

Любов и изкупление
на границата между
живота и смъртта



ENTRE LOS MUERTOS

Un film de MILCHO MANCHEVSKI

Algunas voces
los que se han ido
hablan más fuerte
que los vivos



Od redatelja filma PRJE KISE

S J E N E

Ponekad su mrtvi
glasniji od živih.



YAĞMURDAN ÖNCE² nin yönetmenliğinde
Bir **MILCHO MANCHEVSKI** filmi

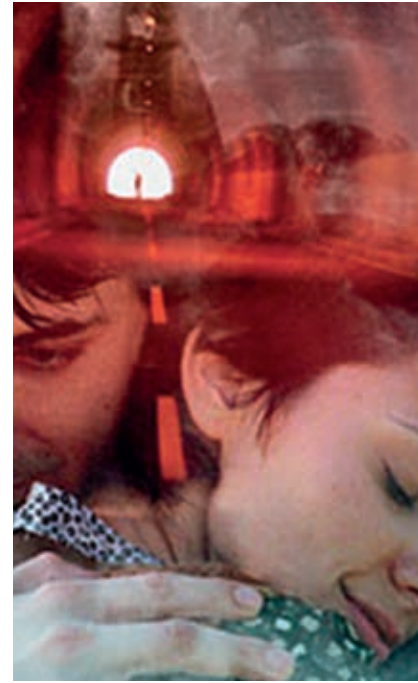
GÖLGELER

Bazen ölümler,
yaşayanlardan
daha yüksek sesle
konuşur...



Катерина Колозова

Сенки на Манчевски: Сексуалност и меланхолија



Увод

„Сенки“ на Милчо Манчевски (2007) е филм што си поставува невозможна задача да го создаде јазикот на неизустливото: се обидува да долови незаменлива загуба во нејзината непосредност, да раскаже за ненадоместливото апсолутно отсуство на саканата личност.

И покрај мрачната тема, постои одредена леснотија во нарацијата на филмот што ја овозможува не само смислата за хумор што е присутна, туку и разгираниот начин на кој приказната е раскажана и заводливото раскажување. Очигледно ги следи структурните закони на трагедијата, бидејќи *systasis ton pragmaton* (композицијата на елементи), а не метафизичкото размислување го носи заплетот со големите теми за животот, смртта и судбината и неговиот климакс. Трагичната идеја за наследена семејна вина, за невозможна индивидуалност или за неможност за индивидуална слобода против диктатот на Судбината, е во срцевината на приказната што се раскажува во „Сенки“. Херојот на филмот, Лазар, е навистина трагичен херој, бидејќи не е свесен за својата вина и се наоѓа во средината на заплетот. Неговата мисија - како и на сите други трагични херои - е да се искупи за семејството и за себе лично за грев преку задоволување на демоните. Задачата на Лазар е да дојде до спознание - до моментот на *anagnorisis* (препознавање/осознавање) - што е точката на климакс на секоја трагедија - за неговиот долг кон неколку мртви души.

Како и секој херој на трагедија кој обично исплаќа некаков долг кон хтоничните богови, Лазар му плаќа долг на некој што доаѓа од задгробниот живот, од другиот свет, од светот на мртвите. И исто како Дионис, како Лазар од Новиот завет, Лазар Перков се враќа од земјата на мртвите, само за да го постигне она што се бара од сите трагични херои - да ја поправи трагичната грешка што ја наследил како своја. Исто така, како и секоја друга трагедија, „Сенки“ дава катарзично задоволство да се одиграат личните најпримитивни и секогаш инфантилни фантазми и стравови. Покрај оние што ги дефинираат сите трагедии, како стравовите од наследена вина, фантазми на судбината и престап (на границата меѓу живот и смрт или меѓу смртното и бесмртното), карактеристичен за овој филм е хибридниот од смртен страв и силно задоволство што доаѓа од трансгресивното пробивање во светот по животот.

Еротската врска со некој изгубен во апсолутната смисла на зборот, со некој што претставува *секогаш веќе* ненадоместлива загуба. Ненадоместливо загубеното лице, она што починало,

она што е уништено, станува предмет на еротска интеракција. Неповратното отсуство станува сензуално присуство од чисто задоволство. Врската на Лазар со Менка е љубовна приказна на непрекинат климакс на еротска желба. Она болно отсуство на видлив живот, живот што може да има име и да биде обликуван од историјата, е присутно преку страста, желбата - преку ненаситниот копнеж. Тоа е отсуство што добива волумен, форма, и на крај, тело преку љубовен копнеж, благодарение на бесконечноста на желбата, т.е. на бесконечноста на животот.

Според Жан Пјер Вернан (1990), фактот што во античка Грција зборот *pothos* се однесувал на еротски копнеж како и состојбата и ритуалот на оплакување зборува за психолошко-културолошката сличност меѓу двата феномена. Истата паралела е сè уште валидна и во нашето време на (пост) модернизам: тоа е копнежот по саканата, а невозможна личност, желбата за секогаш веќе загубениот *objet petit* што ја чини оваа равенка. Љубовната желба е само носталгично копнеење за недостапниот Друг, за саканиот што веќе *секогаш* бега во неговата реалност. Саканиот проголан од смрт, изгубен во апсолутната смисла е сакан во најапсолутна, најрадикална смисла.

Оплакување, посакување и Презрениот

„Сенки“ е филм што инспирира повторно истражување на идејата за оплакување како пожелен став. Фројд го дефинира оплакувањето како состојба на катексис за загубениот предмет на љубовта зачуван како слика, што е составен елемент на сопствената психичка содржина и конституција. Сепак, според Фројд, оплакувањето е состојба на интензивно љубовно искуство, чија цел е да служи како



премин кон прекинување на катексичките врски со отсутната сакана личност. Интензивното оплакување без престан, што не резултира (во временски период што се смета за нормален или здрав) со ослободувачкиот ефект на хиперкатексис, според Фројд, е патолошка состојба на меланхолија.



Фројд го застапува овој став во „Оплакување и меланхолија“, првпат објавен во 1917 година; во неговото подоцнежено дело од 1923 година насловено „Его и ид“, тој тврди дека откако ќе помине нормалниот период на оплакување, мора да останат некакви врски со загубениот објект на љубовта, бидејќи ова е неопходно за одржување на конституцијата на психата. Така, посакуваниот аспект на оплакувањето е таму само за да престане да постои. Таму е само за да стане интегрален дел од психолошкиот механизам на транзиција кон ослободување од катексис за загубениот сакан. Патолошката варијација на оплакувањето наречена меланхолија е еротска (нарцисоидна) состојба на зачувување на емотивната врска преку постојана комеморација на отсутниот објект на љубовта. Не само абнормално долгото времетраење, туку, дури и повеќе, фактот дека е форма на нарцизам, е она што ја прави меланхолијата патологија. Па токму нејзината еротска компонента останува константа и, со тоа, дегенерира кон меланхолија. Речиси без исклучок нарцистичката либидна инвестиција на оплакувањето станува дефинирачка карактеристика на еротскиот субјект на меланхоличната личност. Оплакувањето, како во неговата „патолошка“ (меланхолична) така и во неговата „здрава“ варијанта на потребната психичка работа за дистанцирање од оплакуваниот објект на љубовта, е еротски феномен. Се работи за поврзаност со или за „страсна дистанцираност“ од сликата за невозможната сакана личност.

Во „Сенки“, покрај страсната сексуална љубов за Менка, Лазар, кој доаѓа од светот

на живите - иако осквернавен со престапот во светот на мртвите - покажува и топла, благодарна милост кон двајца други жители на подземјето. Тој горчлив вкус на мрачна интимност со мртвите, со луѓето што имаат статус на мртви - што е како културен така и онтолошки статус што треба да се стекне, како што објаснува Вернан (1990) - го раѓа исклучителното чувство на перверзија што е создадено од престапничкото задоволство. Токму посакуваното пробивање во недостапниот свет на мртвите носи

одредна темна мрачна сензуалност обоена со стравот што потекнува од кршењето на неприкосновената граница меѓу двата света. Ова чувство се постигнува преку психолошката состојба на главниот лик прикажан во филмот, чија субјективна перспектива е гледната точка од која се раскажува филмот; се постигнува и преку структурата на нарацијата и преку филмската естетика изразена како визуелно така и акустично (музички).

Ефектот на задоволство што доаѓа од чинот на престап е заситен со чувство на сквернавање што потекнува од интимноста со ритуалистичката култура на смртта (на погребување и комеморација) и нејзината метафоричност. Она што вообичаено суеверно го избегнуваат - како што пропишува културата на смртта - оние што не се во состојба на оплакување, во „Сенки“ е нешто со кое гледачот се запознава. Гледањето во труп подготвен за закоп, гледањето во труп што подлегнал на насилниот ритуал на подготвување закоп, постигнување блискост со душите/ спомените на „нечистите мртви“ како оние што страдале од *mors repentina* е., оние што извршиле самоубиство или деца (Ариес 1977), претпоставува контакт со „културата на загадените“ (Паркер 1983). Ова последново во голема мера се состои токму од погребните и тажачките обичаи. Во „Сенки“, буквалноста и телесноста на смртта во нејзиниот аспект на презреното, нечистото и осквернавеното, и интимноста со сквернавечкиот аспект на смртта, станува составен дел од културата на живите. Во западната цивилизација, таа култура обично се држи понастрана од физичкото присуство на смртта токму преку оцртување на светот на мртвите преку ритуалистички структурирани обичаи на погребување, оплакување и комеморација (Ариес 1977). Во филмот, оваа линија на поделба меѓу двете култури (онаа на животот и онаа на смртта) постојано е матна и поткопувана.

Линијата на поделба меѓу двата света е најдраматично дестабилизирана од еротската врска меѓу двајцата главни ликови, кои припаѓаат на различни домени на животот и задгробниот живот. Постои одредена димензија на презир/презреност - во смисла





на презреноста на Кристева (1982) - вгнездена во сексуалната желба; фактот дека еден од љубовниците е покојник што живее во светот на живите - не се разликува од нив - е извор на доживувањето на презирот. Во чувството на привлечност, на сексуална желба, се создава одбивност. Штом материјалноста на смртта е присутна - веднаш штом станува јасно дека телото со кое херојот води љубов има изглед на труп со знаци на смрт - сексуалното задоволство почнува да се меша со презирот. Концептот за презреност на Кристева елабориран во „Моќите на ужасот“ (1982) се однесува на ужасот или гадењето кон она што постои на границите на една структура, на нешто видливо, ограничено, недвосмислено нешто што може да има име. Одвратноста што предизвикува преклопување на границите е уште поинтензивна кога се работи за граница меѓу два елемента на основна бинарност - како што се животот и смртта - што е дестабилизирана. Токму ова силно доживување на презреност измешано со интензивно чувство на сензуално задоволство ја карактеризира еротската врска во филмот.

Невозможноста, таа карактеристика што ја дефинира секоја еротска врска, е уште посилен заради фактот што посакуваната личност не е само таа што ја оплакуваме, туку и таа што буди чувство на одвратност. Ова второто ја имплицира контрадикторната желба да се негира презрениот љубовник, тој да се направи отсутен по вторпат, да се уништи и како слика присутна во психата на оплакувачот. Херојот се соочува со оваа потреба во најголема јасноста на крајот на филмот, кога се разделува од љубената стоејќи до отворен гроб полн со материјалноста на смртта - костурите на мртвите.

Тажна невозможност ја обвива сексуалната желба што е во срцевината на филмскиот заплет. Меланхолијата е супстанција на љубовна врска што ќе остави неизбришлива трага врз животот на Лазар, што ќе стане една од нарациите што го дефинираат.



Трагичниот долг како извор на политичка одговорност

Судбината на Едип зависи од неговото толкување на една загадочна порака од старецот Тирезиј што треба да го доведе до спознавање на вината, на долгот и искупувањето. Па, дали Лазар бара толкување на зборовите што една старица му ги кажа како порака што треба да се дешифрира за да стигне до големо разјаснување; потрагата по преводот на тие неколку загадочни зборови на архаичен дијалект, што можат да го разберат само експерти (лингвисти), станува потрагата на херојот во филмот. Ова е и значењето на трагичниот заплет, вистината што херојот треба да ја сфати, да ја осознае, и тоа е причината поради која сè се случува. „Врати го она што не е твое“ е значењето на енгиматичната изјава на изумрен дијалект што необичната старица постојано му ја кажува на Лазар. Експертот што го толкува значењето на зборовите е од другиот свет, слично на мудриот („експертот“) Тирезиј во „Кралот Едип“, кој повеќе пати ги минал границите на светот на смртниците.

За да го спознае значењето на загадочната порака на старицата, Лазар треба претходно да дојде до друго разјаснување: тој не е одговорен само за своите постапки, туку и за оние на неговите предци. Лазар треба да ја поправи грешката што мајка му ја направила кон мртвите, а кога ја прифаќа оваа задача, тој ја прифаќа и вистината за невозможност на апсолутно индивидуална - како морална така и политичка - одговорност. Ова е моментот на *anagnorisis* - сфаќање на причината и значењето на трагичниот заплет - во филмот, што му овозможува на херојот да ја поправи трагичната грешка. Тој треба да ја сфати вистината што се крие во зборовите „Врати го она што не е твое“.

Оваа порака упатена до Лазар како голема загатка што треба да ја реши се однесува на историскиот долг кон мртвите, кон споменот, кон оплакуваните. Долгот се состои од потребата за одмазда за нарушување на статусот на мртвите, оплакуваните и зачуваните во спомените. Ова второто се постигнува преку вистински закоп и плоча на која е напишано името на покојникот. Обичаите на оплакување и комеморација се можни ако постои гроб што може да се посети и одржува. Задачата на Лазар е да обезбеди гроб (повторен закоп) за мртвите кои го немаат (поради неговиот предок).

Лазар мора да сфати дека можноста за цинички став кон мртвото тело, кон коските и гробот, како „нешто само материјално“ е невозможна. Всушност, метафизичката и политичка неправда се состои токму во сведување на физичката трага на мртвите на „само материјална“. Коските на мртвите што ќе завршат во научни истражувања се предмет на политичко сквернавање. И навистина е политичко, бидејќи се сквернавени гробовите на културните и политичките аутсајдери. Тие коски не се само коски (т.е. само предмети), бидејќи само коските на оние



закопани на маргините на гробиштата се претворени во „само“ тоа. Коските на аутсајдерите се престорени во предмети на индиферентниот, рационален поглед.

Ова е, всушност, симболично сквернавање и сквернавање на Симболичното. Следствено на ова, неизбежно содржи политичко значење. Лазар е повикан да го врати статусот на коските како предмет на ритуален почит, на културно значење - на оплакување и комеморација. Насилството, во овој случај, се чини дека се состои од лишување од симболизација, во гестот на сведување на одредена ситуација на „само Реално“. Исто така, се чини дека во филмот постои позиција според која сведувањето на поединечни примери *par excellence* - или поточно инстанцијација - на Реалното, како што е мртвото тело, во Реалното во неговиот аспект на апсурдност е веќе чин на насилство. Сведувањето на „само Реално“ или на „само материјална реалност без значење“, сведувањето на предмет е чин со политичко значење кој сам по себе бара политичка акција. Тоа

што Лазар ги презакопува коските е политички чин и политичка изјава.

Симболизацијата е извор на политичкото: Логос е состојба на Полис (Вернан 1982, 50). Да се лиши тело, без разлика дали е живо или мртво, од симболизација, од неговиот превод во значење, е чин на лишување од секаква политичка моќ, од секаква политичка позиција, од секаков политички статус. Тоа е создавање на гол живот (Агамбен 1998) и - на гола смрт. Ова е чинот на насилство што од Лазар се бара да го поправи, трагичната грешка што треба да ги коригира -сведувањето на мртви тела на предмети (на научен/рационален поглед). Пред да ја сфати задачата за поправање на оваа грешка, тој не знаејќи го продолжува ова нарушување - и тоа е неговата трагична грешка. Тој не знае дека мајка му ги осквернала гробовите. Всушност, тој не знае дека воопшто некој гроб е осквернавен и дека тој или некој член на неговото семејство може да е вмешан. Сепак, од гледна точка на трагедија, тоа е негова вина, неговата (трагична) грешка. Грешката што го воведува трагичниот крај, *hamartema*-та што ја врши трагичниот херој е секогаш веќе направена без знаење и без намера (Аристотел 1453a 5 -10). Ова не значи дека грешката е помала, туку само ја прави трагична. Како што посочува Вернан, вистината откриена во секоја трагедија е двојната смисла на реченицата на Хераклит „*ethos anthropō daīmon*“ (Вернан и Видал-Наке 1988, 37), што може истовремено да се преведе на два начина: „Карактерот е судбина на човекот“ и „Судбината е карактер на човекот“. Со други зборови, карактер е начинот на кој реагираме кога ќе се соочиме со предизвик што го поставува судбината, и ова го прави карактерот наша судбина и ја трансформира судбината во наш карактер. Задачата на Лазар е да го согледа неговото соучество во неделото на мајка му во однос на душите на мртвите чии гробови таа ги осквернала. Неговото соучество се состои од неговиот избор молкум да ги прифати сите вредности според кои мајка му се однесува и ги застапува. Неговото соучество се состои во тоа што решава да не дејствува против светот што





го претставува мајка му Вера Перкова. Ова соучество го вовлекува Лазар во долгот на мајка му кон неколку мртовци чии коски Вера Перкова ги објективизирала, на тој начин лишувајќи ги од статусот на „закопано тело“. Ова последното е функционална, значајна компонента на културата на погребување. Покрај тоа, закопаното тело, кое било предмет на погребни и комеморативни обреди, е дел од Културата. Тоа не е немото, апсурдно Реално - коските не се само коски, само („мртви“) предмети. Туку тие се останки од покојниот што бараат почит со нивната функција на повторно прикажување на отсутното тело што си заминува. Оставени на огромното рамниште на Реалното, сведени на коски што немаат врска со душите што порано живееле во нив, останките од овие луѓе повеќе немаат културно значење: тие повеќе не се дел од култура, тие не се дел од човечкиот Свет. И останките и спомените за овие луѓе се протерани од нашиот свет.

Друг аспект на политичкото значење на трагичниот долг на Лазар е фактот дека тој е наследен. Зрнцето политичко значење се крие во неизбежната можност на таквото наследство. Се крие во неизбежната наследена вина. Трагичниот долг вообичаено се пренесува на несвесниот потомок. Неизбежно се пренесува токму затоа што не се свесни. Наивноста не постои наивно: не постои невиност пред испрашување, критика, отпор. Отпорот е истовремен со влегувањето/раѓањето во јазикот. Бунтот му претходи: истовремен е со конатусот за себезачувување.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)

Референци

- Аристотел (1934) *Peri Poietikês*. Берлин/Лајпциг: Von Alfred Gudeman.
 Freud, S. (2000) *Mourning and melancholy*. Kaj J. Radden, ed. *The Nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Њујорк: Oxford University Press.
 Parker, Robert. (1983) *Miasma*. Оксфорд: Clarendon Press
 Vernant, J. P. & P. Vidal-Naquet (1988) *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (во превод на Џенет Лојд). Њујорк: Zone Books.
 Vernant, J.P. (1982) *The Origins of the Greek Thought*. Ithaca NY: Cornell University Press.
 ____ (1990) *Figures, idoles, masques : Conférences, essais et leçons du Collège de France*. Париз : Julliard.
 Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trans. Leon S. Roudiez). Columbia University Press



