

Вангел Ноневски

Институт за филозофија, Филозофски факултет  
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје  
vangelnonevski@gmail.com

## СТАПИЦИТЕ НА АВТЕНТИЧНОСТА И ИДЕНТИТЕТОТ НИЗ ПРИЗМАТА НА БАЛКАНСКИТЕ СТЕРЕОТИПИ ВО *МЕДЕНА ЗЕМЈА И ПРЕД ДОЖДОТ*

Филмот *Медена земја* (*Honeyland* 2019) ја следи класичната практика на автостигматизација, карактеристична за голем број македонски филмови почнувајќи од 1994 година до денес. Наспроти нескротениот ентузијазам со кој филмот беше дочекан во Македонија – пред сè, поради двете номинации за Оскар – сепак, анализиран од критичка дистанца, не може да се пренебрегне впечатокот дека филмот доживеа голем успех токму поради пренагласувањето на стереотипите за дивниот Балкан, овој пат лоцирани во руралната Македонија. Се разбира, *Медена земја* не е ниту единствениот ниту првиот македонски филм кој се потпира врз таа себепонижувачка репрезентативна матрица. Трендот на негативното идентитетско претставување на народите кои живеат во Македонија од македонските филмски режисери почна со *Пред дождот* (*Before the Rain* 1994), првиот долгометражен игран филм на Милчо Манчевски – пристап од кој тој потоа речиси не отстапи во текот на целата негова досегашна кариера. А публиката од Западот ужива да се насладува во воајеризмот<sup>1</sup> што го нудат балканските филмови во кои „нашиот“ примитивизам, дивјаштвото и нескротениот егзотицизам се нагласуваат и неретко се воздигаат до нереални граници. Тоа се должи на традицијата на т.н. *балканизам*, гранка на постколонијалната теорија, воведена од бугарската теоретичарка Марија Тодорова под влијание на теоријата на ориентализмот на Едвард Саид (Edward Said).

Со што конкретно се занимава дискурсот на балканизмот? Тодорова констатира дека поимот Балкан, слично како фантазмот Ориент според Саид, повеќе претставува западна конструкција со културно-детерминирачки предзнак отколку одредница која упатува на одреден

<sup>1</sup> Таквото насладување, пак, многу елегантно се вклопува во уште еден стереотип по кој народите од Балканот наводно полагаат ексклузивитет, а тоа е т.н. сеир.

географски регион. Балканот е на специфичен начин симплифициран, замислен и контекстуализиран од економски и политички супериорниот и доминантен Западен центар на моќта. Според западниот ум, самоуверен во својата логоцентрична непогрешливост, Балканот претставува „ничија земја“<sup>2</sup>, подложна на разновидни стереотипизирања. Тој е географски ситуиран во Европа, но толку е обременет од своето минато, во кое со векови бил културно детерминиран од блискоисточниот, неевропски фактор – Отоманската Империја, што претставува копице, диво месо, фокална точка на европското бунниште: совршено место за депонирање на сите срамови со кои Европа е неизбежно обременета. Тој не е ниту ваму (географски е дел од Европа, но според нејзиното резонирање, подобро би било да не е) ниту таму (иако културните и социјалните влијанија од Османлиите се сè уште присутни, тие веќе не владеат со него). Според тоа, така замислениот Балкан претставува совршено „место“ за континуирано ослободување од сите фрустрации кои секоја култура (па дури и онаа која себеси се смета за цивилизирана, доминантна и супериорна) неизбежно ги носи со себе. Балканот, во очите на западниот ум, е, всушност, поим/конструкција кој(а) претставува депонија за сопствената несигурност, од која тој ум сака да се ослободи; негативно алтер его, совршено лоцирано на нејзините маргини.

Таквиот стигматизирачки светоглед не може да создава веродостојна слика/одраз за народите кои живеат на Балканот, зашто, во тој случај, ќе мора со истата веродостојност да ги детектира аномалиите

<sup>2</sup> Еден босански филм кој е наречен токму така, имено, *Ничија земја* (*No Man's Land*, 2001), може да се чита како алегорична на европската рамнодушност кон маките на обичниот Босанец за време на Босанската војна (1992 – 1995 година), за кои е виновен самиот тој и со кои Европа нема ништо заедничко. Во филмот, еден босански војник, не сакајќи ќе падне врз српска нагазна мина, без да ја детонира, но доколку стане или малку се помрдне, мината ќе експлодира. Неутралната мировна мисија на УНПРОФОР во филмот е претставена како типична ескапистичка организација која прави сè што е можно да го запрета случајот. Отпрвин тие лажат, велејќи дека војникот е спасен, и си заминуваат од местото на настанот. На крајот, пак, тие им пренесуваат лажни информации на српските и босанските воени сили, велејќи им дека другите прават планови да го преземат регионот, каде што сè уште лежи беспомошниот босански војник. Епилогот не е претставен во филмот, но лесно може да се претпостави: двете завојувани страни ќе почнат офанзива која ќе резултира со уште еден непотребен конфликт, но притоа доказите за несреќниот случај на војникот (заедно со него самиот) ќе бидат елиминирани. Ваквиот брутален, надмен и ескапистички став на УНПРОФОР упатува на заклучокот дека дерецето, со кое несреќниот војник во филмот сосема случајно се соочува, претставува нешто што може да му се случи само на „глупавиот“ Балканец. Притоа, Европеецот е тука „неутрално да набљудува“ и да направи сè што може за да избегне каква било одговорност.

во сопствените култури, начинот на живот и идиосинкразии. Многу полесно е сиот „валкан веш“ да се смести на полуостровот кој историски бил под доминантно влијание на неевропска култура, отколку да се гради консеквентен критички однос кон сè што заслужува критика, независно што претставува, каде се наоѓа и од каде потекнува. Токму затоа, Балканот стана идеална сцена на која ќе се создаваат ригидни упростувања, стереотипизирања и предрасуди во однос на подредените, „нецивилизирани“, сиромашни, „егзотични“, обезгласени и „диви“ народи. Потоа, откако така генерализирано ќе се претстават, тие преминуваат во *универзални* белези на народите кои тука живеат.

Според западниот ум, слично како во колонијалниот светоглед, народите од Балканот се неспособни да се грижат самите за себе, тие се недоволно „европски“, па затоа ним им треба хиерархиски надреден, „продуховен“ и „софистициран“ центар, чии „обврска и задача“ ќе бидат да се припитомат „дивјаците“, а доколку не се успее во тоа, тогаш барем ќе бидат исмевани. Всушност, Западот се чувствува повикан „да го поправи расипаниот“ балкански начин на живот, зашто не може да се соочи, ниту да ја трпи таа различност, освен ако не е престорена во човечки ресурс кој треба да работи во негова корист: валканата работа, која мора да се сработи, но не од него самиот. И во тоа, веројатно, се состои главниот мотив: работата „ќе ја ослободи“ Другоста на примитивните дивјаци, само доколку е во корист на Источта на Западот. Според тоа, вокацијата на западниот ум е да ја надреди својата Источт врз различноста, за која нема усет да ја разбере и прифати како таква, зашто, доколку тоа го стори, ќе нема никаква економска корист од неа. Впрочем, разбирањето и прифаќањето подразбираат отвореност за промени, сензибилитет кон разликите, признавање на одредени свои недостатоци. Но, веројатно, најголем предизвик претставува да се замислат културен живот и дијалог, ослободени од потребата за силециство (*bullying*) и од потребата својата нечиста потсвест да се аплицира врз Другиот од Балканот како алтер его, кое, доколку не може да се уништи (а не може), тогаш ќе се проектира.

Според тоа, балканизмот, разбран како логистичка поддршка на европскиот неоколонијализам, има задача да го оправда културно-детерминираното репрезентативно натрапништво на привилигирираниот европски бел маж врз не-толку-белиот(ата) фантазмички(а) Балканец/Балканка, со крајна цел експлоатација на работната сила и природните ресурси за свои цели. Со други зборови, балканизмот е конструиран како средство за нормализација и стандардизација на политичката, економската и културната супериорност на Западот врз Балканот.

Како балканизмот влегува во контекстот на ориентализмот, кој се базира на дискурсот на постколонијалната теорија/критика? Наместо класичен колонијализам, денес се соочуваме со културен и економски постколонијализам, забележлив не само во поранешните колонии (според Саидовиот ориентализам) туку и во региони кои неодоливо наликуваат на нив<sup>3</sup>, барем што се однесува на односот кој Западот го има кон нив. Односот е само козметички променет, бидејќи наместо територијална окупација и експлоатација, постколонијализмот е насочен кон создавање услови за политичка и економска зависност на сè уште недоволно развиените држави и народи, кон поранешните колонизатори и/или центри на моќ. Тоа се спроведува со истите методи на претставување на домородците како луѓе кои се неспособни за грижа за самите себе.

И тоа е, всушност, главното оружје на Западот – културата на стереотипизираната репрезентација. Една од главните стратегии на ориентализмот, балканизмот и сите останати „изми“, насочени кон стигматизација на расните, класните, родовите Други, се несомнено наративните стратегии од книжевноста, филмот, театарот, ликовните уметности.<sup>4</sup> Познат е примерот на еден од најзначајните филмови во светската кинематографија, немиот филм *Раѓањето на една нација* (*The Birth of a Nation*, 1915), во кој црните, по Граѓанската војна во САД, се претставени како нескротливи дивјаци и насилници, кои ги злоупотребуваат своите новостекнати права и ги малтретираат белците: крадат, силуваат, убиваат итн. Кланот „Кју Клуок“, од друга страна, е претставен како ослободителна паравоена формација, која се обидува да ги спаси белците од крволочните црнци и да ја поврати „загубената рамнотежа“. Многу добро знаеме дека вистината е далеку од ваквата претстава, но филмот служи како класичен пример за постколонијалистичката практика на дело. Режисерот на филмот, Д. В. Грифит (D. W. Griffith), небаре сака да ни каже: „Во ред, ние белците ве ослободивме, вие веќе не сте робови, ама внимавајте што

<sup>3</sup> Се разбира, сосема погрешно би било да се каже дека балканските култури, или кои било други, би „наликувале“ на оние на Ориентот, зашто таквата констатација би била грубо редукционистичка и целосно без слух за различностите, кои се исправаат како еден од главните аргументи против дискурсите на балканизмот и ориентализмот.

<sup>4</sup> Затоа, не е случајно тоа што главните претставници на постколонијалната теорија се занимавале или сè уште ги истражуваат начините на кои наративните уметности ја одразуваат и/или ја конструираат стварноста. Едвард Саид и Гајатри Чакраворти Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak) се книжевни критичари; Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha), меѓу другото, е професор по англиска литература, Раман Сива Кумар (Raman Siva Kumar) е историчар на уметноста, критичар и куратор, а Марија Тодорова е историчарка и филолог.

правите, зашто ‘раката на правдата’ е долга“. Се разбира, „раката на правдата“ е оној добро познат фактор на предупредување кој овозможува перпетуирање на состојбата на подреденост наспроти целосното ослободување на робовите.

Во современата кинематографија, примерите за стигматизирачките практики на западниот раскажувач врз источниот предмет на приказната се малку „посуптилни“. Одличен пример е американскиот хорор-филм, *Хосџел* (*Hostel*, 2005), чие дејство се одвива во Словачка, каде што, наводно, царува т.н. „туризам на убивање“. Несреќни девојки и момчиња биваат грабнувани, се носат на опскурни локации и потоа богаташи садисти се изживуваат над нив, за на крај да ги убијат. Филмот предизвика бурни негодувања на властите во Словачка, зашто, според нив, нивната земја била претставена како неразвиена, сиромашна и некултурна, во која има многу криминал, наркоманија и проституција. Словачките власти страхувале дека филмот ќе го наруши имиџот на Словачка и дека ќе предизвика странците да мислат дека нивната земја е небезбедна за посетување, што, се разбира, не е точно (BBC News 2006). Еве како на тоа одговорил режисерот на филмот, Илај Рот: „Американците не ни знаат дека таа земја воопшто постои. Мојот филм не претставува географско дело, туку е наменет да ја претстави игнорантноста на Американците на светот околу нив“ (BBC News 2006). Згора на тоа, Рот во повеќе наврати нагласил дека и покрај популарноста на филмот *Масакрој со мошорни џили во Тексас* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), луѓето сè уште го посетуваат Тексас.

Многу е лесно стигмата да се фрли врз некоја случајно избрана земја од Источна Европа, за којашто ништо не знаете, а потоа совеста да си ја смиристе со наведување примери од најдоминантната филмска индустрија на планетава, која, се разбира, ги поставува правилата на играта и, токму поради тоа, е рамнодушна кон стереотипи. Или, пак, стереотипизирањето да се запрета со неинформираноста и затвореноста на Американците во/со самите себе. Таквите филмувани приказни западниот привилегиран свет е навикнат да ги гледа за различните од себе: тој се храни од таа проектирана и нереална нижа вредност, зашто во неа наоѓа валидација на сопствениот комплекс на виша вредност.

Сугестивната моќ и историјата на подвижните слики да создаваат негативни и лажни идентитети се големи, особено за места кои не се познати. Словачките власти, во случајов, биле во право, зашто, токму поради американската игнорантност, тамошната публика стекнала навика филмовите како *Хосџел* (и сите останати кои се базираат

врз конструирање и нагласување на стереотипите) да ги гледа како *документарни*: не знаејќи дека таа држава воопшто постои, тој филм (и неговата популарност) станува единствената информација, референтна точка, а воедно и слика за стварноста која обичниот Американец ја добива за Словачка. Затоа, во овој и во сите останати слични филмови се соочуваме со проблемот на *конструирањето* на реалноста преку практиките на наративните уметности. За тие т.н. култури на информирање пишува американската истражувачка и теоретичарка на меморијата и медиумите, Алисон Ландсберг (Alison Landsberg):

[Р]еалното секогаш било посредувано од култури на информирање и наратија. [...] Ако реалното секогаш било посредувано од колективизирани облици на идентитет, тогаш зошто сетилното во кинематографијата – искуствената природа на поистоветувањето на гледачот со сликата – се разликува од другите естетски искуства, како што е читањето, кои, исто така, би можеле да бидат место за производство на сетилно сеќавање? Загриженоста за моќта на визуелната сетилност – особено свеста за способноста на киното да произведува сеќавања кај своите гледачи – има долга историја (Landsberg 1995: 178–179).

Ландсберг, всушност, се обидува да нагласи дека *автентично* искуство на светот, непосредувано од наративните уметности, а особено од филмот, никогаш не може да постои: нашето искуство за светот е секогаш и нужно *културно посредувано*. А кога филмот е единствената информација која ни стои на располагање (поради американската/западната игнорантност и мрзливост, нели?), тогаш тоа е воедно и единствениот начин обичниот човек од Западот да се „информира“. И, на тој начин, филмската култура на информирање го конструира замислениот идентитет, и таа „информација“ станува стварност.

\* \* \*

Во Македонија, денес, проблемот не е толку голем кога некој друг културен центар не стигматизира и произволно ни конструира идентитети, во зависност од она што го бара филмскиот пазар, зашто, во тој случај, речиси ништо не би можело да се преземе во врска со тоа. По голем проблем е кога самите ние некритички ги прифаќаме негативните стереотипи кои Западот веќе претходно ги аплицирал врз Балканот, за потоа нив да ги репродуцираме, неретко, да ги пренагласуваме и да му ги враќаме во форма на филмувани *автентичности*. А најголемиот проблем е кога ние воопшто не сме свесни за тоа, обидувајќи се, преку нагласените стереотипи, да ја претставиме својата културна „автентичност“. Жанровски хибридниот филм *Ме-*

*дена земја*<sup>5</sup> е уште еден, исклучително успешен и гледан филм, кој покажа дека и по речиси 30 години, ние сè уште не сме доволно свесни за улогата на подвижните слики во градењето негативни монолитни идентитети како „веродостојно“ претставување на нашата култура и живот.

Сето тоа почна со *Преод дождоџи*, на Манчевски, добитник на „Златен лав“, во Венеција, и со номинација за „Оскар за најдобар странски филм“, понатаму, продолжи со останатите негови филмови<sup>6</sup>, а кулминираше пред три години, со *Медена земја*, кој доби голем број награди и дури две номинации за „Оскар“. Во меѓувреме, *Бал-кан-кан (Bal-Can-Can, 2005)*, во кој речиси целиот Балкан, од нас самите, беше претставен како „дивјачки рај“ на Земјата, своевреме-но беше најгледаниот филм снимен во Македонија. Тоа се премногу филмови од земја во која се снимаат мал број филмови, за да се работи за случајности. Заклучокот е неизбежен: македонските филмации ја примија простата маркетиншка порака дека, доколку сакаат успех и гледаност, ќе треба да ги претстават земјава и/или целиот Регион во колку што е можно попримитивно и вулгарно-егзотично светло, зашто на тој начин шансите за успех, во голема мера, им се зголемуваат. Во *Медена земја*, на пример, гледаме како кокошки се шеткаат и истрчуваат од приколката/импровизираниот дом на соседите на главниот лик, Атице; децата си играат и се повредуваат меѓусебно, а мајката се заканува со тепање (нели, како „најсоодветна“ казна за таквото поведение на овие простори); сведочиме како добитокот се третира на крајно нехуман начин, па дури и едно теле кое е врзано за камион и влечено по земја. А приказната за Атице – исклучително скромна и

<sup>5</sup> Филмот е уникатен по тоа што беше сниман три години, по што беше снимен материјал со времетраење подолго од 400 часа. Понатаму, иако беше претставуван како документарен филм, сепак, за разлика од класичните документарни филмови, во *Медена земја* нема наратор, а ликовите ниту гледаат ниту се обраќаат кон окото на камерата. Уште еден фактор кој го оддалечува од вообичаените документарни филмови е тоа што акцентот не е ставен врз информирањето за одредена тема, во случајов, за производството на мед (освен сосема скудно). Наместо тоа, филмот е фокусиран на личната приказна на главниот лик, Атице, една средовечна жена, Турчинка, која живее во единство со природата околу неа, се грижи за својата мајка, која, кон крајот на филмот, умира, и се расправа со нејзините нови соседи, кои, наместо да го следат нејзиниот еколошки коректен однос кон природата, се обидуваат колку што е можно повеќе да профитираат од производството на мед.

<sup>6</sup> Многубројни се стереотипите и автостигматизациите кои Манчевски ги користи како лајтмотив во своите филмови, но највпечатливи се следниве: фетишизација на руралноста, дивјаштвото и сиромаштијата како парадигми на животот во Македонија, крвната одмазда како вообичаена појава на овие простори, претставување на Македонија како земја чиј колективен менталитет е заглавен на преминот од XIX во XX век итн.

сочувствителна жена, која не бара повеќе од она малку што го има во животот и со што е среќна – иако побудува емпатија во однос на нејзиниот однос кон сопствената мајка и природата, од која зема и враќа само онолку колку што ѝ треба, е обвиткана токму со оној вид рурална идиличност и егзотичност кој странските гледачи сакаат за нас да го видат.

Илај Рот за едно нешто е во право: обичниот Американец не знае дека постои земја која се вика Македонија (или Словачка, Молдавија, Латвија, Црна Гора...), а уште помалку што овде навистина се случува. Тој обичен гледач, во однос кон нашиот идентитет, е *tabula rasa*: тој, нашите филмови, какви и да се, е научен да ги гледа како документарни зашто други информации за нас до него не допираат. Нашата филмски непосредувана стварност за него е неинтересна. Ние сме интересни само кога себеси „автентично“ ќе се претставиме, односно, како времето кај нас да застанало пред 150 години небаре тоа е единствениот од мноштвото идентитетски слоеви кои можеме да ги понудиме. И, во тој случај, таквиот наш *сингуларен* идентитет, за него е веќе универзализиран во форма на монолит. Тогаш тој ќе го види она што, всушност, потајно сака да го види, а кое ние несебично и великодушно му го нудиме. Тогаш во неговата глава се вклучува сигналот за воајеризам, рецидивот од постколонијалниот менталитет со кој е израснат: да мисли дека „таму долу“ живеат оние, Балканците, заробени во нивниот нерафиниран простаклак, примитивизам и егзотика; нијатата вредност која таму *мора* да постои, за да се задоволи сопствената „супериорност“.

*Медена земја* продолжи да му го испорачува на Западот, како што Манчевски, во една пригода, на Фејсбук, саркастично забележа, нашиот комплекс од сопственото селско минато. Кога ќе се соочиме со вакви коментари, се стекнува впечаток дека ние, на тој начин, нашето идилично селско минато го конзервираме, го мумифицираме и го перпетуираме во наша *сегашност* и *иднина*, како наша континуирана автентичност. Но, дали е тоа нашата автентичност? Дали е тоа, навистина, сето она што сме способни да го испорачаеме? Треба ли постојано да нудиме увид во нашето рурално минато кое никако да го надраснеме? Нели имаме други теми и приказни кои можеме да ги раскажеме? Дали треба да ја нудиме само нашата замрзната селска идила/егзотика, спакувана токму на оној начин на каков што Западот сака од нас да ја види?



Германскиот неомарксист, Теодор Адорно (Theodor W. Adorno), во еден негов текст за архитектурата, само навидум неповрзан со оваа тема, го вели следново:

Архитектурата која е достојна за луѓето, нив ги мисли како подобри отколку што, всушност, се. Таа ги гледа на начин на кој тие би можеле да бидат, според статусот на сопствените продуктивни енергии, отелотворени во технологијата. [...] Не случајно, Ле Корбизје замислил човечки прототипи (Adorno 2005: 14).

Се разбира, и архитектурата влегува во групата репрезентативни уметности. И таа, во голема мера, гради идентитети. Со таа разлика што архитектурата оперира и во физичкиот, а не само во симболичкиот, наративен простор на филмот. Меѓутоа, архитектурата и урбанистичкото планирање имаат една додадена вредност, а тоа, како што fino забележува Адорно, е *иерсијективнио* суредување на јавниот простор, кое го замислува животот барем неколку децении во иднината, и тоа, доколку е можно, подобар отколку што тој моментално е (инаку, зошто воопшто би се зафакала да го суредува просторот?). Таа треба да создава место (значење) онаму каде што претходно имало само празен простор (дефицит на значење). Што би рекол Жак Дерида (Jacques Derrida), „прашањето на архитектурата е, всушност, она, на зафаќањето место во просторот. Воспоставување на место кое дотогаш не постоело и кое е во согласност со она што еден ден таму ќе се случи“ (Derrida 2005: 302). Она што ќе се случува на местото е, всушност, настанот на животот, разбран како еден широк збир од лични приказни, кои, заради соодветно конструираното место, ќе можат да се *размавнајат*. Тоа, накратко, значи кога ќе се каже дека „архитектурата луѓето ги мисли подобри отколку што, всушност, се“ и дека таа „ги гледа на начин на кој тие би можеле да бидат“. Архитектурата, според тоа, има задача да создава места за испреплетени средби на културно-животни идентитети, во кои урбаниот живот ќе се гледа, пред сè, перспективно, а помалку ретроспективно.

Културата на градење релации низ средби е модусот според кој функционира современиот урбан начин на живот. Францускиот куратор и ликовен критичар, Никола Бурио (Nicolas Bourriaud), го забележува тоа во неговата *Релациона естетика* (*Relational Aesthetics*), кога вели дека она што, веројатно, е најзначајно за современиот начин на градењето културни идентитети е препознавањето дека се работи за феномен со нагласен граѓански и урбан карактер: „оваа еволуција, во суштина, потекнува од раѓањето на една светски распространета урбана култура и од проширувањето на овој градски модел врз, помалку или повеќе, сите културни феномени“ (Bourriaud 2002: 14). Бурио,

тука, меѓу другото, се обидува да се пресмета со митот на „автентичноста“ на културите, разбрани како монолити, затворени во себе и во својата историја, небаре нејзиното перпетуирање ќе предизвика *конзервација* и *мумификација* на „изворноста“ и исконската „непоматеност“ на идентитетот. Ситуацијата на терен е, во суштина, сосема поинаква: идентитетот е *илурална* конструкција, налик на палимпсест, врз која постојано се испишуваат нови слоеви значења, се разбира, засновани врз минатите слоеви кои влегуваат во заемни дијалошки релации.

Иако релационата естетика на Бурио би можела да биде обвинета дека со себе влече рецидиви од западниот постколонијалистички и хегемонистички светоглед, кога вели дека „градскиот модел на светски раширената урбана култура се проширува врз, помалку или повеќе, сите културни феномени“, сепак треба да се истакне дека тука акцентот се става на средбата, разбрана како *дијалоџ*, а не како основа за воспоставување доминација. Згора на тоа, релационата естетика нема дилеми во однос на градењето идентитети. Идентитетот и автентичноста, надвор од репрезентацијата, не постојат, а репрезентацијата, секогаш и неизбежно, претставува некаков вид дијалектичко посредување помеѓу замислените внатрешни и надворешни фактори на идентификација, при што поимот на автентичноста станува ретрограден фактор, склон на фаворизирање на еден вкочанет сегмент на идентитетскиот палимпсест, за сметка на сите останати. Во тој контекст, американската теоретичарка на интерактивните уметности, Франческа Копа (Francesca Coppa) вели:

Може да се тврди дека „автентична“ култура е онаа каде што веќе не можеме да ги препознаеме нејзините преземени, измешани и цитирани делови, додека „апропријацијска уметност“ е онаа во која можеме да ги препознаеме деловите кои уметникот ги искористил. Иронично, ова значи дека апропријацијската уметност е онаа која имплицитно или експлицитно ја признава работата на другите при нејзиното создавање, додека, наводно, автентичната е онаа која ги брише своите соработници и сопствената историја (Coppa et al. 2018: 18).

Овој цитат во себе содржи битни импликации. Потрагата по автентична култура и/или уметност – онаа која наводно била имуна на какви било влијанија од другите култури и уметности – неизбежно води кон една вкочанета затвореност, која нема ништо заедничко со начинот на кој културите и уметностите живеат, опстојуваат, меѓусебно се испреплетуваат и надградуваат. Таа нема усет за новите влијанија зашто тие го нагризуваат митот на нејзината замислена и недо-стижна ексклузивна автентичност. А апропријацијата, во случајов,

значи слободно преземање на влијанија од различни култури и нивно вклучување во дијалог со веќенаталожените влијанија, при што културата континуирано се збогатува со нови содржини и значења. Заклучокот е самонаметлив: презервацијата на културните наследства е најуспешна доколку нивните конкретни манифестации може да се преземаат, да се присвојуваат, извртуваат и да се надградуваат. Само на тој начин ќе може да се покаже дека културните наследства се, на вистински начин, живи и релевантни, зашто виталноста на културата зависи од продолжувањето на комуникацијата како контекст за нови креативни ревизии и ревитализации, додека мумифицираната, „автентичната“ култура неизбежно пропаѓа поради сопствената затвореност и исклучивост.

Веќе нагласивме дека филмовите како *Медена земја* и *Пред 90-ждои* се репрезентации на една вкочанета, конзервирана и монолитна претстава за македонскиот идентитет, заглавен во својата „автентична“ историја. Тие филмови, според тоа, се сосема спротивни од повикот на Адорно. Тие не нè замислуваат како подобри одошто моментално сме, зашто според нивните сценаристи/режисери, подобро од она што ние денес сме е она што порано сме биле. Во таа замислена егзотика се бара она што, денес, на светската културна сцена веќе не може да се најде, а тоа е идентитетот во неговата сингуларна манифестација. Тие рецидиви од минатото сè уште опстојуваат зашто ни обичниот западен гледач сè уште се нема ослободено од своето културно бреме – колонијализмот, расизмот и лажната супериорност. Сè додека овие бремиња се на сила, стереотипите ќе опстојуваат и ќе ја нагризуваат културата на средба, низ која се градат современите плурални идентитети.

### Библиографија

- Adorno, T. W. 2005. Functionalism Today. W: N. Leach [ed.], *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (5-18). London and New York: Routledge.
- BBC News 2006. Slovakia angered by horror film. *BBC*. Пристапено на: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4754744.stm>
- Bourriaud, N. 2002. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du reel.
- Coppa, F. et al. 2018. Appropriation. W: E. Navas, O. Gallagher and x. burrough [eds.], *Keywords in Remix Studies* (14–22). New York and London: Routledge.
- Derrida, J. 2005. Architecture: Where the Desire May Live. W: N. Leach [ed.], *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (301–305). London and New York: Routledge.
- Landsberg, A. 1995. Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*. *Body & Society*, Vol. 1 (3–4), 175–189.
- Said, E. W. 1989. *Orientalism: Western Conceptions about the Orient*. New York: Pantheon Books.
- Todorova, M. 1997. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, Inc.

### Филмографија

- Bal-Can-Can* (2005). D. Mitevski (director, writer and producer). Macedonia: Partysans Films.
- Before the Rain* (1994). M. Manchevski (director and writer). Macedonia: PolyGram and Vardar Film.
- Honeyland* (2019). T. Kotevska and L. Stefanov (directors). Macedonia: Trice Films and Apolo Media.
- Hostel* (2005). E. Roth (director, writer and producer). USA: Next Entertainment and Raw Nerve.
- No Man's Land* (2001). D. Tanović (director and writer). Bosnia and Herzegovina: Fabrica, Man's Films and Studio Maj.
- The Birth of a Nation* (1915). D. W. Griffith (director, writer and producer). USA: David W. Griffith Corp.
- The Texas Chainsaw Massacre* (1974). T. Hooper (director, writer and producer). USA: Vortex.

Vangel Nonevski

THE TRAPS OF AUTHENTICITY AND IDENTITY THROUGH THE PRISM  
OF BALKAN STEREOTYPES IN *HONEYLAND* AND *BEFORE THE RAIN*

S u m m a r y

This text provides an insight into Maria Todorova's theory of Balkanism, as a basis for reading the stereotypes and the self-stigmatization in the Macedonian films *Honeyland* and *Before the Rain*. The Balkans, like Said's Orient, are presented as a Western construct, usually not a reference of the region, but of a phantasm constantly filled with prejudice and negative identifications. The conclusion is that the cinematic representation of the fetishized rural Macedonian past, understood as a singular authentic identity, must be reckoned with.

*Keywords:* stereotype, self-stigmatization, Balkanism, authenticity, identity, postcolonialism, exoticism, cultural mediation