да се рече дека овој збор во грчкиот јазик е од релативно стар датум. Најстарите писмени сведоштва за него ги наоѓаме кај Платон и неговите современици Ксенофонт, Аристофан, Аристотел, нешто помладиот по однос на хронологија Демостен, и најмладиот во оваа хронолошка низа Полибиј<sup>2</sup>. Па сепак овој збор не би можел да се пофали со некоја пообемна полисемија. Неговите значења би биле *викање, повик, говор, покана*, со нешто поспецијализирана нијанса на значењето *покана на трпеза* или,

*покана на суд, именување* и сл. Аристотел му дава специјално значење, користејќи го **κλήσις** како назив за еден од падежите во деклинацијата. Во секој случај не може да се пронајдат некакви врски помеѓу значењето на овој збор кај класичните автори и Новиот Завет.

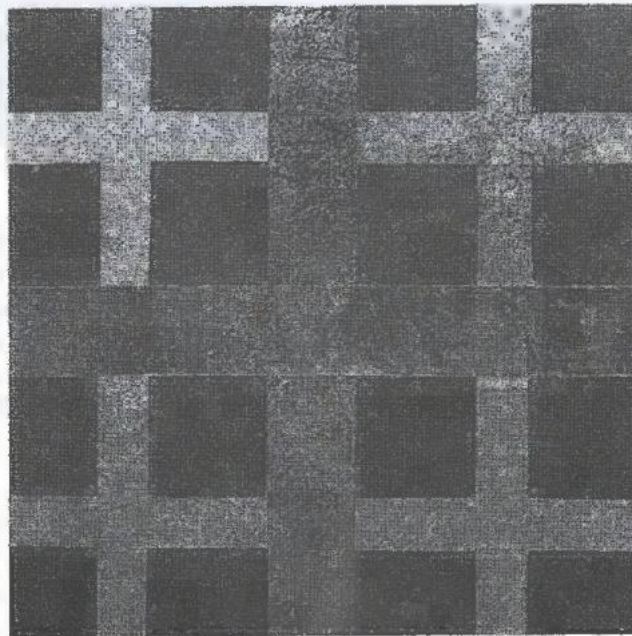
### Сакрална нијанса во значењето на терминот **κλήσις** во Новиот Завет

Во рамките на Новиот Завет, или поточно во посланијата на Св. Апостол Павел и Св. Петар **κλήσις** покажува една нова теолошка димензија во своето значење. Овој збор во Новиот Завет подразбира првенствено *повик со кој повикува Бог*.

*2Тим. 1,9... Кој не спаси и не повика кон свето звање, не поради нашите дела, туку по својата добра волја и благодатта, што ни е дадена во Христа Исуса пред вечните времиња<sup>3</sup>.*

Светиот повик е предестиниран исклучиво според сопствена божја одлука и милост (*κατὰ ἰδίαν πρόθεσιν καὶ χάριν*), може да пристигне до секого. Но секој кој веќе го примил, или треба да го прими овој повик станува свет (или подобро посветен):

*Ев. 3,1 Затоа, браќа свети, учесници во небесното призвание, познајте Го Пратеникот и првосвештеникот на нашата вера, Исуса Христа. Еф. 1,18 и да ги просвети очите на срцата ваши, за да видите во што се состои надежта на повиканите од Него, колкаво е богатството на славата од наследството негово во светите...*



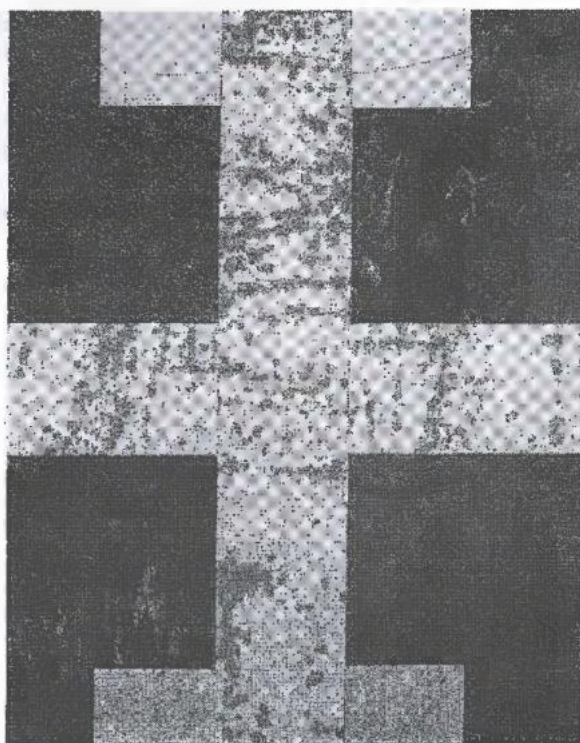
Ванчо Јаков, *Од циклусот "Крстови VI/XXVII"*, 1994.

Новите димензии во значењето на грчкиот збор **κλήσις** во Новиот Завет, можат да се насетати од честите контексти во кои стои неговиот лексички антенат - глаголот **καλέω**. Имајќи го често како свој субјект Бог, овој глагол наполно ги отвара хоризонтите низ кои јасно се согледува новата христијанска

идеја, чиј десигнант е κλήσις:

Сол. 2,13-14. (13)... Бог ве избра за спасение, (14) кон кое ве повика преку нашето Благовестие, за да ја придобиете славата на нашиот Господ Исус Христос. 1Сол. 2,12 ние ве молевме и утешувавме и сведочевме да живеете достоино за Бога, Кој ве призвал во Своето царство и слава. 1Пет 5,10 А Бог на секоја благодат, Кој ве повика за Својата вечна слава во Исуса Христа. Сам, по вашето кратко страдање да ве усосврши, укрепи и направи непоколебливи. 1Тим. 6,12. Бори се во добриот подвиг на верата; држи се за вечниот живот, за кој си и повикан и си дал добра исповед пред многу сведоци. 1Кор. 1,9 Верен е Бог преку кого сте повикани за општење со Неговиот Син Исус Христос, нашиот Господ.

Повикот со кој повикува Бог не е упатен само кон одбраниот народ туку, по неговата сопствена волја, и кон непосветениот: Рим. 9,24 не помилува нас, кои не повика не само од Јудејците, туку и од незнабошците... Рим 8,30. А оние што ги предопредели, нив и ги повика; и кои ги повика, нив и ги оправда; кои ги оправда нив и ги прослави. Оваа нијанса на идејата за божјиот повик, ја разоткрива филантропската и космополитска страна на христијанството, со што тоа ја надминува јудејската религија од Стариот Завет. Новата возвишена идеја на светите Апостоли дека бог повикува за стекнување слава етц. ја поставува во антитетичка релација семантичката нијанса на глаголот ἐπικαλέω и ἐπικλήσις<sup>4</sup>. Овој глагол, кој уште кај античките Грци често подразбирал контекст богови, во Стариот Завет има значење го повикувам Бог да дојде (за помош). Понекогаш тоа значење е апсолутно на пр. во Псалмите (4,2) Ἐν τῷ ἐπικαλεῖσθαι με εἰσεκουσεν μου ὁ θεὸς τῆς δικαιοσύνης μου (4,1 Кога викам, чуј ме Боже, правдо моја! Во маката моја дај ми простор.<sup>5</sup> ...) Исто така и зборот ἐπικλήσις, покрај примарното развил и едно друго значење, а тоа е повикување на Бог (или на богот) да



Ванчо Јаков, Од циклусот "Крстови XVIII/XXVII", 1994.

дојде и секако да помогне. Семантички морфолошки и етимолошки на ἐπικλήσις потполно му соодветствува на хрв. еквивалент *поклич*, а целосна семантичка паралела наоѓаме во цсл. *вапај* и *вапити*. И латинскиот за тоа имал свој соодветен израз кој е прикажан во глаголот *invocare* и *invocatio*, предхристијански збор во латинскиот јазик, а првенствено значи *повикување на боговите*, односно *повик кон одредениот бог да дојде и да помогне*. Примери за ваков семантички развој кај глаголите со слична ономазиологија во грчкиот јазик има многу. Но токму во Новиот Завет за прв пат се јавува и спротивната семантика, односно идејата дека не само

смртникот може да го повикува Бог за помош, туку дека и Бог може да повикува со својот свет повик, и да ги дарува сите кои ги предопределил за спасение.

### Секуларна нијанса во значењето на терминот κλήσις во Новиот Завет

Идејата што ја донесува зборот κλήσις во Новиот Завет ги носи со себе и нукулците на едно ново секуларно значење, кое е земен одраз на сакралното. Тоа значење подоцна преку латинскиот преводен збор збор *vocatio*, кој е всушност и семантичка заемка според грчкиот збор κλήσις, ќе навлезе во сите европски јазици па и во нашиот, како еден *savant* кој, иако со таква етикеција, не секогаш толку прецизно ќе ја означува дистинкцијата помеѓу секуларното и сакралното значење. Но, да се навратиме повторно на значењето на нашиот збор во Новиот Завет.

Божјиот повик е дар од Бог. Тој во своето дарување е непоколеблив: Рим. 11,29... *зашто Бог нема да се покае за даровите свои и за призовувањето*. Но секој кој ќе го прифати овој повик должен е да живее доследно според него:

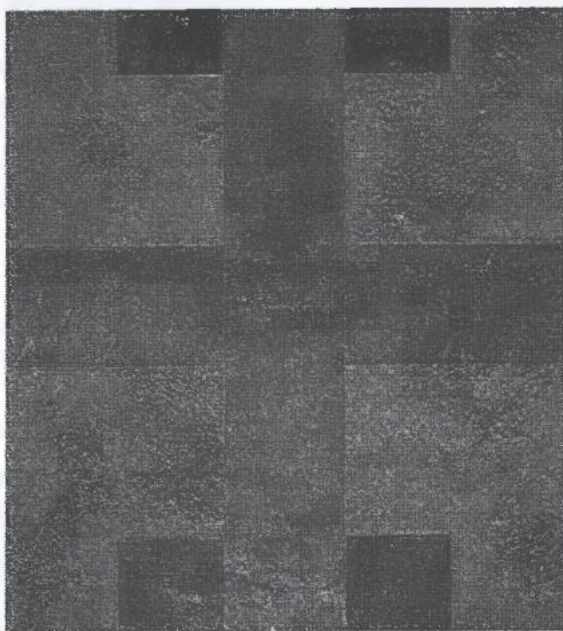
Еф. 4,1. Браќа, јас затвореник во Господа, ве молам да се однесувате достоино, според звањето за кое сте повикани, (2) со сета смиреност и кротост, со долготрпеливост, поднесувајќи се еден со друг со љубов, (3) трудејќи се да ги запазите единството на Духот преку врските на мирот. (4) Едно тело сте и еден дух, како што сте повикани кон една надеж на вашето звање. И тука се навестува еден нов елемент, особено важен за понатамошната семантичка судбина поврзана со поимот κλησις. Прифатениот од бога κλησις сега се приближува кон одредениот христијански *modus vivendi ethicus* на кој се обврзува секој оној што ќе го прифати, или поточно секој христијанин.

... И полека се наближуваме кон целосното разоткривање на отелотворувањето на земниот признак во нашиот збор. Божјиот повик е дар. Но, откако еднаш ќе се прифати, од оној кому му е упатен, тој станува дарба: 1 Кор. 1,26 Гледате браќа, какви сте вие повиканите: не мнозина сте по тело мудри, не мнозина силни, не мнозина благородни: (27) Но Бог го избра она, што е безумно на овој свет, за да ги посрами мудрите; Бог го избра она што е слабо на овој свет за да ги посрами силните;... Сега веќе почнуваат да попуштаат синцирите што ги држат врзани заедно небесниот

и земниот признак, префрлајќи се сè посилено кон овој вториот: 2 Кор. 7,20 Секојда си остане во звањето, во кое е повикан. (21) Роб ли си призван, да немаш грижа, но, дури и ако можеш да станеш слободен, уште повеќе ползувај се од ропството. (22) Оти повиканиот во Господа роб, станува Господов слободен; исто така и повиканиот слободен станува роб Христов... И за миг се чини дека ланците на полно попуштија, накај земниот признак... Но не. Тоа беше само нашето присуствување на чинот на отелотворувањето на земниот признак во зборот κλησις, или пак ако сакате зборот звање, бидејќи синцирите кои ги држат овие два признака, не постојат и никогаш не постоеле. Тие се секогаш само привидни:

2 Пет. 1,10 Браќа, затоа уште повеќе настојувајте да го зајакнете вашиот позив и избор, оти, ако го вршите тоа, никогаш нема да погрешите, (11) бидејќи по таков начин ќе ви се овозможи слободен влез во вечното царство на нашиот Господ и Спасител Исус Христос. Филип. 3,14 трчам кон целта кон наградата на горното призвание од Бога во Исуса Христа.

2 Сол. 1,11-12 Затоа и се молиме секогаш за вас, да ве удостои нашиот Бог за звањето и да ја исполни со сила секоја желба за добрина и секое дело на верата, (12) та да се прослави во вас името на вашиот Господ Исус Христос, и вие во Него по благодатта на нашиот Бог и на Господа Исуса Христа



Ванчо Јаков, Од циклусот "Крстови XXIXXXVII", 1994.

... И така, лутајќи постојано со нашата дилема дали да зборуваме за отелотворение на звањето, или пак за отелотворување на звањето, се обидуваме да побараме помош во првиот европски јазик на кој е преведен овој збор од Новиот Завет. Тоа е латинскиот јазик. И во него ги најдуваме следниве податоци. Учениот латински јазик, кој пак според своите критериуми за учен го сметал грчкиот јазик, терминот κλησις го преведува со својот постоечки збор *vocatio*. Инаку што се однесува до семантичкиот *curriculum vitae* на зборот *vocatio*, и тој ја претрпел сличната, животна судбина како и зборот κλησις. Но, токму во моментот

кога *vocatio* станал превод за κλησις, тој го доживеал во себе отелотворението на небесниот признак, како и отелотворувањето на земниот. Но токму поради својата етикеција на учен јазик, важечка меѓу европските земји, *vocatio*, се чини дека станал соодветен компромис на споменатата дилема во јазиците на европските народи. И оттука ако го отворите речникот, на пример, на англискиот јазик, (а според овој пример и речниците на другите европски јазици) ќе ја пронајдете делумно синонимната двојка *vocation* и *call*. Но, нивната синонимност е само привидна: првиот збор е само делумно отелотворување на земната, а вториот многу добро отелотворение на небесната идеја. Односот е

сличен како со синонимноста, на пример, помеѓу два збора во нашиот јазик - традиција и предание. Суштината на егзистирањето на на *vocation* би била еднаква на суштината на егзистирањето на зборот традиција во нашиот јазик...

**Д**а се вратиме повторно кон *"јазикот наш насушен"*, па да се запрашаме дали во нашиот постоечки превод на Новиот Завет соодветно е преведен овој збор, и дали во нашиот постоечки речник ни се нуди адекватно толкување на овој христијански и културно-историски термин. Па да видиме всушност со кои лексички средства е преведен грчкиот збор *κλήσις*! Билансот од нашата статистика би бил следниов: грчкиот збор *κλήσις* во македонскиот превод на Новиот Завет е преведен со следниве зборови: 1. звање (2Тим. 1,9; 2Сол 1, 11; 2Кор. 7,20; Еф. 4,1;4,4;) 2. признание (Евр. 3,1; Фил. 3,14) 3. призовување (Рим. 11,29) 4. Повикани (Еф. 1,18 и 1Кор. 1,26).

**В**еднаш од кругот на играта би го исклучиле зборот *призовување*, бидејќи во нашиот речник таков збор нема. Да го погледнеме најчесто применуваниот преводен збор - *звање*. За него нашиот речник ги нуди следниве толкувања: 1. *официјално име со кое се определува квалификацијата на некоја дејност-службена положба*. 2. *почесно звање, високо звање*. 3. *должност, чин, в. звание*. Последниов податок под третото толкување на зборот *звање* е всушност еден *circulus vitiosus* во нашиот речник. Имено, толкувањето за лексемата *звание* гласи *в. звање (sic!)*. Дали со рецентното посредно укажување на *, ut ita dicam*, христијанските димензии во значењето на овој збор конечно ќе биде разбиен овој магичен круг во нашиот речник, а според овој пример и другите такви кругови, можеби е сега соодветно да се запрашаме. Зашто, без такво лексичко удвојување на овој збор на неговата архаична форма *звание*, која има свои директни корени во црковнословенскиот, и *звање*, збор од современиот македонски јазик со задоволително толкување на соодветното место во речникот, нема ништо од отелотворението на божествениот признак во *званието*, и отелотворувањето на земниот признак во *звање*то. А што се однесува до *призванието* и обидот тој да се поврзе со зборот *позив*, како и до неговото солидно, но сепак пионерско и осамено од тој вид толкување во нашиот речник, *ut desint vires, tamen est laudanda voluntas*, кон него некогаш повторно ќе му се навратиме.

**В**о оваа околност, со свест дека го најавуваме само зародишот на интересот по ова прашање, сметаме

дека зборот *отелотворение* во македонскиот јазик треба да биде наследен *nomen deverbativum* од црковнословенскиот јазик посредено создаден според моделот на грчкиот глагол *σωματοποιέω*<sup>7</sup>. Неговата примена треба да најде свое место во сакралниот јазик, додека зборот *отелотворување* е современ збор, дублет на отелотворение и може да се употребува во профаниот јазик. Инаку отелотворение спаѓа во рамките на христијанската лексика.

Белешки:

<sup>1</sup> Raumer R., Die Einwirkung des Christentums auf die althochdeutsche Sprache. Stuttgart 1845. (Vorrede VI)

<sup>2</sup> Податоците се изведени од A. Bailly, Dictionaire GREC-FRANCAIS, Paris, 1959. str.1102

<sup>3</sup> Сите цитати во текстот се приведени *ad litteram* од македонскиот превод на Новиот Завет.

<sup>4</sup> Примарното значење на глаголот *επικαλέω* е повикува кон некого, а *επικλεσις* повик кон

<sup>5</sup> Свето Писмо, Библија на македонски јазик. Инострано библиско друштво Лондон (1990)

<sup>6</sup> Според изворниот текст на Новиот Завет, дословниот превод на посоченото место би требал да гласи: Погледнете го браќа вашето звање..... *Βλέπετε γὰρ τὴν κλήσιν ὑμῶν, ἀδελφοί...*

<sup>7</sup> За оваа појава во српскохрватскиот *v. Ljiljana Crepajac, Prilog proučavanju grčkih semantičkih pozajmljenica i prevedenica u srpskohrvatskom. Živa Antika XXVIII, str.81*

# ХРИСТИЈАНСКАТА КУЛТУРА И ТИПОЛОГИЈАТА НА СРЕДНОВЕКОВНИОТ ТЕКСТ

Аделина Ангушева



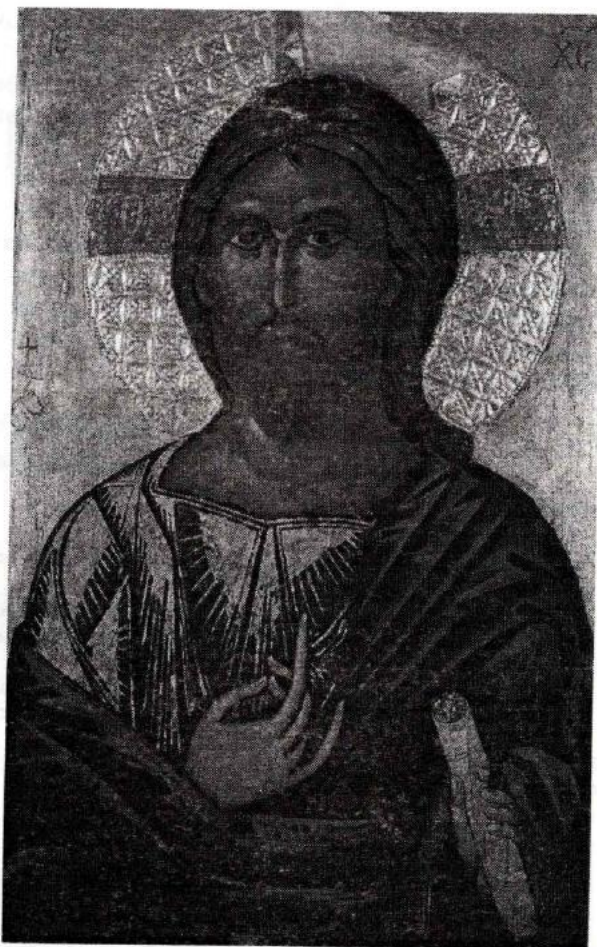
Св. Богородица, Св. Ѓорѓија - Корубиново, XI-XII век.

Средновековната култура нè пресретнува со еден особен феномен: со внатрешното моделирање на текстот преку религијата. Токму таа, не само што ја предодредува содржината на текстот, неговата специфична употреба, туку се отпечатува и врз оние внатрешни, суштински негови карактеристики коишто според правилото не потпаѓаат под влијанието на идеолошките проекти. За средновековието секогаш се мисли како за епоха на поголема или помалечка идејна монолитност предизвикана од доминирачката улога на Христијанството. Токму во идејната монолитнатност на епохата треба да се сомневаме, кога имаме предвид разнородни, дури и противречни се покажуваат понекогаш концепциите коишто долго ги возбуждувале умовите на средновековните луѓе. Дури градбата на текстовите за време на таа епоха според строго определени обрасци не се покажува како единствената сфера во којашто институциите на религијата го предодредуваат битието на словото.

За време на средновековието христијанството изградува специфична типологија на текстови. Тоа е смисловен определител и културна доктрина на епохата. Токму христијанството ги создава не само содржинските канони и жанровската структура на литературната творба како што ја формира и стратегијата на градбата и функцијата на текстот. Л. Карсавин го формулира тој принцип како стремез кон сеопфатна синтеза.<sup>1</sup> Доминирачките христијански модели раѓаат две специфични тенденции во сферата на книжевноста: едната од нив широко е дискутирана во медијевистичката наука. Тоа е нормативноста<sup>2</sup>, оформувањето на литературниот текст според претходно зададен образец во којшто естетичкиот принцип им е



потчинет на вонлитературните цели. Таа ја предодредува содржината на текстот и начинот на неговото градење. Резултатот од неа е смисловно-структурното единство на различните типови на средновековните творби. Таа особеност на средновековниот текст ги дава еднаквостите, клишеите, општите места: мотивите што се повторуваат, еднаквите слики-симболи, идентичните определби. Така средновековните литератури се престоруваат во широки полиња на еднакви текстови, на текстови-варијации на една иста парадигма.<sup>3</sup>



**Д**ругата насока карактеристична за средновековните творби исто така е ориентирана кон единството на средновековната култура, ама таа го постигнува тоа единство не преку унифицирање на текстовите, туку низ нивното интегрирање. Таа како да не е сврзана со задавањето на парадигмите во средновековната литература, туку со синтетизмот на средновековните текстови, со нивното прелевање и со можноста да не функционираат како одделни и застојани туку да се отвораат во поголемо цело, па со другите творби да конструираат еден нов текст. Така, од една страна, Псалтирот, Евангелието можат да постојат самостојно и паралелно да се интегрираат со друг тип творби во синтезата на литургиското дејство. Токму литургијата, тој основен "жанр" на христијанската религија ги ослободува текстовите од нивната крајност, даденост, конзервираност и ги преобраќа во жив механизам, во постојан дијалог.

*Христос, Св. Ѓорѓија - Корубиново, 1191.*

**С**мисловоното единство на средновековната култура ги надминува границите на литературната творба, зашто нејзината сугестија има значење само како дел од една поопшта идејна концепција. Како мисловен принцип таа тенденција е јасно изразена и во симболистичкото читање на реалноста и во толкувањето на Стариот завет како аналогија на Новиот. На тој начин различните културни планови се споредуваат и се обединуваат. Стремежот кон интеграција на рамништето на текстот се пројавува и во тоа дека за време на таа епоха книгата е секогаш отворена: Таа може да се состои од различни творби, поврзани помеѓу себе, но текстовите можат да бидат допишани или поправани од страна на подоцнежните книжовници. Белините можат да бидат пополнети со белешки. Условно речено, средновековната книга никогаш не "завршува". Нејзиното пишување може да биде разгрането во временски континуум необично тежок за определеното човечко суштествување. Тоа потсеќава на фразата од Сказанието за Псалтирот: "Псалтырь бо не кончаец николиже."<sup>4</sup> Текстот на Псалтирот не може да заврши, кога тој е отворен кон живото битие на текстот функционално разгранет во средновековната култура.

**З**а да го осигури интегритетот на средновековната книжевност, системот на културата изградува меѓни, транспонирачки рамништа на христијанската култура коишто лесно можат да преминат едно во друго и да служат како медијатори во полето на другите текстови. Токму и христијанството, за својата сопствена религиозна практика изработува модел на текст којшто не е еднолинијски (хоризонтален), туку вертикален. Деловите во него не се линијски сврзани низ единството на смислата, туку се потчинуваат на слободната заемна заменливост на определените елементи. Тоа е најлесно забележливо на рамништето на литургијата. Постојат строги правила за тоа што и кога треба да се чита или исполнува за време на богослужбата, но во исто време определени тропари од службата за соодветниот ден можат да се заменат со други, да се пропуштат. На рамништето на определено дело "вертикалниот" модел на текстот ни дозволува едно особено

заемодејствие помеѓу нормативноста и интеграцијата: Не е неопходно писателот на житието да знае какви било факти од животот на хагиографскиот херој, не само поради тоа што нормативноста му препишува како да го претстави, дури и какви случки да раскаже за неговиот живот, туку затоа што "вертикалниот" текст не ја следи внатрешносижетната логика и образува целост од слободно поврзани епизоди.

Така христијанството ја предопределува појавата на две меѓусебно дополнувачки тенденции на средновековната литература: нормативноста којашто ги типизира текстовите и интеграцијата на истите текстови при што монолитноста на определената творба се распаѓа на сметка на поголемиот (но во некоја смисла утописки невидлив) текст: текстот на вселената - творбата на Бог, споредлив со човекот (микрокосмосот), текстот на светата историја, каде што секој народ којшто го примил христијанството го допишува своето сопствено историско предание по старозаветната историја сметајќи на крајната точка на Второто пришествие.

Превод од бугарски: J. B.

Белешки:

<sup>1</sup> Л. Карсавин. Култура средних веков, СанктПетербург, 1914, с. 283.

<sup>2</sup> Д. Лихачев, Литературний текст, Труд Отделения Древнерусской литературы. Ленинград. 17, 1961; Кр. Станчев, Нормативност на средновековната естетика и поетика. - Старобългарска литература, 6, 1980.

<sup>3</sup> Тука треба да ги спомнеме откриениот од Ј. Лотман информациски парадокс на традиционалните култури којшто го карактеризира задоволството од познатото. Ю. Лотман, Поетика. Типологија на културата. Софија, 1990, с. 127.

<sup>4</sup> цит. според Б. Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература, Софија, 1978, с. 57.



Оплакување Христово, фреска, Св. Пантелејмон - Нерези, 1164.

# АСПЕКТИ НА ИСЛАМОТ ВО УМЕТНОСТА

Џемил Бектовик

Кога се зборува за исламската уметност, особено за сликарството, неопходно е да се знае ставот на господовиот пратеник Мухамед а.с., а посебно Куранските одредби сврзани за оваа проблематика. Консеквенците се извлекуваат од ставовите дека "господ е создател, оној којшто од ништо создава, оној којшто на сè му дава форма" (I, IX, 24) "тој небото и земјата мудро ги создаде" (III, 49) "тој ве создава" (XIV, 3). Само со Аллахова волја Иса а.с. (Исус Христос) создаде птица од глина. Општо земено Куранот не содржи одредби кои експлицитно се непријателски кон сликањето, туку своето внимание го фокусира во осудата на идолопоклонството. Јадрото референцира кон "луѓето кои кумири прават", а за тоа дело "ке бидат казнети на судниот ден". Креативноста ја поседува само возвишениот, па затоа на сите оние кои прават идоли и икони им се кажува "да го оживеат она што го направиле".

Исламот од паганскиот период го задржал доброто од стариот поредок (великодушност, гордоста, рицарскиот дух ...), и на тоа ја додава личната и општествената одговорност, со што се креира инаква етика која се заснова на прифаќањето на повисокиот господов поредок. Видливо е тоа во ајетот: "кажи: Тој е Аллах-еден. Неродил ниту е роден, и нему никој не му е рамен". Мухамед а.с. одбива било каква дефиниција за Аллах, а верската формулација "нема друг господ освен Аллах" е израз на суштинскиот принцип на Куранот. Аллах е единствената реалност, творец, вистина, врвен поседувач на

сè, мудрец и спасител. Односот на човекот кон господ е однос на слуга кон господар, а во негови раце е судбината на човекот. Следствено на ова произлегува заклучокот дека само нему му припаѓа правото да создава и креира материјални добра проникнати со дух. Ваквиот став на исламот често пати бил поврзуван со разбирањата на Византиските иконобрци, кои биле противници на светите слики. Но, забележливо е дека постои важна разлика меѓу двата погледа, заради категоричната осуда на статуетите од исламот, при што Куранот вели дека тие се дело на ѓаволот. Во случајов сликарството и фигуралните претстави не се спомнуваат. Интересна е случката кога Мухамед а.с. победоносно се вратил во Мека, каде го презел старото светилиште Каба. Оттаму ги тргнал и уништил сите идоли кои се затекнале, освен сликата на Марија со малиот Христос, која тој лично ја заштитил. Оваа случка како и тоа што не постоела никаква расправа по оваа тема во најстарата муслиманска теологија навестува дека сликите свети претстави не претставувале сериозен проблем за Мухамед а.с. и неговите непосредни следбеници. Кај Арапите не постоела сликарска традиција, а тоа прејудицира исламското сликарство да биде создадено од туѓи извори, па таквиот развој не бил можен доколку властите не го поттикнувале. Ваквото пасивно иконобрство не ги спречило Арапите да ја апсорбираат ликовната уметност која не била од верски карактер на териториите што го освоиле. Сигурно е дека се гнаселe од статуети од било каков вид, но хеленистичките

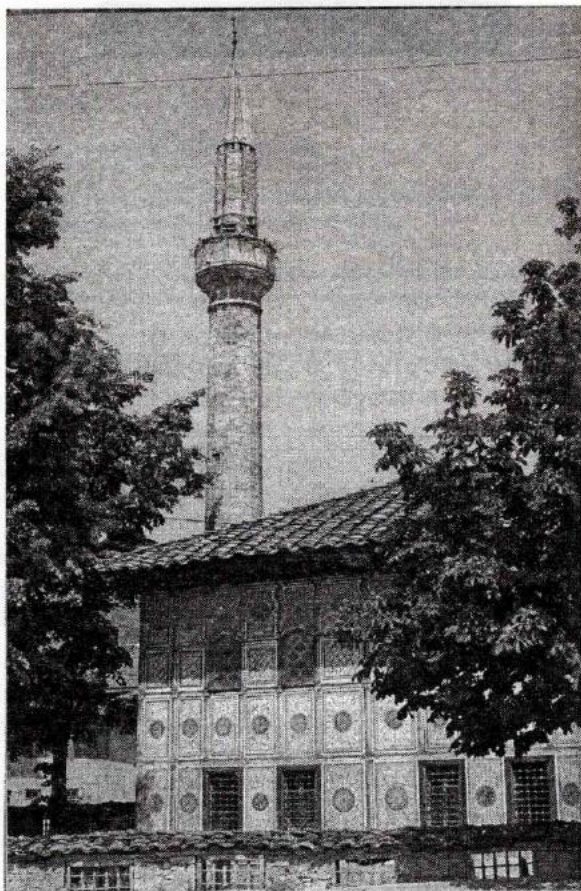
пејсажи и сасанитските животни ги внесувале во џамиите. Дури од 800-та година во муслиманската верска литература наоѓаме осуда на фигуралните претстави, можеби под влијание на истакнатите Евреи кои го прифатиле исламот. Главната опасност се однесува на човековата умисленост, додека идолопоклонството не претставува повеќе проблем. Ако уметникот слика живи суштества бесправно го присвојува творечкиот акт кој е резервиран само за Единствениот, бидејќи само Тој може да им влее дух на живите суштества. Значи, теориски исламскиот закон забранува било какви човечки и животински претстави. Сепак, во практиката забраната се однесува само на ликовната уметност со монументални размери и на онаа што е наменета за јавноста. Иако поради ваквите верски прописи сликарството и скулптурата ја изгубиле самостојноста што ја имаат овие уметности на Запад, тие во склоп на исламската уметност, сепак, поради тоа немаат помало значење, не се обезвреднети.

Сликарството, на пример, има задача да ги декорира архитектонските простори и простории, ткаенините, килимите, облеката, оружјето, па и садовите. Во оваа терминологија не постои уметник наречен сликар, туку тој е занаетчија чијшто производ е сликарски украсен, т.е. декориран. Како последица на тоа го имаме неизбежниот орнаментален шематизам, кој

по правило не ја одразува уметничката личност, туку канонски третираната уметничка емпирија. Таквото сликарство е апстрактно и мошне анонимно, го рефлектира рамништето на уметноста па дури и филозофско-уметничката физиономија, не само на еден занаетчиски сталеж, туку на целиот народ. Намерата не е да се претстави визуелниот свет, туку со помош на интелектот да се открие убавото во космичкиот свет низ законите кои владеат во него, со човекот и со неговата судбина. Основната карактеристика на исламската уметност се манифестира во единството и во апстрактноста на изразот.

Архитектонскиот простор и декорацијата прават единство. Декорацијата е неделив дел од просторот, таа е нужност која од него произлегува. Математичките закони на геометријата и метриката на арапскиот јазик го нашле изразот во апстрактноста и рационалноста на оваа уметност. Математичките правила и музичките правила на ритамот, мелодијата и хармонијата се инкорпорирале во филозофските содржини и формални изрази на исламската уметност. Таа не е индивидуална, туку наиндивидуална. Човекот со разум ги открива природните закони, со негова помош го осознава светот создаден

од Господа, со разумот ја открива и убавината. Разумот и убавото се во основата на едно уметничко дело. Но, бидејќи и човековите чувства се разбирливи со помош на разумот, тогаш и тие учествуваат во креацијата на уметничкото дело, кое според исламскиот поглед мора да биде ослободено од индивидуалните страсти и мотиви.



Геометризмот на исламската иметност е тесно поврзан со арапската спекулативна филозофија, а чувството за ритам било развиено кај сите номадски народи. Геометризмот и ритамот набргу станале базични, супстратни во исламската декорација. Исламскиот уметник знаел сопствените, како и позајмените декоративни елементи да ги прелее во свој особен апстрактно-имагинативен израз. Арабеската е креација на слика без фигури, а воедно и негација на европскиот модел за слика. Куранските аети калиграфските написи се презентација на нов тип слика, која на гледачот му нуди уживање во убавото, но без спектакуларно индивидуално возбудување.

Во исламската уметност симболиката игра важна улога. Таа наоѓа корени во исламската филозофија и религија, па може да се рече и на мистицизмот, посебно нумерологијата која е присутна во архитектурата и во декорацијата. Паралелно со ова, рацио-

налната математика откриена во бесконечните можности на геометријата, ритмувањето на поединичните елементи во рамките на единствениот израз на уметничкото дело, мелодичноста на арапскиот јазик, арабската и калиграфијата се вистинските основи на создавањето на исламската уметност. На почеток на осмиот век арапското царство опфаќало огромен простор: Арапскиот полуостров, Месопотамија, Персија, Сирија, Палестина, Египет, Северна Африка и Шпанија. Многубројни народи, јазици и култури, кохибитирале во ова царство. Кога стапиле во контакт со народите последници на богатата уметничка традиција, арапските освојувачи немале развиена сопствена уметност. Основата на која се фундаира новата исламска уметност во Азија била од Персиско-Сасанидско наследство, а во Средоземниот басен хеленистичко-византиската уметност.

### Практична примена на исламската уметност

Се поставува прашањето какви слики всушност сакале муслиманите?

Со сигурност можеме да кажеме дека постоела желба и потреба за илустрација на научните текстови. Арапите наследиле такви текстови и ракописи од Византијците од Блискиот Исток, и поради заинтерисаноста за грчката наука и филозофија тие ги преведувале на свој јазик. Тоа значело дека било неопходно да се направат или копираат илустрациите нужни како подлога на ваквите ракописи (зоолошки, ботанички или медицински расправи). Меѓу најстарите илуминирани ракописи се наоѓаат и вакви дела, а најдобриот пример е еден арапски превод датиран во 1224 година дело на Дискорд ("De materia medica"). Тој го покажува грчкиот лекар Еризистрат потпрен на својот кревет како расправа со својот помошник. Интересно е што во овој случај писарот сам го пишува и го илустрира текстот. Претпоставка е дека изворот е некоја доцноантичка минијатура со тродимензионални фигури. Илуминацијата на ракописите навлегла во исламската уметност благодарейќи им на писарите, кои воедно биле и сликари. За муслиманите писарската професија била стара (традиционална) и ценета. Веројатно ниту во една уметност калиграфијата во ракописите немала таква систематичност и дистрибуираност како во овој вид уметност. Калиграфијата не била само задолжителен предмет за изучување во училиштата или посебна професија, туку таа била атрактивна и за образованите луѓе. Персискиот историчар од 13-

от век Равенди речиси сиот свој живот го посветил на препишување на ракописи и на нивната илуминација. Вештиот калиграф, ако текстот тоа го барал, можел да направи слики а при тоа да не се потцени како сликар. Затоа калиграфскиот стил и со молив цртаните илустрации (боени или не), се појавиле во световната арапска литература (пр. Макамату од Харир). Овие приказни се напишани приближно околу 1100-та година, додека нивната илустрација (1323) се одликува со потези кои се брзи и ритмични, со многу слобода и сила. Забележувањето на човековата природа, кое уметникот го покажува сликајќи ја реакцијата на единаесетте луѓе кои му се правдаат на итриот мајтапција во средината, е толку точно и духовито што мораме неговиот автор да го сметаме за нешто повеќе отколку обичен препишувач и илуминатор. Многу муслимански владетели, особено наследниците на Тимур (шах Рур и Улуг бег) создале во своите резиденции во Херат и Самарканд извонредни центри на калиграфската уметност. Подоцна (14 до 17-ти век) овие центри ќе бидат преместени во Табриз и Исфахан под покровителство на владетелите на династијата на Сафавидите. Прекрасната калиграфска уметност ја преземаат во најголемиот процут Османлиите кои дале неизмерно голем придонес во креацијата и формите кои ја навестуваат уметничката апстрактност во нашето време. Таков пример е страницата направена од непознат турски калиграф (17-ти век), која дава еден единствен збор: Аллах. Таа претставува испреплетеност во рамките на строги формални правила со особености на лавиринтно комбинација со нефигуративни сликарски елементи. Повеќе отколку во било кој друг предмет во него е дадена суштината на исламската уметност.

Арапските трговци биле во контакт со Далечниот Исток и пред појавата на исламот, а со повременото спомнување на кинеските сликари најстарите муслимански писатели укажуваат на фактот дека овие контакти донеле до извесен степен на познавање помеѓу двете култури. Но дури по монголската инвазија (13-ти век) кинеското влијание станало значајно во рамките на исламската уметност. Најсилно ова влијание може да се забележи во персиските ракописи изработени за време на владеењето на Монголите во 14-ти век (од тип на летен пејсаж). До колкава мера кинеското влијание го збогатило и преобразило исламското минијатурно сликарство се забележува, на пример, во сцена на двојојот помеѓу двајца војни: тоа не е боен цртеж туку сликарска композиција која ја исполнува целата страна. Приказната која требало да се илустрира на уметникот му послужила само како појдовна точка;

најголемиот труд е направен и концентриран на амбиентот, а не на акцијата опишана во текстот. Уметникот веројатно бил љубител на кинеските пејсажи поради неговото нежно сенчење на карпите, дрвјата и цвеќињата. Композицијата се одликува и со декоративност, исклучиво исламска. Во тој поглед таа изгледа посродна со некој примерок од персиските килими, отколку со воздушниот простор на кинеското пејсажно сликарство.

**М**инијатурното сликарство обилува со сцени од љубовната лирика, од еповите, со свечености и портрети на значајни султани, принцези и херои. Развотокот на ваквото сликарство (минијатурно) можеме да му го следиме преку промените на уметничките правци и сликарските школи поврзани со политичките и културни состојби пред се во Персија, па и во другите земји, по што се етаблирало во историјата на светската уметност. Периодизацијата на сликарските правци е направена според главните династии во персиското царство, иако ваквата периодизација во последно време е надмината поради недоволната точност. Вообичаено е нејстариот период на исламската уметност и минијатурното сликарство да го делиме на: време на Џингасиди (1258-1335), Тимуриди (1369-1502) и време на Сафавиди кое ги опфаќа 16-ти и 17-ти век. Од периодот на Џингис кан и на неговата династија многу малку ракописи се сочувани. На минијатурите од ова време гледаме борби, сцени на гозби, разни фрагменти од животот на дворот, портрети на монголски принцези... Во почетокот на 14-от век актуелна е првата илустрирана "Книга на кралевите" (Шахнама) од персискиот поет Фирдуси. Оваа историска епопеја и подоцна честопати ќе се препишува и богато ќе се илустрира со минијатура, при што секоја епоха ги додавала своите стилски одлики и херои.

**М**инијатурното сликарство во времето на Тимуридите се смета за брилијантен период на персиската уметност. Тогаш се чувствувало влијание на персиската уметност. Присутно било и кинеското уметничко влијание преку многу пролетни пејсажи, стилизирани облаци, грациозни фигури и фин цртеж. Покрај порано наброените мотиви, сега се појавуваат и селски пејсажи и љубовни сцени. Сликаските центри се лоцирани во Багдад, Херат и Шираз.

**Д**инастијата на Сафавидите е типична за национална династија, така што и во уметноста се чувствува отпор кон влијанието на Монголите. Во тоа време дворот во Исфахан бил уметнички центар, а Сафавидското минијатурно сликарство избилува со

редица орнаментални детали, јасни бои, нови теми (сцени од фамилијарниот живот со голем број ликови, додека поранешните сцени од ловот и од борбите стануваат поретки и добиваат епски карактер). Се негува и изработката на портрети на угледни личности.

**И** во Османското царство му се посветено забележително вниманиена минијатурното сликарство кое настанало врз традициите на селцучкото сликарство. На дворот во Истанбул се собирале уметници од сите краишта на Персија. Украсените ракописи често се нарачувани од дворот и претставувале вид на воена хроника. Еден од најпознатите ракописи е "Хунернама"; (книга за јунаштвата на турските султани). Книгата има два тома и многу минијатури.

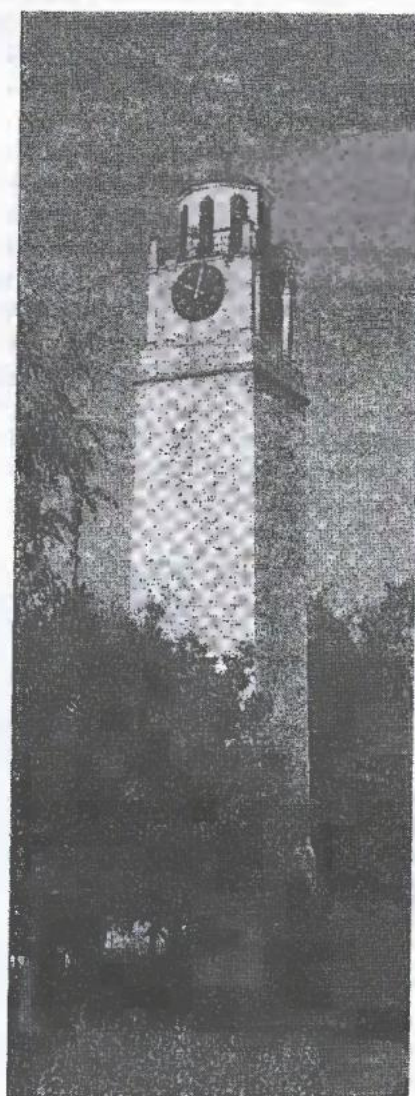
**К**ога станува збор за исламските ракописи вредна за спомнување е и орнаментиката. Големиот број на геометриски орнаменти кои ги наоѓаме во исламските ракописи, типични се за уметноста на номадските народи (како на пр. различните комбинации на брановидни линии, преплетени ленти и др.). Првиот растителен украс во оваа уметност претставува преплетот на многу стилизирани листови (т.н. "руми" орнамент). Светските експерти сметаат дека овој орнамент води потекло од византискиот акантус, кој во текот на 14-от век станал главен елемент во декорацијата во исламската уметност. Но, "руми" орнаментот настанал со комбинација на флорална и зооморфна орнаментика, нетипична за исламот. Него го наоѓаме во ирските и северноевропски ракописи од 4-ти до 6-ти век, и во уметноста на некои азиски делови. Посочената орнаментика со определен степен на стилизација преминала во арабеска. Природните форми на растенијата се јавуваат во персиската уметност кон крајот на 14-ти век како инспирација од кинеската уметност, врзана за периодот на монголската власт во Персија. Инаку Монголите во овие области немале некоја пресудна улога барем што се однесува до уметноста, но сепак го пренеле влијанието од кинеската уметност. Сите овие етапи на орнаментиката во персиската уметност наоѓаат свое соодветно место во сликаниот украс, па и во подврската на исламските ракописи надвор од персиското царство. Секако орнаментиката не е специфична само за ракописите, туку ја воочуваме и на металните предмети, дрва, текстил, сидови, керамика, кожа.

## Исламската уметност на Балканскиот полуостров

И покрај тврдењата на некои историчари на уметноста и на ориенталистите за синкретизмот на стилите во исламската уметност - дека тој не е доследно оригинален, со сигурност тврдиме дека процесот е обратен. Сите култури кои се нашле во овој цивилизациски круг се прилагодувале поради подреденоста која ја чувствувале во поглед на филозофската подлога што ја имала исламската уметност. Рамките на творењето и инспирацијата биле грандиозни, па така и постарите култури не губеле од вредноста што ја поседувале. Толерантноста на власта била основната движечка сила за народите кои нашле можност во османското царство своите творечки капацитети да ги фокусираат во вид на свој придонес во создавањето дела типични за исламската уметност. Ваквиот однос ги исклучувал можностите за некој вид затворање во сопствени културни и уметнички гета, заради транснационалниот карактер на уметноста и универзалноста порака на исламската вера. Сите пред Господ се еднакви, сите луѓе се браќа и тие се разликуваат само според богопочитта и сторените (кон Господа пријатни) дела. Најдобри се оние коишто најмногу го слават Господ. Токму со ваквиот став започнува натпреварот во кој уметниците се трудат да создадат творби кои ќе го слават Господ. Во овој "контекст" се вклучиле, сосем разбирливо, и уметниците од нашите краишта, пред сè од краиштата исламизирани во поголема степен (Србија, Албанија, Косово, Санџак, Босна и Херцеговина, Македонија, а помалку во Романија, Бугарија и Хрватска). Тврдењата дека главната причина за пристапувањето во исламот е пред сè економскиот интерес се чинат како неточни и се отфрлени. Веројатно се работело за свесно пристапување кон тогаш повисоката цивилизација, а потоа следело и прифаќањето на културата. Тоа е видливо низ целосниот процес на прифаќање на исламскиот живот и начин на однесување. Во прилог на ова можеме да наведеме дека градовите добиле ориентален изглед, а архитектурата на станбените објекти се изменила.

### Архитектура

Архитектурата широм исламските земји била најразвиената уметност, а ваквата положба се должи на верската забрана за сликарски и вајарски прикази на човечки и животински ликови засновани, пред сè, врз Куранските одредби. Султановиот двор, и институцијата вакуф се главните носители на ар-



Светот и Светото

хитектонските дејности, како на сакралните, така на јавните и стопанските објекти. Турците донеле готови принципи за изградба на мали и големи населби (касаби и шехери). Главниот принцип на формирање населби е нивната поделба на занаетчиско-трговски дел (чаршија) и станбени единици (маала). Во чаршијата се одвивала севкупната стопанска дејност, а во неа се сместувале и јавните објекти (анови, караван сараи, безистени, амами, медреси, саат кули, имамити) и сакралните објекти (џамии, месџиди, турбиња ...). Станбената куќа претрпела промени, пред сè, на приземјето и на катот. Во приземјето била летната куќа и просториите за зимско живеење, а на катот, во централниот дел од куќата бил просторот кој се отворал во градина, додека околу него се ределе собите, при што секоја имала изрезбарени всидани мусандри, мала бања (хамамџик) и резбани тавани (шиши). Приземјето се сидало од камен а ка-

тот имал дрвена конструкција. Овој тип на куќа бил широко усвоен кај различните типови население. Додека станбената изградба е индивидуална за јавните објекти се грижела државата (посебни служби во рамките на султановиот двор, па сè до управите на окрузите - санџаци). На дворот еден од дванаесетте највисоки достоинственици бил и бостанџибаша (старешина на градинари и ѕидари), а нему му бил подреден и главниот архитект на царството. Покрај сите градби изградбата на џамијата е најважната задача на архитектот. Најстариот тип џамија т.н. арапска џамија со отворен простор т.е. без еден ѕид можела да егзистира само во топлоклиматски региони, додека во пределите со поостра клима се адаптира преку затворање на отворената страна. Османлиите пак градат еднопросторни џамии (често градени и кај нас). Треба да се спомне и тесната поврзаност на опшествените потреби и уметничките творби, пред сè на архитектурата, така што поделбата на стилските се дели на брисански, роноцариградски и класичен стил. Краткиот преглед на архитектурата како водечка гранка во исламската уметност е само парцијално претставување на огромното богатство на историските споменици кои егзистираат на нашите простори. Дел од нив се уништени во воените разурнувања или од елементарните непогоди. Остатоците од оваа култура ја немале таа стеќа да бидат поштедени од намерните уништувања на идните освојувачи кои владееле со просторот на кој порано била присутна исламската власт. Таквите постапки биле спротивни од однесувањето на истата кон наследството на поранешните култури и цивилизации.

## Декоративна уметност

Декоративната уметност паралелно ги следи останатите гранки и таа се одликува со слични ориентални белези. При ова доаѓа до максимално мешање на мотивите од различно стилско потекло што на оваа уметност дало поголемо богатство и разновидност. Оваа орнаментика дел води од кинескиот и туркменистанскиот простор и од предисламско време, а дел е позајмен од Арапите и од Персијанците. Ваквиот микс го распространиле и експанзирале Османлиите, се разбира адаптирани на турските сфаќања и вкус. Геометрискиот третман на поедноставената арабеска се потпира на арапското наследство, а сликарството на минијатури и дел на растителната орнаментика на персиското. Арапскиот орнамент во основа е логично математички. Линиите се водени креативно, и не се чувствува цврст ред и геометриската егзактност.

Персискиот орнамент е лирски третиран живот на формите од растителниот свет. Турскиот украс, декор е всушност преобратен околен свет, форма земена од природа која се поедноставува и ја губи директната врска со прапримерокот. Останува само најбитното и неопходното. Најчести мотиви во декорацијата се: сончевиот диск, крст, ѕвезда, небо, око, дрво на животот, облаците, лак и стрела, змеј, листови, гранки, цвеќе, квадрат, правоаголник, триаголник, петоаголник, шестоаголник, октагон и полигон применети на разни материјали. Набројаните мотиви се третирани често геометриски и шематизирано, стилизирани или идеализирани, зависно од структурата на материјалот и декоративниот стил. Селџучкиот декоративен стил (руми) е составен од апстрактни мотиви со потекло од растителниот и животинскиот свет, а овие форми се слични на старото турско калиграфско писмо.

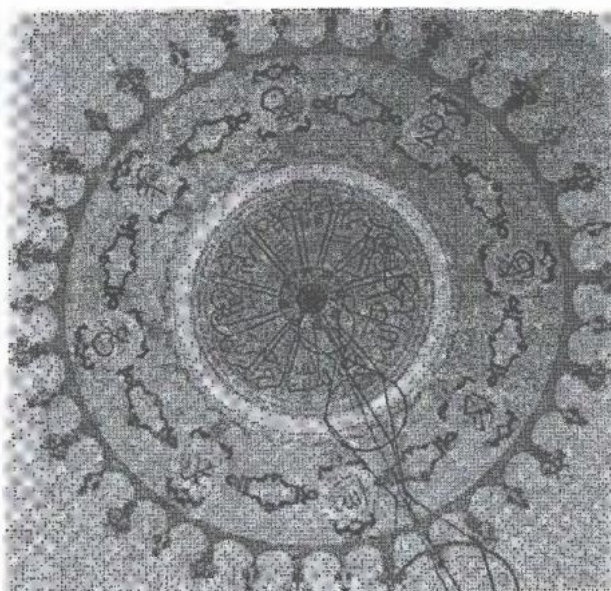
Кинески елементи има хатај декорацијата со мотиви од вегетативно потекло и поизразена реалистична линија и со акцент врз одделните елементи на орнаментот, за разлика од руми орнаментот каде што сите мотиви се подеднакво третирани. Во османската орнаментика различните материјали, почнувајќи од брусанскиот, па до крајот на класичниот стил се употребува истовремено геометрискиот, руми и хатај третман, дури на истиот орнамент се мешаат. Декорацијата на архитектонскиот простор се применува во поново време на Балканот. Орнаментите од времето на изградбата на џамиите и другите објекти чии простории имале ѕидни декорации се изгубиле под подоцнежните слоеви на малтер и вар. Па така обично на откривањето на оригиналните орнаменти не им се посветувало внимание (исклучок е случајот на Алаџа џамија во Фоча). Декорацијата на метал била многу распространета на различните студени и огнени оружја, садовите, накитот и различните украсни предмети. На украсувањето на оружјето и пред доаѓањето на Турците му се посветувало големо внимание. Кујунџискиот занает исто така постоел, а казанџискиот дошол со Турците. За декорирање на металните предмети се користеле техники на гравирање, исчукување, имкрустација и филигран. Главни метали за декорација биле челикот, бакарот, среброт и златото. Украсот од варовник или мермер се применува во сите делови од градбите (врати, столбови, лакови, перфорирани решетки, чешми и шедрвани). Главен мотив во декорацијата е сталактитниот украс (систем фундиран од комбинација на призматични и пирамидлани тела, кои формираат геометриско-релјефен орнамент - арабеска во просторот). Во желбата за полихромни ефекти, својствени на ориенталните уметници, каме-



ниот украс често се бои, додека гилсот пак се користи за плиток релјефен орнамент и за фина обработка на внатрешните ѕидови. Дрвото е основен елемент во правењето на декоративни порти (на индивидуалните и јавните згради), капаџи за прозорци, украсни тавани, мусандри, саркофази во турбињата и облоги за ѕидовите (посебно се издвојуваат како примери за ваквиот тип декорација Мустафашината џамија, Скопје и Гази Хусрев-беговата џамија, Сараево). Во декорацијата на кожа, ткаенина и килим мотивите биле вегетабилни (руми и хајат стил). Вака се декорирале страниците на Куранот и на другите книги, како и различните кутии, капаџи, торби, паричници, облека, самари, папучи, ракавици и кондури. Орнаментот кој релјефно се извлекува се обликува со цезилирање, вез, боја и позлата. Мотивите се ориентални, често прикажани реалистично, но не е мал

број на случаите на апстрактни претстави. Калиграфите препишувале различни историски, верски и литературни дела, давајќи го само нацртот за декоративното арапско писмо (изведено во плиток релјеф на камен, дрво, гипс или во боја на фајанс, керамика, кожа, хартија, килим или ткаенина). Декоративното писмо ги украсува надгробните споменици, сакралните објекти, ракописи, како и предметите за употреба и за облека. Воопшто, може да се каже дека епиграфиката во ис-

ламската уметност ја наоѓа својата примена секаде каде што доаѓа украсот. Кај нас во епиграфската декорација се застапени повеќе видови несхи и талик писма (со заоблени арапски букви, а поретко куфското - правилно геометриско) писмо. Во сите развиени градски средини калиграфот бил уметник од висок ранг, а развиеноста на уметничката калиграфија била пропорционална со образованието. Во источните предели на Балканот декоративната уметност се развивала во прв ред во шехерите (градовите), а помалку во касабите (помалите населби). Нема сомнение дека Белград, Сараево и Скопје, со своите големи чаршии и школи биле центри во кои калиграфијата достигнала таков степен еднаков на оној во големите градски и културни центри на Турција и другите држави.



Куранските ракописи и неговите декорирани страници без сомнение се високи уметнички остварувања, а ваквата уметност во целина, и калиграфијата како нејзина посебна гранка има профан и религиозен карактер: од декорираниот Куран до цитатот од Куран на сад за јадење. И во тоа се огледа единството на исламската уметност чиј корен се наоѓа во спиритуалното единство на божеството, правејќи синтеза (божество и уметност) од именитен карактер, сличен контакт осварен во и во италијанската Ренесанса.

Со продорот на Османските Турци на Балканскиот полуостров започнува ерата на туркократијата. Во зависност од степенот на исламизација биле чувани или постепено бледнеееле некои црти на поранешните култури (пред сè, византиската, романичката, готската

култура). Исламската култура што ја донесуваат Османлиите станала составен дел од животот на народите кои ја примиле новата вера, но паралелно со тоа силно дејствувала и на народите кај кои било задржано христијанството. Исламот не го определува само односот на верникот кон Господа, туку дава и практични упатства за сите видови човечки активности. Не постои ниту еден дел од животот за којшто не се дадени прописи и препораки. Еднакво прецизно и педантно е пропишан

секој сегмент од молитвата и животот во фамилијата, а односот на поединецот кон општеството и државата добил и правни формулации. Во Османска Турција не постоеле други правни прописи освен овие т.н. шеријатски. Затоа исламската цивилизација на Балканот оставила свој траен печат во уметничкото творештво, пред сè на Бошњациите од Б.и Х. и Санџак, Албанците од Косово и Македонија, Турците од Косово и Македонија, Торбешите во Македонија и на дел од исламизираниите Црногорци.

Превод од турски: Сеад Џигал

# ВРАЌАЊЕ КОН ПРИМАРНОТО СВЕТО

(за творештвото на Искра Димитрова)

Никос Чаусидис

**Ни едно дело ниту пак творецот на тоа дело, како ни чинот на неговото создавање, нема докрај и вистински да ги разбереме ако ги издвојуваме едно од друго и сите заедно од културата од која поникнале и времето во кои биле втопени.**

... кон крајот на вториот милениум, човекот (особно оној кој себе си се нарекувал "човек на западната цивилизација") го достигна врвот на своето долговековно издвојување и индивидуација од моќните прегратки на Мајката-Природа од која што не толку одамна се беше изродил. Силниот стремеж да се ослободи од неа (за да ја сфати својата "вистинска природа", "суштина" и "посебност"), се беше претворил во цел за себе. Велат дека, како нус-продукт на тоа негово тежнеење се создал цел еден нов свет што овој сакаже да го нарекува "западна цивилизација". Вседен во светот што самиот го создал, во својата самодопадливост "западниот човек" започна да верува дека преку неговата сложеност повеќе ќе се доближи до одговорите за суштината и смислата на универзумот и себе си во него. Но, набргу му станало јасно дека напредокот и изобилието не нудат секогаш мир и задоволство, ниту пак одговар на простите и вечно актуелни "проклети прашања". Во моментите во кои за ова станувал свесен, тој започна да го напушта својот свет преполн со "клонирани објекти", "изведени феномени", "секундарни идеи" и "мултиплицирани духовности" во кои вистинското, елементарното и светото останува длабоко скриено, заробено и недофатно за неговата збунета свест и оладена чувственост.

Така, очаен, тој реши да му се врати на простото, на елементарното во кое светото т.е. суштината и убавината е гола и чиста, блиска, питка и јасна. Нив пак, ги најде надвор од светот што го создавал: во дивата природа што ја уништувал, во архаичните култури што ги потценувал и изминатите епохи од кои се срамеа. Ги најде и во лагуните на сопствената душа, од кои одамна се беше откажал. Така свати дека напред се оди на два начина: полека со сиот товар на себе или бргу, без товарот, при што, кога ќе стигнеш на целта ќе мораш да се враќаш назад по она што, при тргнувањето не си сакал да го понесеш...

Некој летописец од идните векови

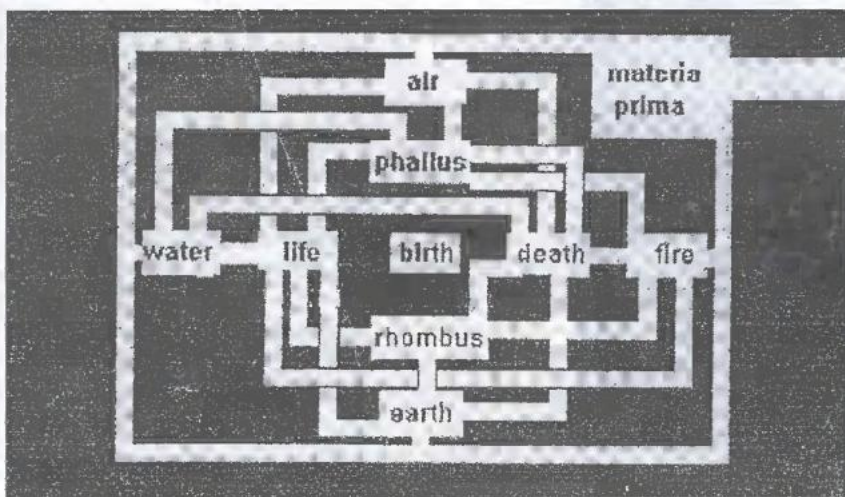
## За враќањето

Враќањата и потсетувањата отсекогаш му биле својствени на човекот, но ни едно од нив нема да биде толку "од срце", толку "со сета сила" и толку "назад" колку враќањето на современиот "западен човек". Бидејќи ни итањето напред и издигањето, никогаш и никаде не се случило толку потполно и толку брзо како неговото.

За едно такво враќање тука ќе говориме. Враќање кое тргнува од ликовното и уметничкото и следејќи го патот што му се наметнува, во тежнењето да се самосознае и самопочувствува, доаѓа до точката која што го одразува неговото сопствено предпостоење.

Враќањето на Искра Димитрова е до тој степен потполно, вистинско и темелно, што заоѓа зад (или пред) границите на уметничкото. Затоа, пред нејзините креации, ликовната критика се чувствува не сосем компетентно, естетиката како недоволно конкретна, а поезијата и есејот - помалку патетични. Единствено достоинствени за нив се можеби длабоките и суптилни интердисциплинарни методи на најодважните денешни науки кои во себе вклучуваат искуства од проучувањето на духовната култура на архаичните "примитивни" заедници, на елементарната симболика, на аналитичката психологија, теоријата на слознанието и на мисловните процеси.

Дали творештвото на Димитрова може да се подведе под категориите "архитектура", "ликовно или скулпторско уметничко дело", "театар" или "обред", и која од нив треба да се земе како примарна, односно доминантна. До истите прашања доаѓа секоја од научните дисциплини која што, во потрагата по корените на некоја од човековите културни дејности, заоѓа во нејзината предисторија и генеза. Теоретичарите на архитектурата доаѓаат до архетипскиот простор кој, во исто време е и живеалиште и свето место, и слика и симбол. Истражувачите на ликовната уметност досегаат до најраните фази кога сликата и скулптурата е интуитивно "научно" истражување, запишана информација, знак, збор, и на крајот, нешто што архаичната свест го



Искра Димитрова, Приказ на Лавиринт, уметнички проект на CD-Rom, 1996.

## КАТАЛОГ НА ДЕЛАТА:

1. "САРАНСАКА", јуни 1991 г., тврдина "Кале", Скопје, екстериер ноќе.

Девојки облечени во бели кошули, палат седум факели пред шест-метарската конструкција проткаена со волна. Откако двете девојки го оставија лебот и солта пред старото дрвено корито, полно со вода, земаат со авани од водата и ги гаснат факелите, освен последните два со кои ја палат волната. По изгорувањето на волната од конструкцијата, се појавуваат три факели горе на бедемите на "Кале".

2. МУЛТИМЕДИЈАЛЕН ПРОЕКТ, јули 1992 г., атриум и ентериер на "Куршумлиан", Скопје, ноќе.

Три девојки облечени во бело фрлаат леб и сол во фонтана, полна со вода, потоа создаваат оган од кремен и трат; со факелите одат околу фонтаната и го палат ромбот од волна поставен на водата во неа. Потоа ги палат нишките волна, оптегнати од земјата до галеријата на вториот кат, при што се создава "динамичен цртеж од оган". Патот на огнот води до едната од одаите на "Куршумлиан" каде што е направена инсталација од волна и своевиден олтар составен од бакарни тепсии со вода и свеќи во лента. Светлината од запалените свеќи се ре

СВЕТОСТ И СВЕТОТО

перципира како еквивалент на реалноста - како фактичка стварност. Истражувачите на сценската уметност, археолозите и етнологите доаѓаат до точката во која обред не бил само танцот и мимот туку и секојдневните, за нас сосем утилитарни активности покрај огништето, во работилницата, бојот или полето, при што алатките и оружјето паралелно функционираше и како орудија и како свети предмети.

**Н**а почетокот, човековите културни деланија не биле поделени на утилитарни, уметнички и обредни. Копањето било уметност, жртвувањето - работа, а градењето - обред. Расцепот се случил во наредните илјада-летија, а кулинирал, на "Западот", дури во последниов век.<sup>1</sup>

**И**мајќи го сево ова пред вид, јасно е дека пред себе имаме појава која во своето тежнење да се исчисти од пластовите на сопствената историска егзистенција, повторно, како на почетокот, ги сведува посебните родови на креацијата во едно. Оваа особеност не потсетува дека пред нас стои или се одвива творештво кое што, во основа, не припаѓа на нашево време и не влегува во схемите што тоа ги задава. Обратно, можеби тоа е токму едниот од предвесниците и водителите на некое друго - идно - ново време.

**С**екоја нова и поинаква работа може да се разбере само ако се спореди со нешто што и е најблиско. Оттука и ова истражување се состои и функционира на единствен можен начин: како релација меѓу она што денес го создава Димитрова и она што е најблиско на нејзиното



Искра Димитрова, *Жестока дива...*, 1994.

флектира во водата од тепсиите. Чинот е проследен со музика од архаични женски песни и баења со пагански призвук и звуци на звонци и кавал.

3. "ЖЕНСКО - НЕРЕД - МАТЕРИЈА - НОК - ХАОС - БЕЗОБЛИЧНОСТ - НЕПРЕДВИДЛИВОСТ - НЕПОЗНАТО - МЕСЕЧИНА - ЗЛО - НИСКО - ТЕЛО", мај 1993 г., Уметничка галерија "Даут-пашин амам", Скопје, ентериер.

На ѕидот, вертикално стои ромб од волна (составен од зрачесто поставени нишки). Лево и десно од него стојат две "дрва". Пред него, на подот лежи ромб од земја и лискун обрабен со сено. Се пали средишниот дел на вертикалниот ромб; тивкиот оган се шири зрачесто по нишките. Последниот пламен се спушта до подот и го зафаќа сламениот раб на легнатиот ромб претварајќи го во силен пламен т.е. ромб од оган околу земјениот ромб. Ова го следи изворна музика со фолклорни елементи.

4. МУЛТИМЕДИЈАЛЕН ПРОЕКТ - октомври, 1993 г., плато пред Музеј на современа уметност, Скопје.

Во земјата е ископана дупка со ромбична основа, длабока 1,5 метри, исполнета со гранки и волна. Во неа е доближена запалена гранка при што се предизвикува силна експлозија. Покрај неа

творештво - креациите на архајските култури, сега или во минатото.

### За нужноста

Се чини дека сепак би морала да постои разлика меѓу враќањето кон нешто и самото тоа "нешто".

Сметам дека основната разлика меѓу креацијата некогаш,<sup>2</sup> во традиционалните - архајски - нецивилизирани средини и уметничката креација сега, во современата западна култура, е нужноста на нејзиното присуство; неизбежноста на нејзиното практикување како чин од егзистенцијално значење, но не "егзистенцијално", сфатено во денешниот аспект (благо, разводнето, поетски), туку буквално - како фатален услов и единствен можен начин, човекот да преживее, задржувајќи ги својствата што го конституираат, односно да опстане како "човек на природата" и "човек на културата".

### Чуму уметноста?

Првично, човекот не сликал по своето тело и по пештерите и предметите од естетски побуди, за да се разубави себе си или да го украси своето орудие и живеалиште, туку од длабоко чувство и уверување дека без тие цртежи на себе тој не е човек (припадник на својата културна заедница), дека орудие тоа нема да функционира, а шумата или степата ќе останат без дивечот што треба да го наслика на карпите. Но сепак, архајската креација, вообичаено, не е водена од индивидуалната желба на човекот, ниту се одвива со однапред зададена цел. Нејзиниот водител е потсвеста на творецот во која, од "колективното" во кое е втопен се пројавува императивот за торечка постапка. Во самата таа постапка и императивот што стои зад неа, се огледуваат најтрајните и до денес недофатни принципи на универзумот и на човекот како негов дел: "самоодржувај се!", "себе-продолжувај се!", "комуницирај!", "собирај и поврзувај!", "чувај и почитувај!", "спознавај и спознавај се!", "тежнееј кон севкупното!"...

Зошто денес и тука се создаваат креациите на Искра Димитрова и на другите творци кои работат, водени од принципите за кои говориме? Пред стотина милениуми, човекот им пристапил на елементите што го окружувале, за да, преку нив се извлече од светот на анималното. Денес сме повторно сведоци на истиот процес: човекот (овој пат особено западниот) повторно се стреми, преку истите тие прости елементи да ја спаси од себе самиот својата посебност и човечка суштина. Во спротивно, прорекнува тој "... како и на почетокот, ќе станам безлична клетка која што ќе се изгуби во новиот свет што самиот го создадов - бесвесно животно или празен и унифициран чип во современата џунгла од идеологии и технички достигнувања ...".

Затоа послушнете ги овие дела ... тие тивко но упорно ни шепотат Нешто што е многу важно за нас, Нешто без кое што веќе нема да можеме натаму.

купишта земја се обликувани во вид на две женски гради кои потоа се запалени. Се направи и купеста конструкција од гранки и волна, во која е запален оган при што се создава илузија дека таа целата гори. Чинот е проследен со музика од гајда.

5. ПАЈАК - МАЈКА, декември 1993 г., Медисон, САД (ентериер).

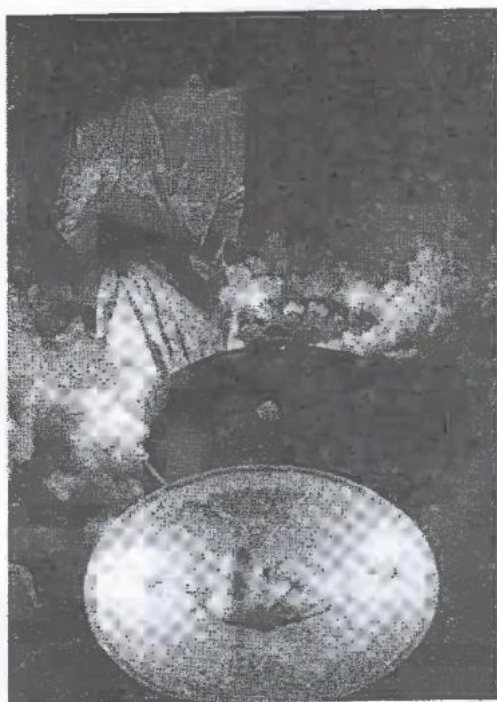
Висечка конструкција од јаже се спушта кон центарот на инсталацијата. На јагето е направена мрежа од коноп во форма на ромб (со димензии 3 x 3 м.) на која е поставен слој од сурова чепкана волна. Во центарот на ромбот е формиран "пајак" од јажиња во чиј центар е повторно поставена волна. Наизменично се палат и гасат три ромба од свеќи. Најголемиот е поставен под волнениот ромб, средниот под краевите на јагето и последниот во центарот, точно под пајакот од јаже. Конструкцијата е подвижна. Се создава ефект на подвижни сенки од јагето (особено на плафонот), предизвикан од разните позиции на свеќите. Во фон трае изворна македонска музика

6. "ЖЕСТОКА ДИВА СЕ ЛУТИ ЈАРОСНА, БЕСНА, СЕ ТРЕСЕ, СЕ ВИТКА, СЕ ОБВИТКУВА, ИГРА, ЛИЖЕ, СТЕГА, ГУШИ, ЛАПА, СЕ ВЕСЕЛИ, ГОЛТА, ПРЕЖИВА, СПИЕ, СЕ ПЛАШИ", 25 јуни 1994 г., Втор интернационален фестивал на мултимедијални

## За креацијата

Гледано глобално, трансисториски, едниот од решавачките мотиви за постоењето на уметноста, па дури и нејзина клучна функција е спознателната ("креирајќи да осознаваш")<sup>3</sup>. Во оваа смисла творештвото на Искра Димитрова не се разликува од она исконското, освен (како и секоја лична креација), по високиот степен на учество на свеста. Делата што се пред нас се реализација на однапред обмислени проекти, во кои смислата и значењата се во голем степен насетени, предвидени и проценети. Тоа, се разбира, ги определува како индивидуална авторска креација (во западната смисла на зборот), но, од друга страна, не ги негира сите нејзини релации со колективното и несвесното.

Симболите (особено елементарните кон кои се стреми авторот), содржат во себе и иницираат мноштво значења, емоции и енергии. Не можат до крај да се сфатат принципите според кои овие симболи се самоселектираат, самоелиминираат и самоорганизираат. Затоа, и во случајот на Димитрова (како и кај сите други автори што "работат" со симболите), никогаш не сме начисто до каде творецот активно учествувал во креацијата на делото, а од каде само пасивно набљудувал како таа се одвива пред неговиот поглед. Најголемите такви дела често настанувале токму тогаш кога креаторите биле средство преку кое делото се самосоздавало.



Искра Димитрова, *Magna Mater Deorum*, 1994.

Дали е коинциденција што создавачот на овие дела припаѓа на истиот пол на кој припаѓале генерации безимени творци што во глина, тесто и текстил ги создавале првите графички симболи, првите култни вази, пантеони од божества, раскошни одори, амулети, трошни свети простори исполнети со обредни случувања, првите празнични јадења ... и сево ова, во суштински неизменет облик го сочувале низ милениумите и го пренеле до нас.

Длабоко сум убеден дека "женското" е оној решавачки фактор кој ја условува креацијата од ваков вид.<sup>4</sup> Токму жената, како многу почест и попотполн носител на архетипското "женско", вселената ја надарила со способноста, во сите свои творечки активности доследно да ги применува принципите што му се својствени на овој архетип. При било кој вид на креација, таа најпрво создава во себе простор - место во кое

уметности "Уметноста како ритуал, ритуалот како уметност", Софија, Бугарија. (екстериер во природа, ноќе)

Проектот започнува со музика од гајди и месење на течно тесто во старо метално корито. Потоа тоа се истура на земја формирајќи прстен и потоа се запалува. Додека гори огнот во круг, тамбура ги следи ударите со тврдо тесто по коритото. При најбрзиот ритам, од тврдото тесто се прават два отпечатока од женски гради, кои потоа се ставаат на земја пред колибата ("светилиште"), направено од волнени нишки во кое зрачи светлина. Потоа, авторката застанува во центарот на огнениот круг и по неговото стивнување влегува во "светилиштето" осветлено однатре, при што лебовите се појавуваат како сенки на светлиот фон на колибата. На крајот лебовите се делат на публиката.

7. "БАКАРЕН КОТЕЛ РАГА (ОДГЛЕДУВА) МЕСИ (ПРЕВРИВА) ЛЕБ ГРАДИ", ноември 1994 г., Младински културен центар, Скопје (аула на зградата, ноќе).

Со ударот на тапанот, со помош на јажиња започнува да се подигнува (од висина од 1,5 м. на 3 м.) конструкција во вид на куќа со четвороводен кров, составена од стракови волна, коноп и кожа. Подигањето е во ритмот на тапанот и женскиот вокал. Следени од овие звуци две жени, облечени во

потоа, по-степенно, ги прибира и на идеален начин ги селектира и преработува елементите земени од околниот свет. За разлика од машкиот принцип на организација, овој се одликува со подруга чувственост: собраните елементи да не бидат подложени на "агресивна креација", да не им се наметнува надворешен аспект, да не бидат средства на идејата, туку обратно, да се остави, тие самите, со време да го покажат своите "афинитети", кои ќе треба да ја поведат креацијата. Творецот е тука само за да научи од нив како, веќе започнатиот чин на создавање да се дотера до крај.

Следејќи ги овие принципи, жената го создава детето, материјално во сојата утроба, и духовно во преграчките и skutovите. Во мугрите на историјата, транспонирајќи ги овие природно стекнати принципи во сферата на културалното, започнува стрпливо да ја приготвува храна, да ги одгледува растенијата, и да произведува предмети од керамика и од обоени метали ... да ја создава Куќата. Со тоа, таа, човештвото ќе го поведе во "неолитската револуција" и преку неа до првата во човештвото епоха на благосостојба.<sup>5</sup>



Искра Димитрова, *Бакарен котел... IV фаза - внатре во конструкцијата*, 1994.

**Ж**енските принципи силно зрачат од творештвото на Димитрова: - од нејзината способност во себе да создаде простор, различен од околниот; - во тој и таков околен простор, преполн со неважни нешта да ги пронајде вечните; - да им дозволи на овие вистински нешта да се вселат во нејзиниот свет и да живеат таму се додека не созреат и се пројават како готова целост.

### За комуникацијата

**К**ако претставник на западната култура, Искра Димитрова, се чини, создава пред се ради себе самата. Јавниот карактер што таа муго дава на творечкиот чин, укажува на нејзината желба, спознавањето и доживувањето при и од креацијата да се сподели со другите, и преку нив да се провери, верифицира или мултиплицира.<sup>6</sup> Тука лежи

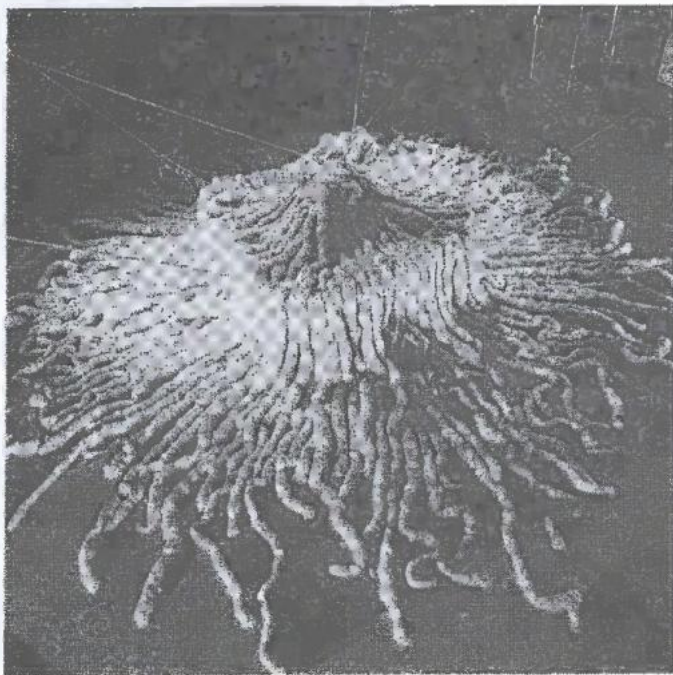
бело, од две спротивни страни, на подот пред куќата прават по еден ромб од коноп и истовремено го палат. По догорувањето влегуваат во куќата со што во неа почнува да зрачи светлина. На "вжарените" волнени сидови од куќата се оцртуваат сенките на два обесени ромбични леба. Во куќата кратко блеснува бела светлина. Настанува темнина во која се слушаат последните звуци на женскиот вокал.

8. MAGNA MATER DEORUM (ГНИЕЊЕ - РАСПАЃАЊЕ - ГОРЕЊЕ), декември 1994 г., "Мала Станица", Скопје, ентериер.

Јадро на проектот е колиба со еден влез. Материјалот од кој е изградена е апстрахиран (обложен со црн материјал). Подот е послан со купови расчепкана волна. Во оска на влезот се поставени четири тепсии во чија внатрешност реално или симболички се присутни четирите елементи: земја, вода, оган (запален алкохол) и воздух (празна тепсија). Клучниот настан - контактот на лебовите (обликувани во вид на вулва и дојки) со елементите, го остварува авторот без присуство на публиката. Истото, потоа го повторуваат другите учесници на проектот. Овие постапки, потоа се емитуваат како видео снимки на четирите сидови од салата (секој елемент на посебен екран). Штом се стопираат снимките, на плафонот од салата се емитува геометриска слика која на графичко и симболичко

критичната точка на нејзиното или воопшто на таквото творештво кое што се пројавува низ елементарните симболи и носи обележја на индивидуален чин на креација. Овој проблем не е својствен на традиционалната, колективна варијанта на ваквото творештво.

Во традиционалните заедници на кои е иманентна, ваквата симболска креација се пројавува низ сите конкретни облици на творештвото (изговорен, отпеан или одигран мит, музика, обред, слика, градба, па дури и социјално-општествен или морално-етички систем). Преку сите нив, таквата креација дејствува како апсолутен генератор и профилатор на севкупната култура во таа средина, па оттука и на профилот, рецептивната моќ и сензибилитетот на луѓето кои учествуваат во некој конкретен творечки чин, било како негови креатори или реципиенти. Припадникот на таа култура, од најраната младост, низ сите медиуми на таа култура се воспитува за тоа како, каде, кога и од кого се создава и се



Искра Димитрова, *Бакарен котел раѓа (одгледува) меси (преврива) лебгради*, 1994.

перципира одреден творечки чин или феномен, што значи, како се доживува и зошто служи. Во една таква строго детерминирана ситуација во која не постојат или се занемарливи индивидуалните специфики на творецот, на творештвото и на консументот, не постои ни проблем во комуникацијата. Од гледна точка на времето во кое егзистира, овој облик на креација е релативно статичен. Неговите трансформации се толку постепени што можат да се евидентираат само со еден научен дијахрон пристап од позиција која што е надвор од дадената култура.<sup>9</sup>

Ситуацијата денес е сосем различна. Мора да се признае дека ниту ликовната уметност воопшто и особено општиот правец во кој создава Димитрова, денес не е апсолутен, а веројатно ни доминантен генератор на културата. Всушност денес не постои ни заокружен и дефиниран културен ентитет, туку плуралитет на култури кои се побргу се

ниво ги обединува во едно четирите елементи. На публиката и се овозможува пристап во колибата.

9. "ОЛТАР - ОТВОР", мај 1995 г., ентериер во "Чифте - амам", Скопје

При влезот во "Чифте - амам", од левата страна пред, публиката се протега долг засведен ходник, речиси до врвот исполнет со искршени камени плочи. Во длабочината, над нив, од профил се гледа мал "долмен" формиран од три камени плочи во кој гори пламен. Се влегува во амамот од кој, преку мал влез се преминува во помала квадратна просторија со висока купола. Високо на едниот ѕид има отвор низ кој, овој пат фронтално се гледа истиот "долмен". Од пламенот во него, преку отворот до подот на просторијата каскадно (преку буриња кои не се гледаат) се спушта широк сноп од волнени нишки. Осветлен е со пламен кој доаѓа од долу (од внатрешноста на бурињата). Учесничките на проектот седат покрај старите мермерни корита за миене и преку жарење произведуваат мирис. Се слуша музика од кавал.

10. "LAPIS", ноември 1995, Музеј на современата уметност, Скопје, ентериер.

Во една апсолутно затемнета просторија на музејот се влегува низ две завеси. Во неа стојат "ридови" од



сменуваат и се напластуваат во време и простор. Во еден таков амбиент не може да се создаде парадигматичен примач на творечката порака на светото или убавината. Тоа резултира со некомуникација меѓу творецот, делото и консументот. Придржувањето кон прописите и правилата кои при ова стануваат неизбежни и за креаторите и за примателите, високиот и свет чин на креација го сведуваат на играње според пропишани правила, а перцепцијата, на информирање откако со тие правила (наречени "манифести") пред тоа си се запознал. Затоа уметниците денес се повеќе зборуваат, а се помалку делаат. Сега тие самите се обидуваат "на брзина" и површно да го направат она што некогаш постепено и темелно го правела сета култура - менување на примателот (=човекот) според одреден парадигматичен систем или модел, градење на неговите перцептивни способности и принципи на реагирање во однос на тој систем.

Со тоа што, во овој век западната уметност драстично ја намали својата вечна егзистенцијална врска со светото и религиозното, таа загуби уште еден од своите исконски мотиви, цели и медиуми за комуникација. Откако ова се случи, стана евидентно дека токму сакралното и религиозното, дотогаш многу партиципирале во надминувањето на препреките меѓу членовите на тријадата "творец - дело - рецептор" што настанувале во моменти кога ќе се пореметел монолитниот тек на културата и ќе се појавел расчекор меѓу публиката и духот на новите генерации творци, нивните изразни и стилски иновации и личниот авторски печат. Во таквите кризни моменти комуникацијата се одржувала благодарение на симболичкиот систем вграден во религијата или митот што без оглед на разликите, не престанувал да биде заеднички за творецот, делото и за оној што го следел и користел.

Имајќи го ова пред вид, не е случајно што во денешново време на скептицизам и плурализам во однос на светото, време на сакрални сурогати и десакрализација, Димитрова се решава за елементите за кои е сигурна дека се сеуште универзално свети и неиспразнети од својата моќ да одговараат, трогнуваат, и поттикнуваат. Таа ги одбира нештата што ни се сеуште заеднички и како такви не врзуваат, без разлика на географското потекло, расата, културната и религиозната припадност, па дури и полот и возраста.

### Како всушност комуницираме со овие дела?

Психологијата се поуверливо не убедува дека околниот свет што не окружува, комуницира со нас не само на ниво на значењата за кои сме свесни, туку и без увидот на нашата свест, директно со потсвеста, преку јазикот на симболите кој исто така, на свеста не и е секогаш познат. Послабата моќ на рациото, кај припадниците на архаичните култури, при перципирањето на творечкиот чин од спомнатиот вид дејствува позитивно, и тоа од два аспекти: - не го ремети слободното струење од делото до реципиентот; - не го попречува спонтаното реагирање на примателот (ослободување на неопределена психичка и механичка енергија, емоции, асоцијации на формално и содржинско ниво, поддржување на творечкиот чин ...). Таквиот ефект од искона несвесно бил поттикнуван на разни начини: - преку пасивно или активно учество на реципиентите во чинот на креацијата; - заокружување односно издвојување на чинот од временски и просторен аспект (простор во пр-

расчепкана волна, во чија "долина" се наоѓа ромбична парцела, послана со земја и обградена со тенки банкени, до која водипатека исто така послана со земја. Насред ромбот лежи елипсесто огледало во кое е "положена" обла полусфера ("циста") од рапаво налеван пчелин восок. Од неа зрачи жолтеникава светлина. Во просторот се емитуваат звуци (женски вокал) на едноставно (инфантилно) пеење, проследено со дишење, смеење, воздишки, со специфичен одек.

11. "LABYRINTH", 16 март 1996 г., дел од проектот "Икона на сребро" во CD-Rom медиум во организација на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје.

Проектот е составен од десет полиња на 5 нивои. Почетното ниво е "Materia prima" и низ него проаѓа секој што ќе влезе во програмот. Второто ниво припаѓа на природните елементи и тука учесникот има можност да го избира полето (оган, вода, воздух, земја) и со тоа, текот на перцепцијата на програмот. Третото ниво се однесува на машкиот и женскиот принцип и на нивните симболи, додека четвртото - на животот и смртта. Само со правилен избор на редоследот на полињата, преку склоп од цртежи, графики и фотоси емитувани на мониторот, се доаѓа до крајното - петто ниво - раѓањето, кое што повторно води до почетокот на лавиринстот, со што кругот

иродата или затворена просторија, дистанцирани од обичниот и секојдневниот, преку вештачко затемнување или одбирање на ноќни термини, или обратно - силно осветлување): - вклучување на медиуми и постапки кои поттикнуваат сосредоточување и чувствителност, окупирање на сите сетила (покрај веќе спомнатите и музика, мириси, дим, храна и пијалоци, еротичност, исчекување, застрашување, осаменост, толпа ...).<sup>8</sup>

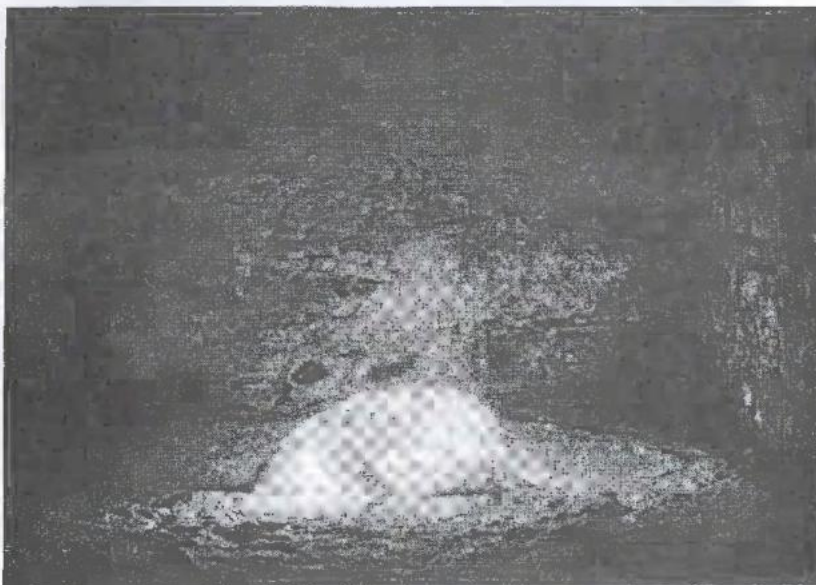
Сиве овие фактори демнат врз успешната комуникација меѓу делата на Искра Димитрова и сведоците на нивното создавање и траење. Некои од овие фактори, авторот, свесно или интуитивно се стреми да ги обезбеди. Поголемиот дел од нејзините креации се одвива пред публиката, при што таа самата, со своето присуство го следи, а на извесен начин и ги дополнува делата и ја заокружува нивната смисла. Повеќето од проектите се изведуваат ноќе или во херметичен, најчесто затемнет простор, во кој преку светлина (главно пламен) се акцентирани одредени облици и случувања. Важно место му се придава и на звукот (шумови, ритам, музика) и мирисот (дим, мирис на печено тесто, темјан ...). Во делата "Magna Mater ..." /8/ "Lapis" /10/ и "Labyrinth" /11/ , се појавува нов однос кон публиката: во првиот случај тоа е дистанцирањето на публиката непосредно од клучниот чин на проектот, во вториот, замена на колективниот контакт со личен, кој во третиот, со оглед на медиумот во кој се остварува, кулминира со активно учество лично на секој реципиент во компонирањето на делото.

Времетраењето на контактот на публиката со делото во првите проекти е детерминиран со траењето на обредноста т.е. клучните динамички односи во него (траењето на пламенот /проекти под број 1, 2, 3, 4, 5 .../ ). Во нив, како и во случајот на "Lapis" /10/ на должината на контактот посредно влијае распонот на звучно - музичкиот ефект, а додека во "Magna Mater ..." /8/ на видео снимките. Во оваа смисла треба да се издвои "Labyrinth" /11/, каде што траењето на контактот зависи од жел-

се затвора (види ја приложената схема).

12. "THALAMOS", 10 мај 1996 г., Чифте амам, Скопје (ентериер).

Низ тесни ходници се влегува во правоаголна сосем затемнета просторија со две високи куполи. Под втората (во однос на гледачот пооддалечена) купола, на подот прекриен со брашно, е поставена фигура (на жена) во поза на фетус со рацете и нозете под себе и лицето кон подот. Фигурата е направена од подсушена кора од тесто, формирана според глобален отисок, земен од телото на авторката. Светлината која што циклично доаѓа од внатрешноста на фигурата, продирајќи низ тестото добива топла жолто-портокалова боја. Со тек на времето корката мувлосува, пука и во пукнатините се појавува бела расчешлана волна силно осветлена од внатрешното светло. Во просторијата се слуша глас кој лее едноставен мотив што се повторува.



Искра Димитрова, *Thalamos*, 1996.

бата и способноста на консументот да се снаоѓа во опциите што му ги наметнува компјутерскиот програм.

**М**ожеби токму ваквото продолжено или ослободено време на контактот меѓу реципиентот и делото ќе може да го надмине основниот проблем на уметноста денес - нивната меѓусебна некомуникација. Неа ја условуваат неколку одлики типични за денешниот човек: од една страна интересот насочен во ширина и квантитет, поттикнат од површната љубопитност и желба за просто "информирање" и од друга, инертноста во однос на вклучувањето на чувственото во овие дејности.

**Д**истанцираниот однос меѓу делото и публиката и особено меѓу авторот и делото е уште една од причините за комуникациските блокади на денешната уметност. Во последните дела на Искра Димитрова се чувствува интенцијата за менување на овие односи (и конкретно на дистанцата) и тоа, од улогата на субјект кој го иницира главниот динамички однос што на облиците им го задава значењето (палење на огнот, работа со тестото /проекти 1 - 4 .../) до активно вклучување на себе како облик и значење во основната обликувана компонента ("Бакарен котел..." /7/) дури и на сметка на публиката ("Magna Mater ..." /8/). Оваа линија води во два дијаметрални правци: од една страна кон потполно материјално неприсуство на творецот во делото ("Lapis" /10/, "Labyrinth" /11/) и од друга, во попотенцираното или потполно себевклучување во него ("Thalamos" /12/). Оваа дихотомија се обединува преку релациите што ги актуелизира самата авторка: тело = остаток од егзистенцијата на духот; дело = остаток од егзистенцијата на творецот; материјално отсуство = духовно присуство; отсуство на творецот = ослободување на духот (самоегзистенција на делото).

**В**о овие интенции се огледува едната од основните парадигми на креацијата: духовно и телесно самоинвестирање и саможртвување на творецот за да стварно се создаде и вистински оживее делото.

### **За основните значења на доминантните симболи**

**С**имболите не се знаци со точно определено значење, поради што не може да постои ни дециден одговор околу нивното значење. Но штом човекот еднаш веќе ги создал, никогаш повеќе не престанал да ги толкува. Се решивме тука да ги обработиме оние симболи и нивните значења кои заземаат особено место во делата на Искра Димитрова. За увид во останатите симболи предлагаме неколку од прирачниците присутни во нашата средина.<sup>9</sup>

#### **Вода**

**В**одата е елемент и фактор на животот и на смртта но и на апсорбирањето поради транспозиција (гаснење на факелите /1/, растварање на лебот /8/); фактор на создавањето (на неа се пали огнениот ромб /2/, со неа се меси тестото кое потоа гори /6/), во огледалото кое сугерира вода (=водењак) лежи осветлената циста (зигот) /10/. Во овие дела водата ајчесто ја следи овален облик (кружна фонтана и садови, овално огледало).

#### **Земја**

**Н**осител на раѓањето, плодноста и смртта. Во наведените инсталации се јавува во ромбични облици (парцела, јама /1, 4, 10, 11). Во себе носи (раѓа, чува или уништува) елементи со значење на телесност (леб) или симболи на машинскиот принцип (оган, експлозија, светлина). Од културалните форми со земјата кореспондира керамиката.

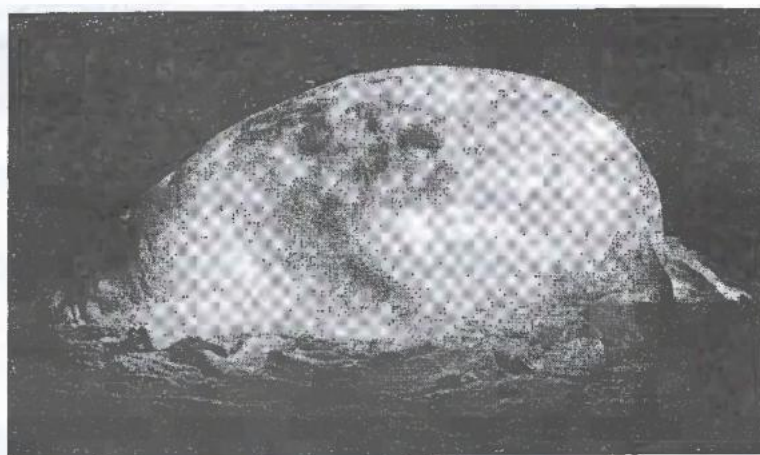
#### **Волна**

**П**оради присуството во зоната на гениталиите и органите за раѓање како и во леглото и гнездото на животните, волната се поврзува со плодноста, животот, сигурноста, хтонските предели и смртта.<sup>10</sup> Во делата на Димитрова е формирана во четири основни облици: ромб, затворен простор (куќа колиба /2, 6, 7/), под послан со расчепкана волна /2, 8, 10/, нишка и издигната конструкција. Првите три го носат значењето на вулва, утерус, легло или гнездо или пак поопшто хтонски простор, во кои се појавува, влегува, или излегува

некој од симболите на машкиот принцип (оган или светлина). Волнената нишка може да се сфати и како змија. Вградена во издигнатите конструкции добива карактер на аксијален симбол (оска на светот) спона и фактор на медијацијата т.е. поврзувањето, по кој динамичките елементи (пред се огнот) се пренесуваат низ хоризонтите на вселената (издигнати конструкции /1, 2, 4/, нишки од волна по кои огнот "се спушта" /3, 9/). Внесена како содржина во човековата фигура од тесто, во поза на фетус /12/, по пукањето на корката од тесто се појавува од пукнатините и осветлена од внатрешно светло го симболизира духовното во човекот и стремежот на ова духовно да го надмине (напушти, победи, надживее, уништи) телесното.

### **Тесто - леб**

Поради биоморфниот облик и начинот на создавање (мешање на елементи, растење, созревање во затворен простор), лебот интерферира со телесното а со оглед на културалниот карактер и конкретно со човекот. Месење на тесто = креација /6/, растварањето во вода = телесно растопување во примордијалното /8/, горење = усовршување /6/, закопување во земја = смрт, хибернација /8/, обесување = презентација /6, 7/, раздавање = комуникација, жртвување /6/. Во делата на Димитрова се јавува во облици типични за женскиот принцип (овал, ромб, вулва, дојки). Носејќи го обликот на човековата фигура (во поза на фетус), укажува на клучните својства на телесното: развојност, трошност, минливост ... /12/. Во форма на суровина (брашно) е насипано на подот, што, аналогно на земјата, водата и волната ја претставува потенцијалната креативна моќ /12/.



Искра Димитрова, *Thalamos*. 1996.

### **Ромб**

Ромбот е стилизирана т.е. геометризирани слика на отворената вулва. Во ова значење е констатиран во предисториските и современите архаични културни средини, вклучувајќи го и современиот балкански и словенски фолклор. Во текот на историјата, покрај биолошката се појавува и неговата макрокосмичка хипостаза во релација со почвата, нивата, пештерата или гробот. <11> Во примериве е овоплотен во земја /3, 4, 10/, волна /2, 3, 4, 5/ коноп /7/, тесто (леб) /7/, сено и оган /2, 7/.

### **Отвор - дланка - затворен простор**

Сите три облици интерферираат со значењата што се однесуваат на ромбот (просторите во жената во кои се создава и одржува животот). <12> Во наведените дела се јавуваат во разни конкретни форми: дланка во земја (јама /4/) дланка обложена со волна ("легло"-"гнездо"/8, 10/), во дрво (корито /11/) во печена "земја" (керамички сад /6/) во метал (тепсија, корито /2, 6, 8, 9/), во камен (фонтана, одаја, мал "долмен" /2, 9/). Особено значење во овие инсталации и се придава на колибата - куќа - одаја како простор во кој се случуваат клучните дејства обвиткани со сакралност и мистика /2, 6, 7, 8, 9/. Освен самиот простор, неговиот облик и

место во рамките на инсталацијата, важен удел во детерминирањето на неговото значење играат и материјалите од кои е составен, обложен или исполнет. Најчесто тоа е волната.

**Огнот** од запалените нишки "патува" кон една одаја, дополнета со инсталација од волна /2/. Колибата е одвнатре послана со купишта расчепкана волна /8/. Куќата од волна се подига и ги прима во себе учесничките, после што внатрешноста и се исполнува со светлина /7, слично и 6/.

### Оган

Во овие дела, огнот, заедно со светлината е клучниот од симболите на машкиот принцип. Тој е основниот динамички фактор на креациите на Димитрова, елемент кој ги исполнува со содржина симболите на женскиот принцип. Може да се свати како симбол на нескротливото, енергетското, живото, духот, како фактор на прочистувањето, плодноста, свеста, нужноста ... Се потпалува долу (како ромб од волна што плива во водата /2/, или како висока конструкција од волна /1/), се искачува нагоре (по волнените нишки) и се појавува на највисоката точка (на бедемот /1/, во одајата, под долменот/2, 9/). Од центарот се шири низ волнениот ромб, се спушта надолу и се разгорува како обрач околу ромбот од земја /3/. Со силна експлозија пламнува во недрата на земјата, ги зафаќа градите од земја /4/. Формира ромбови од пламенчиња (свеќи) околу "пајакот" /5/. Гори во вид на овал околу жената (авторката) /6/. Внесен е во колибата од волна /6, 7, 8/ или одајата /2, 9/; го пече или уништува лебот /6, 8/, присутен е во својата светлосна елифанија во овалниот биоморфен облик /10/, во телото од тесто во поза на фетус /12/ или во огнената "река" од волна што се спушта во каскади /9/.

### Епилог

Делата на Искра Димитрова постојат и комуницираат со нас на повеќе нивоа. Само едното од нив е она за кое сме свесни. Можеме да се обидеме рационално да го согледаме струењето на значењата што се одвива меѓу овие дела и нас т.е. нашата потсвест, но во тоа никогаш во целост нема да успееме бидејќи овие "струења" ќе се покажат и тогаш и онаму кога и каде што нашето радио нема пристап. Би требале да очекуваме, впечатоците од нејзините креации да се организираат во нас во системи кои повторно ќе се пројават во скриен облик: како некои необјасливи расположенија или чувства во текот, или значително по контактот со делото, или можеби како секвенца од некој наш нареден сон. Тоа ќе е доказ дека постоела т.е. сепак се случила вистинска комуникација меѓу делото и нас, односно нас и авторот, или, ако сакате, на универзумот сам со себе преку авторот, делото и нас ... знаеле ние за тоа или не ...

### Белешки:

1. V. Matić, Psihoanaliza mitske prošlosti (I), Beograd, 1976, 31, 36, 39, 75, 120, 155 - 161, 176, 185 - 187, 202 - 209, 223, 224.
2. Со оглед на предмалку реченото, таа би можела само условно да се нарече уметничка.
3. Делането му претходи на спознавањето; тоа е она - првичното, на кое дури накнадно му се надоврзува "ετροσ λογος" - митското објаснение Е. Kasirer, Filozofija simboličkih oblika, II (mitsko mišljenje), Novi Sad, 1985, 209.
4. За улогата на женскиот принцип во ова: Л. Мумфорд, Mit o mašini - tehnika i razvoj čovjeka, Т. I, Zagreb, 1986, 129 - 190. Би требало, во овој случај да се избегне редуцирањето на овој принцип на неговите биолошки и социолошки конотации, туку да се истакне неговиот архетипски карактер (види: Е. Нолман, Историјско порекло свести, Београд, 1994, 12).
5. Види: L. Mumford, н.д., 129 - 190.
6. Ваквиот карактер на творештвото се пројавува и од исказите на авторот (Искра Димитрова, Мајски изложби на млади '93, Уметничка галерија Скопје, Даут пашин амам, мај 1993).
7. Н. Чаусидис, Митските слики на Јужните Словени, Скопје, 1994, 51 - 62.
8. На некои од нив веќе им е обрнато внимание: Н. Вилиќ, Повикувања. Предговор кон каталогот "Искра Димитрова, Бакарен котел раѓа (одгледува) меси (преврива) леб гради", мултимедијален проект, Скопје, 1995.
9. J. Chevalier, A. Gheerbrant, Rječnik simbola, Zagreb, 1987; D'. K. Kuper, Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, Beograd, 1986;
10. C. G. Jung (i drugi avtorji), Čovjek i njegovi simboli, Zagreb, 1987.
11. В. Чајкановиш, Вуна и лан, во: О магији и религији, Београд, 1985, 154 - 157; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Исследования в области славянских древностей, Москва, 1974, 5, 31, 34, 44, 48.
12. Детално за ромбот: Н. Чаусидис, Ромбичниот орнамент како средство за транспозиција на плодноста меѓу човекот и природата, Културен живот, 2 / 1996, Скопје.
13. За релацијата куќа-мајка и куќа-мајка: Н. Чаусидис, Митските ..., 200 - 211.

# ЕРМИНИИ НА ТРАДИЦИЈАТА

Сузана Милевска

*"Прашалната форма мора да биде сочувана. Како прашање. Слободата на прашањето мора да се искажува и брани. Традицијата на прашањето мора со полно право постојано да биде присутна како прашање."*<sup>1</sup>

Традицијата отсекогаш била присутна како херменевтички објект за различни ерминии (совети за сликање фрески и икони, наменети за зографите кои своето име го добиваат според грчкиот глагол  $\epsilon\rho\mu\eta\nu\epsilon\upsilon\omega$  како тематско единство подложено на постојано толкување и воспоставување различен однос кон неа). Секое општество креира потреби за реална автентичност чии корени се бараат во некоја архајска автентичност - интерпретацијата на континуитетот се обидува да обезбеди позитивен критериум и историска легитимизација на тој интерпретативен чин. Резултат на тие потреби е постојаното пресоздавање на модерни митови кои вибрираат на релација мнемоничко-амнезиско. Трансформацијата на имагинарното ми-

нато во екстензија на сегашното често води кон претставување на лажните појави како можни<sup>2</sup>.

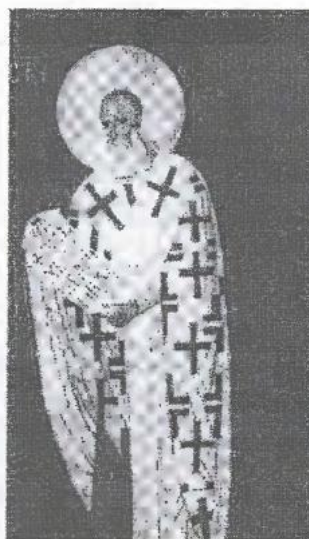
Во модернизмот односот кон традицијата се воспоставува како историска состојба во која нема хомоген континуитет бидејќи историјата на модернизмот е полна со прекини. И самиот модернизам е дефиниран како момент кога текот на историјата

е прекинат со идентификувањето со еден фрагмент од минатото што брутално добива значење и го означува моментот на одлука<sup>3</sup> - така се конституира прекилот на континуитетот. Разликата што се појавува во односот кон традиционалните вредности и нивното концептуализирање во философијата и уметноста на постмодернизмот се состои во едно видливо отсуство на прекини како пресвртни моменти. Мултиплицираното кодирање и детериторијализацијата водат кон декодирање<sup>4</sup> на историските кодови, па еклектицизмот постигнува, на формално ниво, една поинаква легитимизација за традицијата од онаа на инвокацијата.

Војата за разоткривање на превезот на привидот (историски, идеолошки или позитивистички) води кон првиот однос кон традиционалното наследство кој условно би бил наречен однос на реконструкција<sup>5</sup>. Ваквиот херменевтички проект ја надминува внатрешната и надворешната артикулација на едно

дело од минатото така што, заедно со неговата структура, тој му го враќа неговиот историски свети контекст во кој настанало, значи неговото потекло.

Ваквиот обид за реконструкција на поранешните услови во кои настанало едно дело е потфат кој, според Ханс Георг Гадамер (Hans Georg Gadamer) однапред е осуден на неуспех<sup>6</sup>. Место конечна транспарентност, тој



нуди една континуирана непросирност, една слаба постапка која со својот тек на толкување истовремено го модифицира предметот на толкување, но и нашата свест како толкувачи. Сепак, за разлика од оралното наследство, во овој модел на интеграција на пишаниот текст му е оставена преголема доверба при што традицијата ја губи својата димензионалност потпирајќи се на сегашната интерпретација, а дијалогот на сегашноста лесно се сместува во браздите на традицијата<sup>7</sup>.

Третиот модел на интерпретација на наследените дела кои зазеле свое место во традицијата би била деконструкцијата на Жак Дерида (Jacques Derrida) според која предметите подложени на толкување се во состојба на непросирни материјали, па херменевтичката операција нема цел реконструкција на минатото (карактеристична за "школата на сомнението" - Ниче, Фројд Маркс), ниту интеграција на сегашноста (Гадамер) туку една деконструкција на минатото и традицијата преку нејзините траги и текстови кои и онака никогаш не биле потполно разбирливи. За деконструкцијата е карактеристично едно ослободување од намерата за потполно автентично разбирање и проникнување во јатката на нештата. Нејзината цел не е да укаже на смислата на традицијата или на легитимноста на некое одредено толкување, туку едно ослободување и декомпозиција на постојните интерпретативни модели со вметнување на претходно отфрленото и маргинализираното<sup>8</sup>.

Она што во модернизмот е задачата на мислењето, да се продре до основата, потеклото, корените, и по тој пат до *novumot*, битието, вредноста, мора да се заобиколи за да се излезе од модернизмот: секое критичко надминување и совладување е само нов чекор во модернизмот. Во својот исцрпен приказ на "Крајот на модернизмот", Џани Ватимо (Gianni Vattimo) потсетува на забелешката на Ниче од "Несовременото разгледување на историјата" за "вишокот историска свест" која не му дозволува на човекот да произведе вистинска историска новина, го оневозможува да изнајде сопствен стил, па не

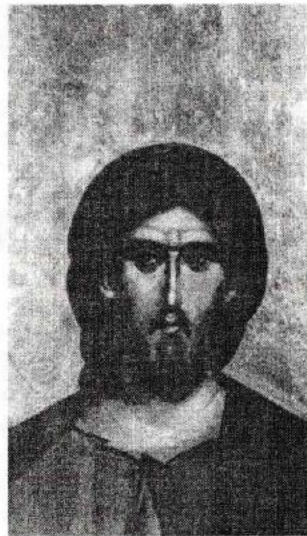


му останува ништо друго освен да презема модели од големиот магацин на реквизити од минатото. Ватимо нагласува дека и самиот Ниче се откажал од ваквиот критички однос кон она што тој го нарекува "историска болест" во една радикално спротивна изјава во едно писмо до Јакоп Буркхарт "во мене всушност се сите имиња на историјата", а веќе во "Веселата наука" да се јави идејата за "вечното враќање на истото" што би претставувало крај на епохата на надминување и совладување<sup>9</sup>.

Задачата на мислењето во времето без основа, кога идејата за основа е растворена и разблажена како и нејзините претензии на вредносните норми на вистината, би било мислењето на близината, духовните формации без однос кон една вистина, кон еден историски континуитет. Толкувањето на традицијата, сепак, не би требало да се сведува на демаскирање и пресметка со грешките од минатото<sup>10</sup> туку нивно сфаќање како наше богатство и наследство исто така, така што на светот му дава интересен колорит и примамливост.

Не случајно дури и Хајдегер, кој е во вечна потрага по значењето на битието, препорачува едно воздржување од идејата за основа: "треба да се заборава на битието како на **Grund**". Ваквиот историцистички релативизам инсистира на позицијата дека нема некоја заедничка основа, некоја конечна вистина запретана во огништето на традицијата туку дека постојат историски отворености чија историја нема да се демаскира со разоткривањето на нивните заблуди.

Затоа враќањето кон традицијата кај Хајдегер не треба да се сфати само како враќање во минатото туку и како истовремено заминување во иднината, онаму каде што веќе сме<sup>11</sup>. Особено кога станува збор за етимолошките реконструкции кои Хајдегер ги предлага за "големите" зборови од минатото, според него, врската со традицијата не ни дава цврста точка за потпирање туку нè тера на некое враќање *in infinitum*, при што барањето за конечност и нужност на историскиот хоризонт во кој се наоѓаме



Жанета Вангели, Der Große Krieg, 1992

станува флуидно<sup>12</sup>. Неговиот графички трик на прецртување на зборот битие со две коси црти најдобро го претставува неговиот однос кон наследените поими и проблеми од минатото: прецртувањето наведува на едно преиспитување и третирање на поимот битие, кој сепак е задржан, во една поинаква светлина. Тоа е она што го разликува Хајдегер од модернистичките мислители: во модернизмот да се биде модерен е вредност според која се израмнуваат сите вредности. Навистина, во модернизмот, свртувањето кон иднината се интерпретира како враќање кон автентичноста, но тоа е еден вид на секуларизација на она што некогаш било свето.

Инспириран од комплексниот однос што кај Хајдегер постои кон философските традиционални концепти, Ватимо се обидува да ги систематизира различните релации што постмодернистичките мислители ги воспоставуваат при формулирањето на своите интерпретативни модели. Првата релација би се состоела во користењето<sup>13</sup>, во едно ре-меморирање и пре-живување кое не се одвива според некој императив туку според една етика на вредности што има за задача еманципаторско дејство, а не прогрес и *novum*.

Вториот херменевтички модел не е свртен само кон минатото и неговите пораки туку и кон повеќеслојните содржини на современото сознание, наука техника, уметност и мас-медиумите, не како единство на некоја философска догма туку сфатено во повеќекратна димензија. Затоа, овој модел условно би бил наречен контаминација.

Третиот однос кон традицијата е директно поврзан со Хајдегеровиот термин **Ge Stell**. Тезата на Хајдегер дека технологијата може да воспостави континуитет со западната метафизика и да ја укине разликата меѓу субјектот и објектот со што би се добила една олеснета реалност се во основа на поимот **Ge Stell**. Така, раздвоеноста меѓу сликата и реалноста, фикцијата и вистината би се намалила, па онтологијата би се претворила во херменевтика. Метафизичките поими би изгубиле на тежина, а ваквата "ослабната онтологија" би водела кон излез од метафизиката<sup>14</sup>.

Клучен термин за подобро разбирање на постмодернистичкото сфаќање на традицијата би бил германскиот поим **Verwindung** кој се сретќава и кај Ниче, но кај Хајдегер во "Идентитет и разлика"<sup>15</sup> е најдобро објаснет. Значењето на овој термин е повеќеслојно, а се движи на релација надминување, прифаќање, продлабочување, но и преболување и

изартување. За значењето на заздравување е поврзана и резигнацијата, како резултат на загубата и болката.

Како што метафизиката не е ништо што може да се заобиколи и заборава, туку нејзините траги остануваат како засеци, рани во сеќавањето, така традицијата, во поопшта смисла, претставува незаобиколлива болка на постмодерната. Прифаќањето - оздравувањето - дисторзијата-преболувањето немаат никаква врска со критичкото надминување од модерната. Отфрлувањето на критиката се должи на мислењето дека секоја критика, секоја спротивна сила само го потхранува доминантниот, владеачки систем<sup>16</sup>.

Најчестата забелешка што критичарите му ја упатуваат на постмодернизмот е нивното постојано инсистирање на губењето на критериумите во ситуација кога критиката го демистифицира својот авторитет. Во вака трансформираната култура во која реториката ја заменува логиката, единствениот одговор на таа забелешка е тоа дека со исчезнувањето на највисоките вредности (Бог, Апсолут) вредноста всушност е ослободена, како зашметувачки потенцијал, од неграматичката власт (доминацијата на големите букви), без завршниот и прекинувачки степен на највисоката вредност, што и овозможува природен развој<sup>17</sup>.

Белешки:

<sup>1</sup> Derrida, J., *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, str. 95

<sup>2</sup> Karnoouh, C., "The Crisis of Post-modernity", *Telos*, Nu.67, Spring 1986, p. 21-25

<sup>3</sup> Raulot, G., "Marxism and Post-modernism", *Telos*, Nu.67, Spring 1986, p.154

<sup>4</sup> Ibid, p. 156

<sup>5</sup> Ferraris, M., "Zastarelost "škole sumnje", *Delo*, br. 4-5, Beograd, 1989, str. 83

<sup>6</sup> Ibid, str.84-85

<sup>7</sup> Ibid, str. 87

<sup>8</sup> Derrida, J., "Limited Inc. abc", *Glyph 2*, 1977

<sup>9</sup> Vatimo, D., *Kraj Moderne, Bratstvo-jedinstvo*, Novi Sad, 1991, str. 171

<sup>10</sup> Ibid, str. 124

<sup>11</sup> Rovatti, P. A., "Heidegger, deklinacija mmetafore", *Delo*, br. 4-5, Beograd, 1989, str. 192

<sup>12</sup> Vatimo, D., op. cit. str. 124

<sup>13</sup> Ibid., str. 185

<sup>14</sup> Suvakovic, M., *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, r.36-38

<sup>15</sup> Hajdeger, M., *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, (текстовите "Naceio identiteta" i "Onto-teološko ustrojstvo metafizike")

<sup>16</sup> Baudrillard, J., "Trenutno nemamo stii" (intervju), *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989

<sup>17</sup> Vatimo, D., op. cit., str. 23



# **ВИТАЛНОСТА НА МЕТАФОРАТА НА ПРИПАДНОСТ КАКО ДИСКУРСИВЕН АГЕНС**

(Аналитички преглед на современата  
македонска поезија од 1939 - 1992 год.)

**Кристина Николовска**

## **Предмет на истражување**

Фундаменталните аналитички аспирации кон метафората на припадност во современата македонска поезија го апсорбираат елементарниот интерес кон вообличувањето на морфолошката скица на супспецијалистички ентитет од даден семиотички систем. Оттаму секоја темелна теоретска експертиза, треба да го засегне статусот не феноменот во дадена унија. Само полиморфна аналитичка аргументација и процедура преку апсолутна статистичка евиденција, може да си дозволи конкретни референци односно индикации за одредена состојба. Таа состојба или процес како предмет на нашата експертиза е интеракциска на два ентитети сложени по својата природа и структура. Верификацијата на нивните реални димензии и пропорции може продуктивно да се афирмира како стабилен аналитички супстрат, кој практично го третира проблемот на природата, присуството и функцијата на посесивната метафора од дадениот корпус поезија.

Но, пред да оперираме со двата клучни термина, есенцијално е нивното дефинирање. Терминот "метафора на припадност" во најопшта смисла е интегрален аспект на општото подрачје на т.н. метафорика - како централен аспект на книжевно-

теориската наука. При кондензирана дефиниција, оваа метафора се артикулира како: метасемемска операција каде семантичкиот трансфер се одвива како именска интерсекција на припадност меѓу два или повеќе ентитети чија конекција се остварува преку експонентот "на". Како фигуративен модел ја проектира природата на метафората *in praesentia* со имплицитна посесивност. Супстанцијалниот карактер на оваа класа се артикулира со елементарниот однос на актуелизација сугериран од едниот субјект кон другиот.

Што се однесува до терминот "современа македонска поезија" чија доминантна сема е динамичка и витална категорија, го потенциравме фактот од потенцијално инкорпорираната опасност од релативизација, до колку не се конкретизира преку кодификација. Во нашиот осврт терминот се однесува на дваесет респективни поетски авторитети од неколку генерации кои творат на македонски јазик во временски распон од педесетитри години (1939-1992). Фактот дека се инкорпорирани повеќе од пет децении, посочува на две ординирани ориентации - проблемот на оваа метафора во нашата современа поезија ќе биде еманиран преку: тотална синхрониска перспектива која ги истражува состојбите, односите и релациите на конституентите, и дијахрониска како еволутивен преглед на процесите.

Ваквите параметри оптимално ја моделираат интегралната, но и сукцесивна претстава.

Посочуваме на евентуалната скептичност кон ваков тип обработки, поточно на третманот на супспецијалистичките содржини како сепаратни егзистенти. Сметавме дека, таквото становиште го игнорира општиот факт за имплицитниот карактер на стилскиот маркант на она што се вика дискурс. Есенцијална е комуникативноста на микроструктурата со макроструктурата, односно како што Ролан Барт пластично симплифицира: "ако треба да се даде некоја работна хипотеза на анализата чија задача е бескрајна а пак материјалите се бесконечни, најразумно ќе биде да се постулира некој однос на хомологија помеѓу реченицата и дискурсот во онаа мера во која една формална организација веројатно ги уредува сите семиотички системи, независно од супстанците и од димензиите: дискурсот ќе биде некоја голема 'реченица' (чиј единици нема неопходно да бидат реченици), сосем како реченицата која, затоа што содржи некои спецификации, е мал 'дискурс'."<sup>1</sup> Според аналогича сугерираме и експонент како посесивната метафора да претендира на бартовиот мал 'дискурс', а дискурсот на т.н. голема 'метафора'. Нашиот интерес посега токму кон еден важен фактор на т.н. атхезија кој ја закрепнува високосолидарноста и комуникативноста на микроструктурата со макроструктурата. Таа практично го детерминира енергетскиот стожер кој циркулира на релацијата: конфигурација на дискурсивно поле и метафорички капацитет.

Неоспорно е дека при рецепција на книжевен факт на ниво на семиолошки објект или интегрален семиолошки систем, егзистираат, условно речено "места" кои при сукцесивниот тек на говорната манифестација, не може да се декодираат. Таа артикуларна, а сепак "нечитлива" семантичка "маса", се транспонира во сосем конкретна и витална супстан-

ца "читлива" или декодирана само преку специјални аналитички процедури на разглобување. На тој начин тој "мал дискурс" или "парцијални означители" односно "комплекс на стилеми" кои ние го препознаваме во корпусот метафори на припадност, го оформуваат и легитимираат својот иднетитет како органски агенс на - стилот. Оттаму нашата експертиза негува особен третман кон реалните пропорции на релацијата: стилски факт (или стилем) и стил.

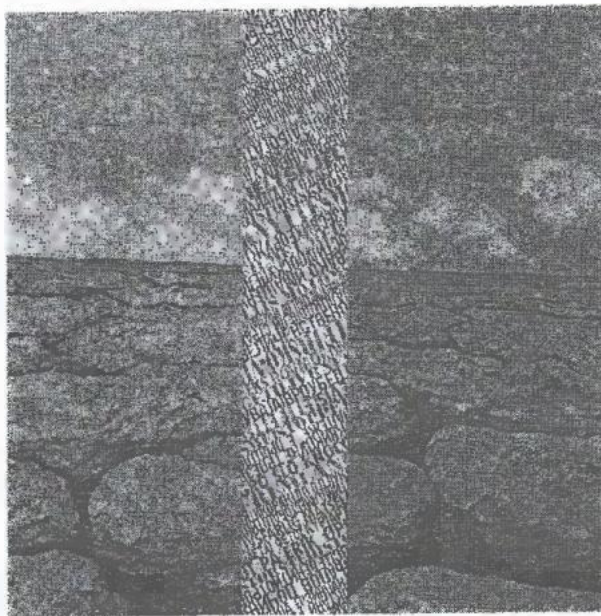
### Начин на истражување (методолошки концепт)

Елементарен критериум при секоја семичка или стилистичка анализа е функционирањето на хиерархискиот механизам, каде оперативна се афирмира процедурата која секогаш анализира пониско ниво со оглед на повисоко.

Дискусијата за некоја семантичка вредност се остварува во даден знаковен систем. Само темелно изграден систем - може да овозможи оптимален увид, а опсегот и капацитетот на методот кој ја овозможува ваквата апликација е - структурален. Неговата полиморфна енергија кореспондира преку основните постулати на методолошкиот концепт: идентификација, систематизација и интерпретација.

Квалитетивната и квантитативната концентрација на стилскиот факт метафора на припадност евоцира мултидимензиона-

ален третман. Потребите на таквата дескрипција отворија две ординарни проекции. Во прашање е афирмација на спецификациски и унификациски концепт на истражување, при што максимално се експонира продуктивноста на индуктивниот односно дедуктивниот метод. Следствено, преку дистрибутивна постапка посесивната метафора ја проследивме, како: структурна, типолошка, метаболичка, контекстуална и психолошка манифестација, а преку интегративните процеси се оформија: семантички јадра, фреквенциски попис и речник. На тој начин операциите изведени во анализата ја



Ванчо Јаков, *Од циклусот "Нашиот сакан простор I"*, 1993.

прецизираат единичната и униска претстава на комплексната метафоричка проблематика. Како пред сè структурен фактор оваа метафора својот идентитет го реализира и регенерира како микроединица на стилот. Еволуцијата на метафориката која развива извесна арборесцентна проекција својот нуклеус го фундаира во традиционалните постулати на класичната реторика, кои се ревитализираат и редимензионираат преку неореторичките дохерменевтичките интерпретации. Традиционалните дефиниции за метафората, генерално, ја актуелизираат како фигура на значење каде оперативен е преносот на значење. Но, ако се "преведе" реторичкото поимање наспрема актуелното семантичко, се диференцира различен третман кој доаѓа од нивото на семантичкиот трансфер. Пол Рикер, еден од најавтентичните проучувачи на метафората како автономен феномен, низ својата диоптрија го гледа токму оној "премин" од реторика кон семантика каде: "Во првиот случај метафората е тропа, што ќе рече отклон кој се однесува на значењето на зборот, а во вториот таа е предмет на предикација, необична атрибуција на самото ниво на дискурсот - реченица [...] (Подвлекла К. Н.). Доказ кон ова становиште е аристотеловата дефиниција каде параметар за преносот или пренесувањето е зборот (именката). Како единствен, но индикативен "процеп" за, условно речено, "надзборовна", ("надименска") метафоричка реализација, се отвора четвртиот модел аналогича. Не случајно Аристотел ја потенцира најзината конотативна логичка валидност. Трасирани се основите за новите теоретски интерпретации. А трансферот кој се одвива на четири релации, на ниво на збор (именка), кондензира архетипска вредност за понатамошните спецификации. Природата на посесивната фигура како МОДЕЛ *in praesentia* особено се препознава во замената: "од родот на вид или од видот на род" како актуелизација на партитивна сема од дадена класема. Тоа веќе ја доближува метафората до една фигура која лежи во основата на припадничкиот конструкт. Но, пред да ја препознаеме на конкретна текстовна апликација, неопходно е да се утврдат условите за продукција на стилски факт. Оттаму еволуцијата на метафориката се лоцира во теоретските подрачја компатибилни околу механизмите за метафоричко производство. Како валиден критериум се експонира т.н. *теорија на отстапката* каде "емфазата" е несистемска, непредвидлива, локализирачка. Текстот е организиран од тензијата и мута цијата на некои елементарни опозиции како: интензија (отстапка) и екстензија (контекст), поточно: "Стилистичкиот контекст и лингвистичкиот pattern се разградуваат од еден непредвидлив елемент, и контрастот кој се појавува

како резултат на таа интерференција е стилистички стимулус."

Оттаму општиот теоретски поим за метафората на припадност како и суштинското функционирање на самиот посесивен механизам, својата релевантна верификација ја доживува само преку специјални длабински процедури на трансформација. Во примерот:

На софрата нашите патишта,  
во јадењето *крвта на нашите селидби*.

(Р.П., С 70)

диференцираме два субјекта: *крвта* (S<sub>1</sub>) и *селидби* (S<sub>2</sub>) и релација на припадност "на" (⇒) која означува: "припаѓа, е член на", а формулата е следна:

*крвта на селидбите*

S<sub>1</sub> ⇒ S<sub>2</sub>

При трансформација на површинската структура - во длабинска, именската фраза се модификува во вербална, а со тоа семантичката дислокација станува потранспарентна:

*селидбите имаат крв*

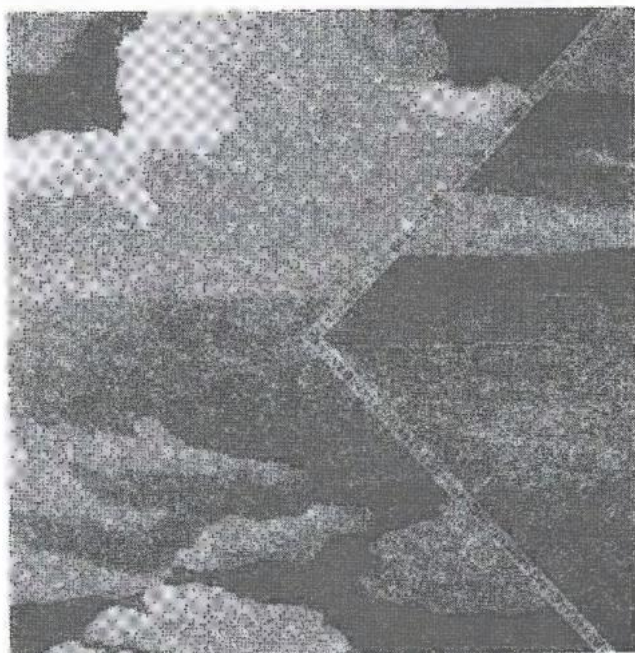
S<sub>2</sub> ⇒ S<sub>1</sub>

каде (поседувачкиот знак "з" означува: "има, поседува, е сопственик на -, располага со"). Со тоа се оформува општата Формула за метафората на припадност:

Subst.<sub>2</sub> ———> Subst.<sub>1</sub>

Subj. ———> Pred.

Интеракцијата на двата субјекта се произнесува како "аналогна" на субјектско-предикатската оска на елементарната фрастичка единица. На тој начин S<sub>2</sub> се афирмира како субјект или тема на говорот, а S<sub>1</sub> како артикулатор на вербалната маса или детерминанта. Латентната врска е помеѓу субјект - име. Тука го препознаваме аристотеловиот акцент врз дел наспрема *целина* чиј генерален агенс е синегдохата. Сосем комплементарен е ставот и на неореторичарите од *Групата Ми*: "Генитивот (пр. *кровот на куќата*), како што иницира неговото име, поаѓа од специфичностите на родот, на делот за целината. Тоа е една синегдохска постапка, обратна од онаа на атрибуцијата, [...]"<sup>4</sup>. По еден софистициран начин функционираат и пулсираат семите на S<sub>1</sub> (*крвта*) преку кои се закрепнува антропоморфниот, или уште посугестивно и попластично физиолошки стожер на *селидбите* како презентација на културолошки код. Вгнездени во дефинирани окрази



Ванчо Јаков, *Од циклусот "Нашиот сакан простор IV"*, 1993.

онели на нашата култура *селидбите* децидно се ратификуваат и лоцираат со okazjiонелот: *во јадењето*. Сетилното искуство е во прогресија, а значенското напластување се остварува преку семичко вглобување. Парадигматскиот распон се растегнува и еластифицира низ синтагматизација иманентна на посесивот.

**И**нтроспективната еманација на новопродуцираните модалитетни пројавувања на посесивот сугерирана од лингвистот Иван Фонаги, практично иницираше откривање возбудлива невидлива серија. Моделите на презентација од раскошниот корпус современа македонска поезија чии репери подлежат на длабински логички структурирања врз глобалните карактеролошки црти на посесивот: дел наспрема целина, детерминација, спецификација и слично. Уште попрецизно, алтернативните значења на посесивот низ нашата интегрална пракса афирмираа и отелотворија нови **реалности** кои се продукт на некои **нарушувања**. Каква е апаратурата на тие нарушувања предизвикани од парадигматско-синтагматски интервенции, може да се востанови преку конкретна модалитетна презентација на конкретен на текстовен материјал. Речиси заводлива беше возбудата да се "препознаат" или "откријат" можните апликации од широкиот и богат "репертоар" на современата македонска поезија.

**Н**а типолошки план, овој стилем доживува бинарна манифестација преку следните можни моделативни

вредности, како : **жива (незгасната)** метафора која е всушност и вистинскиот фигуративен репрезент, преку инкопатибилност со контекстот и реверзибилниот процес - пораст на аграматичност, или пак како **мртва (лексикализирана)**. Во основата на таквата интерпретација е инкорпорирана дистинкцијата **силни и слаби опозиции** постулирана од логичарот Робер Бланше и лингвистот Алжирадес Греимас. Генеричкиот контактот е директен и со артистеловото искуство за **вистинити и лажни** судови, одоносно за суд кој има вистинска или лажна негација. Во таа насока Жан Коен разликува силни и слаби фигури каде : "Силните се исказуваат како члениви на бинарна парадигма во сојуз. Тоа значи дека синтагмата во тој исказ е поларитетна."<sup>5</sup> За нас е особено важна потенцираната поларитетност која се реализира на план на комбинација, а може да инклинира експоненти на ниво на микроструктура.

**К**ога една статистичка евиденција располага со систематизиран хомоморфен ентитет од вкупно 14 101 единици како апсолутна фреквенција на ранг на корпус, во прогресија е љубопитноста да се проучи дејствувањето на адекватниот стилем со останатите фигуративни модели. Ефикасен со својот капацитет, општиот преглед на **метаболите** објавен како *Општа реторика* од неореторичарите од *Групата Ми*, се произнесе доволно провокативна и аналитички - високо продуктивна акција која ја интересира интеракцијата на метасемемско со општото метаболичко искуство преку припадничката метафора.

**К**ога пак се иницира претстава преку која метафората е фактор на кореспонденција и ако производството на "емфазата" се идентификува преку извесни "околности" или "услови", тогаш потребно е да се проучи нивната природа, состав и функционалност. Говориме за лексичко-семантички материјал која е во директна сопственост со фигурата, а се нарекува **контекст**. Од особена важност е да се проучи степенот на продукциониот капацитет на контекстуалната "маса" која стекнува ранг на **дискурсивен механизам**. Токму "виталноста", "флексибилноста" па дури и "дискретноста" на тој слој ја оформува и персонализира неговата функционалност. Перформансите на таа функционалност се директна платформа за метафоричко жариште. Фигуративниот волумен емитува висока солидарност со своите okazjiонели. Ако лингвистит Ото Јесперсен појавата на некоја граматичка единица ја доведува во конекција со соодветни услови, како: *terriblement, mauvais, temps*<sup>6</sup> (страшно, лошо, временско), ние си дозволуваме, во најширока смисла, да разликуваме услови за појава на фигура - аналогни на временските

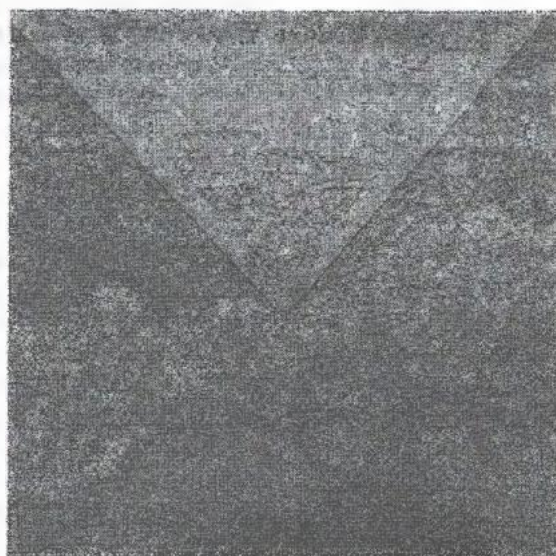
[метеоролошки], како: крајно неповолни, лоши и поволни.

Ова секако не е параметар за рангирање на контекстот, но можна е аналогија на природните погодности.

А нуклеусното аналитичко прашање околу психоаналитичкиот третман на метафората посега кон извесна ментална конституција која би била латентен супстрат на говорната артикулација од типот на посесивната метафора. Оттаму и дилемата како да се доближиме до еден, во суштина "недофатлив" слој чија егзистенција "останува необјаснета-фантомска"<sup>7</sup> според Иван Фонаги, и ако да не се дислоцираат сеуште непронајдените вистински релации. Ова сложено прашање пак, по длабински пат иницираше и друго: Може ли да се запрашаме дали зацврстените правила на говорната порака или дискурс - може да го препознае својот неартикулиран пандан во "кодот" на несвесното?

Унификацискиот концепт ги оформува интегративните структурни процеси кои вообличуваат: семантички јадра, фреквенциски попис и речник. Систематизацијата на единиците инволвирани во  $s^2$  се конструира преку семантички јадра, а центар на логичката спецификација е  $s^1$  од формулата за метафората на припадност. Оттука важен е заклучокот дека хиерархизацијата на пертинентните уни на  $s^1$  и  $s^2$  се најдоверливата аргументација за општиот карактер на метафоричките уни кај овој модел. Интерпретацијата ја засега токму односот на

овие две основни групации што се суштина на синтетичките процеси во една структурализација. Тој однос непосредно се одразува на интерсекцијата на општите тематизации. Токму затоа е особено индикативен и рефлексивен за заклучните тези. Во поезијата на Матеја Матовски, на пример, како најфреквентен се артикулира односот на метафоричките уни помеѓу: тематизациите *сонце* и *време* (за  $s^2$ ) и општата *хомоидизација* (за  $s^1$ ). На планот на семантички јадра во  $s^2$ , астралниот феномен сонце е компатибилен со метеоролошкиот ентитет ветар (ветер), или на пример со акватичкиот вода, спацијалниот небо и компилацискиот свет - како општи манифестации на поширокиот поим - ПРИРОДА. Во тие манифестации, директно или индиректно спаѓаат и јадрата во МНП на Радован Павловски: *свет, сонце, земја, небо, вода*, односно: *свет, сонце, море, залез, небо* кај Богомил Ѓузел<sup>12</sup>. Може ли сега овие центри на семантичките јадра да се сведат и синтагматизираат преку воопштениот однос: ХОМОИДИЗАЦИЈА НА ПРИРОДАТА, или она што Жан Коен умесно го воочува: "Неочекуваното вмешување на природата во драмата на човекот е еден од највообичаените начини да се оствари непоследователноста. Таа го образува, се вие, координативниот пандан на импертинентноста. Видовме дека најчестото остварување на импертинентноста беше припишувањето на материјалните особености на духовни суштества или пак обратно. Во двата случаја поезијата ги меша луѓето и предметите."<sup>8</sup> Не е ли тоа "вмешување на природата во драмата на човекот" во длабината на мултиплицираниот метафорички бинаритет проектиран преку неколку наши поети? Сека-



Ванчо Јаков, *Од циклусот "Нашиот сакан простор VI"*, 1993.

ко дека тој однос е координиран од операцијата: непоследователност или импертинентност до која ние "дојдовме" преку обемното "хиерархиско стебло" на микро и макро-структурите. Штом ги идентификувавме носечките "топоси" на арматурата како една глобална симплифицирана антитеза базирана врз начелото непоследователност: метријално/духовно, интересно е да се пронајде генеричката заднина на појавата.

На овој аналитички стадиум веќе се осмелуваме да се концентрираме токму на директниот однос помеѓу централните ентитети: метафора на припадност и современа македонска поезија. Елементарен показ е фреквентниот корпус, односно степенот на концентрација на хомологен метафорички модел е пресуден при интерпретација на стилски факт. Еманацијата и експликацијата на апсолутната и релативната фреквенција се одвива преку синхрониска и дијахрониска перспектива. Обично ваквиот концепт е погоден и нужен при маркирање на поопшти појави иманентни на неколку поетски дискурса. Тотален увид е овозможен преку статистички шематски приказ:

Синхрониски попис на апсолутната фреквенција на метафората на припадност во современата македонска поезија (1939-1992 год.):

1.	Матеја Матевски	2 143
2.	Радован Павловски	1 840
3.	Ефтим Клетников	1 527
4.	Богомил Гузел	1 211
5.	Јован Котески	889
6.	Славко Јаневски	878
7.	Влада Урошевиќ	762
8.	Анте Поповски	729
9.	Гане Тодоровски	705
10.	Михаил Ренџов	697
11.	Блаже Конески	573
12.	Ацо Шопов	497
13.	Србо Ивановски	405
14.	Петре М. Андреевски	309
15.	Цане Андреевски	271
16.	Петар Т. Бошковски	249
17.	Чедо Јакимовски	209
18.	Даница Ручигај	155
19.	Гого Ивановски	139
20.	Коста С. Рацин	23

## Резултати

Статусот на одреден стилски маркант директно е детерминиран од неговиот квалитативен и квантитативен пласман. Одредувањето на улогата на овој стилем во корпусот современа македонска поезија е конзистентна на автентичното индивидуално и колективно искуство. Од пресудно значење е начинот на кој тие "парцијални означители" ќе бидат инвестирани. Може да се маркира одредена семантичка густина, но треба да се утврди и нејзината оперативност и резонантност во пошироки рамки. Тоа значи дека улогата на стилската единица е инхерентна на посебната "граматичност" или дискурс. Статистичкиот увид најдоверливо ја воспоставува хиерархиската скала, каде при квантитативна доминација класата се артикулира како суверена форма, и на планот на индивидуалната стилска постапка стекнува статус на ЕДИНСТВЕН ДИСКУРСИВЕН МЕХАНИЗАМ, КЛИШЕ или СТЕРЕОТИП. А во услови на енормна кумулација на хомоморфен референт, ефектот на хиперпонираноста може да биде само некомуникативност со останатите модели и контексти, херметичност на формата, ендоецентрична структура и отежната приемливост на пораката.

Во одредени дискурси ова фигурално решение се експонира како ЕВИДЕНТЕН СТИЛСКИ ФАКТ. Во тие рамки и квантиет, посесивната метафора може да се реализира како подрачје на истражување и да го задржи степенот на иновација.

Како КВАНТИТАТИВНО РЕДУЦИРАНА ПОЈАВА, оваа метасемема може да задржи статус на ПРОГРЕСИВЕН И ОРИГИНАЛЕН СТИЛОГЕН ФАКТОР. Или воопшто секогаш кога условите за нејзина продукција, односно контекст е природен, оваа фигура е активна, конструктивна микроединица која ги поткрепува поголемите семантички експанзии.

А што се однесува до коегзистенцијата на стилемот во неколку дискурса и ефектите од колективното искуство, констатиравме дека во ПОЧЕТОКОТ НА ШЕЕСЕТИТЕ ГОДИНИ во нашата поезија, стекнува статус на МАНИР и НАЧИН на пеење. Во генетичка смисла, есенцијални се гледиштата на Атанас Вангелов кој прв ја поврзува метафората на припадност со надреалистичкото влијание<sup>9</sup>, и воедно временски ја детерминира: "Се говореше кај нас дека искуствата на надреализмот стекнаа определена поетска актуелност кон средината на педесеттите години. Резултатно се искажаа тие кон почетокот на шеестите години."<sup>10</sup> Оваа прецизна констатација кор-

спондира со нашата обемна аргументација која пак со себе повлекува или иницира РЕВЕРИФИКАЦИЈА на т.н. термин "модернитет", чии транспаренти, сметаме, може да го оформат својот легитимитет и надвор од пошироки семички контексти. А во случај да се појават во нив, се "отежнуваат" условите, за да се задржи идентитетот. Сепак сè е прашање на стратегија на дискурсот.

Со сите аналитички податоци за единечната и уникатната претстава на посесивната конструкција се "испакуваат" органските пулсации на дискурсот, а "повидливи" (потранспарентни) стануваат и условно речено интеграциските "остатоци". Со тоа се оформуваат крупните ракурси, било да се од "внатрешна" или "надворешна" природа.

Затоа, динамичките процеси на посесивната метафора во семиолошкиот систем современа македонска поезија очигледно се витални, полиморфни и поливалентни и го одразуваат морфолошкиот состав на индивидуалитетот и колективитетот на дискурсот. А оваа метафора, успева да го задржи своето достоинство како оригинална појава - секогаш кога условите за нејзина продукција, односно контекстот е - ПРИРОДЕН. Есенцијален е исклучително важниот фактор на МОТИВАЦИЈА која и дава смисла на егзистенцијата на метафората. Можни се две перспективи: егзоцентрична или ендоцентрична - прашање е која ќе се одбере. Особено во услови кога фигуративниот модел како метафората на припадност акумулира една особена т.н. "статичка кохеренција"<sup>11</sup> во речникот на Ото Јесперсен, каде во енергетска смисла во сила е "внатрешното зедништво на молекули" - кое би го "превеле" како некоја нагласена интеркомуникација на значењата, резултатна е редуцирана комуникабилна способност на ентитетот со останатата контекстуална или фигуративна "маса".

Белешки:

<sup>1</sup> Ролан Барт: *Увод во структуралната анализа на расказивањето* во кн. *Теорија на прозата* (Маргарет Мекдоналд, Жан Коен, Алжирадес Греимас, Ролан Барт, Цветан Тодоров, Филип Амен - Избор на текстовите, превод и предговор Атанас Вангелов) - Скопје, Детска радост 1996., 133-134.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur: *Živa metafora*. - Zagreb, Grafički zavod Hrvatske 1981., 11.

<sup>3</sup> Динамизмот на тие процеси се одвива на микроплан како "координативна отстапка" според Жан Коен.

Michael Riffaterre: *Essais de stylistique structurale*. - Paris, Flammarion 1971., 57.

<sup>4</sup> Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, F.-M. Klinkenberg, P. Miguet, F. Pirce, H. Trignon): *Retorique generale*. Paris, Larousse. 1970., 116.

<sup>5</sup> Жан Коен, цитирано според Атанас Вангелов; Поезијата на Блаже Конески: *Места и мигови*. - Скопје, Мисла 1981., 29.

<sup>6</sup> Otto Jespersen: *La syntaxe analytique*. - Paris, Les editions de Minuit 1971., 190.

<sup>7</sup> Ivan Fonagy: *La structure semantique des constructions possessives* 80 кн. *Langue, discours, societe*. Paris, Editions du Seuil 1975., 66.

<sup>8</sup> Жан Коен, цитирано според *Теорија на прозата*, 81.

<sup>9</sup> Атанас Вангелов: *Уморене речи*. - Београд, Књижевне новине 21.1.1982., 32-33.

<sup>10</sup> Атанас Вангелов: *Решето*. - Скопје, Наша Книга 1983., 229.

<sup>11</sup> Ivan Fonagy: *Исто со* 7., 58.

**Роберт Дарнтон**

# **СЕКСОТ Е ДОБАР ЗА МИСЛЕЊЕТО!**

Роберт Дарнтон (ROBERT DARNTON) - роден 1939. Американски историчар. Предава на Универзитетот Принстон (Princeton University)

## **ЗА ЕМАНЦИПАТОРСКИТЕ ПОТЕНЦИ- ЈАЛИ НА ПОРНОГРАФИЈАТА**

Она што недостасува во современата дебата за порнографијата може да се формулира во една реченица позајмена од Клод-Леви Строз (Claude-Lévi Strauss): Сексот е добар за мислењето. Во *Дивото мислење* и во другите свои дела Леви-Строз тврди дека многу народи не мислат на ист начин како филозофите, значи апстрактно, туку во медиуми на нешта: на конкретни нешта од секојдневниот живот, како шарата на чапрагот и тетоважите, и на имагинарни нешта од митот и фолклорот. Како што некои материјали се особено погодни за работа со нив, така и некои нешта се особено погодни да поттикнат на размислување. Овие нешта кои овозможуваат да се разјаснат неочекуваните односи и да се дефинираат нејасните граници можат да се подредат во обрасци.

Сексот, така јас би сакал да тврдам, е едно од овие нешта. Знаењето за телесното не само што наоѓа место во културните обрасци, туку е и бескраен материјал за мислењето, пред сè кога се јавува во нарративна форма - во мрсните вицови, машкото фалбау-

иство, женските трачеви, непристојните песни и во еротските романи. Во сиве овие форми сексот не е само тема, туку и еден вид алатка која се употребува за да се разбијат нештата и да се испита нивната внатрешност. Тој за обичните луѓе е од иста таква корист, како што е логиката за филозофот: тој се добира до смислата на нештата. И со најголем успех тоа го правеше во златното доба на порнографијата од 1650 до 1800 година, пред сè во Франција.

## **Книги од "Пеколот"**

За среќа оваа теза може да се провери, бидејќи француските издавачки куќи во последните десет години повторно отпечатија цели регали од најстрого забранети еротски дела од времето на Ансјан Режим (Ancien Regime) (времето на францускиот апсолутизам - пред Француската револуција од 1789 - заб. на превед.) Тие профитираа од слободниот став кон сексот од страна на јавноста и полицијата и притоа можеа да ги искористат бескрајните резерви од прочуениот оддел "Enfer" (Пекол) од Bibliothèque National.

Библиотекарите го основаа "Enfer" некаде меѓу 1836 и 1846 година за да расчистат со една противречност. Од една страна имаа задача да ја изработат најголемата можна документација на печатениот збор, а од друга страна сакаа да ги заштитат читателите од можноста да се расипат од лошите книги. Решението беше во тоа да се издвојат



најсоблазнувачките еротски дела од многубројните збирки на библиотеката и да се чуваат под клуч, на едно место, кое пак требаше да биде достапно за обичните читатели.

Оваа политика спаѓаше во она чистење на светот кое се рашири во 19 век. Како дел од општото запетлување и заклучување библиотекарите насекаде носеа одредени видови книги надвор од досегот на читателите и изнаоѓаа кодекси за да ги класифицираат: "Приватни работи" на Британскиот музеј (*British Museum*), "Делта" на Библиотеката на Конгресот, (*Library of Congress*) на Народната библиотека на Њујорк (*New York Public Library*) и грчката Омега на Библиотеката на Бодлијен (*Bodleian's Library*) која изговорена на оксфордски англиски звучи како "Fuck!".

Најчестата претпоставка е дека најголемата збирка била во *Bibliothèque Nationale*, зашто Париз, развратниот Париз од времето на Ансјан Режим и на рококо то важеше за главен град на порнографијата. Долу во пештеровидната *Salle des Imprimés* (историја со печатени работи) во Националната библиотека, читателите понекогаш им дозволуваа на своите мисли да заталкаат нагоре кадешто - за чудо - беше "пеколот". Си замислуваа како, наместо да се мачат со проповедите на Бурдалуе (*Bourdaloue*), или со историските списи на Ројен (*Rollin*), се искачуваа две скалила погоре во царството на раскош, спокојство и сладострастие (*luxe, calme et volupté*) на Бодлер (*Baudelaire*). Затоа "пеколот" беше нешто повеќе од склад кој беше дефиниран преку бројки - на пример преку серијата D2 која беше основана во 1702 година и извонредната Y2 која е започната во 1750 година. "Пеколот" беше рај, ескапистичка фантазија која беше набиена со поетска енергија.

Во 1911 го посети еден од најголемите поети на Франција, Гијом Аполинер (*Guillaume Apollinaire*) и ги каталогизираше нејзините резерви: 930 дела и секое поделикатно од другото. Еден научен каталог изработен од Паскал Пија Рија (*Pascal Pia*) во 1978 година набрјува 1730 наслови, од кои меѓутоа повеќето се модерни репринтови зашто во долгиот период од 17 век наваму оригиналите исчезнале од полиците. Очигледно "пеколот" криел огромни резерви од забрането овошје, од кои меѓутоа, сè до 1980 година кога "Enfer" беше отворен и издавачките куќи почнаа да ги препечатуваат, најповеќето остануваа надвор од дофатот на обичните читатели.

Денес сета оваа литература повеќе не е заштитена во однос на авторските права. Во секоја париска

книжарница може да се најде по нешто од неа, еден богат доказ за тоа е седумтомниот избор од "Анфер" кој го издаде (к) Фајар (*Fayard*): дваесет и девет романи со илустрации и учени воведи. Од најзначајните дела, како *Марго развратничката* (*Margot la ravaudeuse*), *Еклезијастички успеси* (*Les Lauriers ecclesiastiques*) и *Свеќата од Арас* (*La chandelle d'Arras*), кои беа бестселери на црниот список на пазарот на книги од времето на Ансјан Режим серијата на Фајар содржи сосема малку. Меѓутоа некои од нив можат да се најдат во една извонредна антологија која беше објавена минатата година од Рејмон Трусон (*Raymond Trousson*) под наслов *Развратните романи на 17 век* (*Romans libertinis du XVIII siècle*): дузина романи и раскази стиснати на 1300 страни меѓу две корици. Така сега конечно можеме да преземеме едно горе - долу репрезентативно патешествие низ литературниот пекол на Франција. Што нè учи тој за историјата на порнографијата и местото на порнографијата во историјата на мислењето?

Како и за темата, се спори и за поимот. Едните се на мислење дека значењето на "порнографијата" би требало да остане ограничено на етимолошкиот корен којшто означува пишување за проституција, а не за еротика воопшто. За други "порнографија" содржи описи на сексуални активности кои треба да го возбудат читателот или набљудувачот и кои го прекршуваат конвенционалниот морал. Еден приврзаник на постмодерната најверојатно аргументира дека проблемот постои дури оттогаш кога е искован зборот, т. е. не пред првата половина на 19 век. (Најраната употреба на термин врзан за оваа проблематика би можела да биде онаа во трактатот на Рестиф де ла Бретон (*Restif de la Bretonne*) за јавната проституција *Порнограф* (*Le Pornographe*) од 1769 година). Дури потоа, и тоа преку мерки како основањето на "Анфер", јавниот дискурс за сексот дефинираше една еротика за којашто се препорачува затајување од највисок степен.

Проблемот на овие дефиниции е во тоа што сексуалните практики и културните табуа постојано се менуваат. И токму оваа променливост е она што го прави сексот толку погоден за мислењето, зашто тој служеше како можност да се испитат двосмисленостите и да се одредат границите. Во 16 и во раниот 17 век никому не му паѓало на ум да изопшти книги врз основа на нивната развратност, книги кои денес би ги сметале за порнографски. На подрачјето на религиозното, а не на сексуалното се наоѓаше строго забранетото. Вистина, кај најраните дела на модерната порнографија невозможно е да се

разделат сексот и религијата: такви се *Расправи (Ragionamenti)* (1536) од *Аретино (Aretino)*, во која најласцивните сцени се одигруваат во еден манастир и *Женско училиште (Ecole de filles)* (1655) и *Академија за дами (Academie des Dames)* (1680) во која темите на Аретино му служат на францускот анти-клерикализам и *Венера во манастир (Venus dans le cloitre)* (околу 1628), кадешто слободната љубов бара и слобода на мислењето. Во добата на процутот на порнографијата во 18 век бестселерите како *Тереза филозофот (Therese philosophe)* (1748) ја користат еротиката за каузата на просветителството, а во предвечерието на револуцијата книгите за сексот, како *Преписката на Етали (Correspondance d'Eulalie)* (1784) служат пред сè како двигател на социјалната критика.

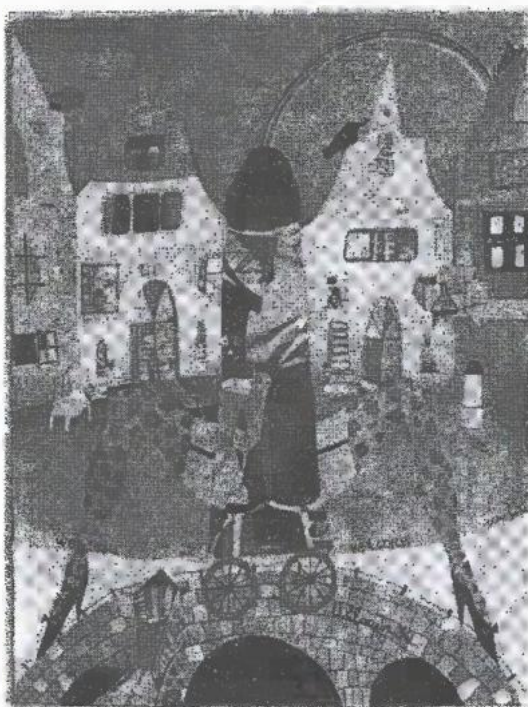
По 1789 порнографијата стави на располагање цел арсенал на оружја за да им се закани со стап котек на аристократите, свештенството и на монархијата. Но мошне брзо откако стана политичка (како во *Дон Бугр во општите сталежи - Don Bougre aux Etats-Generaux*, едно обвинение против депутатите на општиот сталеж), стана и тривијална, како во *Четириесет начини на фрлање (Quarante manieres de foutre)*, еден псевдо-сексуален прирачник кој може да се чита како книга на рецепти, и тоа најповеќето за фаст фуд: "Се зема еден бут, се додава путер, сето тоа се покрива и се загрева до точка на вриење...". Секако векот заврши со Маркизот де Сад (Marquis de Sade) кого некои го поздравиле како пророк на модерната авангарда. Но бескрајните варијации на тела кои копулираат во делото на еден потипичен автор, Андре-Робер Андреа де Нерсија (Andre-Robert Andrea de Nerciat) упатуваат на заклучокот дека ова е жанр кој веќе се исцрпил. Во 19 и 20 век Бодлер и Батај (Bataille) го направиле сексот корисен за мислењето на еден нов начин, а новата ера на масовната литература и масовната продукција ја претвориле порнографијата во феномен на масовната консумација.

Кусо речено, порнографијата има своја историја.

Таа се развиваше во границите на еден корпус на литературното кој постојано ги менуваше своите контури, но задржуваше извесна кохерентност. Делата во "Анфер" секогаш упатуваат на едни исти извори, пред сè на Аретино и на античкиот пријапски култ на фалусот. Се цитираат меѓусебно со тоа што, на пример опишуваат "галантни библиотеки" кои се користат како сексуални кулиси. Се служат со истите обрасци, пред сè со воајерството (читателот едновремено гледа преку рамото на некој кој преку клучалка набљудува една двојка која, пред огледало или меѓу слики, и самата копулира со други двојки кои копулираат). Ги следат истите нарративни стратегии, фиктивни автобиографии на куртизани

или дијалози меѓу стари волци и невини почетници, псевдо-сексуални прирачници или патешествија низ манастири и бордели (кои секогаш се претставени како две верзии на една иста работа, обичај кој сеуште е присутен во сленг изразот за јавна куќа - "abbaye" - манастир). Во многу случаи дури и на своите ликови им ги даваат истите имиња - Нана, Ање, Сизон (Nana, Agnes, Suzon), беа особено омилен - и своите производи ги рекламираат со истите лажни адреси на насловните страни: "Во Рим, од печатницата на Светиот Татко" ("à Rome, de l'imprimerie du Saint Pere"); (?) ("à Gratte-mon - con, chez Henri Branle-Motte") "Во Трибалди, од печатницата на Пријап" ("à Tribaldis, de l'imprimerie de Priape"), "Во Китира, во храмот на сладострастието" ("à Cythere, au Temple de la Volupte"), во "Лижимандало, а се наоѓа во кулисите на сите театри" ("à Lechecon, et se trouve dans les coulisses de tous de theatre").

И покрај се, покрај сите овие конвенции кои читателот го принудува да ја игра улогата на воајер неговите очекувања ги насочува кон еротско доживување, раната модерна порнографија во очите на своите современици не беше јасно омеѓен жанр. Таа многу повеќе спаѓаше во една сеопфатна категорија која во тоа време беше означена како "филозофска". Издавачите и книжарите од 18 век го



Лилјана Климова - Пеин, Амстердам, 1996.

употребувале изразот "филозофски книги" за означување на артиклите, без оглед дали биле од нерелигиозен, превратнички или непристоен вид. Пофините разлики не им биле важни, зашто најмногу од забранетите книги биле соблазнувачки во различни погледи. "Libre" (книга) во нивниот стручен жаргон значела исто што и ласцивно, но го евоцирала и либертинизмот (развртниот начин на живот - заб. на превед.) од 17 век, т.е. слободоумноста. Околу 1750 либертинизмот бил работа на телото и духот, на порнографијата и филозофијата. Читателите можеле да препознаат книга за сексот веднаш штом ќе ја погледнеле, но тие очекувале сексот во неа да служи како двигател за напади против црквата, круната и сите видови социјална неправда.

### Филозофско телесно сладострастие

Да го земеме на пример *Тереза филозофот*, едно од двете или трите најзначајни порнографски дела на 18 век. Книгата почнува со фиктивна верзија на еден познат скандал во кој еден езуитски отец завел една млада жена која кај него отишла да побара духовна поддршка. Во романот езуитот проповеда една радикална верзија на картазијанството. Тој се служи со Декартовата дихотомија на духот и материјата, инструктирајќи ја својата ученичка, мадмоазел Ерадис (Eradicé), да ја одвои својата душа од телото преку духовни егзерцитии (вежби), на пример така што ќе го крене здолништето и ќе се сконцентрира на светиот дух додека тој ја камшикува по газозите. Ако се сконцентрира доволно силно, така тој ја убедува, нема да чувствува никаква болка. Дури напротив, нејзината душа ќе го напушти телото и ќе одлети кон небото на бран од спиритуелна екстаза.

После една прописна порција котек Ерадис е подготвена за највисокиот духовен егзерцитиум: за половиот однос. Езуитот ѝ објаснува дека со помош на една реликвија - еден крут остаток од ортомата којашто Св. Фрањо ја носел врзана околу мантијата - ќе го почувствува задоволството од една чиста форма на спиритуелна пенетрација. Кога таа потоа на коленици се моли тој ѝ се качува одзади. Сцената е опишана од Тереза, хероината и раскажувачот во прво лице во романот, онака како што скриена ја набљудувала отстрана:

*"О, оче! пиштеше Ерадис. Какво уживање продира во мене! Да, чувствувам небесна среќа; чувствувам дека мојот духе потполно одвоен од материјата. Уште, оче, уште. Расцепето го она што е нечисто во мене. Ги гледам...ан...ге...ли...те.*

*Туркајте...туркајте...сега....Ах!...Ах!...Мил...Св. Фрањо! Не ме напуштај! Ја чувствувам ортомата...ортомата...не можам веќе да издржам...умирам!"*

За Тереза оваа епизода е повеќе од лекција за опасностите од подлоста на свештениците. Таа е првиот чекор во нејзиното воспитување. Отсега па натаму, откако научи да го отфрла авторитетот на црквата, таа го следи принципот на сладострастието којшто го спроведува низ физиката, метафизиката и етиката, сè до еден среќен крај во креветот на еден гроф кој филозофира. И иако на денешниот читател ова ќе му се чини невообичаено, сексот и филозофијата одат рака под рака низ целиот роман. Ликовите мастурбираат и копулираат, а потоа дискутираат за онтологијата и моралот за повторно да се наполнат со сила за следната рунда уживање. Во 1748 оваа наративна техника беше потполно разумна, зашто покажа како знаењето за телесното може да го подготви патот кон просветителството - кон радикалното просветителство на Ламетри (Lametrie), Хелветиус (Helvetius), Дидеро (Diderot) и д'Холбах (d'Holbach).

На крајот Тереза станува "филозоф" на истата школа. Таа научува дека сè може да се сведе на материја во движење, дека сето знаење доаѓа од сетилата и дека сето дејствување би можело да се изведе од хедонистичката пресметаност: да се максимизира уживањето, да се минимизира болката. Но Тереза е женски "филозоф". Најголемата болка која може да си ја претстави е пораѓањето и тоа дотолку повеќе што нејзината мајка и нејзината советничка за малку ќе умреле во породилните болки. Оттаму доаѓа до заклучокот дека половиот однос - дури и кога ужива во сексот и тоа со гроф кој се додворува и со кого сака да спие - не заслужува таков ризик. Ако се земат предвид демографската сосостојба и стручноста на бабиците во 18 век, размислувањата на Тереза изгледаат сосема разумни, а исто и нејзиното решение: прво - мастурбација, второ - заштита од бременост со *coitus interruptus*.

Бидејќи Тереза е сиромашна граѓанка, а нејзиниот љубовник гроф, таа не може да очекува дека тој ќе ја земе за жена. Но таа прави добра зделка: великодушна апанажа од 2000 лири годишно и слободен престој во неговиот *chateau*. При љубовната играта дури создава и мелодија, а во една претходна епизода се одбранува од еден напаствувач грабнувајќи го за гуша. Наместо едноставно да се помири со својата животна судбина, Тереза ѝ се спротивставува на улогата на жена и мајка и си ја

бара среќата на своја рака - како материјалистка, атеистка и еманципирана жена.

Секако и таа беше фикција на машката фантазија, бидејќи и Тереза Филозофот, како и најголемиот дел порнографски списи, беше напишана од маж - веројатно од Жан-Баптист де Боје (Jean-Baptiste de Boyer), Маркиз д'Аржан (Marquis d'Argent), но можеби и од извесниот Д'Арл де Монтињи (D'Arles de Montigny) или дури од Дидеро. Тереза спаѓа во долгата низа на женски раскажувачи во прво лице кои одат наназад до Аретиновата Нана. Овие женски раскажувачи ги изразуваат машките фантазии, а не на пример долго загубениот глас на раниот модерен феминизам. Како проститутки, метреси и калуѓерки тие го продолжуваат митот за сладострастната жена која се согласува да биде потчинета за да ја ослободи од стегите на сопствената ласцивност. Ништо не можело да биде подалеку од ужасите на проституцијата, отколку митот за среќната курва. Па сепак, тие измислени жени беа предизвик за праксата на угнетување во времето на Ансјан Режим. Пред сè за авторитетот на црквата која повеќе од која било друга институција придонесуваше жените да останат во таа положба. Но порнографијата покажува такви примеси на антиклерикализам, што често се чини дека е повеќе работа на религијата отколку на непристојното - таа навистина е понерелигиозна од безбожништвата кои можат да се најдат расеани низ неколку стандардни дела на просветителството, како на пример во *За духот на законот (De l'Esprit de Lois)* од Монтеѕкје (Montesquieu) и во *Енциклопедијата (Encyclopedie)* од Дидеро. Било вообичаено свештениците да ги злоупотребуваат исповедите за да ги заведат женските членови на црковните општини. Секој манастир со калуѓери е харем. Црковните лица по селата се изживуваат на селаните одземајќи им ја невиноста на жените, набивајќи им рогови на мажите и праќајќи ги своите жртви по градовите каде станувале плен на црковните великодостојници. Бискупите и опатите имале сопствени проститутки и јавни куќи. И пак не им успевало да се заштитат од половите болести кои ги косат, како високото свештенство, така и високо-то благородништво.

Апстрактно овие теми можат да се претстават како проблеми на корупцијата и експлоатацијата, но порнографијата, пакувајќи ги во секс стории, им дава експлозивна сила. Хероината во *Венера на парење, или животот на една славна развратничка (Venus en rut, ou vie d'une celebre libertine)* (1771) ја цитира прочуената забелешка која Мадам де Понпадур (Mme de Pompadour) ја дала за никој помалку, ами

лично за Бискупот од Кондон (de Condom) кој навлекол сифилис: *"Зошто не се останал во неговата бискупија?"* И потоа открива што правела со својот "сопствен" бискуп кога го имала в кревет. За да го увери дека е голем љубовник, токму кога бил среде најголемата работа, извикала: *"Ах, монсињор, каква сласт!"* - *"Затнете ја устата"* - одговорил тој, *"инаку нема да можам да свршам"*. И откако со мачење постигнал оргазам, ѝ објаснил дека било какво спомнување на неговата титула - монсињор - е доволно да му ја умртки ерекцијата до крајот на вечерта. *"Дури и еден монсињор" е веќе премногу*.

Во *Преписката на Елали (Correspondance d'Eulalie)* еден бискуп купува неколку ноќи со метресата на еден маркиз. Маркизот, информиран од еден кодош, ги фаќа овие двајца в кревет. Но наместо од бес да излезе од кожа, тој на бискупот, под закана дека ќе го разоткрие неговиот начин на живот ако не се согласи да плати, му покажува сметка од преку 15 000 лири, сума која ја потрошил на жена си во последните три месеци (и која изнесува триста годишни приходи на еден способен занаетчија). Бискупот неволно ги дава парите, но и покрај тоа станува предмет на подсмев во париското легло на гласини и е принуден да се повлече на своето бискупско место. Марго во *(Марго развратничката)* зема од еден прелат (црковна функција или почесна титула во католичката црква - заб. на прев.) дури и повеќе: 24 000 лири за две недели, а потоа го праќа назад кај неговите овчички, и тоа со полова болест со која, како што вели таа, ја добил праведната награда за тоа што изнудувал пари од обичните луѓе.

Секако дека слични анегдоти можат да се најдат и во пораниот антиклерикализам, особено во развратните делови од делата на Бокачо (Boccaccio), Рабле (Rabelais) и Аретино. Но овие автори остануваат во принцип секогаш христијани - Аретино за малку ќе станеше кардинал, а пишуваше житија на светци, исто како и порнографија - додека пак порнографите на 18 век се свртуваат кон сексот за да ги тематизираат сите централни идеи на просветителството: природата, среќата, слободата и еднаквоста. Како и Марго, така и раскажувачката од *Венера на парење*, една куртизана, спиејќи во сите кревети, од базата па сè до врвот на општеството, ја утврдува вештачката природа на социјалните разлики. Таа научува дека сите мажи се исти штом еднаш си ги имал в кревет, или дека се разликуваат по дарбите кои ги добиле од природата: во поглед на "темпераментот" (но притоа долните класи секогаш ги надминуваат горните; три оргазми на еден слуга вредат повеќе од осумна еден гроф) и во поглед на физ-

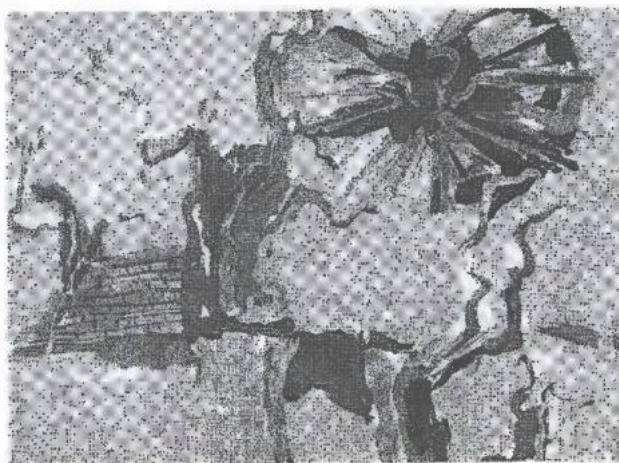
иологијата (притоа пенисите не треба да бидат вред- нувани според нивната должина: "едум до осум инчи (17,78 до 20,32 см) би требало да ја израдуваат секоја жена со вкус.. Она што произлегува од ова е јасно: "Во природната состојба - а тоа е и состојба- та на куртизаната - сите луѓе се еднакви". Како теза оваа мисла беше и премногу обична; но тука беше исказана со необична моќ на убедување, зашто во расказите беше сврзана со силна фабула. На овој начин сексот им помогна на читателите да размис- луваат за еднаквоста во едно општество во кое неед- наквоста беше силно врежана.

**И**стата шема на мислење им одговараше и на односите меѓу мажот и жената. Не земајќи ги во предвид социјалните обележја, порнографијата ги утврди сличностите и разликите во сексуалноста на двата пола - барем онака како што ги гледаа машките автори кои пишуваа како женски раскажувачи во прво лице. На крајот се покажа, на пример во *Тереза филозофот*, дека тие разлики се мали или воопшто не постојат, зашто сите луѓе се "машини" кои се составени од истите ситни делчи- ња на материјата. Сла- дострастието само ја става материјата во дви- жење, прво како стиму- лус на сетилните органи; потоа како дразба која понатаму е водена низ нервниот систем; на- јнакрај како идеја која е складирана во мозокот и е комбинирана со другите.

**И** во порнографијата на 17 век која се повикуваше на Гален и на Декарт за да го инаугурира физиолошкото размислување за сексот, разликите меѓу мажот и жената беа минимални. Во *Женското училиште* вагината е инвертиран penis, снабден со "мадиња" и "семеноводи", и како и мажите, ејаку- лираат и жените една "дебела, бела течност". До оплодување доаѓа врз основа на взаемен оргазам, кога двете течности ќе се спојат една со друга. Затоа и желбата на жената за размножување е нужна и неотуѓива. Жената може и да се заштити од бре- меност држејќи ја под контрола "борбата на семе против семе" со движења на бутите и задницата. Таа треба да го преземе водството и, доколку тоа и се допаѓа, да се качи врз мажот, и за да го мак-

симизира своето задоволство, и за да го потчини мажот. Јавајќи го својот љубовник хероината на *Приказната за Маргерит (Histoire de Marguerite) (1784)* "ејакулираше толку обилно што ме преплави со нејзиното вкусно семе од папокот до половината на бутите".

**З**ад механиката и хидрауликата на оваа сексологи- ја стоеше една утописка претстава за бескрајно и совршено синхронизирано копулирање и ејаку- лирање на мажите и жените. *Женското училиште* дури повторно го оживеа стариот мит според кој мажот и жената биле половини од едно исто андрог- ино цело кое вечно се обидува повторно да се обе- дини. Романот се збогуваше со сексуалното учење на католичката црква како потполна бесмислица која ја измислиле мажите за да владеат со жените, не земајќи ги предвид сами по себе разбирливите вис-



Таки М. Павловски, *Поезија*, 1969.

тини на природниот ред. Еден и пол век подоцна *"Елеонор, или среќната личност (Eleonore, ou l'heureuse personne) (1798)* ја обработува истата тема во една при- казна за хермафродитот кој својот пол го менува еднаш, а манастирите за мажи и жени повеќе пати годишно за да ги испроба сите сексуални комби- нации кои можат да се замислат. Порнографија- та, како со своите најдиви фантазии, така и со своите најнаучни фикции, даде

поттик за сексуалната еднаквост да се размислува на таков начин, што со тоа беа ставени под знак прашање основните вредности на Ансјан Режим.

**В**о неколку случаи овие експерименти на размис- лување беа дојдени дури дотаму да покренат прашања од модерниот феминизам. Во 1680 годи- на *Академијата за дами* протестираше против едно- страниот општествен кодекс кој ги препушташе жените "на нечовештината на мажите". Иако жените се способни за поголемо сексуално уживање, на мажите им е дадена поголема слобода да му се пре- дадат на тоа уживање. Затоа жените, според Акаде- мијата, треба да се одмаздуваат со тоа што во јавнос- та ќе се преправаат дека ги респектираат апсурд- ните конвенции на општеството, а потајно ќе ги пуштаат на слобода своите природни инстинкти - со други зборови, треба да ги мамат своите сопрузи.

Тији (Tullie), искусната белосветска матрона, ја предупредува Октави (Octavie), наивната невеста почетничка, дека во бракот "граѓанските закони се судираат со природните". Жената пак може да ја достигне правдата ако во сексот со љубовникот го прави она, што мажот ѝ го прави со неа: "Оној (со-пругот) ме командува - затоа пак јас го командувам овега. Мојот сопруг ужива во моето тело - затоа пак јас уживам во телото на мојот љубовник".

Во 1740 година *Приказната за Дон Б...* (*Histoire de Don B...*) го изложува на столбот на срамот "заробеништвото во кое ја држат женската половост". Мајката на главниот јунак држи забележителен говор за стројништвото и мажењето во кој го жигосува јавниот морал како двигател за потчинување на жените од страна на мажите. И на крајот *Преписката на Елали* (1784) си поигрува со едно креативно решение на проблемот на машката доминација: жените би можеле да се повлечат на село во лезбејски заедници кои си се доволни сами на себе. Романот ја обработува излитената тема за големата способност на жената за повеќекратен оргазам и ја слави во стихови нејзината општа надмоќност:

"Дозволете ни со право да им докажеме на мажите  
Колку сме надмоќни во споредба со нив  
И каква е нивната тажна судба.  
Шилинки за машкиот род.  
Дозволете ни да покажеме каков им е табиеот,  
Предавството и неправдата.  
Пејте и не запирајте:  
Слава за женскиот род."

## Школата на жените

Откако испрочитав 150 години од раната модерна порнографија не можев да се отргнам од впечатокот дека некои феминистки мора погрешно да ја сфатиле. Имено, наместо без оградување да проколнуваат секаков вид порнографија, би можеле да искористат некои од нејзините производи за својата кауза. Тврдењето на Кетрин Меккинон (Catherine MacKinnon) дека "Сексот е дијаметрално спротивен од мислењето" е во противречност со тезите кои беа поставени триста години порано во "филозофските книги" и според кои сексот е "неисцрпен извор на мислењето". А пак обвинението против порнографијата на Андреа Дворкин (Andrea Dworkin) се базира на едно вртоглаво неисториско сфаќање на културата:

"Интимното подрачје на мажот и жената во среди-

ната на 20 век не е поинакво од било кој друг век. Сеуште ги имаме истите претстави за вредностите; жените се тука за да бидат освојувани, а средствата за тоа ги одредуваат мажите. Тоа е старо и истовремено модерно: тоа е феудално, капиталистички и социјалистички; тоа е пештерскиот човек и астронаутот, земјоделството и индустријата, велеградот и селото. За мажите правото да ги злоставуваат жените е елементарно, тоа е основен принцип... Во порнографијата мажите ги изразуваат темелните начела на нивното непроменливо убедување; она во што се принудени да веруваат важи и за жените и за нив самите за да можат да останат такви какви што се..."

Наместо да се откажуваат од историските рефлексии и своите аргументи да ги ограничуваат на културно условените претстави за половоста, феминистките би можеле да се навратат на историјата на порнографијата за да покажат дека машката доминација се практикувала со векови и дека таа сеуште е присутна. Нагласувајќи го правото на жените да се бранат од мажите, раната модерна порнографија често го претставува машкото животно како грабливо животно го пипа секое женско животно кое му е на дофат и при силувањето нема ни трошка нечиста совест. Дон Б... мастурбира додека ја слуша исповедта, а потоа ја силува својата најтркалезна овчичка. Неговото насилство и нејзиниот отпор се опишани со сите непристојни детали. Но штом ќе продре во неа таа станува страстна и дури го надминува во однос на ласцивност. Одбивајќи го, таа само сакала да го подбучне, значи - а тоа е уште една вечна тема на оваа литература - мислела да кога велела не. Кога првиот љубовник на хероината од *La saulchoise* ја фаќа со друг љубовник и се одмаздува аранжирајќи го нејзиното масовно силување од страна на осум негови пријатели кои тој самиот ги потпалува. Жените во сториите за проститутки често се силувани; една, мадмоазел Розали (Rosalie), во *Преписката на Елали* дури е пронајдена во Болоњската шума - распетлана и со отсечени гради.

Некои од овие епизоди по сè изгледа се инспирани од сензационалистичко - сладострасните морничави романи, од *canards, feuilles volants, chap-books*. Тие не треба буквално да се сфаќаат, како што *Фани Хил* (Fanny Hill) (во слободен превод на француски *Проститутка* (*Fille de joie*) не треба да се чита како клинички извештај за женската сексуалност. Но како литература порнографијата инсинуираше дека жените се наоѓаат во постојана опасност од силување, пред сè кога им се препуштени на мажи со поголема сила и повисок

општествен статус. За таа цел таа на драго срце посегнуваше по воени метафори. Невиноста на невестата беше тврдина на која требаше да се јуриша, креветот беше бојно поле, одземањето на невиноста беше крвопролевање. *Академијата за дами* го опишува хименот како "жртва (...), која со многу крвопролевање треба да биде масакрирана и раскината на парчиња." Еден слуга ѝ наредува на својата невеста "да му го предаде делот од телото кој веќе не е нејзин, туку негов"; и продирајќи во нејзината вагина, тој станува сопственик на она "што отсега му припаѓа нему".

Тешко дека машкото господарство би можело погрубо да се изрази. Секако книгите за сексот бруталниот однос кон жената исто толку често го оправдуваат, колку и што го изложуваат на столбот на срамот и би било глупаво да се бара модерен аргумент за ослободувањето на жените читајќи стари текстови кои биле напишани пред сè за да ги возбудат мажите. Но овие текстови им оддаваат и признание на идеите кои ги обесилуваат премногу едноставните претстави за фалократијата. По губењето на невиноста хероините на раната модерна порнографија често се добиваат со одреден вид независност: вистина не со легална, професионална или социјална автономија - во условите на Ансјан Режим тоа беше речиси невозможно - ами со една сигурност во себе од интелектуален вид, зашто штом еднаш откриле дека сексот е добар за мислењето тие учат да мислат со сопствена глава. Во *Женското училиште* Фаншон (Fanchon) е понизна и глупава само дотогаш додека не почне да води љубов. Но тогаш во неа се буди нова сила:

"Досега ме биваше само за шиене и гувеење, а сега можам да правам што сакам. И сега кога зборувам со мајка ми ми доаѓаат аргументи со кои можам да му дадам потпора на она што го велам. Држам говори како да сум некој друг човек и за разлика од порано веќе не се плашам да ја отворам устата. Веќе сум речиси помалку и умна и го пикам носот во работи кои досега ми беа речиси сосема непознати."

*Академијата за дами* го изедначува отворањето на вулвата со отворањето на духот, и губењето на девственоста го опишува како прв чекор кон добивање со интелектуална независност. Во следните сто години порнографската литература, секогаш во поинакви варијанти, исцрпно се занимавала со оваа голема тема.

Во *Венера во манастир* сестра Досите (Dosithee),

една религиозна фанатичка, се камшикува толку силно, што од тоа ејакулира и при тоа си го раскинува хименот со секретот што доаѓа од длабочината на нејзината материца. Тогаш однадеж срцето ѝ се пречистува, таа го препознава празноверието во јадрото на католицизмот и преминува во деизам. Во *Приказната за Дон Б...* сестра Моник (Monique) го отфрла незнаењето преку мастурбирање и се отвора за светлото на разумот. На самиот Дон Б... пак рационалниот дел од природата му се открива дури тогаш кога набљудува една двојка што копулира. На крајот во *Тереза филозофот* насловната хероина му должи благодарност на воајерството и мастурбацијата што успеала зад себе да го остави губретото на религијата и да стане филозоф.

Оваа тема ја среќаваме насекаде низ раната модерна порнографија. Литературата на "Анфер" има дури и сопствен термин за неа: *deniasier* (се опаметува, се вразумува - бел. на прев.), преку сопственото знаење за телесното да се надмина сопствената глупавост. На другиот крај од процесот хероините на успешните стории за сексот стануваат *savantes* (учени, упатени - заб. на прев.) - не на истиот начин како *учените жени* (*femmes savantess*), кои беа предмет на сатира кај Молиер (Moliere) и не по секоја цена образовани, но критички и интелектуално независни." Јас станав *savante*, објаснува раскажувачката од *La Cauchoise*, откако ја раскажа нејзината иницијација во мистериите на сексот. Затоа таа не сака да чуе за религијата и се опира да признае "каков било друг авторитет освен оној на природата".

Уште подалеку во осознавањето на природата стигнува раскажувачката од *"Венера на парење"* заведувајќи еден доктор и присилувајќи го да ја подучува физиологија и тоа со восочни модели кои го предочуваат функционирањето на сексуалните органи. Хероините од *Марго развратничката* и *Тереза филозофот* држат салони и владеат со книжевниот свет. Сите тие не се заземаат за каузата на просветителството, но сите го следат сопствениот просветен интерес и се пробиваат до врвот на Ансјан Режим така што, прво - одбиваат да ги признаат неговите предрасуди, и второ - ја разоткриваат неговата корумпираност. Со тоа на крајот сексот се покажува како добар не само за мислењето, не само за да може да ѝ се пружи отпор на експлоатацијата на жените, туку и за да може да ѝ се пружи отпор на експлоатацијата воопшто. Порнографијата е едно сеопфатно обвинение против Ансјан Режим, против неговите дворјани, неговите благородници, финансиери, даночници и судии,

како и против неговите свештеници. Секој кој живее од работата на обичните луѓе добива котек заради ова или заради она. Не дека книгите за сексот повикуваат на револуција. Некои од нив, на пример *Лисет, или напредувањата на распуштеноста* (*Lucette, ou les progres du libertinage*) дури си играат мајтал со слободоумните и филозофите. Но обработувајќи ги стандардните теми, како подемот на една курва или расипаноста на селската младина, тие го разобличуваат богатството и влијанието од коишто беше составен "le monde" - семоќната елита на Франција. *Преписката на Елали* може да се чита како географска карта на овој "monde" или како *скандалозна хроника* (*chronique scandaleuse*), или како гласило на подземјето. Романот, паралелно со сликањето на сексуалниот живот на богатите и моќните, е и непрекинат коментар за претставите и оперите, за изложбите на слики, за министерските интриги, за надворешните работи и за сите видови обични случки. Сексот служи само како двигател за социјалната критика, а таа е насочена во различни правци, а не само по должината на линијата која ги дели мажот и жената.



Таки М. Павловски, ТВ - шоу (забавна музика), 1980.

Бидејќи феминистичките критичарки на порнографијата се концентрираат исклучиво на неправдата која им се нанесува на жените, пропуштаат да забележат дека порнографијата помогнала во разобличувањето на другите форми на социјални неправди. Нејзината историја вистина потврдува некои од нивните централни тези, на пример онаа дека "порнографијата е средство за мастурбација". Делата како *Тереза филозофот* не само што ја обработуваат мастурбацијата како една од нивните главни теми, туку го канат и читателот да мастурбира заедно со ликовите од приказната. Грофот од Мирабо (Comte de Mirabeau) во воведот за *Мојата морална преобразба, или развратник по функција* (*Ma conversion, ou libertin de qualite*) (1783) без разубавување вели: "Оваа лектира (лектирата од оваа книга) нека го доведе целиот свет до оргазам".

Изгледа дека ваквите забелешки доаѓаа од машките читатели, иако не ги исклучуваа безусловно ни жените. Вистина *Женското училиште* и *Лисет, или напредувањата на развратноста* сакаат само да ја

заскокоткаат фантазијата на мажите, дури и тогаш кога се преправаат дека се напишани за издигнување на девојките; но и *La Cauchoise*, при еден опис на читателската публика, ги зема предвид и слугинките, а раскажувачката од *Елеонор, или среќната личност* од време на време им се обраќа на своите "женски читатели" како да очекува дека има такви. Иконографските материјали како познатата *Југ/Пладнее* (*Le Midi*) од Емануел де Ганд (Emmanuel de Ghendt) прикажуваат жени кои мастурбираат и се стимулираат со читање на одредена книга, а исто така и самите текстови често ја доведуваат во врска женската мастурбација со читањето. Во *Венера во манастир* калуѓерките се возбудуваат читајќи ја *Академијата за дами*, проститутките во *Преписката на*

*Елали* за оваа цел го читаат Аретино, жените филозофи во *Тереза филозофот Приказната за Дон Б...*, а лезбејките во *Напредувањата на развратноста* ја читаат *Тереза филозофот*. "Галантните библиотеки" често се опишувани во романите. Меѓусебните укажувања меѓу одделни текстови се толку тесни и истовремено толку силно обележани од автоеротизмот, што тој може да се почувствува на секоја страна и не е можно тоа

да е само еротизмот на мажите.

### Читање со една рака

Прашањето не е дали порнографијата требало да ја разбуди сексуалната жед, уште помалку само сексуалната жед на мажите, туку дали нејзината функција смее да се сведе на средство за мастурбација. Феминистките би можеле на подрачјето на теоријата за книжевноста да најдат неколку неочекувани сојузници кои би им овозможиле поделотворно да се заземат за својата кауза. Пред сè треба за совет да му се обратат на делото на Жан Мари Гулемо (Jean Marie Goulemot) кое го содржи најдоброто што современата дебата за порнографијата може да го понуди.

Гулемо тврди дека порнографијата на 18 век повеќе се доближила до целта на сета книжевност пред Маларме (Mallarme) од било кој друг жанр: имено,



да постигне еден ефектна реалност кој ќе биде толку силен, што ќе изгледа дека ја брише разликата меѓу книжевноста и животот. Во порнографските романи, за разлика од другите форми на раскажувањето, печатените зборови во телото на читателот предизвикуваат непосредни, неконтролирани реакции. Фикцијата делува на физички начин, како да може да се внесе во крвта и месото, при што го заборава времето и јазикот и воопшто сè она што читањето го одвојува од стварноста. Мислата на Гулемо најмногу се поклопува со тезата на Кетрин Меккинон дека "порнографијата често е попримамлива од реалноста која ја претставува, таа е сексуално пореална од реалноста".

Но мислата на Гулемо крие една стапица. Бидејќи е насочена само кон либидото на читателот, таа ги спојува теоријата за рецепцијата со теоријата за книжевните родови со цел да ја разработи претставата за идеалниот случај на она што би можело да се означи како "чиста" порнографија. Секое прекинување (*brouillage*) во формата на дејствието, психолошката комплексност, филозофијата, хуморот, чувството или социјалниот коментар, го ослабнува според Гулемо ефектот и ја оштетува чистотата на порнографијата. Но недостатокот на оваа теорија е тоа што раната модерна порнографија се состои токму од *brouillage*, значи токму од оние состојки кои водеа кон валкање. Најуспешните романи, *Приказната за Дон Б...* и *Тереза филозофот* оуда на тоа да го спроведат читателот колку што може подалеку низ наративната и филозофската комплексност, а таткото на порнографијата, Аретино, во своите *Расудувања* преминуваше сè повеќе и повеќе од сексот кон социјалната критика.

Секако, Аретино беше прочуен по експлицитните описи на техниките на копулација во своите *Развратни сонети (Sonetti lussuriosi)*. Но не може со сигурност да се тврди дека сонетите во Франција биле многу читани, и не е сигурно она што го тврди Гулемо, дека Аретино во времето на Ансјан Режим бил "неуморно преведуван на француски". Со исклучок на неколку религиозни списи и еден фрагмент од *Расудувања* во периодот меѓу 1660 и 1800 Французите не издале ни еден единствен превод од неговиот опус. Наместо тоа неброени пати го печателе *Модерниот Аретино (L'Arretin moderne)* од анри-Жозеф ди Лоран (Henri-Joseph du Lorens) (првото издание во 1763; барем уште тринаесет други до 1789), скандалозна книжичка која содржеше три четвртини трач и една четвртина секс. "Модерниот Аретино" на Франција од 18 век вистина имаше многу заедничко со неговиот италијански предок од 16 век, но тој

беше пред сè "libelliste" (клеветник), т.е. единствена цел му беше да ги омаловажи истакнатите личности од државата и црквата. Како нерелигиозноста, така и омаловажувањето во "филозофските" дела на Ансјан Режим едвам можеше да се разликува од порнографијата. Доколку порнографијата и била жанр, тогаш тој бил толку разновиден, што му се потсмева на секој обид да се изолира во чиста форма. Токму валкањата ги содржеа оние елементи кои сексот го правееа толку добар за мислењето.

Значи може да се заклучи дека теоријата на книжевноста не ги оценува правилно суштинските карактеристики на модерната порнографија. Жан Мари Гулемо дава поблизок увид во оваа незадоволителна состојба во последното поглавје од неговата книга во коешто си игра со производите на фантазијата од "една златна епоха на читањето". Неа ја локализира во Франција, во 18 век, во едно време во кое читателите, сеуште неизобличени од знаењето за критичкото читање, можеа како млади книшки црви да им се нафрлат на текстовите. Благодарение на нивниот страствен примитивизам, така тоа си го замислува Гулемо, тие можеби ја искористиле порнографијата како можност да го следат повикот на дивото, незапирливото во нив. Вистина е дека библиотекарите нашле сперма на страниците од книгите за сексот од 18 век - можеби дури и на оние од овој век. Дали за еден денешен истражувач би било можно да ги следи трагите на оној долго забораен читател и, откако ќе се ослободи од ученоста, да регира на ист начин? Доказот за успехот би бил, да го кажеме тоа отворено - Гулемо вистина ги одбегнува ваквите непристојности во неговиот тек на мислите - оргазмот. Во ваков случај книгите од "Анфер" би можеле да функционираат како временски машини кои ќе ги водат своите читатели кон осети кои пламтеле двесте години порано. А на историчарите порнографијата може да им овозможи искуство какво што дотогаш не можеле да имаат: непосреден приод кон страстите на минатото.

### Смешни копулации

Оваа мисла не треба да се зема премногу сериозно, но таа предочува една важна пречка која му стои на патот на разбирањето на историјата на порнографијата: илузијата дека е слободна од анахронизми. Колку и да е еден текст еротски тој денес едвам може да го совлада читателот на ист начин како што го правел тоа со векови наназад, зашто читањето денес е заобиколено од еден духовен свет којшто во своите претстави, во своите вредности и во своите култур-

ни кодови од коен се разликува од светото на Ансјан Режим. Наместо во раната модерна порнографија да се бараат паралели со модерните варијанти на машката доминација, би можела наспроти тоа да се проучува од аспект на тоа што кажува за духовните ставови кои веќе не постојат. Доволно е да фрлиме еден единствен поглед во еден неприсвоен роман од Франција од 17 или 18 век и ќе се најдеме во една непозната средина. Треба да прочитае само неколку метри од оваа литература и ќе се почувствуваме како да сме на разгледување во некој музеј за туѓи начини на размислување. И во овој поглед сексот е добар за мислењето - не само за примитивните од епохата на Ансјан Режим, туку и за секој друг кој сака да ја разбере.

**Н**а пример нејзиниот идеал на убавина. Како и домородците од многу земји во развој, така и фигурите од раната модерна порнографија негуваат посебна склоност кон салото - кон салото воопшто, а и на посебни места, на пример на рацете и на крстот. Салото на крстот создава вглабнатинки на преслапите на слабините (*chute de reins*), една сензибилна точка директно над двете половини на задникот која Буше (*Boucher*) ја направи бесмртна во портретите на својот прочуен модел, мадмоазел О'Марфи (*O'Murphy*). Токму *"восхитувачките преслапи на слабините"* кај Ерадис беа она што во *"Тереза филозофот"* ја направи неодолива за нејзиниот езуитски исповедач; и токму рацете на Лисет беа она со што таа во *"Напредувањата на развратноста"* ја создава својата среќа како куртизана; *"Нејзините полнички раце предизвикуваа насмејка кај Купидон; човек добиваше силна желба да ја залепи устата врз нив и да биде притиснат во нивната задушувачка прегратка"*. Жените, за да ги заведат мажите повеќе се користеле со рацете отколку со нозете. *"Господинот секогаш многу сака да гледа како се движи голата рака?"*, прашува мадмоазел С..., во *Тереза филозофот* за да го возбуди својот љубовник. Но и нозете беа важни, пред сè кај мажите, зашто панталоните не ги покриваа листовите, и премногу слабите листови ги одбиваа жените. Оттука, во *Марго развратничката*, доаѓа потсмебот на Марго за нозете на еден од нејзините муштери: *"Имаше нозе како маж кој уживал добро воспитание - т.е. само коска и кожа"*. И мажите ги одбиваше "ужасната слабост". За нив градите и газовите беа заводливи, но само кога беа бујни; колку повеќе месо толку подобро, а притоа беше претпочитана месестост а ла Буше (*Boucher*) (*embonpoint - здебеленост*), во однос на корпуленцијата а ла Рубенс (*Rubens*). Хероината на *Венера на ларење* концизно го изразува овој идеал кога себе си се опишува како *"малечка топка сало"*.

Секако при описите на убавите жени мора да се земат предвид и книжевните конвенции. Така, не изненадува кога раскажувачката од *Венера на ларење* на читателот му се претставува како жена со *"свежина на штоуку расцветана роза"*, а потоа ги велича своите заби. Забите се во описите особено важни, можеби затоа што гнилите вилици и смрдливиот здив биле редовна работа во раното модерно општество. Во *Парење, или згаснат срам (1676)* Доримен (*Dorimene*) има кожа како лилјан, уста како роза и:

*"Нејзините заби беа бели и толку рамномерно наредени еден до друг, што само овој нејзин дел беше доволен да разгори љубов и во една помалку сензибилна душа од неговата (на Селадон -Celadon)"*.

**Ш**то прават тие две сензибилни души, откако ќе ги остават зад себе претставата и предиграта? Организираат оргија со две други двојки, и тоа во еден затвор каде што јунакот, Селадон, издржува казна откако е затворен од еден одвратен правосуден службеник. За да си ги засили налетите еден од љубовниците ги потпира нозете на еден орман, но толку силно што орманот се урива врз една од дамите, врз Иант (*Hiante*), која пак копулира на подот - и има проблеми зашто нејзиниот љубовник, Ле Роше (*Le Rocher*) не може да си ја стабилизира ерекцијата, а пак таа е во напредната бременост. Орманот ѝ подарува лесно породување на лице место. Дамите потоа се повлекуваат, а кавалерите му се посветуваат на натпреварот во поезија.

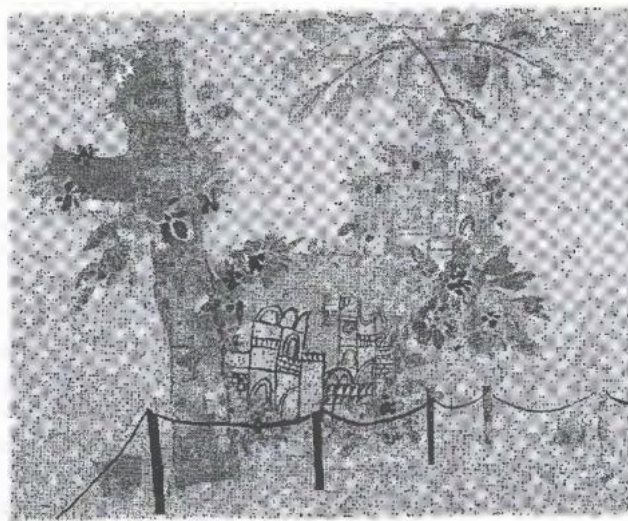
**Н**а него победува Ле Роше опробувајќи се во сите видови стихови, меѓу кои и во еден сонет за жалната слика на неговиот пенис. Тој бил смлитавен, објаснува тој во совршен Петрарка - стил, зашто откако продрел во Иант, во длабочината на нејзината материца ја видела смртта како го чека да дојде. Додека поетите се борат за музата, кучето чувар на затворот го јаде новороденчето оставајќи му ја само главата и умира на место од пореметување во варењето на храната. Кога поетите ќе ја видат затворската мачка како си игра со главата на детето како со топка сфаќаат што се случило. *"Оваа претстава им пружи големо задоволство"*, забележува раскажувачката. Таа им ги разбудува апетитот и креативноста и тие седнуваат на еден хранлив оброк и пеат епитафи за кучето за кои коваат рими на тема на раѓањето и смртта. Потоа му наредуваат на еден лакеј да ја закова главата на бебето на влезната врата.

Кога следното утро погледнува низ прозор Ле Роше

а здогледува толпата која се собрала пред негова-та врата. Бидејќи помисли дека се дојдени да го линчуваат тој ги признава сите престапи кои ги направил на сметка на месните селани, но тогаш ја забележува главата и сфаќа дека во толпата всушност се собрани селските неранимајковци кои само се "забавуваат" гледајќи нешто необично. Затоа го порекнува своето признание и објаснува дека тоа е главата на еден мајмун кој брат му го убил во шумата - значи на едно суштество кое на чуден начин, скокајќи од дрво на дрво, стигнало пред Аленон (Alenon). На крајот неранимајковците се разидуваат, среќни што за џабе виделе еден куриозитет, за кој на пазарот ќе мораа да платат еден су.

Она што оваа епизода на модерниот читател му ја прави туѓа не е нејзината свирепост - неа во денешната порнографија ја имаме повеќе од доволно - туку нејзиниот хумор. Тоа што тука е раскажано треба без сомнение да биде смешно. Во текстот се реди ужас по ужас, но случките се опишани како "смешни", "весели" и "буфонески". Откако ќе прочитаме одреден број пикарески романи почнуваме да препознаваме неколку теми кои постојано се повторуваат. Ако доволно сме ги совладале Шекспир (Shakespeare) и Сервантес (Cervantes) ќе можеме да ги разбереме, но на нивните шеги денес веќе не може никој да се смее. Нашата неспособност да ги сфатиме ни ја предочува тешкотијата во разбирањето на културата која била фундаментално различна од нашата, колку и на лажен начин да ни се чини блиска, кога се јавува во збирката текстови за западната цивилизација под општиот поим "ренесанса" или "барок".

Раната модерна порнографија израсна од една култура којашто денес е исто толку незамислива, како што за триста години ќе бидат загатка сударите со автомобили и пукотниците на нашата телевизија. Во 17 век делата како *Парење, или згасната срамежливост (Le Rut ou la pudeur eteinte)* беа дел од еден Раблеовски свет (Rabelais) во кој грубото и збрканото од улицата се спојуваа со префинетоста на дворот. И во 18 век културата на улицата

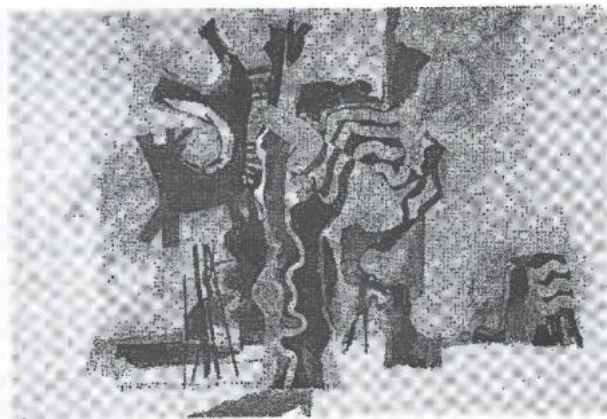


Таки М. Павловски, *Детска ТВ-опера*, 1975.

сеуште оставаше траги во развратните книги, но сега имаше поинаков карактер. Се концентрираше на булеварите кои ги заменија средновековните сидини на Париз и претставуваа заднина за една нова варијанта на народниот театар и за проститутките: за *шнајдерката (grisette)* која се искачуваше од бутиците на Улицата Сен Оноре (Saint Honore) до луксузните апартмани зад булеварите во улицата Клери (Clery) и улицата Тикетон (Tiquetonne).

Сите приказни за проститутките по 1750 ги водат своите читатели низ овој крај, го опишуваат јадењето во бистроата, покуќнината во борделите, музиката во салите за танцување, гестикулациите во пантомимите и лакрдиите во театарот. *Преписката на Елали* на места може да се чита водич со фусноти за издигнување на неопитниот провинцијалец. На едно место мадмоазел Жили (Julie), една врвна куртизана, се забавува одбирајќи си еден човек од долните слоеви на Вариете театарот на Николе (Nicolet). Се преправа пред него, велејќи му "јас сум една од оние девојки кои за своите услуги не бараат повеќе од вечера во едно добро бистро на булеварот". Така таа го праќа да нарача јадење кај Банселан (Bancelin), а потоа излегува од собата. Една фуснота објаснува дека Банселан е најпроучената таверна на булеварот и дека за да се направи јадењето попикантно може да се нарачаат непристојни песни кај *уличните пеачки (joueuses de veille)*, кои се придружуваат со оргули и, меѓу другото, нудат и сексуални услуги. На едно друго место Жили оди на булеварот да јаде и порачува низа мрсни балади чиј текст потоа го цитира во своето раскажување; така мемоарите на проститутките за миг стануваат антологија на уличната музика.

Ова е милјето кое подоцна стана светот на Балзак (Balzac) од *Сјајот и бедата на куртизаните*, светот на боемите од *Боеми (La Boheme)* и поетскиот свет од *Децата на рајот (Les Enfants du paradis)*. Но во 18 век сеуште не ги будеше оние чувства кои денес се врзуваат со него. Сизон (Suzon) од *Мемоарите на Сизон (Memoires de Suzon)* станува танчерка во едно кабаре на булеварот. Една ноќ кога се враќа дома ја пресретну-



Таки М. Павловски, *Народни умотворби и стихови*, 1975.

ваат дбајца војници кои ја одвлечуваат до улицата која води кон Монмартр (Monmartre) и таму ја силуваат. Тоа е сосема обичен настан со исклучок на фактот што еден од војниците има таков монструозен penis што не може да продре во неа. Кога се враќаат назад им паѓа в очи еден камен за точење во една количка за туркање која некој патувачки острач на ножици ја оставил пред една таверна и Сизон предлага решение за проблемот на војниците. Се качува врз на количката и уринира врз каменот за точење за да го намали триењето, додека војникот го точи својот penis до една употреблива големина. Оваа "весела сцена", како што ја опишува Сизон, ја задоволува толпата од двесте гледачи, но на модерниот читател не делува ни малку весело, како вопрочем ни другите доживувања на Сизон на булеварот: гимнастичкиот групен секс со неколку шпански акробати и "смешното копулирање" зад бината со арлекино и со Пјеро од една пантомима.

**И** одземањата на невиноста кои треба да внесат смешна промена во сексуалната напнатост на оваа литература не се многу весели. Курвите постојано си играат мајтап употребувајќи адстригенци за да изигруваат невиност и така да ги натераат муштериите да плаќаат поскапо. Една од нив, мадамозел Фелме (Felme) во *Преписката на Елали* се повлекува во провинција под лажно име, стапува во брак со еден службеник и ја опишува професионално и стручно својта прва брачна ноќ: ситното пакетче крв вметнато во вагината, третманот со оцет, срамежливото покривање, настојувањето свеќите да се изгаснат, одглумениот отпор, одглумената фригидност и триумфалниот крик на младоженецот кога следното утро ја гледа лажната крв на постелнината: "Ах! Жена ми беше сеуште девица! Колку сум среќен!".

**М**ожеме да си ја претставиме сценава, но не можеме вистински да се смееме - исто како што не можеме да се смееме на мамењето и заразувањето со полови болести, други два неисцрпни извори на ведрина во книгите за сексот. За да се добие подобар увид во ваквиот хумор неопходно е да се знае нешто повеќе за смртно сериозните сценарија за првата брачна ноќ, а и нив можеме да ги најдеме во порнографијата. Од многуте примери најдоброт се наоѓа во *Академијата за дами*. Мајката ја слекува невестата пред младоженецот, ја става гола в кревет, оди со останатите од семејството во соседната соба и ја замандалува зад себе вратата. Младоженецот, откако ќе се соблече, го тргнува кебето и се уверува во невиноста на невестата ставајќи и прст во вагината. Кога тој ја милува и ја бацува таа се здрувува и се брани. Така тој на сила и ги раствора бутите и се качува врз неа. Додека се обидува да пробие во неа таа писка од болка и ужас - на големо задоволство на семејството кое прислушува зад вратата.

**П**редвремениот оргазам го смлитавува младоженецот пред да продре во невестата. Но во неговиот втор "напад" тој веќе продира подалеку, а во третиот го пробива хименот, така што тврдината е заземена. Младоженецот бара вагината, која отсега е "раскината и отворена", да го признае неговиот penis "за нејзин суверен". Потоа напаѓа уште еднаш, и тоа така за да се скрши креветот и невестата да почне гласно да вика. Потоа, кога во собата повторно станува тивко, влегува мајката. Таа го дарува младоженецот со миризливо вино и го признава за нејзин син во секој поглед: "Синумој, вели таа, колку храбро се боревте! Вие сте јунак! Писоците на ќерка ми неотповикливо го докажуваат нејзиниот пораз! Ви честитам на Вашата победа." Една друга брачна ноќ во оваа книга се одвива според истото сценарио кое

повторно е опишано со еден куп војнички метафори. Кога се појавува со пијалокот мајката вели: "Храбар војнику... сега Ве признавам за свој син и зет". Понатаму во книгата трет младоженец ѝ ја одзема невиноста на својата невеста според истиот ритуал, кој меѓутоа овој пат е пародиран. Таа е едноставна селска девојка, тој слуга кај една дама - благородничка која го користи како пастув. За да ја искористи својата моќ и за да ужива во шегата дамата ѝ дава погрешни упатства на девојката за тоа како треба да се однесува. Наместо да се здрви, невестата го грабнува пенисот на младоженецот, диво ги тресе бутите и ги испржува нозете во воздух. Таа ги дава овие лажни знаци како да е проститутка, а не девица. Во тоа е вицот, но смешен им е само на оние кои се учесници во истиот културен код.

Но сепак *Академијата за дами* е секако книга за сексот, а не бележник на некој етнограф. Постои книжевна верзија за идеалната прва брачна ноќ како што си ја претставувале во 17 век, но не и веродостоен опис на тоа како луѓето навистина се однесувале в кревет. Но сто години подоцна овој идеал сеуште служел како плодна почва за правење вицови. И покрај тоа што не се потпира на вистинското однесување, тој сепак прикажува еден менталитет, т.е. еден свет кој за среќа е минато, минато до толкав степен, што мораме да ја проучуваме порнографијата за да добиеме некаков увид во него.

### Од грешност кон спас

Како последен пример за туѓоста на оваа литература може да послужи *Приказната за Дон Б...*, највеличествената и најбесрамната книга од делата во "Анфер". Исклучок е тоа што тука раскажува маж, калуѓерот Дон Б... (Б стои наместо *bougre* (прост човек - заб. на прев.), педераст, вистинското име му е Сатирне (Saturnin). Како рано созрело, хиперсексуализирано момче, Сатирне сирка низ една дупка во ѕидот на спалната соба додека мајка му копулира со еден калуѓер. Тој сака да го прави истото со сестра му Сизон. (Подоцна се поставува дека сиве овие ликови не се во крвно сродство, но во секој случај текстот си игра со сите варијанти на табуите на инцестот.) За да ја возбуди Сизон тој ја пушта да сирка низ дупката; и додека таа ја следи следната рунда копулации, тој легнува на подот и и сирка под ѕдолништето. Потоа ја пушта раката да лази по ногата, сè погоре и погоре, во истиот ритам во кој и се затегнуваат и опуштаат мускулите на бутите, согласно со навлегувањата во соседната соба. На крајот продира во неа: "Сега

те имам Сизон, сега те имам".

Додека Сизон и понатаму стои залепена до дупката во ѕидот, Сатирне ја задоволува со раката и притоа ја соблекува. Таа ги расчекорува нозете, а тој се обидува да влезе во неа одзади. Но позата е невозможна и тој ја свртува и ја влече кон креветот. Продира во неа, но во моментот кога легнуваат, потполно ослободени од сите стеги, се крши креветот. Мајката, вон себе си, се втурнува внатре. Но кога ќе ја види ерекцијата на Сатирне лицето и се расцветува; го влече кон креветот во соседната соба, а за тоа време калуѓерот го зазема неговото место кај Сизон. Така Сатирне, откако ѝ ја одзема невиноста на сестра си, му набива рогови на татка си; на крајот му се обраќа дрско на читателот:

"Ова ќе им даде повод за размислување на читателите чиишто студен темперамент никогаш не ги запознал фуриите на љубовта. Продолжете понатаму господа, ослободете го Вашиот морал од сите стеги! Ви ја препуштам сцената и сакам да кажам само уште нешто: Да имавте крут стап кој не ќе Ве оставаше на мира, како мене мајов, кој ќе Ве ебеше тогаш? Гаволот".

Денешниот читател би можел да каже: Добро, тоа хард кор порно на 18 век, но што има толку чудно во тоа? Останатиот дел од романот со вртоглава брзина продолжува во истот стил и реди едно по друго критика на црквата и социјална критика, како што реди една оргија по друга. Секоја епизода ја надминува претходната, сè додека не почне да се чини дека веќе не постојат никакви кочници. Сексуалната ескалација брише сè што претходно се случило и на крајот го донесува јунакот во еден особено озлогласен бордел. Таму по долги години разделба повторно ја среќава Сизон. Откако ја завел еден свештеник на улица, а потоа ја напушил, имала едно пометнување со речиси фатален исход, потоа поминала едно време во една установа за бездомници каде имало чума и направила морничава кариера како курва. Сега се наоѓа во последен стадиум на сифилис.

Но Сатирне ја сака. Тој отсекогаш ја сакал и тоа со страст која не престанала да гори со иста сила во неговата душа. Тој сака уште еднаш да спие со неа. Таа се противи зашто знае дека ќе го убие со својата болест. Но тој настојува и така тие двајцата за последен пат се спојуваат во долгата ноќ, во длабоката темнина на еден пропаднат бордел. Тука во текстот не може да се најде ни еден погрешен збор, ниту трага од ласцивност.

Одеднаш упаѓа полицијата. Ја земаат Сизон. Сатирне спростира еден од нив на земја удирајќи го со ... но другите го одвлечуваат по скалите и го претепуваат до бессознание. Сизон исчезнува во еден затвор каде веднаш потоа ѝ подлегнува на болеста. Сатирне се разбудува во еден друг - во треска зашто е заразен. Повторно паѓа во бессознание. Потоа повторно се освестува, овој пат разбуден од болка меѓу нозете. Го фаќа местото со рака и открива дека е кастриран. Еден глас се крева од дното на утробата, минува низ гркланот и избива како крик кој се удира од таванот: Сатирне веќе не е маж, тој веќе нема ништо за што вреди да се живее.

Хирургот го спасува, иако тој претпочита да умре, како што научи од Сизон. Не знае каде да се упати, што да прави со својата нова слобода. Така води уличен живот и ѝ се прелушта на судбината. Стигнува во еден ... манастир и одеднаш добива визија за живот слободен од болните страсти. Главниот калуѓер ја слуша неговата приказна и го прифаќа. Сатирне станува Дон Б..., вратар кај ...:

*"Тука ја чекам смртта, без да се плашам од неа или да ја посакувам. Кога ќе ме повика од светот на живите, на мојот надгробен камен со златни букви ќе биде врежано: Nihil situs est Dom Bougre, fututus., futuit.it. (Тука лежи Дон Бугр, тој ебеше и беше ебен)."*

Ова е вчудоневидувачка приказна која заслужува место покрај *Манон Леско (Manon Lescaut)* и *Новата Елоаз (La Nouvelle Heloise)*. Во неа еротиката е издигната до аскеза, а порнографијата до религиозност. Скурилниот надгробен натпис секако ос-

тава сè отворено. Упатувањето на страста на крајот можеби е уште еден трик на лукавите свештеници, а моралот е можеби измамнички. Но двосмисленоста на приказната спаѓа во нејзината поента. Сексот може да води кон љубов, љубовта кон спас, а спасот може да влезе во еден расказ кој раскажува за изненадувања кои меѓусебно се надминуваат. Но можеби сето ова воопшто и не треба да се зема сериозно. Романот е толку богат што дозволува повеќе интерпретации. Но ако сето тоа е само шега, тогаш неа ќе може да ја разбере само оној кој некогаш дошол во допир со августинската побожност, пред сè со онаа нејзина форма која во 17 и 18 век беше позната како Јансеизам.

Гледана во ваква светлина целата приказна води кон еден спектакуларен *non sequitur*. Манастирот, наместо како бордел, се покажува како вистинско прибежиште од мачењата на телесното, и Сатирне, откако ја испроба секоја можна формана сексуален грев, ја наоѓа во монаштвото својата вистинска вокација. Дали тој е спасен или, како што вели надгробниот натпис, само е "ебен"? Но сосема е сеедно дали неговата приказна се простува од религијата или пак ја засилува, таа јасно покажува колку жилаво стремешот кон веродостојна смисла на животот мора да се бори со нападите врз себе - во средината на 18 век кога Јансеизмот и просветителството се закануваа меѓусебно да се укинат, но и ден денес. Имено, едно порнографско ремек-дело како *Приказната за Дон Б...* не можеме да го затвориме без впечатокот дека сексот е добар за мислењето.

Превод од германски: А. Ф.

# БЕГСТВО ОД ТЕЛОТО, БЕГСТВО ОД РЕАЛНОСТА

Хаким Беј

Човештвото отсекогаш инвестирало во оние проекти кои нуделе можност за излегување од телото. А зошто пак да не, кога материјалната реалност е една огромна збрка. Уште првите "религиозни" творевини, како на пример цртежите во гробниците на Неандертал, прикажуваат верување во бесмртноста. Сите модерни религии (односно, пост-палеолитските) содржат "гносеолошка жичка" на недоверба, ако не и отворено непријателство во судирите помеѓу телото и "создадениот" свет. Кај примитивните племиња во нашево време, дури и кај паганските ратари, постои концептот на бесмртност и излегување од телото (*ex-stasi*), без при тоа да се манифестира отворен презир кон телото. Гностичката наклонетост постепено се акумулира (како труење со жива), сè додека не стане патолошка. Гностичкиот дуализам оваа аверзија ја изразува на уште поекстремни нивоа, негирајќи му ги сите вредности на телото и припишувајќи му ги истите на "духот".

## Хипер-реална војна

Оваа идеја го карактеризира поимот "цивилизација". Парабола аналогна на феноменот "војна". Ловците-колекционери практикувале еден вид ритуален конфликт. "Реалната" војна е едно продолжение на религијата и економијата (односно политиката) со други средства, што значи историски започнува во Неолитот со измислување на "приватноста" од страна на свештенството и со никнувањето на една "воинствена каста". (Категорично ја одбивам теори-

јата според која војната се објаснува како екстензија на ловот). Последната "реална" војна изгледа беше Втората светска војна. Во Виетнам, со вмешувањето на телевизијата започна *хипер-реалната војна*, реинкарнирајќи се повторно во сета своја бесрамност во 1991 со "Војната во Заливот". Хипер-реалната војна не е "поекономична", не придонесува повеќе за "доброто здравје на Државата". Ритуалниот Конфликт е доброволен и не-хиерархиски (воените лица секогаш имаат привремени команди); реалната војна е принудна и хиерархиска; хипер-реалната војна и имагинарна и психолошки интериоризирана ("Чиста Војна"). Во првиот случај телото е изложено на ризици; во вториот, телото се жртвува; во третиот, телото исчезнува.

И модерната наука има антиматеријална тенденција, дијалектичка последица од нејзината војна против Религијата; на некој начин, таа самата станала Религија. Науката, како сфаќање на материјалната реалност, парадоксално ја одвојува материјалноста од реалното. Науката отсекогаш била еден вид свештенство, продолжена рака на космологијата; покрај тоа што била идеологија, една оправданост на "состојбата на нештата". Трансформирањето на "реалното" во пост-класичната физика ја одразува онаа нереална празнина што претставува "држава". Државата која едно време била слика на Рајот на Земјата, сега веќе не е ништо друго туку збир на слики (*images*). Не е повеќе "сила" туку еден систем обезличен од информации. Но како што вавилонска-

та космологија ја потврдувала вавилонската власт, така "дефинитивноста" на модерната наука им служи на целите на Последната Држава, пост-нуклеарната Држава, "Државата на информациите". Во секој случај, овај одговара на Новата Парадигма. И "сите" ги прифаќаат аксиомските премиси на новата парадигма. Новата парадигма е високо спиритуална. Медитацијата и кибернетиката одат рака под рака во Новото Доба (New Age).

## Од искуство до информација

Во меѓувреме, претераното посредништво на Општеството, кое функционира преку апаратот на Медиумите, ја иницира нашата отуѓеност од телото, пренесувајќи го нашето интересирање, од искуството на информацијата. Во оваа смисла, Медиумите имаат религиозна и свештеничка улога: изгледа дека ни нудат излез од телото, предефинирајќи го духот како информација. Суштината на информацијата е Претставата (The Image), еден комплексен збир на

сакрални податоци кои го узурпираат приматот на "телесно материјалниот принцип" како средство на инкарнација, заменувајќи го со една екстаза која нема никаква врска со телесното и која е лесно подмитлива. Свеста станува подложна на "акмулација", разјадена од црвот на анималноста и овековечена во вид на информација. Не станува повеќе збор за "духот на машината" туку машината како дух, Светиот Дух, врвниот посредник, кој ќе ги пренесе нашите ефемерни тела во светот на потполна Светлина. Виртуалната Реалност (VR) како Cyber-Gnosi.

Сите науки предлагаат еден парадигматичен универзализам; а ако нешто важи за науката, важи и за општеството. Класичната физика беше бабица на Капитализмот, Комунизмот, Фашизмот и на други модерни идеологии. И пост-класичната наука предлага единство на идеи кои ќе имаат примена во општеството: релативитетот, кибернетиката, теоријата на информации, итн. Освен некои ретки исклучоци, пост-класичната тенденција се движи во насока на сè поголема спиритуализација.

На општествено ниво, од овие пардигми извира една реторика на бестелесност достојна за еден пустиник од Третиот век или на еден Пуританец од Нова Англија; меѓутоа реторика која го користи јазикот на пост-индустриската и пост-модерната конзументска манија. Секој наш разговор е контаминиран со парадигматични претпоставки кои всушност се чисти и едноставни тези, но кои ние ги заменуваме за суштината или длабоката смисла на Реалноста. На пример, се убедивме дека компјутерите претставуваат вистински чекор напред на патот кон "вештачката интелигенција", сега сме сигурни дека купувањето на компјутер ќе нè направи поинтелигентни. Јас лично познавам десетина писатели кои се длабоко убедени дека користењето на персонален компјутер од нив направило подобри писатели (не "поефикасни", туку подобри). Сето ова е смешно: но кога истите ставови се присутни во воениот мултимилонски биланс од нив се раѓаат Војни на Свездите, роботубијци и слично. Поголем дел од оваа реторика се

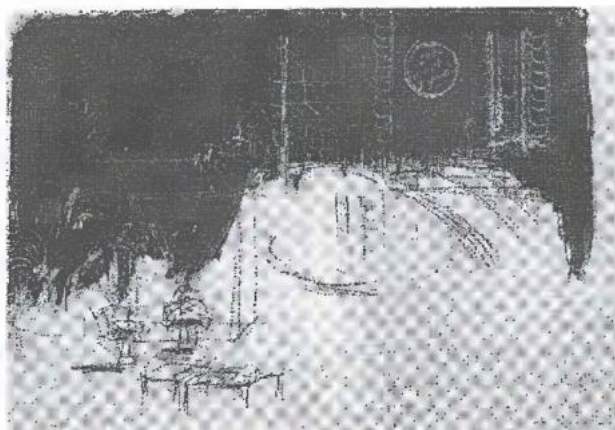
занимава со прашањата на "економијата на информации". Веќе постои мислење дека пост-индустрискиот свет се повеќе го форсира овој тип на економија.

## Новиот гностицизам

Овој концепт темелно е објаснет во новообјавената книга на Стивен Хелер (Stephen Hoeller), бискуп на гностичко дуалистичка црква од Калифорнија, меѓу другото, познат сор-

аботник на списанието *Gnosis*:

*Индустријата, во претходната фаза на цивилизацијата (би требало да се каже "ниската технологија") претставуваше голема индустрија, а големината секогаш имплицира угнетување. Додека, актуелната висока технологија се карактеризира со еден вид поинаков од големина. Ако старата технологија произведуваше и дистрибуираше материјални добра, новата произведува и шири информации. Огромните средства на пазарот на напредната технологија повеќе се поврзани со умот отколку со материјата. Под импулсот на новата технологија, светот од една физичка економија се повеќе се поместува кон една економија која може да се дефинира*



Таки М. Павловски, *Шоу-популарна музика*, 1984.



*како "метафизичка". Сè повеќе сме убедени дека свеста е таа која што ја создава добросостојбата, а не суровините или материјалните добра.*

**В**о основа, модерниот нео-гностицизам ги пригушува тоновите на античката агресија против телото, прифаќајќи една повоздржана и побогата реторика. Бискупот Хојлер, на пример, укажува на важноста на екологијата и околината (бидејќи не сакаме "да го извалкаме нашето гнездо", Земјата); но во однос на спиритуалноста на Индијанците смета дека култот на Земјата е евидентно инфериорен во однос на чистиот гностички дух на бестелесноста:

*Не смееме да забораваме дека гнездото и птицата не се една иста работа. Езотеричните и егзотеричните традиции потврдуваат дека земјата не е единственото живеалиште на луѓето, поаѓајќи од тоа што ние не сме израснале од земјата како билки. Можеби конкретно нашите тела настанале на оваа земја, но не и нашата внатрешна суштина. Ако мислиме спротивно, тогаш се поставуваме себе си надвор од сите познати духовни традиции, дистанцирајќи се од учењата на пророци и врудити од сите епохи. Наспроти сопствените форми на мудрост, американските Индијанци имаат прилично слаба врска со ова богато духовно наследство.*

**П**оаѓајќи од овие гледишта (тело = "дивјак"), омразата на бискупот кон телесното извира од секоја страница на неговата книга. Заведен од ентузијазмот по една вистински религиозна економија, тој заборава дека човекот не може да живее од "информација". "Вистинското богатство" ќе може да стане нематеријално кога човештвото ќе постигне тотална спиритуализација на една "акумулирана" свест. Информацијата во форма на култура може метафорично да се нарече богатство, бидејќи е корисна и пожелна; меѓутоа не може никогаш да биде богатство во основното значење на зборот, како што се месото и лебот, овошките и водата, богатство сами по себе. Информацијата е секогаш богатство во однос на нешто. Како и парите, информацијата нема вредност сама по себе. Со тек на времето можеби ќе можеме парите да ги идентификуваме со богатство (како во таоистичкиот ритуал кој во "Водата и Парите" ги гледа двата највитални принципи на универзумот). Всушност ова е само еден апстрактен и симплифициран начин на размислување. Вистината е дека постоела "економија на информации" сè до моментот кога сме ги измислиле парите.

## Економија на информации

**Н**ие, Американците, како други експоненти на Првиот Свет, изгледа сме особено чувствителни на реториката на метафизичката економија, бидејќи веќе не успеваме околу себе да собереме (да видиме, да допреме) голем број знаци на физичкиот свет. Нашата архитектура стана симболична, сме се затвориле во манифестации на апстрактни мисли (автомобили, станови, канцеларии, училишта), работата ни зависи од информациите, минимално придонесуваме за движење на нематеријалните симболи на богатство во апстрактната машинерија на Капиталот, и голем дел од слободното време го поминуваме внесени во Медиумите, наместо да го доживуваме директното искуство на материјалната реалност. За нашите очи, материјалниот свет е симбол на катастрофи; ова го потврдува апсурдната хистеричност со која реагираме на бури, урагани (доказ дека не сме успеале целосно да воспоставиме контрола над Природата), или нео-пуританскиот страв од разликата меѓу половите, или конзумирањето вештачка и калорична храна. Меѓутоа, економијата на Првиот Свет не може самостојно да опстојува. Нејзината повластена позиција се потпира на материјалното производство на стар начин. Мексиканските земјоделци за нас одгледуваат "здрава" храна, за да ние можеме да се посветиме на стекнувањето титули, на законите, компјутерите, видео игрите. Работниците во Тајван произведуваат интегрални кола за нашите компјутери. Луѓето од Блискиот Исток страдаат и умираат лореди нашите гревови. Живот? Па, за тоа се грижат нашите слуги. За нас не постои живот, туку само "стил на живеење"; една апстракција на животот врз база на светиот симболизам на Производот, со посредство на свештенството на славните, оние апстракции со натприродна големина кои управуваат со нашите вредности и ги населуваат нашите соншта: медиумските архетипи; или поточно "медиаархи".

**С**игурно, оваа бодлеровска ситуација сепак не постои во реалноста; сè уште не. Но изненадувачки е за колкав број прогресисти таа претставува посакувана цел, дури ја нарекуваат "револуција на информацијата". Се зборува за одземање на средствата за производство од рацете на монополистите на информации. Информацијата е достапна за сите; дури може да се конструира атомска бомба со податоците кои може да се добијат во јавните библиотеки. Било кој може секогаш да дојде до информации, забележува Ноам Чомски (Noam Chomsky), под услов да поседува пари и фанатизам кој се граничи со лудило. Универзитетите и центрите за истражување прават патетични обиди за обезбеду-

вање монопол над информациите - и тие, исто така оптоварени со идејата за економија на информации - но заправо станува збор за смешни заговори. Информацијата не е секогаш "слободна", но е достапна во огромни квантитети споредено со потребите на еден поединец. Благодарение на меѓубиблиотечната размена, можат да се изнајдат книги на секакви теми. Во меѓувреме, некој сепак мора да одгледува круши и да поправа чевли. Идури ако овие "индустрии" целосно се механизираат, некој сепак мора да јаде круши и да носи чевли. Телото останува темел на богатството. Идејата дека Сликите (Images) претставуваат богатство е една "спектакуларна илузија".

### Помеѓу фетишизам и демонизација

Дури и најрадикалните критичари на "информацијата" можат да западнат во преценување на апстракцијата и моќта на фактите. Неодамна во англиското списание *MO* прочитав една порака испишана на половина од насловната страница:

"Во моментот додека ги читаш овие зборови, експлодира Ерата на Информации... во тебе и околу тебе; со ракетите на дезинформациите и бомбите на пропагандата, армиите на една вистинска војна на информации."

Традиционално, војните се водат заради економско/територијални освојувања. Војните на информациите се водат за освојување територии кои се сопственост на Ерата на Информации... конкретно, имагинацијата се наоѓа во најголема опасност од истребување... ОПАСНОСТ: ТВОЈАТА ИМАГИНАЦИЈА МОЖЕБИ НЕ Е ПОВЕКЕ ТВОЈА... колку една култура е посостигицирана, дотолку е понезависна од своите слики, икони и симболи како инструменти на самодетинирање и комуникација со другите култури. Додека мешавината од слики кои ги акумулира една култура пливаат на површината на нејзината колективна психа, одредени изоморфни икони се таложат за да произведат и проектираат една "илузија" на реалноста. Тренд, мода, уметнички тенденции. РЕФРЕНОТ ТИ Е ПОЗНАТ: "Можам да ги прифатам нивните слики како реалност, бидејќи верувам во реалноста на нивните слики (во нивната слика за реалноста)". КОЈ ЈА КОНТРОЛИРА МЕТАФОРАТА ВЛАДЕЕ СО УМОТ. Лека-полека се доаѓа до ситуација на тотална заситеност: комплетна парализа; од банализација на техничко/специјалистичките достигнувања до специјализација во баналноста. ВОЈНАТА НА ИНФОРМАЦИИ е војна која не смееме

да се изгуби. Последиците би биле незамисливи."

Целосно се согласувам со авторот во поглед на критиката на медиумите и верувам дека демонизацијата на "информациите" која тука е предложена не е ништо друго туку идејата за информацијата како спас. Повторно доаѓаме до визијата на Бодлер за еден Универзум на Технолошка Комуникација, овој пат насликан повеќе како Пекол отколку Гностички Свет. Бискупот Хојлер би сакал сите да бидеме "впрегнати" и "подготвени"; еден анонимен проповедник бара да ги уништиме сите телевизори; но и двајцата веруваат во мистичната моќ на информацијата. Едниот предлага *рах технологија*, другиот објавува "војна". И двајцата застапуваат една манијакална визија за Доброто и Злото, но од дијаметрално спротивни позиции. Теоретичарот-критичар плива во море од факти. Нам ни се допаѓа да го замислуваме како наш *maquis*, доделувајќи си улога на "герилци онтологисти" во оваа џунгла од податоци.

Почнувајќи од 19 век, "општествените науки" открија огромен број на информации од најразлични области, од шаманизам до семиотика. Секое "открытие" се одразува врз "општествената наука" и ја менува. Пловиме заедно со струјата, во потрага по поетски факти, податоци кои ќе го интензивираат и преиначат нашето искуство во реалноста. Измислуваме нови хибридни науки кои ќе ни послужат како инструменти во овој процес: етнофармакологија, етноисторија, историја на идеите, спознајни студии, субјективна антропологија (антрополошка поезија или етно-поезија), "дада епистемологија", итн. Не го земаме за "добро" само по себе сето ова знаење, но сметаме дека е валидно само во поглед на тоа колку ни помага во пронаоѓање на личната среќа. Во оваа смисла, можеме да ја сфатиме "информацијата како богатство"; но сепак да продолжиме да го бараме богатството *in se*, а не само апстрактната слика што ни ја дава информацијата. Во исто време, можеме исто така да ја сфатиме "информацијата како војна"; а сепак да не се препуштиме на темнината на незнаењето поради тоа што "фактите" може да се употребат како отровен гас. Незнаењето не е соодветна одбрана, а уште помалку, корисно оружје во оваа војна.

### Телото и духот

Не сакаме од информацијата да направиме ниту фетиш, ниту демон. Се обидуваме да ги утврдиме вредностите според кои ќе ја мериме и оценуваме. Единствениот параметар кој може да се примени во

овој потфат е телото. Според некои мистици, телото и духот се "едно". Духот недвојбено ја има изгубено својата онтолошка цврстина (од Ниче, па наваму), додека модерната наука го има угушено секое барање на "реалност" во телото и тоа станува "чиста енергија". Тогаш зошто да не претпоставиме дека телото и духот се дефинитивно Едно и претставуваат два исти аспекта на иста реалност, суштествена и неизразлива? Не постои тело без дух, нема дух без тело. Грешат Гностичарите Дуалисти, како што грешат и "материјалистите дијалектичари". Телото и духот заедно го сочинуваат животот. Ако недостасува едниот или другиот пол, настанува смрт.

Јас предложив одредување на едноставни вредности, секогаш имајќи на ум дека го претпочитаеме животот пред смртта. Очигледно, не нудам некаква ригорозна дефиниција на духот или на телото. Јас повикувам на "емпириските" искуства кои се дел од нашето секојдневие. Ние експериментираме со духот кога сонуваме или креираме; експериментираме со телото кога јадеме или нуждиме (или можеби обратно); истовремено експериментираме и со двете кога водиме љубов. Не сакам да користам метафизички категории. Не мора човек да е мистик за да предлага визија на "единствена реалност". Доволно е да констатираме дека во контекстот на нашите познати искуства се уште не се манифестирала ниедна друга реалност. И покрај сè, "светот" е "еден". Меѓутоа, историски гледано, "телесната" половина од ова единство отсекогаш била таа која трпела навреди, библиски осуди и економски била гонета од страна на "духовната" половина. Оние кои самите се прогласиле за бранители на духот, речиси секогаш, во познатата историја, диктирале закони, оставајќи му на телото само една праисторија на прерана смрт и понекои пројави на јалова бунтовност.

Духот суверено владее; затоа дури и се воздржуваме од употреба на јазикот на телото. Кога го употребуваме зборот "информација" ние го обоготворуваме, бидејќи отсекогаш сме ги обоготворувале апстракциите: уште од кога Господ се појави на Димна Гора. (Информацијата како катастрофална дезинкарнација на "грдата" материја). Тука сакам да ја спомнам и идентификацијата на егото со телото. Не го негираме фактот дека телото е и дух, но сакаме да воспоставиме минимална рамнотежа во историската еднаквост. На "злото" му ја припишуваме сета омраза кон телото и презирот на светот. Инсистираме на преродба (и трансформација) на "паганските" вредности кои му припаѓаат на односот тело - дух. Не и се радуваме многу на

"економијата на информацијата" бидејќи ни личи на уште една маска зад која се крие омраза кон телото. Не можеме да и веруваме ни на "војната на информацијата" бидејќи таа ја етикетира информацијата како "зло". Од оваа гледна точка информацијата би требало да биде неутрална. Но и оваа трета позиција ја отфрламе бидејќи е симптоматична за една тек-овна теоретска визија. Секој "факт" ќе добие различно значење ако, со цел да му ги проучиме боите и сенките, го пуштиме да помине низ нашата дијалектичка призма.

"Фактот" никогаш не е инертен или "неутрален", туку може да се конотира или како "добро" или како "зло" (или да биде надвор од овие категории) во една бескрајна серија на варијации и комбинации. Ние, всушност, сме творци на овој бескраен дијалог. Ние создаваме вредности. Тоа го правиме бидејќи сме живи. Информацијата е подеднакво голема "збрка" колку и самиот материјален свет кој таа го одразува и менува. Ние пак, си создаваме своја збрка. Таков е целиот живот. Но во бескрајниот хаос на живите, одредени информации и работи почнуваат да се кристализираат во една поетика или во форма на разбирање или во форма на однесување.

### Провизорен заклучок

Можеме да се изложиме на ризикот на донесување провизорни "заклучоци", под услов да не ги издигнуваме на piedestal. Ни "информацијата", а ни "фактот", не претставуваат "ствари во себе". Самиот збор информација инплицира идеологија, или можеби парадигма, родена во несвесниот страв од "молкот" на материјата во универзумот. Информацијата е еден сурогат на постојаност, еден заостанат фетиш на догматизмот, суеверие, сениште. "Поетските факти" не може да се асимилираат во доктрината на информацијата. Може да се каже дека "знаењето е слобода" само ако под слобода се подразбира психо-кинетичка способност. "Информацијата" е еден хаос; знаењето е спонтаниот ред во тој хаос, слободата е пената на брановите од оваа спонтаност. Овие заклучоци го сочинуваат нестабилниот, мочварен терен на нашата "теорија". TAZ (*Temporary Autonomous Zone* - *Темпорална Автономна Зона*) ја опфаќа сета информација и сето телесно задоволство во една голема комплексна магма богата со лодатоци, факти, мудрост и богатство. Тоа е нашата економија; и нашата војна.

Превод од италијански: И. П.

# ХАВЕЛ ИЛИ КУНДЕРА?

## Ференц Фехер

Пред една година, во друштво со неколку њујоршки интелектуалци, раскажував една анегдота од мојата младост за време на Холокаустот. Се работеше за еден еврејски Унгарец кој во еден разговор со мене арогантно тврдеше дека сите обвинувања во врска со геноцидот извршуван од страна на германските нацисти во концентрационите логори, се чиста измислица. "Вие зборувате за народот (Volk) на Гете и Шилер!"; со овие зборови овој стар и наивен господин, кој потоа исчезна во гетото на Будимпешта, категорично го отфрлаше и најмалиот сомнеж за ваквите страшни дела. Беше интересен коментарот на еден филозоф, исто така Евреин, во врска со оваа анегдота: "Тоа е најапсурдната работа на светот", рече, "нешто што јас никогаш не би направил - да дефинирам било која заедница со имињата на нејзините најпознати писатели". Несомнено, разликата помеѓу дефинирање (или карактеризирање или едноставно одредување) на "германштината" со имињата на Гете и Шилер и отфрлањето на една таква пракса на културно обожување на писателите и литературата, се едни од најиндикативните разлики во самосвеста на стариот и новиот свет.

Што подразбира идентификацијата на Германија со Volk на Гете и Шилер? Постои еден несомнен елемент на аристократизам во овој феномен, бидејќи индивидуалната генијалност е таа која се смета за "национална суштина", било во нејзиното потекло, било во нејзина полна екстензија. Еден Американец сигурно би се повикал на Уставот и институциите на

републиканската слобода кои произлегуваат од него или на неограничените економски можности (chances) на поединецот, на вечниот американски сон, или пак на освојувачката технологија на стариот и новиот свет. И несомнено, со ваквиот пристап, "генијалноста", "културата" и "нацијата" се разликуваат сè до онаа точка кога повеќе не можат да се диференцираат и можат само реципрочно да се дефинираат. Алката која ги поврзува трите термини се однесува на еден принцип кој го надминува поединецот со неговите емпириски интереси и аспирации. За сите нас *Fuehrer*-принципот веќе е далечно минато. Ако пак суштината (морална и културна) на една човечка заедница може да се дефинира со имињата на нејзините најголеми писатели, од тој момент, писателите поединечно и целата националната литература, играат улога на колективен демон и поет-пророк. Во оваа смисла, руската литература од Пушкин до социјалистичките писатели, беше сурогат (во недостаток на подобар) на секаков вид морален авторитет и културен престиж на политичките партии. Аналогно на ова, тенденциите за формирање на национални држави во централно-источна Европа беа потхранувани од различните струења во националните литератури.

### Манхајм и Freischwebende Intelligenz \*

Во социолошки термини, многу дискутираната и типично западноевропска категорија на интелегенција е тесно поврзана со едно сфаќање на функци-

јата на литературата според кое творечкиот гениј му дава живот на "националниот идентитет". Како што е познато, Карл Манхајм (Karl Mannheim) ова категорија ја нарече *freischwebende Intelligenz*. Во што се состои *Freischweben*? Пред сè овој термин означува дека членовите на оваа група не се интегрирани, ниту апсорбирани од страна на било која социјална институција (најмоќната и најпривлечната, секако е Академијата). Се чини дека тука не се работи за ништо друго туку за легендарната слобода и беда на *bohemiens*. Сепак, овој тип на егзистенција изгледа има и свои вредности, ако е вистина дека само пред неколку години една жешка расправа во американскиот печат околу книгата на Расел Џејкоби (Russell Jacoby) *Последниот интелектуалец*, покажа колку американската култура и покрај својот вообичаен респект единствено за "богатите и славните", е сепак носталгична по потценуваната и ексцентрична боемска интелигенција. Од друга страна, припадниците на оваа група не се сведени на т.н. *opinion-makers*, туку претставуваат елита во подлабока смисла, базата на сите битни мислења кои постојат во општеството. Конечно, слободната интелигенција добива компензација поради својата независност од институциите: има право да води распуштен живот (или да бира од мноштвото стилови на живеење кои се надвор од шемите). Дрогата, промискуитетот, дезорганизиранот и немарен ритам на живеење кој е присутен во круговите на *freischwebende Intelligenz* не се чувствителни на цензурата во име на "неморалноста". Сликарот на умирање во *Дилемата на докторот* (*The Doctor's Dilemma*) од Шо (Shaw) правилно заклучува дека иако цел живот го презирал малограѓанскиот морал, секогаш бил преокупиран со него: никогаш не повлекол погрешна линија, никогаш не сликал со измислени бои врз платното.

**Радикализмот на левицата и десницата е големиот заводник на *freischwebende Intelligenz* во првите децении на овој век, со тоа што на интелектуалецот му ја отвори магичната перспектива на водач, на нов**

Цезар или романтичарски заговорник. Ако се земат делата и ставовите на Данунцио (D'Annunzio) и Хамсун (Hamsun) од една страна, и оние на Силоне (Silone) и Малро (Malraux) од друга страна, односно на автори кои биле вмешани во судири на животили-смрт едни против други, но чии дела и гледишта и покрај сè биле многу слични меѓусебе, може да се види колку била распространета идејата за трансформација на интелектуалецот без ограничувања во изборот, може да станува збор за големи инквизитори или големи авантуристи. Во исто време, комунизмот, апаратот без душа во функција на потиснување на креативноста и уметничката автономија, му нуди на писателот-интелектуалец уште една историска можност. Доволно е да се земе примерот на Солжењин (Solzhenitsyn), унгарските писатели пред, за време и по револуцијата од 1956, или Хавел (Havel) во затвор, за да се разбере како литературата прераснала во доблест на пожртвуваните писатели кои претставувале симбол на отпор против тоталитарната држава. И во овој случај, покрај бројните ризици и долгиот список на маченици, постои компензација за оние кои страдале: никогаш до тогаш во модерното време не постоел толку цврст сојуз помеѓу нацијата и литературата, под политичко водство на литературите. Кога во



Глигор Чемерски, *Сонет на Свети Ѓорѓија*, 1993.

оние незаборавни денови на октомври 1989 масата бараше Хавел да го заземе претседателското место во Прашкиот дворец, се чинеше дека навистина власта дојде во рацете на литературата.

### **Кадар и "Хуманистичкиот социјализам"**

**Тие денови на триумф беа навистина заслужени. Доволно е да се помисли на дуелот помеѓу културната политика на Комунистичката партија на Унгарија и литературата за да може да се сфати вредноста на литерарната и интелектуалната опозиција на Источна Европа во целина. Кон крајот на 60-те,**

почетокот на 70-те, во Унгарија никој не се осмелуваше ни да сонува за освојување на културното водство од страна на опозицијата (чији што николци почнаа тогаш да се раѓаат). Откако го скрши отворениот отпор на литературата, затворајќи ги посмелите и повинувајќи ги посрамежливите на послушност, унгарскиот комунизам напиша нова страница во својата историска книга. Изгледаше како сериозно да го сфатиле советот на Грамши (Gramsci): само културна хегемонија, а не чисто насилство, може да гарантира долг животен век на еден политички систем. Кадар (Kadar) донесе исправна одлука со тоа што го постави најспособниот човек од својот тим, Жержг Ацел (Gyorgy Aczel), на врвот на културната власт.

Принципите на т.н. Ацелов период беа разработени во претходната деценија. На прво место беше отфрлено создавање на литература или (идеологија) која е отворено "кадаристичка". Познатата реченица на Кадар: "Кој не е против нас, со нас е" одредува една линија на однесување без никаква двосмисленост: молк од страна на писателот, обзир кон привилегиите на власта, толеранција во допир со безначајните "уметнички детали" (вклучувајќи ги тука модернистичките склоности, осудувани во минатото, на писателите и на литературата). Тоа беа правилата на играта, условите за компромис. Тандемот Кадар-Ацел итро согледа дека барањето да се држат до конкретна доктрина на партијата може да стане пречка за асимилацијата на писателите, потенцијални бунтовници против "гулаш комунизмот".

На второ место, една емфатичка идеолошка дефиниција ѝ е припишана на културната политика на режимот, дефиницијата на (социјалистички) хуманизам. Додека *Антигона* од Софокле мораше во име на хуманизмот редовно да се изведува во театарот, мртвите тела на жртвите од убиствата извршени по-

ради "контрареволуционерни дела во 1956, не смееа да бидат погребани. Но манипулативниот и угнетувачки карактер на "хуманистичкиот" литературен идеал на Кадар и Ацел одеше уште подалеку во својата хипокризија. Овој идеал беше догматично непријателски настроен против сè што е "различно", особено, единствено. Всушност, беше типичен примерок на патерналистичкиот и угнетувачкиот универзализам за кој толку е пишувано во постмодернистичкиот културен амбиент, еден прилично конзервативен и авторитативен концепт во кој се измешани хуманизмот на Сарастро (Sarastro)

со принципот и праксата на "дисциплина и казна" за кои зборува Фуко (Foucault).

Универзалистичкиот хуманизам со "челична рака" ќе ги придобие симпатиите на оние кои имаат потреба од авторитет кој ќе го заштити вкусот од "деструктивната" модерност. Освен тоа, најдобрите манипулатори на "хуманизмот" на Кадар можеа да го искористуваат "европскиот" елемент, односно анти-американските импликации на овој хуманизам. Но хуманизмот исто така претставуваше одличен систем во кој може да се интегрираат модернизираниите мали групи на новата левица. Единственото "поинакво" нешто што "хуманистичкиот" универзал-

изам на Кадар не успеа никогаш ниту да го апсорбира, ниту да го интегрира, беше латентниот националистички популизам на десницата: не успеа никогаш да го санира, ниту да го ублажи раскилот помеѓу урбанизмот и популизмот во унгарската култура. Конфликтот помеѓу организаторскиот, националистичкиот и расистички партикуларизам и комунистичкиот универзализам беше неломирлив.

Рехабилитацијата на делата на Лукач (Lukacs) и на неговата биографија од страна на режимот беше мајсторски потег со кој си обезбеди интелектуален имиџ од светски глас. Без некое посебно филозоф-



Глигор Чемерски, *Смртносен бакнеж*, 1993.

ско образование, Кадар и Ацел го сфатија значењето на Лукачевата категорија "индиректна апологија". Итро заклучија дека филозофот-индивидуалист, околу кој избија многу партиски скандали - и кој, како што е познато, фигурираше како бунтовник во досиејата на Серов, првиот шеф на КГБ, поради контра-револуцијата од 1956 - е најдобриот потенцијален апологет на режимот, токму поради својата псевдо-автономија и евидентната искреност. Очигледно Лукач како угледен теоретичар на комунизмот е една искомпонирани фигура со сомнителна автентичност: само неговата догматична епистемологија од 30-те години - резултат на неговиот компромис со доминантниот ленинизам - неговиот неконтролиран и длабоко конзервативен анти-модернизам и неговиот датиран хуманизам без дух беа официјално потврдени и канонизирани. Додека истата судбина не ја доживеаа страствениот ентузијазам на неговиот прв протопост-модернизам и големата митологија на неговиот романтичен комунизам од 30-те години. Режимот не го доби Нафта (Naphta), дијалектичкиот гавол, туку по прво една фигура чиј портрет самиот Лукач го имаше насликано на малициозен начин: на пример, пишувајќи за последните денови на Фридрих Шлегел (Friedrich Schlegel), бившиот радикал кој на крај од своите сили и во затапеноста на своите последни интелектуални напори прешол во католицизам. Но, и покрај сè, режимот сè уште можеше на својот список на VIP да додаде една фигура, клучна поради своето реноме и влијание во времето кога комунизмот почна сè повеќе да ги губи, наместо да ги регрутира, интелектуалците.

### Вредноста на литературната дисиденција

Ова сè ја покажува вредноста на унгарската литературна (и филозофска) дисиденција која не само што успеа да ги избрише дажките од хуманизмот на Кадар, туку беше и способна да го побие комунизмот на неговиот сопствен интелектуален терен, бидејќи ги имаше прифатено тезите на Грамши за културната хегемонија. Во поглед на т.н. "социјалистички хуманизам" политиката на човечките права дојде во опозиција, и веднаш стана популарна. Теоретските предности и недостатоци на овие нови политички идеи се дискутабилни, но несомнено е дека тие на опозицијата и ја обезбедија подршката на социјалните слоеви. Претензијата да се издигне марксизмот (или марксизам-ленинизмот) до ранг на наука за општеството беше радикално ставена на дискусија од што произлегоа мноштво различни теоретски

позиции.

Во областа на литературата *sensu stricto*, ќе се случат промени со подеднакво значење. Реторичкиот стил во политичката поезија на Виктор Иго (Victor Hugo), којашто со децении беше заеднички терен и на официјалните поети и на оние од опозицијата, беше напуштен поради еден стил (во различни верзии) на Новата Умереност, или на метафизичка интроспекција. Романот доби прустовска димензија во третирањето на времето кое не доведе до сегашноста како *temps perdu* (на што писателите од минатото категорично се спротиставуваа); или пак стана "текст" кој помага во деконструкција на целината, предизвикувајќи драматично и иронично на двобој. Режимот, непосредно пред својот крај, го изгуби сето свое интелектуално достоинство на сметка на опозицијата која ја доби и политичката и интелектуалната власт. Унгарскиот пример, иако е можеби еден од најубедливите, далеку од тоа да е единствен. Слични трендови се јавија во Полска, а во Чехословачка комунизмот беше автоматски интелектуално мртов со политичкиот пораз. Додека во Романија и Бугарија, и во одредена мерка во Советскиот Сојуз, комунизмот уште одамно се имаше откажано од битката за културна хегемонија.

### Хавел или Кундера?

Ако е ова точно, ако победата на опозиционата литература над комунистичката идеологија е навистина политичка победа, дали тогаш може да се толкуваат слоганите извикувани во Прага по паѓањето на режимот како барање за донесување на "литературата на власт"? И уште погенерално, дали може да се каже дека посткомунизмот доведе до "моќ во рацете на интелектуалците" (да се изразиме со зборовите на Конрад)? Прашањата се на место доколку се земе предвид големиот процент на литерати присутни во новата политичка елита која почна да се создава од 1989, особено во Унгарија, Полска и Чешката Република.

Сакам накратко да го сумирам мојот одговор на горе поставеното прашање во форма на алтернатива: "Хавел или Кундера?". Немам намера да пишувам биографии. Не мислам да правам хиерархија на вредности помеѓу двајцата писатели. Стои фактот дека Вацлав Хавел цела една деценија претставуваше симбол на принципот кој тој самиот го нарече "живеење во слобода". Тој ги отфрли оние едноставни компромиси со што остана недопрен

неговиот интегритет, меѓутоа тоа го чинеше години на мизерување во затвор. Успеа да му остане верен на својот начин на живеење и пред луѓето од литературата постави еден стандард на однесување кој тешко можеше да се следи. Во исто време Милан Кундера живееше *au dessus de la melee* во својот стан во Париз, со своите романи кои постојано стекнуваа признанија.

Несомнено е дека според една детерминирана скала на вредности, од нив двајцата, Хавел е литератот кој многу повеќе бил изложен на жртвување и кој постојано бил на удар на историските ветришта.

Имајќи го ова на ум, без двоумење го одбирам Кундера наспроти Хавел, претходно утврдувајќи која од двете позиции е поповолна, а која е поштетна за иднината на литературата по промените. Бидејќи прашањето не е: кој писател се "искачил повисоко" на една арбитрарна и замислена скала. Прашањето е попрво, дали литературата треба да ја остварува власта преку литературниот авторитет на писателот кој во духот на тој авторитет се трансформира во политичка личност, или пак литературата треба да биде на дистанца со "бизнисот" на политиката (дистанца која во случајот на Кундера била буквално физичка).

Ако сакаме да одговориме на прашањето од аспект на спротивната страна, мораме да тргнеме од констатацијата за не-политичкиот карактер на романите на Кундера (вклучувајќи го и *Неподносливата леснотија на живеењето*) кои силно ги изненадија оние критичари кои го обвинуваа Кундера за неискреност. Од мој аспект, не-политичкиот карактер на овој роман, кој е прогласен за најдобар историски и човечки приказ на пост-68 Источна Европа, не е еквивалент на политичка неутралност. Никој не знаеше подобро од др. Густав Хусак дека авторот на овој роман не би можел во никој случај да се смета за "обожавател" на режимот; и ова беше причината зошто го држеше Кундера надвор од неговата родна земја, и физички и како писател, цели дваесет години. Притоа, кон-

статацијата за не-политичкиот карактер на романот е вистинита бидејќи светот на овој роман не може да се интерпретира со партиски термини. Неговата порака е подлабока и покомплексна. На кратко, за Кундера најугнетувачката интелектуална моќ што ја создала источната свест е филозофијата на Историјата со големо "И" која ја роди идејата за "прогресот" како за претпоставена неопходност, за која се потребни жртви и доброволно саможртвување на безграничен број човечки животи во име на овој историски тренд (Кундера го изрази својот непријателски став во однос на овој концепт на Историјата во еден коментар за романот на Фуентес (*Fuentes*) *Terra Nostra*).

Антиисторицизмот на Кундера има една длабоко политичка вредност од едноставна причина што - од Робеспјер до Ленин - радикалните политички експоненти на модерноста имаа намера да ги задоволат ветувањата на филозофијата со политички средства, а најголемото ветување на радикалната филозофија подразбираше "крај на (пра)историјата". Но неговиот антиисторицизам е истовремено и не-политички бидејќи не може директно да се поврзе со ни една партија или политички проект; ниту Кундера сака да стане исповедник на посткомунистичката политика или психијатарна целата на нација.



Глигор Чемерски, *Конфликт*, 1993.

Од своја страна пак, Хавел, кога влезе во политиката, искрено веруваше дека ставовите и морализаторските дискусии на литературните кругови на опозицијата ќе можат да се пресадат и на политичката почва. Со оваа надеж во срцето ја прифати највисоката државна функција. Меѓутоа ни една од неговите предвидени цели (зачувување на единството на републиката, достоинствена транзиција кон една "нормална" ситуација без одмазда, достоинствено однесување од страна на новата елита, како пример за сите други во државата) не беа постигнати. Моралистот не создаде ништо добро, не бидејќи направи нешто што беше за критикување, туку бидејќи успехот на еден моралист зависи од тоа колку тој ќе успее да ја наметне сопствената морал-



на репутација во својот амбиент на начин на кој истата не може да биде оспорена, додека моралот на Хавел беше постојано предизвикуван од страна на оние кои немаа ништо заедничко со неговите цврсти морални принципи.

Политичката дилема на Хавел е поинаква од мотивациите за влегување во политиката на еден Косиќ или еден Курка. Кога Добрица Косиќ ја прифати позицијата претседател на Југославија и добро го искористи својот раскошен реторички талент да ја раскаже приказната за Србите кои храбро се спротиставуваат на заверите од целиот свет, интерпретирајќи ја како настан со трагични димензии; и кога Курка прокламира дека сака да ја продолжи унгарската ("социјална") Револуција од 1956 за еден нов поредок против една друга завера (онаа на еврејско-болшевичката плутократија), овие изведби на самоназначени водачи личеа на епилог на политичкиот авантуризам на писатели-радикали од типот на Д'Анунцио, иако претставуваа еден нов феномен. *Vice versa*, Хавел се ангажираше за една демократија на пост-комунистичката маса, во која - после децении на деструктивната "политика на судбината" - сите сили се насочени кон едно прозаично управување, кое не бара големи жртви, ниту претставува сериозна опасност за политичарите кои не се од писателската професија. Ваквиот политички амбиент бара постоење на рамнотежа, скромна бирократија, работливост и коректност, во него не можат да функционираат благородничките аспирации на Хавел за "живеење во вистина", ниту уметничката креативност. Судбината на писателот-моралист е или да се чувствува туѓ во амбиентот кој го опкружува или да се прилагоди на баналноста на политичкиот свет, откажувајќи се од својата оригиналност.

### Задачите на новата елита

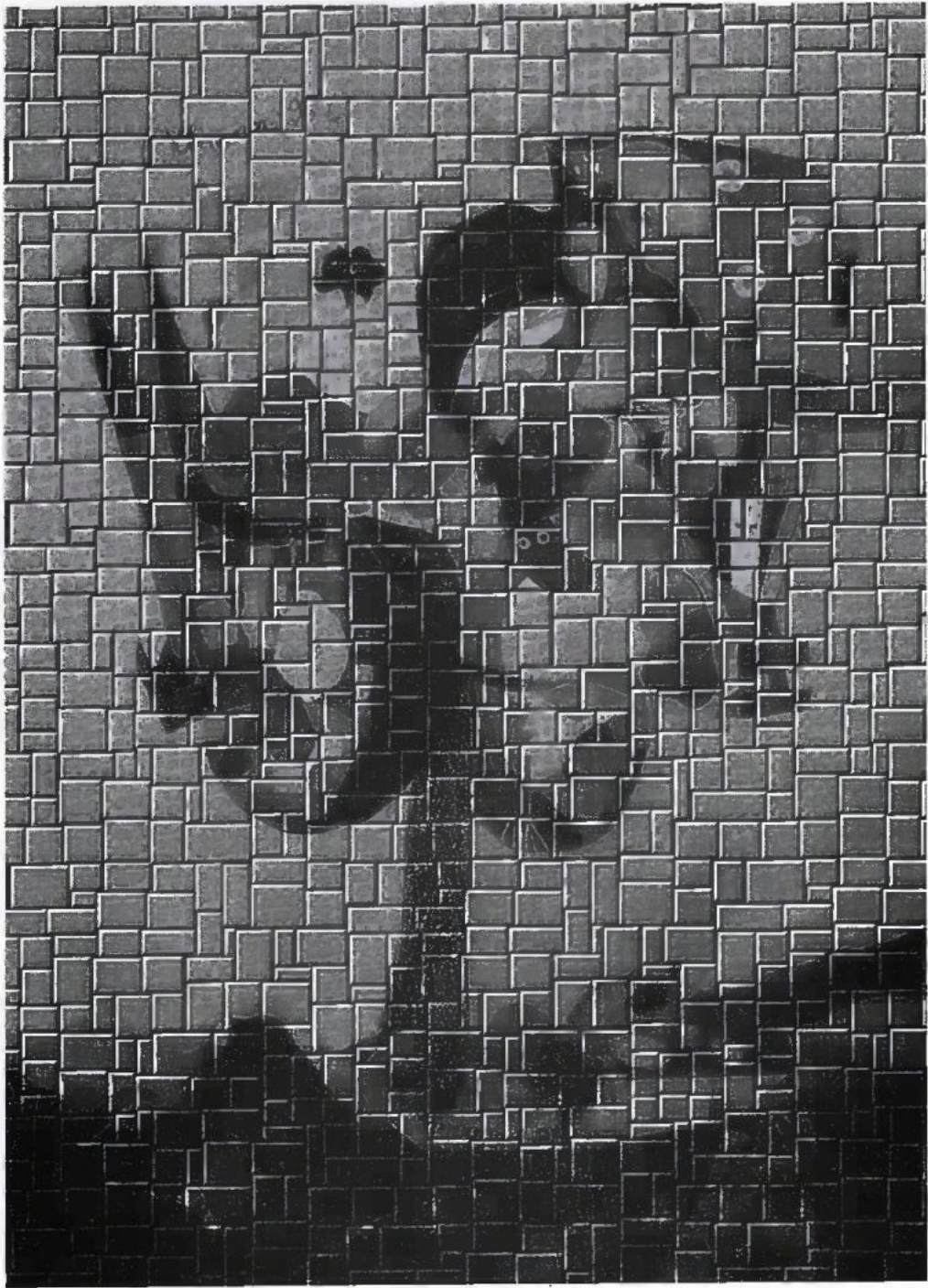
Во исто време, писателот - со своите должности и како писател и како политички функционер - има своја улога во раѓањето на новата културна елита, која настанува од рушевините на старите елити, успешно уништени под налетот на демократијата. Според предрасудите на демократијата на масата од кон крајот на 60-те, почетокот на 70-те, едно слободно политичко уредување може да постои без хиерархија на вредности, според тоа, без културна елита. Модерната култура веќе плати превисока цена поради културниот анти-елитизам од последните децении. Но ако е вистина дека *БИЗНИСОТ* на политиката не може неограничено да се води без постоење на еден утврден хиерархиски ред, тогаш е исто така

вистина дека оваа хиерархија не може да се произведе во сферата на политиката. За да се избегнат недоразбирањата (во овој дел од Европа, страстите и тензиите не можат никогаш целосно да се избегнат) важно е да се подвлече, дека една автентична културна елита нема никакви допирни точки со старата елита која толку години успешно го држеше поголемиот дел од населението во политичко незнаење: ниту смее со тоа да стекнува огромни материјални богатства. Една нова културна елита треба да го почитува системот на вредности кој е актуелен во нејзиниот свет кој пак, од своја страна, има директна врска со политичката пракса. Поради сè ова, на прашањето "дали литературата треба да биде во рацете на власта" треба без двоумење негативно да се одговори.

Единствената моќ што ја поседува литературата е моќта на нејзините зборови да влијаат врз срцата и умовите на луѓето. Ова е можеби застарена формула, но верувам дека можеби една моќ на литературата по аеродинамична од оваа би можела да произведе порафинирани политички бирократи, но не и политика, а сигурно не подобра литература. Во исто време, сепак е неопходно "моќта на литературата" и понатаму да емитира некава спиритуална материја во областа на управувањето со општеството. И токму поради ова, можеби ќе биде најдобро, господата и госпоѓите литерати еднаш засекогаш да ги напуштат политичките позиции, а да се вратат во своите работни соби, во своите друштва, да му се вратат на своето творештво.

*\*Freischwebende Intelligenz* - "лебдечка интелигенција". (заб.прев.)

Превод од италијански: И. П.



OPEN  
SOCIETY  
INSTITUTE  
MACEDONIA



ИНСТИТУТ  
ОТВОРЕНО  
ОПШТЕСТВО  
МАКЕДОНИЈА