

Деспина
Ангеловска

БРАЌАЊЕТО КОН ПРАШИНАТА

Кон филмот *Прашина*
(2001 г.) на Милчо Манчевски

„Во мугриште на минашиот век, двајца браќа на американскиот зајад се вљубуваат во една иста жена. Лилиј го избира помладиот, Илајџа. Огорчен, постариот брат Лук иаѓува сам кон Европа. Неговиите демони го одвлекуваат до Македонија, каде сџанува безмилосен илашеник на многубројните локални банди во нивните насилнички борби. Меѓутоа, локалната револуција се здобива со човечко лице, кога бремената Неда го сџасува Лук од смрт. Сџо години подоцна, во Њујорк, очајниот крадец Еџ се обидува да ја лиши Ангела, една постара жена, од нејзината живоина зашџеда. Но, иаа не сака да се оџкаже од своето богашџво сосџавено од сџари злашџни иари, сџ додека иој не ја ислуша нејзината ириказна за двајцата браќа, кои, многу одамна, на Дивиот Зајад се вљубиле во иста жена.

Мошото на филмот е: „Каде ли ии оди гласот кога ие нема повеќе?“ Ишџо осџаваме зад нас? Приказната за нашиите живоини? Начинот на кој другиите се сеќаваат на нас? Децата ишџо ги осџаваме зад себе? Или материјалните ираги, како филмови или фошџографии? Или е ишоа само иеџелот

Despina
Angelovska

LE RETOUR À LA *POUSSIÈRE*

Autour du film *Poussière*
(2001), réalisé par Milcho
Manchevski

“A l’aube du siècle dernier dans l’Ouest américain, deux frères tombent amoureux de la même femme. Lilit, choisit le cadet, Elijah. L’aîné, Luck, rendu amer, voyage tout seul à travers l’Europe. Ses démons le conduisent en Macédoine où il devient un mercenaire cruel parmi les nombreuses bandes locales qui y mènent des combats prédateurs. La révolution locale, reçoit cependant une face humaine lorsque Neda, enceinte, sauve Luck de la mort. Cent ans plus tard à New York City, un voleur désespéré nommé Edge tente de dérober à Angela, une femme âgée, tous ses biens. Mais celle-ci ne veut pas lâcher son trésor constitué de pièces d’or anciennes jusqu’à ce qu’il n’ait écouté son histoire sur les deux frères qui sont tombés amoureux de la même femme au Far West il y a longtemps.

L’exergue du film est: “Où va notre voix lorsque nous ne sommes plus” Que laissons-nous derrière nous? Est-ce l’histoire de notre vie? Est-ce la façon dont les autres se souviennent de nous? Les enfants qu’on laisse derrière soi? Ou les traces matérielles comme des films et des photographies? Ou bien seulement les cendres dans l’urne? Est-ce la Poussière? Le film est sur la narration

во урнайџа? Прашинаџа? Филмоџ е за жедџа за раскажување. Приказнаџа на Прашина е раскажана во фракџиурирана нараџија, како кубисџичка џриказна.“

Милчо Манчевски

Прашина е последниот филм на македонскиот режисер Милчо Манчевски, направен во 2001 г., кој ја имаше својата светска премиера за време на 58-от Венециски филмски фестивал. Станува збор за копродукција помеѓу Македонија, Италија, Англија и Германија. Сценариото за филмот е напишано седум години пред неговото излегување. Меѓутоа, се чини како филмот да ги опишува или навестува современите збиднувања во Македонија, односно војната од 2001 г. – всушност, како сценариото да било напишано токму за оваа „прилика“ -, претставувајќи ги овие настани од одредена гледна точка која предизвика контроверзи меѓу гледачите, но особено меѓу критичарите. Филмот, во којшто се мешаат историските и имагинарните простори-времиња на Дивиот Запад и Дивиот Исток, беше негативно оценет од мнозинството присутни критичари по премиерата на Венецискиот фестивал. Истите оние критичари, кои го беа воспеле претходниот филм на Манчевски, *Пред дождоџ* (Златен лав во Венеџија, 1994 г). *Пред дождоџ* на критичарите им се беше видел како мошне убав, политички коректен филм што точно ја претставува „нерешливата“ балканска ситуација, додека во Македонија, напротив, во тоа време најчесто беше доживуван како балканизирачка и извртена претстава на македонската реалност од „западно потекло“, - *Прашина* беше примен како крајно „неумерен“ и „некоректен“! Критичарите од големите западни весници го нападнаа филмот на мошне вирулентен начин, особено од политичка гледна точка, осудувајќи

des histoires. L'histoire de Poussière est contée d'une façon fracturée, comme un conte cubiste.”

Milcho Manchevski

Poussière est le dernier film du réalisateur macédonien Milcho Manchevski, réalisé en 2001, qui a eu sa première mondiale lors du dernier 58-ème Festival de Venise. Il s'agit d'une co-production entre la Macédoine, l'Italie, L'Angleterre et l'Allemagne. Le scénario du film a été écrit sept ans avant sa sortie. Cependant le film semble décrire ou anticiper les événements récents en Macédoine, c'est-à-dire la guerre de l'an 2001 - comme s'il avait été écrit pour l'occasion -, les présentant sous un certain angle qui a suscité des controverses parmi les spectateurs, mais avant tout parmi les critiques. Ce film mêlant espaces-temps historiques et imaginaires du Far East et du Far West, lors de sa première, a été jugé négativement par la majorité des critiques présents au festival de Venise. Ces mêmes critiques qui avaient fait les plus grands éloges du premier film de Manchevski, *Before the rain* (Lion d'or au Festival de Venise, 1994). Là où *Before the rain* leur avait semblé un beau film vrai et juste car tout à fait “politiquement correct” - alors qu'au contraire, à cette époque, en Macédoine il était ressenti comme une représentation balkanisée et déformée de la réalité Macédoine de “provenance occidentale” -, *Poussière* leur est apparu comme “outrageux” et “incorrect”. Les critiques, donc, des grands journaux occidentaux, ont attaqué le film d'une façon virulente, avant tout d'un point de vue politique, le condamnant comme “nationaliste”, “anti-albanais” et “raciste”. Il y a eu, également, ceux - plus rares - qui sont “allés à l'encontre du courant”, faisant des éloges de *Poussière*, et qui ont contre-attaqué les critiques précédentes comme “conservatrices”,

го како „националистички“, „антиалбански“, и „расистички“. Иако многу поретко, имаше и такви, коишто се осмелија да одат „спроти брановите“, искажувајќи ги своите пофалби за *Прашина*, и кои ги нападнаа претходните критики како „конзервативни“, „морализаторски“, „фашизоидни“, „империјалистички“, па дури и како „холивудистички“. Познатиот италијански писател Алесандро Барико, „сам против сите“, јавно го бранеше *Прашина*, карактеризирајќи го како „храбра кинематографија!“. *Прашина* стана центар на полемика меѓу критичарите (особено „западните“), предмет на политичка дебата околу тоа, како всушност треба или не треба да биде претставен Балканот и кој има или нема право да зборува за него.

Од друга страна, јавното мислење во Македонија можеше одблизу да ги следи овие „белосветски“ дебати и превирања во однос на *Прашина*, и однапред да си изгради мислење за филмот, усвојувајќи, главно, негативна претстава за истиот. Токму за да се деконструира оваа „увезена“ и наводно „искривена“ претстава, оваа „западна“ и „балканизирачка“ претстава и за да се подготви потоа македонската премиера на филмот, беше направен обид да се изгради друга, „сопствена“, „локална“ и оттука „автентична“ и „точна“ претстава. Јавното мислење беше „бомбардирано“ со контра-информации и објаснувања за филмот¹. Двојно преконструираната рецепција на македонската публика, иако во голема мера позитивна, сепак беше поделена што се однесува до овој „национален“ филм. Никогаш дотогаш еден филм не беше така од сите страни и „официјално“ однапред подложен на конструирање и деконструирање (балканизирање и дебалканизирање?), како носител на идеолошки и политички дискурс. *Прашина*, значи, стана еден вид современа кинематографска парадиг-

“moralisantes”, “fascistes”, “impérialistes” et même “hollywoodistes”. Le célèbre écrivain italien Alessandro Baricco, “seul contre tous”, a défendu publiquement *Poussière*, le qualifiant de “cinématographie courageuse!”. *Poussière* est devenu le centre d’une polémique entre les critiques (tout d’abord “occidentaux”), l’objet d’un débat politique sur la façon dont on doit ou on ne doit pas représenter les Balkans, et sur qui est compétent ou non, pour parler de ce sujet.

Par ailleurs, l’opinion publique en Macédoine a pu suivre de près ces débats/ébats “mondiaux” à propos de *Poussière*, pré-construire une opinion sur le film et adopter une image généralement négative sur celui-ci. C’est justement pour déconstruire cette image “importée” et soi-disant “déformée”, cette image “occidentale” et “balkanisante” donc, et pour préparer, ensuite, la première macédonienne du film, qu’on s’est efforcé d’en construire une autre, “propre”, “locale” et ainsi “authentique” et “juste”, en bombardant l’opinion publique avec des contre-informations et des explications sur le film¹. La réception, doublement préconstruite, du public macédonien, même si elle fut majoritairement positive, fut tout de même partagée concernant ce film “national”. Jamais jusqu’alors on a autant “officiellement”, de tous les côtés, essayé de construire et déconstruire (balkaniser et débalkaniser?) une représentation cinématographique en tant que porteuse d’un discours idéologique et politique. *Poussière* est, donc, devenu une sorte de paradigme cinématographique

ма за претставувањето, или за балканизирањето на Македонија/Балканот.

Во оваа студија на *Прашина*, ќе се обидам да ги анализирам и да ги деконструирам границите на „балканизирачките“ нарации/претстави. Предмет на мојата анализа ќе биде дискурсот и идеолошката структура – на (де)балканизацијата – коишто ја засноваат нарацијата на филмот. Во мојот пристап ќе појдам од гледиштето на дискурсот на „балканизмот“² и на „ориентализмот“³, така како што се тука присутни⁴. Воедно, ќе се повикам на постколонијалната критика⁵. Современата дискусија за постколонијалната критика мора да се земе предвид, токму поради претпоставката дека балканскиот постколонијализам („полу-колонијалниот“ и „неоколонијалниот“ статус на Балканот⁶) е несведлив на положбата и на Третиот свет и на Ориентот, онака како што го радикализира Едвард Саид. Балканското учество⁷ во инвенциите на обете страни на колонијалните граници ја урива ригидноста на системот. Поради тоа, за дефинирање на колонијално-колонизаторската позиција на Балканот, за нас е поупотребливо токму размислувањето на Спивак. Спивак ја брани тезата дека другиот, колонизируваниот, не смее на западниот колонијализам да му го спротивстави својот (национален) идентитет, туку дека, напротив, другиот би требало да ја брани токму неодреденоста, многукратноста, амбивалентноста и диконтинуираноста на своите одредници, кои не се само етнички, туку и класни и родови, што често води до загуба на местото, односно до појдовната точка за контра-нарацијата. Критиката пак, која на Саид му ја упати Хоми Баба, подеднакво ги разоткрива стратегиите на колонизируваниот: тој учествува во производството на стереотипите, па во двонасочната и двосмислената игра на замена на идентитетите, инвен-

contemporain de la représentation ou plutôt de la balkanisation de la Macédoine/des Balkans.

Dans cette étude de *Poussière*, je tenterai d'analyser et déconstruire les frontières des narrations/représentations "balkanisantes". L'objet de mon analyse serait donc le discours et la structure idéologique – de (dé)balkanisation – qui fondent la narration du film. Dans cette approche je partirai du point de vue du discours du "balkanisme"² et de l' "orientalisme"³ tel qu'ils y sont présents⁴. Je me référerai également à la critique post-coloniale⁵. La discussion contemporaine sur la critique post-coloniale doit être prise en compte, justement à cause de l'hypothèse que le post-colonialisme balkanique (le statut "demi-colonial" et "néo-colonial" des Balkans⁶) est irréductible à la position du Troisième monde et de l'Orient, ainsi que le radicalise Edvard Said. La participation balkanique⁷ dans les inventions des deux côtés des frontières coloniales détruit la rigidité du système. C'est pourquoi pour la définition de la position coloniale-colonisatrice balkanique est pour nous plus applicable justement la réflexion de Spivak. Spivak soutient la thèse que l'Autre, le colonisé, ne doit pas opposer au colonialisme occidental son identité (nationale), mais qu'au contraire il devrait défendre justement l'indétermination, la multiplicité, l'ambivalence et la discontinuité de ses déterminantes, lesquelles ne sont pas seulement ethniques, mais aussi des différences de classes et de genres/sexes, ce qui mène souvent à la perte du lieu, c'est-à-dire au point de départ pour la contre-narration. La critique qui a été par ailleurs adressée par Said à Homi Bhabha dévoile également les stratégies du colonisé: celui-ci participe dans la production des stéréotypes, puis dans le jeu équivoque et à double sens de l'échange des identités: le destinataire de l'invention se perd, et il n'y a pas de modèles stables en réalité. Et dans ce sens, c'est aussi la position ambivalente des cultures balkaniques dans le discours du balkanisme,

цијата на адресатот се губи, а стабилни модели всушност нема. И во таа смисла, предмет на анализа овде ќе биде подеднакво амбивалентната позиција на балканските култури во дискурсот на балканизмот, односно балканското учество во инвенцијата, како и конструкцијата на границите (територијални и имагинарни), онака како што е претставено во филмот на Манчевски.

I. Трансгресија на жанрот: Истерн

1.1 (Де)балканизација или американизација на Балканот

Манчевски, во *Прашина*, го транспонира вестернот во „истерн“, пренесувајќи го врз балканското тло на почетокот на 20. век. Оваа примена на жанрот вестерн, еден од најпопуларните облици на прикажување на американската историја, врз Истокот и врз балканската историја, претставува трансгресија на воспоставените жанровски, наративни и идеолошки норми и граници. Провокацијата на истернот е голема: Балканот ги асимилирал и пресвртил бројните културни стереотипи на популарната култура на Западот, имено филмот, особено жанрот на вестернот. Манчевски ја чита балканската историја и нејзината матрица со посредство на матрицата на вестернот, и пречекорувајќи ја нивната традиционална дистинкција, гради комуникација меѓу нив, некаков однос (на сличност, можеби). Границата и дистанцата која ги делела Дивиот Исток од Дивиот Запад постепено се брише во филмот кој е „балкански вестерн“. Американскиот (анти)херој Лук, потекнувајќи од суровата и насилна американска граница, совршено се снаоѓа во таа сурова и насилна гранична земја на Европа што ја претставува Балканот⁸. Дивиот Запад се пронаоѓа во Балканот и Балканот се пронаоѓа во Дивиот Запад.

c'est-à-dire la participation balkanique dans l'invention et la construction des frontières (territoriales et imaginaires), telle qu'elle est représentée dans le film de Manchevski, qui va également être analysée ici.

I. Transgression du genre: L'eastern

1.1 (Dé)balkanisation ou américanisation des Balkans

Manchevski, dans *Poussière*, transpose le western dans un "eastern", le transportant sur le sol des Balkans au début du XXème siècle. Cette application du genre western ou de l'histoire américaine à l'est et à l'histoire balkanique représente une transgression des normes et des frontières narratives et idéologiques du genre établies. La provocation de l'Eastern est grande: les Balkans ont assimilé et inversé les nombreux stéréotypes culturels de la culture populaire de l'Ouest, notamment le film, et le genre western. Manchevski fait une lecture de l'histoire balkanique et de sa matrice par l'intermédiaire du genre et de la matrice western, et, transgressant leur distinction traditionnelle, il construit une communication entre les deux, une relation (de similarité, peut être). La frontière et la distance qui sépare le Far-East du Far West s'estompe peu à peu dans le film, qui est un "western balkanique". L'(anti)héros américain, Luc, provenant de la cruelle et violente frontière américaine, se retrouve parfaitement dans cette cruelle et violente terre frontière de l'Europe que sont les Balkans⁸. Le Far West se retrouve dans les Balkans et les Balkans se retrouvent dans le Far West.

Но, бидејќи филмот ги пречекорува не само просторните туку и временските граници, Балканот од почетокот на 20. се наоѓа слепен до Њујорк од почетокот на 21. век. Минатото тука станува сегашност, и сегашноста станува минато⁹. Меѓу двете веќе нема јасни граници. Оваа кинематографска и наративна постапка на наводно пречекорување и непочитување на традиционалните граници, оваа трансгресивна постапка на „балканско“ или, во случајов, „пародиско“ присвојување на жанрот вестерн, најпопуларниот и „изворен“ американски жанр, може делумно да ги објасни реакциите на одредена „згаденост“, на „одбивност“ или на „изгубеност“ што ги предизвикува филмот. На „Западот“ не му се допаднал гестот со кој неговата популарна култура е осквернавена, демистифицирана, денатурализирана и разоткриена во нејзините најскриени механизми на културна колонизација. Андреас Килб, познат германски филмски критичар, пишува во врска за *Прашина*: „Сè ќе беше како што треба, доколку филмот не се претставеше пред гледачите како обид за транспонирање на матрицата на американската кинематографија врз тлото на поранешната југоисточна Европа! (...) Манчевски создал овде некој вид „шпагети вестерн“ што во слободен превод би можеле да го именуваме „бурек“ или „кебап вестерн“! Што секако е несериозно, со оглед на сериозноста на настаните во Македонија¹⁰“. Пречекорувањето што го направи *Прашина*, пред сè, би било менувањето на „дозволените“ кодови на балканско претставување: наративниот вестерн код е строго резервиран за дуелите на каубоите коишто се борат за индивидуалната слобода во Америка, додека кодот на „војната на крвта, на јазикот, на традицијата и на религијата“¹¹ треба да биде формулата на вистинито сведоштво резервирано за Балканот, кое во едно

Mais comme le film transgresse les frontières non seulement spatiales mais aussi temporelles, les Balkans du début du siècle se retrouvent collés aussi au New York d'aujourd'hui. Le passé y devient présent, et le présent devient passé⁹. Entre les deux il n'y a plus de frontières claires. Ce procédé cinématographique et narratif de transgression et de non respect apparent des frontières traditionnelles, ce procédé transgressif d'appropriation "balkanique" ou plutôt parodique du genre western, un des plus populaires et "originaires" des genres américains, peut expliquer en partie certaines réactions de "dégoût", de "refus" ou de "déroutement" produites par le film. L' "Ouest" n'aurait pas aimé ce geste où sa culture populaire a été désacralisée, démythifiée, dénaturisée, et dévoilée, en sorte qu'on y puisse apercevoir tous les mécanismes cachés de colonisation culturelle. Andréas Kilb, célèbre critique de cinéma allemand, écrit à propos de *Poussière*: "Tout aurait été comme il le faut, si le film ne s'ouvrait pas aux spectateurs comme une tentative de transposition de la matrice de la cinématographie américaine sur le sol de l'ancienne Europe du Sud-Est! (...) Manchevski a créé ici une sorte de spaghetti western qu'on pourrait nommer, en traduction libre, un burek ou kebab western! Ce qui n'est pas sérieux, compte tenu de la gravité des événements en Macédoine"¹⁰. La transgression qu'aurait établie avant tout *Poussière* serait la transformation des codes "autorisés" de la représentation balkanique: le code narratif western étant réservé strictement pour les duels de cow-boys combattant pour la liberté individuelle en Amérique, alors que le code de la "guerre du sang, de la langue, de la tradition et de la religion"¹¹ doit être la formule de témoignage vérité réservé aux Balkans, laquelle doit expliquer à l'Ouest, dans une vision intégrante de l'histoire, les événements qui lui sont obscurs.

интегрално опфаќање на историјата, треба да му ги објасни на Западот збиднувањата што му се нејасни.

Поставувајќи ги двата имагинарни кода - „балканскиот“ и „американскиот“ во огледало, еден наспроти друг, Манчевски ги деконструира и ги разоткрива меѓусебно како наративни, културни и фантазматски конструкции. „Супериорните“ морални и телеолошки репери на американската историја/приказна, се вкрстуваат со оние на другата, балканската, историја/приказна и се распрснуваат; се удвојуваат во цитати и фикционални кодови. „Добрите“ и „лошите“ момци (Американци и Македонци, каубои и комити) се препознаваат меѓусебно, пресликувајќи се и цитирајќи се како стереотипи (истовремено пречекувајќи ги стереотипните рамки). Манчевски на овој начин ја критикува и ја деконструира претставата/сликата што ја создава Америка/Западот за „Македонија/Балканот“, истовремено деконструирајќи една однапред конструирана претстава/слика на „Америка/Западот“. „Американизацијата“, применета врз Балканот, воедно е постапка на дистанцијација и деконструкција на одредена слика што Америка би ја произведувала за самата себе.

Меѓутоа, во играта, која е опасна - амбивалентна, со нарациите и конструкциите, во таа игра на нивното пародирање, *Прашина* воедно ја разоткрива постапката на натурализирана и/или националистичка конструкција на „стварните“ балкански граници. Прашањето коешто ни се наметнува овде, во однос на постапката на деконструкција на нарациите и конструкциите, меѓутоа, е дали таа постапка е увидена како таква од публиката, односно како постапка која воедно ги деконструира актуелните македонски националистички претстави и идентификации? Играта со нарациите и конструкциите би била опасна,

Plaçant les deux codes – imaginaires -, “balkanique” et “américain”, en miroir, l’un en face de l’autre, Manchevski les déconstruit et les affiche réciproquement en tant que constructions narratives, culturelles et fantasmatiques. Les repères et déterminants moraux et téléologiques “supérieurs” de l’histoire américaine s’entrecroisent avec ceux de l’autre, balkanique, et se dissipent, se dédoublent en citations et codes fictionnaux. Les “bons” et les “méchants” gars (Américains et Macédoniens, cowboys et révolutionnaires) se reconnaissent entre eux, se ressemblant et se copiant en tant que stéréotypes (dont ils dépassent en même temps les cadres). Manchevski critique et déconstruit de cette façon la représentation/l’image que l’Amérique/l’Ouest produit de la Macédoine/ des Balkans, déconstruisant du même coup la représentation/l’image toute faite de l’Amérique/l’Ouest. L’“américanisation”, lorsque appliquée aux Balkans, serait aussi un procédé de distanciation et de déconstruction d’une image que l’Amérique se construit d’elle-même.

Dans son jeu, qui est cependant un jeu dangereux (car ambivalent), avec les narratives et les constructions, dans ce jeu de leur parodisation, *Poussière* met aussi en abîme le procédé de construction naturalisée et/ou nationaliste des frontières balkaniques “réelles”. La question qu’on doit cependant se poser ici, par rapport à ce procédé de déconstruction des narrations, est si celui-ci est bien perçu comme tel par le public, c’est-à-dire comme déconstruisant les représentations et identifications nationalistes actuelles en Macédoine? Le jeu avec les narratives et les constructions serait dangereux car la frontière entre le jeu de déconstruction et le “jeu”

зашто границата меѓу играта на деконструирање на национализмот и националистичката „игра“ на конструирање е „лиминална“¹² (односно, балканска). Токму затоа, *Прашина* може, исто така, да предизвика и истовремено да создава некритички реакции на колективна идентификација, особено од страна на гледачите навикнати на балканизирачките претстави. Во таа смисла, можеме да си го поставиме прашањето, дали „американизацијата“ на македонско-балканската приказна во *Прашина* функционираше исто како постапка на (автокритичка) деконструкција на истата? Така, „истернот“, од одредена македонска публика беше доживеан токму како „американизиран“. Приказната, наводно, ја има загубено својата „балканска душа“¹³ и е раскажана со „дистанца“. Дали ова потврдува дека деконструкцијата функционираше подеднакво и во овој случај, или пак станува збор за носталгија по „балканската автентичност“, загубена со „американизацијата“? Од друга страна, „американизацијата“ во *Прашина*, играјќи си со транспонирањето на кодот што е хегемониски резервиран за вестернот врз една „источна приказна“, сосема ја охрабри и ја израдува „националната“ публика, односно македонско-балканската публика да сонува за Америка (или за „балканизација“ на Америка?). Американизацијата на македонско-балканската приказна, поддржана уште повеќе, потврдена преку нејзино проширување и ополномоштување, ја направи (имагинарно) уште посилна, и им се виде „хегемониска“, правејќи ја „американска“, односно „западна“. Можеби, на прв поглед, постапката на „американизација/окцидентализација“ на македонско-балканската историја и не излегува од рамките на објектот на актуелната националистичка - македонска желба?

nationaliste de construction est “liminale”¹² (ou plutôt balkanique). C’est pourquoi *Poussière* peut provoquer aussi des réactions d’identification collective non critiques de la part surtout des spectateurs habitués aux représentations balkanisantes, lesquelles produisent elles-mêmes de telles réactions. En ce sens on peut se demander si l’”américanisation” de l’histoire macédonienne/balkanique dans *Poussière* a fonctionné également en tant que procédé de déconstruction (autocritique) de celle-ci? L’”Eastern” a, ainsi, été jugé comme “américanisé” par un certain public macédonien. L’histoire aurait perdu son “âme balkanique”¹³ et aurait été narrée “avec distance”. Cela prouve-t-il que la déconstruction a fonctionné dans ce cas également, ou bien est-ce une nostalgie de l’authenticité balkanique perdue par l’”occidentalisation”? D’autre part, l’”américanisation” de *Poussière* se jouant de la transposition du code hégémoniquement réservé au Western sur une “histoire orientale” a tout à fait enthousiasmé le public “national”, c’est-à-dire macédonien, et peut-être balkanique, rêvant d’Amérique (ou d’une “balkanisation” de l’Amérique). L’américanisation de l’histoire macédonienne/balkanique leur a semblé la soutenir encore plus, la confirmer en l’élargissant, en la rendant (imaginairement) plus forte encore, “hégémonique”, la rendant surtout “américaine”, c’est-à-dire “occidentale”. Le procédé d’”américanisation/occidentalisation” de l’histoire macédonienne, à première vue, pourrait aussi ne pas sortir du cadre de l’objet du désir - nationaliste – macédonien actuel?

1.2. Балканизацијата на Америка

Прашина, спротивно на *Пред Дождоџ*, е окарактеризирана од некои критичари, како Дејвид Стротон од холивудски *Variety*, како филм кој „изобилува со насилство, па западната публика тешко ќе го прими“. Затоа се наметнува нужноста да се предупреди публиката (на ненасилничките американски филмови) којашто не е навикната на тоа „чисто балканско“ насилство.

Значи, Манчевски воедно остварува „балканизација“ на Америка во *Прашина*. Ангела, ќерката на Даскалот, националниот херој на младата македонска револуција, оди да живее во Америка, во Њујорк, пропагирајќи ја „вистинската приказна“ за Македонија. Кодот во којшто е прикажан Њујорк, е истиот оној код на насилството, суровоста, хаосот и корупцијата, којшто функционираше за имагологијата на Балканот. „Балканското“ насилство и суровост тука се престојуваат во „њујоршко“ насилство и суровост (всушност, вообичаеното насилство и суровост од многубројни американски филмови). Дали, оттука, Америка би била „балканизирана“, онаква каква што Американците можеби никогаш не ја согледале? Или пак, Балканот е оној што тие не го разбрале добро? Уште еднаш, насилството и суровоста во *Прашина*, како заеднички имагинарни кодови, функционираат како кодови кои ги „пречекоруваат“ границите, зашто (недозволено) ги приближуваат двата имагинарни простора.

1.3. (Де)балканизација и (дез)американизација во *Прашина*

Во *Прашина*, Манчевски остварува хибридизација на претставите, мешање на адресантите и адресатите.

1.2. La Balkanisation de l'Amérique

Poussière, à l'opposé de *Before the rain*, a été qualifié par certains critiques, comme David Straton de *Variety*, comme un film “qui abonde en violence, et que le public occidental aurait du mal à digérer”. Il fallait donc en avertir le public (de films américains non-violents) qui n'aurait pas l'habitude de cette violence “purement balkanique”.

Manchevski effectue, donc, également une “balkanisation” de l'Amérique dans *Poussière*. Angéla, la fille du héros national de la jeune Révolution macédonienne, le Maître d'école, va vivre en Amérique, à New York, pour y propager l'“histoire vraie” de la Macédoine. Le code de présentation de la ville de New York est également celui de la violence, cruauté, chaos et corruption, qui fonctionnait pour l'imagerie des Balkans. La cruauté et violence “balkaniques” deviennent ici la cruauté et violence new-yorkaises (la cruauté et violence habituelle, en fait, de nombreux films américains). L'Amérique serait-elle donc “balkanique”, telle que les “Américains” peut-être ne l'avaient pas perçue? Ou bien seraient-ce les Balkans qu'ils n'avaient pas “bien” perçus? Encore une fois, la violence et la cruauté, en codes imaginaires communs, fonctionnent en tant que codes “transgressifs” des frontières, car rapprochant (par effraction) les deux lieux imaginaires.

1.3. (Dé)balkanisation et (dés)américanisation dans *Poussière*

Dans *Poussière* Manchevski opère une hybridation des représentations, un mélange des destinataires et des

Претставите се разменуваат, се набљудуваат и меѓусебно се преиспитуваат. Вестернот го набљудува истернот истовремено бивајќи набљудуван од него, истернот го набљудува вестернот истовремено бивајќи набљудуван од него. Имагинарните конструкции се огледуваат една во друга. Притоа, во таа галерија на огледала и одрази, претставите се рефлектираат бесконечно, удвојувајќи се и распрснувајќи се, но и поддржувајќи се и затворајќи се меѓусебно. И балканската рефлексивност овде, се чини, е нарцисоидна, односно балканизирачка.

2. Балкан(измот)/америка(низмот) во *Прашина*

При една прва анализа на наративно-темпоралната структура на *Прашина*, ја ситуираме наративната сегашност во денешен Њујорк, каде полека умира Ангела, раскажувачката на фабуларната македонско-балканската приказна. Балканот се јавува тука секогаш имагинарно конструиран само во минатото и во спомените, како контрапункт на сегашната њујоршка стварност. Токму таа имагинарна балканска претстава во *Прашина* би сакале да ја разгледаме од поблиску.

2.1. Замислувајќи го Балканот: Балканизмот во *Прашина*

Балканизмот¹⁴ е дискурсот кој го означува, го создава и обележува Балканот како имагинарна претстава/конструкција. Балканот секогаш би бил затворен во балканските имагинарни граници на балканизмот. *Прашина* на М. Манчевски си игра со таа заробувачка конструкција/претстава, цитирајќи го и пародирајќи го нејзиниот балканистички дискурс.

destinaires. Les représentations s'interpellent et s'observent. Le Western observe l'Eastern tout en étant observé par lui, et l'Eastern observe le Western tout en étant observé par lui. Les constructions imaginaires se mirent l'une dans l'autre. Ce faisant, dans cette galerie de miroirs et de miroitements, les représentations se reflètent infiniment, se redoublant et se dissipant, mais se soutenant, se renforçant, et se renfermant aussi. Et le miroitement balkanique est en fait narcissique, c'est-à-dire balkanisant ici.

2. Le balkan(isme)/l'america(nisme) dans *Poussière*

Lors d'une première analyse de la structure narrativo-temporelle de *Poussière* nous situons le présent narratif dans le New York de nos jours où se meurt Angéla, la narratrice de l'histoire fabuleuse balkanique/macédonienne. Les Balkans y apparaissent toujours construits imaginativement dans le passé et dans les souvenirs seulement, en contrepoint à la réalité présente new-yorkaise. C'est justement cette représentation balkanique imaginaire dans *Poussière* que nous souhaiterions analyser de plus près.

2.1. Imaginant les Balkans: le Balkanisme dans *Poussière*

Le balkanisme¹⁴ est le discours désignant, produisant et démarquant les Balkans en tant qu'une représentation/construction imaginaire. Les Balkans seraient toujours enfermés dans le cadre des frontières imaginaires balkaniques du balkanisme. *Poussière* de M. Manchevski se joue de cette construction/représentation captivante en citant et parodiant son discours balkanisant.

Значи, во *Прашина*, Балканот/Македонија постои единствено во спомените и во историјата на Ангела (старата Македонка која умира во туѓина), минувајќи преку погледот на Лук (американскиот каубој којшто доаѓа на Балканот во потрага по авантури и злато). Балканот тука е засекогаш ситуиран во имагинарното балканско минато, тој е засекогаш фантазма, амбивалентен објект/абјект на желба и згрозување. Тој сосема соодветствува со амбивалентната слика која за него ја гради дискурсот на Балканизмот, како што го анализира Тодорова во својата книга *Замислувајќи го Балканот*.

Балканот, тука, е синоним за еден имагинарен свет кој се одредува и во однос на ориентализмот. Укажувајќи на лиминалниот карактер на балканските култури, Тодорова ја подвлекува основната разлика меѓу претставувањето на Ориентот и претставувањето на Балканот на Западот. За разлика од поврзувањето на Ориентот со женственото, Балканот, во *Прашина* (и во дискурсот на балканизмот), е недвосмислено машки, примитивен, суров, насилан, хаотичен, сиромашен. Тоа е свет на измешани култури, народи, јазици. Во овој „диво романтичен“ простор, народниот херој на македонската национална револуција во зародиш, Даскалот, се бори против турското ропство. Турците Отомани тука се зли и порочни, лакоми за злато. Сиромашните, но правични Македонци го сакаат златото само со цел да ја поддржат својата национална револуција. Тука, Македонците се народ којшто живее во оаза, среде еден изопачен и насилан свет. Тука, во таа недопрена селска идила, владее убавината и спокојот на среќниот и природен битов живот. Тука, Неда е идеализирана, великодушна и жизнерадосна, невеста-селанка, којашто носи дете од Даскалот, дете на македонската нација, кое ќе биде

Les Balkans/la Macédoine existent, donc, dans *Poussière*, seulement dans les souvenirs et dans l'histoire d'Angéla (la vieille Macédonienne se mourant à New York) en passant par le regard de Luc (le cow-boy américain qui vient dans les Balkans à la recherche d'aventures et d'or). Les Balkans y sont à jamais situés dans le passé imaginaire balkanique, ils sont à jamais un phantasme, l'objet/l'abject ambivalent de désir et de répulsion. Ils correspondent tout à fait à l'image ambivalente que leur construit le discours du Balkanisme, tel que l'analyse Todorova dans son livre, *Imaginant les Balkans*.

Les Balkans y sont synonyme d'un monde imaginaire qui se détermine aussi par rapport à l'orientalisme. Désignant le caractère liminal des cultures balkaniques, Todorova souligne la différence essentielle entre la représentation de l'Orient et la représentation des Balkans à l'Ouest. A la différence du rapprochement de l'Orient au féminin, les Balkans, dans *Poussière* (et dans le discours du balkanisme), sont univoquement un monde "masculin", "primitif", "cruel", "violent", "chaotique", "pauvre". Un monde de mélange de cultures, de peuples, et de langues. Dans ce lieu "sauvagement romantique", le héros populaire de la Révolution nationale macédonienne naissante, Daskalot (le Maître d'école), combat contre le joug ottoman. Les Ottomans y sont méchants et corrompus, ils sont assoiffés d'or. Les pauvres mais justes Macédoniens ne veulent l'or que pour soutenir leur révolution nationale. Ici les Macédoniens sont un peuple habitant une oasis au sein du monde corrompu et violent. Ici, dans ce village idyllique et intact, règnent la beauté et le calme de la vie naturelle heureuse. Ici Neda est une jeune paysanne idéalisée, généreuse et joyeuse, elle est enceinte de l'enfant du Maître, l'enfant de la nation macédonienne, qui sera nommée: Angéla. Ici, c'est la

крстено Ангела. Тука, се остварува сонот за враќањето кон идеалот на мајката природа/жената нација.

Балканот овде е воедно идеализираната претстава на патријархалниот свет.

2.2. Балканизмот/Македонизмот како Американизам во *Прашина*

Еден од коментарите на критичарот на *Evening Standard*, Волтер во врска со *Прашина*, дадени за време на премиерата во Венеција, е дека филмот е еден вид политички памфлет, со цел да го спречи идното приклучување на Турција кон Европската Унија. Претставата на балканизмот/македонизмот во *Прашина* се конструира подеднакво врз еден мошне битен наративен елемент. Таа се заснова на „вклучувањето“ на Американецот (на Западот) и на исклучувањето на оној кој тука е деконструиран како балканскиот друг, ориенталецот или поточно на балканскиот муслиман. Неда, добрата Македонка, која зборува англиски (јазикот на глобализацијата!), весело му го објаснува едноставниот наративен принцип на Лук: „Turk is bad. Turk kill, army kill. Army is bad. Gangs are bad. Army kill, Arnauts gangs dishonour womans, army burn live babies. You're good gun. Stop kill for gold. Kill for people. Fight for freedom. Join Teacher, his brigands. Kill for tomorrow children. They remember you.“

Во дискурсот на балканизмот, Балканот се конструира како крстопат, мост, но и како граница меѓу Западот и Истокот, меѓу Европа и Азија, меѓу христијанството и исламот. Балканот е воедно простор каде што се произведува „балкански ориентализам“. Оној дел од Балканот, на кој, во митскиот контекст, живеат православните Македонци, во *Прашина* е претставен како „оаза на мирот“, пред да дојдат Отоманите за да

réalisation du rêve du retour à l'idéal de la mère nature/ femme nation.

Les Balkans y sont la représentation de l'idéal du monde patriarcal.

2.2. Le Balkanisme/Macédonisme en tant qu'Américanisme dans *Poussière*

Un des commentaires faits par le critique de cinéma d'*Evening standard*, Walter, au sujet de *Poussière* lors de sa première à Venise, était que le film était une sorte d'agenda politique contre l'adhésion de la Turquie dans le cadre de l'Union Européenne. La représentation du balkanisme/macédonisme dans *Poussière* se fonde également sur un élément narratif très important: elle se construit sur l' "inclusion" de l'américain (de l'Ouest), mais sur l'"exclusion" de celui qui y est déconstruit comme l'autre balkanique, l'oriental ou plutôt le musulman balkanique. Neda, la bonne Macédonienne, qui, au début du XXème siècle, parle l'anglais (la langue de la globalisation), en explique le principe narratif à Luc: "Turk is bad. Turk kill, army kill. Army is bad. Gangs are bad. Army kill, Arnauts gangs dishonour womans, army burns live babies. You're good gun. Stop kill for gold. Kill for good. Kill for people. Fight for freedom. Join Teacher, his brigands. Kill for tomorrow children. They remember you."

Dans le discours du Balkanisme les Balkans se construisent et tant que carrefour, pont, mais aussi en tant que frontière entre l'Ouest et l'Est, entre l'Europe et l'Asie, entre la Chrétienté et l'Islam. Les Balkans sont aussi un lieu de production d'un orientalisme balkanique. La partie des Balkans, dans le contexte mythique, où habitent les Macédoniens orthodoxes est représentée dans *Poussière* comme une "oasis de la paix", avant que les Ottomans ne

ја уништат. Во таа митска оаза, Македонците не само што ја имаат истата христијанска религија како Лук и Илајда, туку го зборуваат и нивниот јазик (Неда, со крст на челото, научила да зборува англиски благодарение на мисионерката Мис Рок¹⁵). Во смисла на дискурсот на балканизмот, оваа христијанска енклава, исто така, е претставена како незаштитена наспроти надворешната опасност на Исламот, имајќи потреба од поддршка и заштита против тоа зло (Лук мора да се врати во селото за да ја спаси Ангела). Оваа кривка оаза е претставена токму како имагинарното „непот-полно сопство“¹⁶ на Балканот, како новороденчето што треба да биде усвоено и заштитено од страна на Западот, кој му е сличен/ближен: конечно, добриот христијанин Илајда ја усвојува и ја носи со себе Ангела.

Оттука, балканизмот во *Прашина*, веќе кажавме, се деконструира вртејќи се и отворајќи се кон „Западот“ и станувајќи „американизам“ (и обратно). Притоа, балканизмот тука воедно се деконструира затворајќи се кон Истокот/Ориентот (конструирајќи се како „Запад на Истокот“)¹⁷. Во дискурсот на балканизмот, конструкцијата на балканскиот идентитет се прави по пат на спротиставеност на ориенталниот „Друг“¹⁸. Во *Прашина* Манчевски – токму за да ѝ ја претстави подобро балканизацијата - избира да го смести одвивањето на балканското дејствие на почетокот на 20. век, во времето на востанието на поробените православни народи (овде Македонците) против Отоманското Царство, во времето кога Македонците наводно биле жртви на многубројни напади од страна на криминалните арнаутски банди. Тоа би бил истиот Балкан/истата Македонија на етничка поделба и на етнички и религиозни судири, какви што ги наоѓаме сè уште денес на насловните страници од весниците¹⁹. Оттука, би можело да станува збор за еден атемпо-

viennent pour la détruire. Dans cette oasis mythique, cependant, les Macédoniens, n'ont pas seulement la même religion, chrétienne, que Luc et Ilayah, mais aussi ils parlent la même langue (Neda, qui a une croix dessinée sur le front, a appris l'anglais avec l'aide de la missionnaire Miss Rock¹⁵). Dans le sens du discours du balkanisme aussi, cette enclave chrétienne est représentée comme n'étant pas à l'abri du danger extérieur de l'Islam, comme ayant besoin de soutien et protection contre ce fléau (Luc doit revenir au village pour sauver Angéla). Cette oasis fragile est justement représentée comme le “soi insuffisant”¹⁶ imaginaire des Balkans, comme le nouveau-né qui doit être adopté et protégé par l'Ouest qui est son semblable: le bon chrétien Ilayah, finalement, adopte et emporte Angéla.

Le Balkanisme, donc, dans *Poussière*, nous l'avons déjà dit, se déconstruit en tant que se tournant et s'ouvrant vers l' "Occident" et devenant "Américanisme" (et vice versa). Ce faisant, le Balkanisme, dans *Poussière*, se déconstruit aussi en tant que se fermant vers/à l'Orient (se construisant en tant que “ l'Occident de l'Orient ”¹⁷). Dans le discours du balkanisme la construction de l'identité balkanique se fait par l'opposition à l' "autre" oriental¹⁸. Dans *Poussière*, justement, Manchevski pour mieux représenter la balkanisation choisit de placer le déroulement de l'action balkanique au début du XXème siècle, à l'époque du soulèvement des peuples orthodoxes (ici les Macédoniens) contre l'Empire Ottoman, à l'époque où les Macédoniens seront les victimes de nombreux assauts de la part de bandes criminelles des Arnauts. Ce sont les mêmes Balkans/la Macédoine de la division et des combats ethniques et religieux tels qu'on les retrouve encore aujourd'hui sur la une des journaux!¹⁹ Ce seraient donc les Balkans atemporels et transhistoriques ou plutôt ahistoriques de l'éternel retour. Ce sont les Balkans tels

рален и трансисториски Балкан, или поточно неисториски Балкан на вечното враќање. Тоа би бил токму Балканот што е конструиран во дискурсот на балканизмот. И границите на балканизмот, како и оние од теоријата на постколонијализмот²⁰, во која колонизираните се оние кои истовремено ја конструираат/создаваат својата колониизирана слика/претстава, се градат од обете страни. Во својот балканизирачки гест, *Прашина* ги деконструира и ги реконструира балканските „колонијални“ граници.

Меѓутоа, во својата пародија на балканизирачките претстави на „отворање“ кон „христијанството“ и кон „Окцидентот“ и на затворање кон „исламот“ и „Ориентот“, *Прашина* ризикува да биде прочитана како продолжување на една официјална националистичка политика на денешна Македонија. Иако сценариото било напишано седум години пред излегувањето на филмот, *Прашина* се гради токму околу митот на ориенталниот, или поточно, на муслиманскиот „Друг“, кој веќе беше присутен во балканската атмосфера на реинвенција на националните култури²¹. Но, тоа истовремено е истиот оној мит на Другиот, односно на Индијанецот и на неговиот геноцид - врз кој се воспоставила Америка (и врз кој, донекаде, се воспоставуваат САД и денес), и со кој се соочува во оваа балканизирачка претстава. Воедно, Манчевски иронично го сервира, цитира, токму митот врз кој се заснова западната цивилизација, митот на супериорноста на христијанството.

2.3. Замислувајќи ја Америка во *Прашина*

Ако во *Прашина* Балканот е веќе секогаш имагинарен, тој би се конструирал во контрапункт со реалноста на градот Њујорк кадешто е ситуиран наративниот презент. Но како во *Blow up* на Антониони, колку

qu'ils se construisent dans le discours du Balkanisme. Et les frontières du Balkanisme, comme ceux dans la théorie du post-colonialisme²⁰ où ce sont les “colonisés” qui également construisent/produisent leur image colonisée et leur frontières coloniales, se construisent des deux côtés. Dans son geste balkanisant, *Poussière* déconstruit et reconstruit les frontières “coloniales” balkaniques.

Dans sa parodie des représentations balkanisantes “d'ouverture” à la Chrétienté et à l'Occident et de “fermeture” à l'Islam et à l'Orient, *Poussière* cependant risque être lue comme une continuation d'une certaine politique nationaliste et officielle de la Macédoine actuelle. Même si le scénario a été écrit sept ans avant la sortie du film, *Poussière* se construit autour du mythe de l'autre oriental ou plutôt musulman qui était déjà dans l'air/ère balkanique de la réinvention des cultures nationales²¹. Mais c'est aussi le même mythe de l'Autre sur lequel s'est fondée l'Amérique -c'est-à-dire des Indiens et de leur génocide - (et sur lequel, dans une certaine mesure, se fondent les Etats-Unis actuels) et à quoi elle est confrontée dans cette représentation balkanisante. Egalement, Manchevski met en abîme, en le citant, justement le mythe sur lequel se fonde la civilisation occidentale, le mythe de la supériorité du christianisme.

3. Imaginant l'Amérique dans *Poussière*

Si les Balkans sont toujours imaginés dans *Poussière*, ceux-ci se construiraient en contrepoint à la réalité de la ville de New York dans laquelle est situé le présent narratif. Mais comme dans *Blow up* d'Antonioni, plus on se

повеќе се доближуваме, толку повеќе границите меѓу реалноста и имагинарното стануваат матни, нејасни. И Америка, веќе рековме, во *Прашина* е балканизирана. Таков е граничниот Див Запад, таков е подеднакво денешниот Њујорк, претставен/балканизиран од Манчевски, каде што се преплетуваат сегашноста и минатото, овде и на друго место. Но во тоа замислување на Америка, особено „the american dream“ (онака како што е претставен во Холивуд) е оној што Манчевски го деконструира!

Реалноста се губи во *Прашина*, остануваат само конструкциите, претставите. Американскиот мит е деконструиран од балканскиот - и обратно.

3. Преминувањето на Балканот или враќањето кон Балканот

3.1. Балканските граници

Прашина е филм за патувањето низ просторот и времето (почетната точка е Њујорк, минувајќи преку Дивиот Запад, преминувајќи го Атлантскиот Океан и Европа, за да стигне до Балканот). Првобитната инверзија што ја остварува филмот е онаа на превртувањето на традиционалното (печалбарско) патување. Фабуларното патување кон „ветената земја“, овде се остварува во спротивниот правец. Воедно, вообичаеното колонизаторско освојување на „новиот свет“, во *Прашина* се пресвртува во колонизирање на „стариот свет“. Насоката на патувањето, значи, е онаа на спуштањето кон Балканот.

Патувањето, понатаму, овде е силно хиерархизирано и определено од код, во којшто – како во дискурсот на ориентализмот - право на преминување на грани-

rapproche, plus les frontières entre la réalité et l'imaginaire deviennent floues dans *Poussière*. L'Amérique aussi, nous l'avons déjà vu, est balkanisée dans *Poussière*. Tel était le Far West frontalier, tel est également le New York d'aujourd'hui, représenté/balkanisé par Manchevski, ou se mêlent le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs. Mais dans cette imagination de l'Amérique c'est surtout l' "American dream" que Manchevski déconstruit ici.

La réalité se perd dans *Poussière*, restent seulement les constructions, les représentations. Le mythe américain serait déconstruit par le mythe balkanique et vice versa.

3. La transgression des Balkans ou le retour vers les Balkans

3.1. Les frontières balkaniques

Poussière est un film de voyage à travers l'espace et le temps (le point de départ est New York, en passant le Far West, traversant l'Océan Atlantique et l'Europe pour arriver aux Balkans). L'inversion première qu'effectue le film est celle du retournement du voyage (émigrant) traditionnel. Le voyage fabuleux vers la "terre promise" y est ici effectué dans le sens inverse. Egalement, le voyage colonisateur traditionnel vers le "nouveau monde" est renversé dans *Poussière*. Le sens du voyage donc est celui de la descente aux Balkans.

Le voyage ensuite y est fortement hiérarchisée et déterminé tout d'abord par un code, dans lequel – comme dans le discours de l'orientalisme – ceux qui auront le

ците меѓу Америка/Западот и Македонија/Истокот би имале, пред сè, двајцата западњаци, Американците Лук и Илајџа, кои ја напуштаат својата земја и го започнуваат патешествието од Дивиот Запад кон Дивиот Исток. Потоа, еден талкачки стрип-јунак, симболот на западњачкиот авантурист Корто Малтезе, одеднаш никнува среде Балканот. Ликовите од балканско потекло, од друга страна, не смеат да ја напуштат територијата на Балканот (со исклучок на Ангела, за којашто ќе зборуваме малку подоцна).

Кодот на патувањето на Лук и Илајџа кон Балканот, одвивајќи се на почетокот на 20 век – кога, меѓу другото, имагинарните мапи на Балканот динамично се менуваат под влијание на создавањето на националните држави - воедно би го именувале како „национален“. Во едно национално и подеднакво ориентализирачко и балканизирачко движење на нееднаквост, Американците/Западњациите - од машки род - се оние кои, пред сè, ги преминуваат „националните“ граници, или границите меѓу Окцидентот и Ориентот/Балканот во *Прашина*. Меѓутоа, тоа не е подеднакво применливо на сите Американци/Западњаци: така, Лилит, курвата и жена на Илајџа (уште еден женски архетип!), останува во Америка за да се самоубие, да вејќи се (како Офелија), за да ги измие своите гревови. Оттука, кодот на националната или територијалната трансгресија му остава место на еден друг код кој го поддржува: тоа е патријархалниот код на половата/родовата поделба. Токму патријархалниот код е оној што во *Прашина* ги „преминува“ националните и територијалните граници и којшто ја поврзува Америка со Балканот. Тој патријархален код е исто така и особено инхерентниот балкански код од дискурсот на балканизмот, кој ги поддржува претставите во *Прашина*.

droit à traverser les frontières entre l'Amérique/l'Ouest et la Macédoine/l'Est, seront avant tout les deux occidentaux, les américains Luc et Ilajah, qui quittent leur pays et entreprennent le voyage du Far West au le Far East. Il y a ensuite un personnage itinérant de bande dessinée, le symbole de l'aventurier occidental Corto Maltese, qui fait son apparence en plein milieu des Balkans. Les personnages de provenance balkanique, par contre, ne quittent pas le territoire des Balkans (à l'exception du personnage d'Angéla que nous allons traiter plus tard).

Le voyage de Luc et d'Ilajah vers les Balkans se déroulant au début du 20e siècle – quand, entre autres, les cartes imaginaires des Balkans se transforment d'une façon dynamique sous l'influence de la création des Etats nationaux -, on dénommerait également son code comme “national”. Dans un mouvement “national” d'inégalité - car tout autant orientalisant et balkanisant, ce sont donc, avant tout, les américains/occidentaux mâles qui transgressent les frontières “nationales”, ou plutôt les frontières entre l'Occident et l'Orient/les Balkans dans *Poussière*. Cela n'est pas applicable, cependant, à tous les genres/s sexes américains/occidentaux: Lilith la putain (encore un archétype féminin), et femme d'Ilajah, ainsi, reste en Amérique pour y mourir, pour se suicider en se noyant, pour laver ses péchés. Le code de “transgression” nationale ou territoriale fait place donc à un autre code qui le soutient: c'est le code patriarcal de la division des sexes/genres. C'est le code patriarcal qui “transgresse” les frontières nationales et territoriales dans *Poussière* et fait relier l'Amérique aux Balkans. Ce code patriarcal est aussi ou avant tout le code inhérent balkanique du discours du balkanisme, qui soutient les représentations dans *Poussière*.

Во балканскиот патријархален код Балканците се должни да останат во рамките на нивната татковина/територија. Во рамките на Балканот, пред сè, војниците на Отоманската армија, на чело со Капетанот полиглот (лингвистичкиот номад), се оние кои ја запоседнуваат и ја крстосуваат, надолго и нашироко балканската територија. Потоа, следат членовите на разните криминални и арнаутски банди кои пљачкусуваат низ Балканот. Поблиску и околу своите родни огништа се наоѓаат македонските револуционери, придвижени токму од националното чувство. Во срцето на своите македонски села се наоѓаат старците, децата, но пред сè жените, и особено Неда. Македонската/балканската патријархална жена не треба да го напушти своето патријархално/национално родно огниште²² чие обележје е таа: жената-нација²³.

Значи, во *Прашина* не е само националниот или културниот код (американската/западната или македонската/балканската припадност) тој што ја произведува нееднаквоста во пречекорувањето на границите, туку исто така, или уште повеќе, нејзиниот инхерентен патријархален (балкански и балканизирани) код.

Едно привидно пречекорување на овој код, еден неочекуван пресврт на приказната, меѓутоа, се случува на крајот на *Прашина*: Ангела, македонското женско бебе на Неда и Даскалот, му е доделена на Американецот Илајџа, за да ја спаси и одгледа, и за да ја одведе со себе во Америка. Ангела е единствениот/единствената Македонец/Македонка кој/која ги пречекорува балканските граници во *Прашина*. Но за тоа, таа има потреба од помош (за виза, можеби?), од помошта на еден Американец. Тоа е единствениот начин, навидум, на кој еден/една Балканец/Балканка може да го

Dans le code patriarcal balkanique les Balkaniques doivent rester dans le cadre de leur patrie/territoire. Dans le cadre des Balkans ce sont tout d'abord les soldats de l'armée ottomane, avec à la tête le personnage du Capitaine polyglotte (le nomade linguistique), qui occupent et traversent de long et en large le territoire balkanique. Ensuite il y a les membres mâles des différentes bandes criminelles qui parcourent certaines régions des Balkans. Plus près et autour de leurs villages natals sont les révolutionnaires macédoniens. Au sein de leurs villages macédoniens sont les vieillards, les enfants, mais avant tout les femmes, et surtout Neda. La femme patriarcale macédonienne/balkanique ne doit pas quitter le foyer natal/national²² dont elle est la démarcation: la femme nation²³.

Ce n'est donc pas seulement le code national ou culturel (l'appartenance américaine/occidentale ou macédonienne/balkanique) qui produirait l'inégalité dans la transgression des frontières dans *Poussière*, mais aussi et plus encore peut-être son code patriarcal (balkanique) inhérent.

Une transgression apparente de ces codes, un retournement soudain de l'histoire, advient cependant à la fin de *Poussière*: Angéla, le bébé macédonien de Neda et du Maître, a été confié à l'Américain Ilayah, pour qu'il le sauve et protège, et qu'il l'emmène avec lui en Amérique. Angéla est le seul/la seule Macédonien/Macédonienne qui transgresse les frontières balkaniques dans *Poussière*. Mais pour cela, elle a besoin d'aide (d'un visa, peut-être?), de l'aide d'un Américain. C'est la seule façon apparemment par laquelle un Balkanique peut quitter les Balkans (dans le cadre de la politique de balkanisation ?).

напушти Балканот (во рамките на политиката на балканизација).

Но, веќе потцртаваме, границите на балканизацијата не се градат само однадвор, од „Западот“. Прашањето коешто нѝ се наметнува тука е, дали Ангела, во *Прашина*, навистина излегува од Балканот, преминувајќи ги надворешните граници, или пак останува затворена во неговите инхерентни граници?

3.2. Деконструкцијата на балканските граници

Така, *Прашина* започнува со дислоцираниот балкански субјект, Ангела – Македонка во Њујорк (двојникот на режисерот Милчо Манчевски, кој и самиот живее и работи во Њујорк?)²⁴, значи, американска Македонка или македонска Американка, којашто умира сама, во туѓина, далеку од родното огниште. Токму од Њујорк, таа ја раскажува својата изворна, балканска приказна. Дали локацијата, која во меѓувреме станала несигурна, променлива, транстериторијална, би значела дека балканскиот субјект – во *Прашина* – отсега е децентриран? Традиционално затворениот во балканските граници субјект, кој отсега би ги преминувал границите меѓу Балканот и Америка со авион (трансгресивната машина par excellence!), овде веќе би бил „post-балкански“. Па, кое би било, тогаш, значењето на оваа трансформација? Ангела, со загубена локација, отсега би била тој мнозински, хибриден, дисконтинуиран и противречен субјект (за којшто зборува, меѓу другото, и постколонијалната теорија), што воедно би било појдовна точка на контра-нарацијата²⁵.

Аероплан го пресекува балканското небо во *Прашина* за да го означи почетокот на 20. век. Новиот век, од

Mais, nous l'avons déjà souligné, les frontières de la balkanisation ne se construisent pas que par l'extérieur, par l' "Occident". Angéla, dans *Poussière*, sort-elle vraiment des Balkans en transgressant les frontières extérieures, ou reste-t-elle emprisonnée dans leurs frontières inhérentes?

3.2. La déconstruction des frontières balkaniques

C'est ainsi que commence *Poussière*, par le Sujet balkanique disloqué, Angéla - une Macédonienne à New York (le double du réalisateur Milcho Manchevski, vivant et travaillant à New-york, lui-même?)²⁴, une Macédonienne américaine donc, ou une Américaine macédonienne qui se meurt, toute seule, loin de sa terre natale. C'est de New York qu'elle raconte son histoire originaire, balkanique. Sa location étant depuis devenue incertaine et changeante, transterritoriale, le sujet balkanique - dans *Poussière* - serait-il désormais décentré? Le sujet traditionnellement enfermé dans les frontières balkaniques, qui désormais semblerait accomplir la transgression des frontières entre les Balkans et l'Amérique en avion (machine transgressive par excellence), serait-il devenu ici " post-balkanique " et quel serait le sens de cette transformation? Angéla, en perte de la location, serait donc devenue ce sujet multiple, hybride, discontinu et contradictoire désormais (dont parle la théorie post-coloniale), ce qui serait le point de départ de la contre-narration²⁵.

своја страна, го означува почетокот на новиот живот на Ангела, која најпосле се ослободила од своето заточеништво во балканскиот мит. Џамбо џетот, којшто на крајот од *Прашина* конечно го сече балканското небо, пренесувајќи ја пепелта на Анџела, го означува почетокот на 21. век. Дали границите биле прелетани?

4. „Пост-балканска“ историја/приказна?!

4.1. Балканската приказна: родовата/половата предодреденост на приказната во *Прашина*

„*Прашина* е филм за раскажувањето приказни, за тоа како историјата е раскажана (не нужно големата историја на битните настани, туку воедно и малата историја на единствениот поединец) и за она што го оставаме зад себе кога ќе не снема.“ вели Манчевски во едно свое интервју²⁶. Ангела, значи, хибридниот субјект, активната (откорната) жена која навидум ги има преминато балканските патријархални граници, а не „големата“ традиционална историја/приказна, е онаа којашто му ја раскажува - во традицијата на балканските епски раскажувачи - својата „лична“ приказна/историја на Ед, шармантниот крадец во потрага по скриеното злато. Сцената во *Прашина*, којашто е најрепрезентативна за тоа наративно уживање е онаа, во која Ангела во текот на својата приказна, како со волшебено стапче, ги брише еден по еден војниците на моќната Отоманска армија²⁷. *Прашина* е, значи, филм за радостите и слободите на раскажувањето, коешто ги има пречекорено сите балканизирачки принуди?

Меѓутоа, има нешто (намерно?) сомнително во тоа „пречекорување“ на раскажувањето на Ангела...

Un aéroplane transperce le ciel balkanique dans *Poussière* pour marquer le début du 20e siècle. Le siècle nouveau de son côté marque le commencement de la nouvelle vie d'Angéla qui se serait libérée de l'enfermement dans le mythe balkanique. Le jumbo jet, ensuite, traversant le ciel balkanique à la fin de *Poussière* et transportant les cendres d'Angéla marque le commencement du 21e siècle. Les frontières ont-elles été survolées?

4. Une histoire “post-balkanique”?

4.1. L'histoire balkanique: la prédétermination de l'histoire de *Poussière* par le code du genre/sexe

“*Poussière* est un film sur la liberté de conter, sur le comment l'histoire est racontée (pas nécessairement la grande histoire des événements majeurs, mais aussi l'histoire de l'individu singulier) et sur ce qu'on laisse derrière soi.”, dit Manchevski dans une interview²⁶. Angéla, donc, le sujet hybride, la femme active (déracinée) qui semblerait avoir transgressé les frontières balkaniques traditionnelles, est celle qui raconte – dans la tradition des conteurs épiques balkaniques - “son” histoire singulière, et non pas la “grande” histoire traditionnelle, à Edge, le cambrioleur charmant à la recherche de l'or caché. La scène la plus représentative de la jouissance narrative dans *Poussière* est celle où Angéla au fil de son histoire fait disparaître, un par un - les effaçant comme par magie - les soldats de l'Armée ottomane²⁷. *Poussière* serait donc un film sur les joies de la narration libre, qui aurait transgressé toutes contraintes balkanisantes?

Il y a cependant quelque chose de (délibérément?) suspect dans cette “transgression” de l'histoire d'Angéla.

Пред сè, Ангела го нема остварено сама своето првобитно територијално (и наративно?) пречекорување, туку со помошта на Илајџа, Американецот. Потоа, на крајот, таа го извршува крајното пречекорување на територијалните (и имагинарни?) граници, уште еднаш со помошта на маж, овој пат Афро - Американецот Еџ. Првиот пат, таа е новороденче (симбол на природата и на раѓањето)²⁸ и има апсолутно потреба од возрасен маж, каубој (симбол на американската популарна култура) за да ѝ помогне да ги премине границите на нејзиното „место на раѓање“²⁹. Последниот пат пак, таа е веќе мртва, таа е пепел (симбол на смртта, на ужасниот лик на природата), и овде таа повторно има потреба од маж, Еџ, за да ја неутрализира смртта³⁰ (со продолжувањето на приказната) и за да го изврши културниот ритуал на погребувањето, ритуалот кој вообичаено - на Балканот - го извршуваат жени³¹. (Би сакале само да споменеме дека идентитетот на Еџ во *Прашина* се конструира околу амбивалентноста, на што ќе се навратиме подоцна).

Од друга страна, приказната на својот живот, што Ангела ја раскажува од својата смртна постела, е приказна од која таа е „отсутна“ и која запира токму во мигот на нејзиното раѓање во животот. Во *Прашина*, Ангела постои само како раскажувач на приказната, таа не е толку онаа којашто ја создава приказната/историјата (и покрај нејзините вмешувања на епска раскажувачка)³², колку што балканската приказна/историја, сè уште и повторно ја создава неа. Во балканската традиција, усната епска традиција воедно претставува богат извор на репресивни модели на женско однесување. Се чини како Ангела да нема право повторно да стане субјект во филмот, како

Tout d'abord Angéla n'a pas effectué la transgression territoriale première dans *Poussière* par elle-même, mais avec l'aide d'Illajah, l'homme américain. Ensuite, à la fin, elle accomplit son ultime transgression des frontières territoriales et imaginaires encore une fois avec l'aide d'un homme, afro-américain en l'occurrence, Edge. La première fois, elle est bébé (donc symbole de la nature et de la (re)naissance)²⁸ et elle a absolument besoin d'un homme adulte (symbole de la culture populaire américaine) pour la faire traverser les frontières de son "foyer natal"²⁹. L'ultime fois, elle déjà morte, elle est cendres (symbole de la mort, de la face terrible de la nature), et de nouveau elle a besoin d'un homme pour neutraliser la mort³⁰ (en continuant l'histoire) et accomplir le rite culturel des funérailles, rite qui – dans les Balkans - est habituellement accompli par des femmes³¹.

Par ailleurs, l'histoire de sa vie qu'Angéla raconte, de son lit de mort, est une histoire d'où elle est "absente" et qui s'arrête au moment même de sa naissance. Sa naissance dans l'histoire marque sa mort dans la vie. Et dans le film elle n'existe qu'en tant que narratrice de l'histoire, ce n'est donc pas vraiment elle qui crée l'histoire (malgré ses interférences en narratrice épique), mais c'est plutôt l'histoire balkanique, encore et toujours, qui la crée elle. Dans la tradition balkanique la tradition orale épique se caractérise en tant que source riche de modèles répressifs de comportement féminin. C'est comme si Angéla ne pouvait pas ou n'avait pas le droit de devenir sujet dans le film, comme si son devoir était, dans le respect aussi du

нејзината должност да е, во согласност со традиционалниот патријархален (и раскажувачки?) код, само онаа на раскажувачка на приказната/историјата на другите, на балканската приказна/историја, во која мажите сè уште и секогаш се субјекти. Балканската приказна што таа ја раскажува од Њујорк, речиси 100 години подоцна, откако преживеала цел еден живот исполнет со авантури што само можеме да ги претпоставиме и замислиме од фотографиите кои бегло сведочат за нив во филмот, останала речиси „непроменета“ во однос на својот изворен код. Приказната е затворена во своите балкански граници и стереотипи, затворајќи ја, исто така и Ангела во себе. Доминантниот балкански дискурс ја запоседнува положбата на маргиналниот, „Другиот“, жената. Ангела, дислоцираниот „пост-балкански“ субјект, во *Прашина* се чини истовремено неспособна да излезе од фиксната/фиксациската балканска локација, не можејќи да ги пречекори имагинарните граници.

Според патријархалниот код, просторите на движење за Балканките се строго одредени. Надвор од патријархалниот дом, на Балканката ѝ се заканува симболично територијално казнување на женското тело и смрт. Успешна фотографка, активна во јавната сфера, Ангела „за казна“ останала без потомство. На Запад, во туѓина, таа е осудена да умре „сама како куче“ (според зборовите што Неда му ги упатува на Лук). Нејзината последна желба е, после смртта, пепелта да ѝ биде расфрлана таму каде што се родила. Урната со пепелта во сценариото е завиткана во црвеното македонско знаме, како Ангела всушност никогаш да не била субјектот на таа македонска приказна, како таа отсекогаш да била само нејзин објект: овде, жената е чуварка на националните вредности и на традицијата. Нејзината улога е суштинска за нивното зачувување. Таа е онаа, која ја пренесува наследената

code patriarcal (et narratif ?)³², la narratrice de l'histoire des autres, de l'histoire balkanique où ce ne sont que les hommes, comme d'habitude, qui sont les sujets. L'histoire balkanique qu'elle raconte de New York, presque 100 ans plus tard, après qu'elle a vécu une vie remplie d'aventures qu'on peut seulement imaginer à partir des photographies en témoignant, n'a cependant presque guère changé par rapport à son code originaire. L'histoire est enfermée dans ses frontières et stéréotypes balkaniques, y enfermant Angéla également. Le discours balkanique dominant occuperait la position du marginal, de l'Autre, de la femme. Angela, le sujet "post-balkanique/post-macédonien" disloqué dans *Poussière* semble en même temps ne pas pouvoir sortir de la location balkanique fixe/fixative, ne pas pouvoir transgresser les frontières imaginaires.

Selon le code balkanique, en dehors du cadre de la maison patriarcale la femme est menacée de punition. Dans ce cadre narratif, photographe établi, active dans la sphère publique, Angéla est restée seule et sans descendance. A l'Ouest, à l'étranger, elle est condamnée à "mourir toute seule, comme un chien" (ce sont les paroles adressées par Neda à Luc). Son ultime désir est qu'après sa mort ces cendres soient enterrées là où elle est née. (Son urne, dans le scénario devait être enveloppée du drapeau rouge macédonien, comme si Angéla n'avait jamais été le sujet de cette histoire macédonienne, n'en avait toujours été que l'objet: la femme ici en tant que gardienne des valeurs nationales et de la tradition. Celle qu'ici raconte l'histoire héritée, celle qui garantie la continuité culturelle et donc le renouveau de l'esprit national.)

приказна, онаа што го гарантира културниот континуитет и обновувањето на националниот дух.

Ангела, значи, е дислоцираната раскажувачка на балканската приказна, чии претстави/граници се тешко преминливи. Во рамките на таа нарација таа е воедно балканската друга, егзилантка, емигрантка, обесправена засекогаш...

4.2. „Кај ли ти оди гласот кога те нема веќе?“

Тоа е прашањето што режисерот Манчевски го поставува како мото на овој филм за слободата на раскажувањето. Гласот во филмот е оној на Ангела – стогодишната Шехерезада, прикажана како ја раскажува приказната до последниот здив.

Жената (не само) во балканската култура, е онаа која е безгласна, онаа којашто е немиот, субалтерен субјект³³. Гласот е привилегија на машкиот субјект. Дали Манчевски во *Прашина* остварува трансгресија на балканскиот патријархален културен код, доделувајќи ѝ глас на Ангела? Дали тој му доделува доволно простор на женското искажување, кое дотогаш било задушено од доминантниот патријархален дискурс? Гласот на Ангела е воедно гласот на нејзиното тело пред издишување. Претставена како агонизира на својата болничка постела, таа е отелотворувањето на уништувањето, на поништувањето на субјектот и на телото (дали можеби зашто е жена, зашто жената е секогаш веќе објект/абјект?). И, значи, гласот, приказната, културата е она коешто треба да остане кога телото (жената) умира, кога се претвора во *Прашина*. На Балканот, воедно, постои традицијата на слепите раскажувачки на епска поезија, коишто се наречени „слепици“ и кои ја пародирале машката херојска традиција. Тие ја

Angéla serait donc la narratrice disloquée de l'histoire balkanique dont les représentation/frontières sont difficilement transgressables. Dans le cadre de cette narration elle est aussi l'autre, l'exilée, l'émigrante balkanique, discriminée à jamais.

4.2. “Où va donc la voix lorsqu'on n'est plus?”

Telle est la question posée en exergue de ce film sur la narration par le réalisateur Manchevski. La voix dans le film est donc celle d'Angéla – la Scheherezade centenaire, représentée comme narrante l'histoire jusqu'à son dernier souffle.

Le femme dans la culture patriarcale balkanique (mais pas seulement balkanique) est celle qui n'a pas de voix, celle qui est muette, le sujet subalterne³³. La voix est le privilège du sujet masculin. Manchevski opère-t-il une transgression du code culturel balkanique en dotant Angéla d'une voix? Donne-t-il un espace suffisant à l'énonciation féminine, étouffée par le discours dominant patriarcal? La voix d'Angéla est aussi celle de son corps expirant. Représentée comme agonisante sur son lit d'hôpital, elle est l'incarnation de la destruction, de l'anéantissement du sujet ou plutôt de la destruction du corps (est-ce parce que c'est une femme, parce qu'une femme est toujours déjà un objet/l'abject?). Et la voix, l'histoire, le culture, donc, est ce qui doit rester lorsque le corps (la femme) meurt, lorsqu'il se transforme en *Poussière*. Dans les Balkans également il y a la tradition des narratrices aveugles de poésie épique nommées “slepici”. Elles ont acheté le privilège de leur voix avec leurs yeux. Angéla a acheté semble-t-il le privilège de sa voix avec sa mort (comme la Petite Sirène). La narration

откупили привилегијата на својот глас со своите очи. Ангела, се чини, ја откупила привилегијата на својот глас со својата смрт (како Малечката Сирена). Раскажувањето, само по себе, би претставувало обид да се победи смртта. Но токму смртта на жената и на нејзиното тело би била нужниот услов за опстојувањето на балканската приказна, односно балканските или поточно балканизирачките дискурси и култура.

Прашањето коешто можеме конечно да си го поставиме во однос на претставувањето на Ангела во контекст на *Прашина*, третирајќи ја во термините на субалтерната жена и инспирирајќи се, значи, уште еднаш, од постколонијалната теорија, е следното: дали „навистина“ тука станува збор за гласот на Ангела, како „единствен поединец“ којшто ја раскажува својата „лична верзија“ на балканската приказна/историја? Сведоштвото на субалтерната жена во постколонијалната теорија е токму сведоштво на нејзиното отсуство. Тишината на субалтерната жена кај Спивак, зборува за границите на историското знаење. Тишината на субалтерната жена сведочи за неможността да се поврати, да се надомести женскиот глас, зашто на жената не ѝ била дадена позиција на субјект за да зборува. Просторот на субалтерната жена којашто е сведена на тишина е апоретичен. Препознавањето и признавањето на субалтерното, како границата на знаењето, му се опира на патерналистичкиот обид за „враќање/надоместување на субалтерниот глас“ и нè фрустрира во нашето повторување на империјалистичкиот обид да зборува за субалтерната колонизирана жена. Спивак вели дека проектот на враќање/надоместување почнува онаму, каде што се брише субалтерното, самата негова можност е знак за неговата невозможност и претставува интервенција на историчарот-критичар, чиј

en elle même vaincrait la mort. Mais c'est justement la mort de la femme et de son corps serait la condition de l'existence de l'histoire balkanique, c'est-à-dire le discours et culture balkaniques ou plutôt balkanisants.

La question qu'on peut finalement se poser, par rapport à cette représentation d'Angéla dans le contexte de *Poussière* la traitant dans les termes de la femme subalterne et s'inspirant donc, encore une fois, de la théorie post-coloniale, est la suivante: s'agit-il vraiment de la voix d'Angéla, "individue singulière", racontant "sa version" de l'histoire balkanique? Le témoignage de la femme subalterne dans la théorie post-coloniale est justement un témoignage de son absence. Le silence de la femme subalterne parle des limites du savoir historique. Le silence de la femme subalterne parle de l'impossibilité de récupérer la voix féminine, car on ne lui a pas donné une position de sujet pour parler. L'espace de la femme subalterne réduite au silence est aporétique. La reconnaissance du subalterne comme la limite de la connaissance résiste à la "récupération de la voix subalterne" paternaliste et nous frustre dans notre répétition de la tentative paternaliste de parler pour la femme colonisée subalterne. Le projet de récupération, dit Spivak, commence à l'endroit de l'effacement du subalterne; sa possibilité même est également un signe de son impossibilité et représente l'intervention de l'historien-critique, dont le discours doit être interrogé avec persévérance et dont l'appropriation de l'autre doit être considérée avec une vigilance critique.

дискурс мора упорно да биде преиспитуван и на чие присвојување на другиот треба будно да се внимава.

Милчо Манчевски во *Прашина*, деконструирајќи ја позицијата на раскажувач на Ангела, ставајќи ја во позиција на „празен цитат“³⁴, воедно ја деконструира позицијата на балканизирачките наратори и на нивните нарации/претстави на балканизмот.

Пред умирање, Ангела³⁵, му ја предава „својата“ приказна на крадецот Еџ (АНГЕЛА: „Твоја сега“), за тој да ја пренесе понатаму. Новиот раскажувач, Афро-Американецот Edge (раб), со повеќекратноста, противречноста и дисконтинуираноста на своите одредници, би бил гласникот на лиминалната (постколонијална) положба меѓу световите и со неговиот лик, конечно, би се укинала позицијата на балканизирачкиот и балканизираниот раскажувач.

4.3. Приказната на „Ангела“

Прашина е филм којшто се обидува да деконструира одредени балканизирачки колективни претстави и ограничувања, да ги нагласи поцртувајќи ги и имажирајќи ги, соочувајќи се истовремено со ризикот и бивајќи прочитан на прво ниво. Во својата игра на наративна деконструкција, на дислокација/промена на наративната гледна точка, или на присвојување на гледната точка на другиот, *Прашина* се деконструира околу постапката на конструирањето, на претставувањето и на присвојувањето, манипулирањето, на дискурсот/сликата на/за другиот, на/за Балканот, на/за жената.

И токму (одговорноста за) конструкцијата на оваа претстава на другиот, или поточно, тоа присвојување на другиот, истовремено е разоткриено и прикажано

Milcho Manchevski, déconstruisant dans *Poussière* la position de narratrice d'Angéla, la mettant en position de “citation vide”³⁴, déconstruit également les positions des narrateurs balkanisants et de leurs narrations/ représentations du balkanisme.

Avant de mourir, Angéla³⁵, transmet “son” histoire au voleur Edge (Angéla : “C’est la tienne désormais.”), pour qu’il puisse la retransmettre ensuite. Le nouveau narrateur, l’afro-américain Edge (bord, limite) avec la multiplicité, contradiction et la discontinuité de ses déterminantes, serait le messenger de la position liminale (post-coloniale) entre les mondes. Avec son personnage, finalement, la position du narrateur balkanisant et balkanisé serait annulée.

4.3. L’histoire d’Angéla

Poussière est donc un film qui essaye de déconstruire certaines représentations collectives et frontières balkanisantes, tout en courant le risque, en étant lu à un premier niveau, de les accentuer en les soulignant, les imageant. Dans son jeu aussi de déconstruction narrative, de dislocation/changement du point de vue narratif, ou d’adoption du point de vue de l’autre, *Poussière* se déconstruit autour du procédé de la représentation et donc de l’appropriation du discours/de l’image de l’autre, des Balkans, de la femme.

Et c’est justement (la responsabilité de) la construction de cette représentation de l’autre ou plutôt cette appropriation de l’autre qui est mise en abîme dans

во *Прашина*, кога во еден кадар од филмот, во една интермедијална (и интерсексуална) постапка на таа игра на субверзивни преправања/маскирања што ја претставува *Прашина*, се појавува една „стара“ фотографија, покажувајќи го режисерот на филмот, самиот Милчо Манчевски, travestiран во жена, пародирајќи ја додека ја перформира, мајката на Лук и Илајџа³⁶.

5. Враќање кон *прашина*та или полетување кон небото?

Обидувајќи се да ја завршиме оваа долга, а сепак недоволна анализа на *Прашина*, ќе го цитираме веќе наведеното прашање што стои како мото на филмот, реформулирајќи го: дали она коешто останува на крајот е само неможност да се излезе од дискурсот на балканизацијата, само слегување кон Балканот, враќање кон *Прашината*, pepел (pepелот на Ангела?). DUST TO DUST? ASHES TO ASHES?

Или пак, останува леснотијата на (постмодернистичкото) полетување на *Прашина* и на неговата приказна во цамбо цетот³⁷, кога во последниот кадар на филмот Ед ја среќава Ејми (ликот на конечно обескоренетата патничка?), за да може во една речиси антигравитациона атмосфера, да ѝ раскаже одново, да ѝ пренесе, да ѝ предаде, радосно и различно, една можеби поинаква – филмска, летечка – сторија од вкоренетата балканска приказна. (ЕЈМИ: Супер приказка. ЕЦ: Твоја сега). Можеби токму тука, каде што некогаш летал Силјан Штркот (од приказната на Марко Цепенков)³⁸, над балканизирачките граници, кон леснотијата (од *Американски*те лекции на Итало Калвино, можеби?), се отвора просторот на балкан-

Poussière lorsque dans un cadre du film, dans un procédé intermédiaire (et intersexuel) de ce jeu de déguisements subversifs qu'est *Poussière*, apparaît une photographie "ancienne", montrant le réalisateur du film, Milcho Manchevski lui-même, travesti en femme, performant en parodiant la mère de Luc et Ilayah³⁶.

5. Retour vers la poussière ou envol vers le ciel?

En essayant de conclure cette longue et cependant incomplète analyse de *Poussière*, on citera de nouveau la question posée par Manchevski, en la reformulant: est-ce que ce qui reste à la fin du film n'est qu'impossibilité de sortir du discours de la balkanisation, que descente aux Balkans, retour à la *Poussière*, cendres (les cendres d'Angéla)? DUST TO DUST, ASHES TO ASHES?

Ou bien serait-ce la légèreté de l'envol (postmoderniste) de *Poussière* et de son histoire en *Jumbo Jet*³⁷, où dans le cadre final du film Edge rencontre Amy (le personnage de la voyageuse finalement déracinée), pour pouvoir, dans une atmosphère presque antigravitationnelle, lui raconter de nouveau, joyeusement et autrement, une histoire différente – filmique, volante - peut-être de l'histoire balkanique enracinée. ("Amy: Super histoire. Edge: Elle est à toi désormais.") C'est peut-être là, où s'est envolé autre fois Silyan la cigogne (du conte de Marko Tsépenkov)³⁸, au dessus des frontières balkanisantes, vers la légèreté (des *Leçons américaines* d'Italo Calvino), que s'ouvre l'espace de la déconstruction balkanique, et que s'ouvre le ciel – l'infini écran cinématographique.

ската деконструкција, и се отвора небото – бесконечното филмско платно.

ЕКСТ. НЕБО. ДЕН.

Црвениот џамбо џет се појавува од зад облак, потем исчезнува зад друг.

Среќната смеа на Еџ и Ејми одекнува на синото небо.

ПРЕГОРУВАЊЕ

КРАЈ³⁹

Белешки

¹ Насловот на еден од текстовите за таа намена беше „Случајот Прашина, или како Македонија ја загуби битката за вистината“, *Vest*, 22-23, декември, 2001.

² Види Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје, 2001.

³ Види Edvard Said, *Orientalism*, New York, 1978.

⁴ Види Марија Тодорова, *op.cit.* стр.27: „За разлика од ориентализмот, којшто е дискурс за наметнатата спротивност, балканизмот е дискурс за наметната двосмисленост“.

⁵ Види особено G. Ch. Spivak, *In Other Worlds*, New-York, 1987, Homi K; Bhabha, *The Location of Culture*, London-NewYork, 1994; *Nation and Narration*, edited by, Routledge London, 1990.

⁶ Марија Тодорова, *op. cit.*, стр. 22 и 27

⁷ Види Марија Тодорова, *op.cit.*, стр. 27: „Поради нивниот недефиниран карактер, личностите или случувањата во состојба на транзиција, како и во граничните состојби се сметаат за опасни; покрај тоа што претставуваат опасност за другите и самите се во опасност.“

⁸ „Далеку од Дивиот запад. Дивиот Исток. Каде што пак се осети како дома“ *Прашина*, Слово, Скопје, 2001.

⁹ „Јас сум фасциниран со способноста на филмот како медиум да си игра со времето. Филмацијата го претвора времето во простор; една секунда станува 24 кадри. Во монтажата, кога преместуваш парче филм, преместуваш време. Кој знае, ова прeredување е

EXTERIEUR. CIEL. JOUR.

Le Jambo jet rouge apparaît derrière un nuage, puis il disparaît derrière un autre.

Le rire heureux d’Edge et d’Amy retentit dans le ciel bleu.

FADE IN.

FIN³⁹

Notes

¹ Le titre d’un texte publié dans ce but étant: “Le cas Poussière, ou comment la Macédoine a perdu la bataille pour la vérité”, *Vest*, 22-23 Décembre, Skopje, 2001.

² Cf. Maria Todorova, *Imagining the Balkans*; Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје, 2001.

³ Cf. Edvard Said, *Orientalism*, New York, 1978.

⁴ Cf. Maria Todorova, *op.cit.*, p. 27: “A la différence de l’orientalisme, lequel est un discours sur l’opposition imposée, le balkanisme est un discours sur l’ambivalence imposée”.

⁵ Cf. particulièrement G. Ch. Spivak, *In Other Worlds*, New-York, 1987, Homi K; Bhabha, *The location of culture*, London-New-York, 1994; *Nation and narration*, edited by, Routledge London, 1990.

⁶ Cf. Maria Todorova, *op. cit.* p. 22 et 27

⁷ Cf. Marija Todorova, *op.cit.* p. 27: “A cause de leur caractère indéfini, les personnes ou les événements en état de transition, ainsi que dans les états limites, sont considérés comme dangereux; a part le fait qu’ils présentent un danger pour les autres, ils sont en danger eux-mêmes”.

⁸ “Loin du Far West. Le Far East. Où il s’est senti à la maison de nouveau”, *Poussière; Прашина*, Слово, Скопје, 2001.

⁹ “Je suis fasciné par la capacité du film en tant que médium à jouer avec le temps. Le créateur de film transforme le temps en espace; une seconde devient 24 cadres. En montage, lorsque tu bouges un morceau de film, tu bouges du temps. Qui sait, cette redistribution correspond peut-être plus à la façon dont le temps fonctionne vraiment que

можеби посоодветно за начинот на кој времето навистина дејствува, отколку нашиот стандарден концепт на времето како права стрела“, Интервју со Милчо Манчевски, од Necati Sönmez, во турскиот дневен весник Radikal, пренесено во CER Ce-review.org, Vol 3, n.15, 30 April 2001.

¹⁰ Види Andreas Kilb, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, цитиран од Žarko Radaković, *Brisanje prašine Milča Mančevskog*, радио Deutsche Welle.

¹¹ *Idem.*

¹² Види Марија Тодорова, *op.cit.*

¹³ “Постои раширено мислење дека Балканот почнал да го губи идентитетот во моментот кога започнал да се европеизира. (...) Ако Балканот може да се изедначи со неговото отоманско наследство, а ислам дека може, тогаш сме сведоци на еден напреднат стадиум на исчезнување на Балканот.“ види Марија Тодорова, *op.cit.* стр. 17

¹⁴ Види Марија Тодорова, *op.cit.*

¹⁵ “Во балканската традиција жените се тие што комуницираат, дури кога движењето им е ограничено. (...) Зошто сите тие јазици, ако не се употребени за „корисно“ разбирање? За она што е дело од културата на балканските жени – играта. Во играта се проверуваат знаењето и моќта, со играта се субвертира ненаклонетата машка јавност.“ Svetlana Slapšak, “Balkanka”, во *Ženske ikone XX-og veka*, edicija XX vek, Beograd, 2001.

¹⁶ Марија Тодорова, *op.cit.*, стр. 25

¹⁷ Skopetea, I Disi, in Марија Тодорова, *op.cit.*, стр. 26

¹⁸ „Погледнете ги само односите помеѓу Турците и Македонците во Македонија. Митот би сакал да нè наведе да веруваме дека имало векови на крвави судири меѓу нив, но апсолутно не постојат конфликти меѓу Турците муслимани и православните Македонци во Македонија. Напротив, двете заедници имаат мошне хармонични односи.“ Necati Sönmez, Интервју со Милчо Манчевски, во турскиот дневен весник Radikal, *op.cit.*

¹⁹ „На денот на македонската премиера, во „Њујорк тајмс“ излезе текст од пред 100 години, значи од 11 октомври 1901 во кој се зборуваше за некои качачки банди. Звучеше како да е напишан денес, освен што јазикот беше китнест. При истражувањето што го правев за *Прашина*, заклучив дека јазикот што е користен во новинарските известувања кон крајот на 19-от и почетокот на 20-от век, во „Лондон Тајмс“, „Њујорк Тајмс“, (општо во новинарството на Запад) е адекватен со оној стил што е денес актуелен кај нас.“, Жарко Кујунџиски, Разговор со Милчо Манчевски, „Триологија постои, третиот филм сè уште не се кажал“, во Кинопис, бр. 25, Скопје, 2002.

notre concept standard du temps comme une ligne droite”, Interview avec Miltcho Mantchevski, par Necati Sönmez, dans le quotidien turc “Radikal”, CER Ce-review.org, Vol 3, n.15, 30 April 2001.

¹⁰ Cf. Andreas Kilb, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, cité par Žarko Radaković, *Brisanje prašine Milča Mančevskog*, radio Deutsche Welle.

¹¹ *Idem.*

¹² Cf. Maria Todorova, *op.cit.*

¹³ “Il existe une opinion répandue que les Balkans auraient commencé à perdre leur identité au moment où ils ont commencé à s'europeaniser (...) Si les Balkans peuvent être égalisés avec leur héritage ottoman, et je pense que oui, alors nous sommes témoins d'un stade avancé de disparition des Balkans”, cf. Maria Todorova, *op.cit.*, p. 17

¹⁴ Cf. Maria Todorova, *op.cit.*

¹⁵ “Dans la tradition balkanique les femmes sont celles qui communiquent, même lorsque leur mouvement est réduit. (...) Pourquoi donc toutes ces langues si elles ne sont pas utilisées pour la compréhension “utilitaire”? Pour ce qui fait partie de la culture des femmes balkaniques – le jeu. Dans le jeu on questionne la connaissance et le pouvoir, par le jeu on subvertit l'opinion public masculine peu favorable.” Svetlana Slapšak, “Balkanka”, dans *Ženske ikone XX-og veka*, edicija XX vek, Beograd, 2001.

¹⁶ Maria Todorova, *op.cit.*, p. 25

¹⁷ Skopetea, I Disi, in Maria Todorova, *op.cit.*; p. 26

¹⁸ “Regardez les relations entre les Turcs et les Macédoniens en Macédoine. Le mythe voudrait nous faire croire qu'il y a eu des siècles de combats sanguinaires entre eux, mais il n'y a absolument pas de conflit entre les Turcs musulmans et les Macédoniens chrétiens en Macédoine. Au contraire, les deux communautés ont des relations harmonieuses.” Necati Sönmez, Interview avec Miltcho Mantchevski, dans le quotidien turc “Radikal”, *op.cit.*

¹⁹ “Le jour de la première macédonienne, à “New-York Times” est sorti un texte d'il y a 100 ans, c'est-à-dire du 11 Octobre, 1901, dans lequel on parlait des certaines bandes criminelles albanaises. Le texte semble écrit aujourd'hui, à l'exception du style un peu orné. Pendant les recherches que j'ai faites pour Poussière, j'ai compris que le langage utilisé dans les comptes-rendus journalistes vers la fin du 19-ème et le début du 20-ème siècle dans “London Times”, “New-York Times”, c'est-à-dire en général dans le journalisme de l'Ouest, correspond au style aujourd'hui actuel chez nous.” Жарко Кујунџиски, Разговор со Милчо Манчевски, „Триологија постои, третиот филм сè уште не се ка'ал“, во Кинопис, бр. 25, Скопје, 2002.

²⁰ Notamment telles qu'elles sont déconstruites dans les œuvres de G. Ch. Spivak et Homi K. Bhabha.

²¹ Dans ce sens Svetlana Slapsak utilise le terme d'“orientalisme balkanique”, dans “Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević”, dans *Žene, slike*,

²⁰ Особено како што се деконструирани во делата на G. Ch. Spivak и на Homi K. Bhabha.

²¹ Во таа смисла Светлана Слапшак го употребува терминот „балкански ориентализам“, во “Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijevič”, во *Žene, slike, izmišljaji*, priredila Branka Arsić, Centar za ženske studije, Beograd, 2000.

²² „Просторите на движење за Балканките се строго одредени. Надвор од патријархалниот дом на Балканката ѝ се заканува симболично територијално казнување на женското тело“, Светлана Слапшак, op.cit.

²³ Види Rada Iveković, “(Ne)pretstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: Žene, nacija i rat nakon 1989 godine”, *Žene, slike, izmišljaji*, op.cit.

²⁴ “Така, моментално сум како нишало, напред-назад, Скопје-Њујорк, и не знам до кога ќе терам така. Досега сигурно имам поминато пола милион милји.“, Милчо Манчевски, „Трилогија постои, третиот филм сè уште не се кажал“, op. cit.

²⁵ Види G. Ch. Spivak 1987, 1988, 1990, 1990.

²⁶ Necati Sönmez, Интервју со Милчо Манчевски, op.cit.

²⁷ Ангела, дури, во таа сцена се појавува меѓу турскиот аскер кој ги опкружил Лук и Илајџа, закашлувајќи се и прекршувајќи ја притоа филмската илузија.

²⁸ “Имајќи ја предвид елаборираноста на Леви-Стросовите тези за неизбежноста на човечката културна преобразба низ жените, се поставува едно прашање: како е можно она кое Леви-Строс го смета за „вистинска содржина“ – раѓањето – кое се случува во/со жените, да може културно да се означува без учество на жените? (...) Зошто се, значи, со ваков вид на (заобиколна) аргументација, жените доследно исклучувани од просторот на субјект и моќта на означување на сопствениот процес и чинот на раѓање?“ Žarana Papić, *Polnost i kultura; telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, ed. XX vek, Beograd, 1997, str. 315

²⁹ cf. Claude Lévi-Strauss цитиран од Žarana Papić, op. cit.

³⁰ ЕЦ: „(...(ја потчкнува урната) Ова тука е бебето.“ *Прашина*, op.cit. str. 296

³¹ “Традиционалните балкански култури на жените им ја оставале власта над областите на машките стравови: природата, магијата, смртта – особено ова трето. Во сите тие култури машкото тело, кога ќе умре, им припаѓа на жените, тие го мијат, облекуваат, оплакуваат. Мажите го одбегнуваат контактот со мртвите, како што го одбегнуваат и женскиот свет собран околу породувањето. Грчкиот термин *miasma*, на латински јазик преведен како *polutio*, ги покрива различните „валканости“, пред сè оние од раѓањето и смртта, од кои мажот мора да се „исчисти“ кога доаѓа во контакт со женскиот дел од светот.” Светлана Слапшак, op.cit.

izmišljaji, priredila Branka Arsić, Centar za ženske studije, Beograd, 2000.

²² “Les espaces de mouvance des balkaniques sont strictement réglementés. En dehors de la maison patriarcale la balkanique est menacée par une punition territoriale symbolique du corps féminin”, Svetlana Slapsak, op. cit.

²³ Cf. Rada Iveković, “(Ne)pretstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: Žene, nacija i rat nakon 1989 godine”, *Žene, slike, izmišljaji*, op.cit.

²⁴ “Ainsi, pour le moment je suis comme une pendule, en avant-en arrière, Skopje-New-York, et je ne sais pas jusqu’à quand je vais continuer ainsi. Jusqu’à maintenant j’ai dû traverser un demi million de miles”, Milcho Manchevski, „Трилогија постои, третиот филм сè уште не се кажал“, op. cit.

²⁵ Cf. G. Ch. Spivak, 1987, 1988, 1990, 1990.

²⁶ Necati Sönmez, Interview avec Miltcho Mantchevski, op.cit.

²⁷ Angéla va jusqu’à dans cette scène apparaître au plein milieu des soldats ottomans qui encerclent Luc et Ilajah, en détruisant l’illusion filmique.

²⁸ Considérant l’élaboration des thèses de Lévi-Strauss sur l’inévitabilité de la transformation culturelle de l’homme à travers les femmes, une question s’impose: comment est-il possible que ce que Lévi-Strauss considère comme “contenu réel” – la naissance – qui advient dans/ avec les femmes, puisse être marqué culturellement sans la participation des femmes? (...) Pourquoi les femmes sont-elles, avec ce type d’argumentation (détournée), complètement exclues de l’espace du sujet et du pouvoir de signifier de leur propre procès et de l’acte de naissance?“ Žarana Papić, *Polnost i kultura; telo i znanje u socijalnoj antropologiji*, ed. XX vek, Beograd, 1997, str. 315

²⁹ cf. Claude Lévi-Strauss cité par Žarana Papić, op. cit

³⁰ “Edge (en désignant l’urne): C’est le bébé.” *Poussière*, op.cit. p. 296

³¹ “La culture traditionnelle balkanique laissait aux femmes le pouvoir sur les domaines des peurs masculines: la nature, la magie, la mort – la troisième, en particulier. Dans toutes ces cultures le corps masculin, lorsqu’il meurt, appartient aux femmes, elles le lavent, habillent, pleurent. Les hommes évitent le contact avec les morts, comme ils évitent la gent féminine recueillie autour de l’accouchement. Le terme grec de miasme, traduit en latin comme polutio, recouvre les différentes “souillures”, avant tout celles de la naissance et de la mort, dont l’homme doit se “purifier” lorsqu’il entre en contact avec la partie féminine du monde”; Svetlana Slapsak, op.cit.

³² “Dans la narration fictionnelle le narrateur est une voix qui prend la responsabilité de l’énonciation narrative et il doit, en tant qu’instance intratextuelle, se distinguer de l’auteur implicite en tant qu’instance (encadrante) extratextuelle, de l’auteur-fonction en tant qu’instance intertextuelle et finalement de l’auteur en tant que protagoniste de la situation de communication”, Vladimir Biti, *Pojmovnik suvreme*

³² “Во фикционалното раскажување раскажувачот е глас кој ја презема одговорноста за раскажувачкиот исказ и тој, како инtrateкстовна инстанца, треба да се разликува од имплицитниот автор како екстратекстовна (рамковна) инстанца, од авторот-функција како интертекстовна инстанца и најпосле од авторот како протагонист на комуникацијската ситуација.” Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997

³³ Види G. Ch. Spivak: “Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice” (*Wedge* 7/8 [Winter/Spring 1985]: 120-130)

³⁴ Svetlana Slapšak, “Luke Balkanwalker ubija Corto Maltese-a: *Dust* Milčeta Mančevskog kao odgovor zapadnom kulturnom kolonijalizmu”

³⁵ lat. angelus: гласник

³⁶ “Меѓутоа, ако сепак појдеме од претпоставката дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипулирана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм е да се каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин. Немојте да ми верувате мене и, по инерција немојте да им верувате на раскажувањата на филмовите. (...) Барајте ја самите својата вистина.(...) Јас цело време поаѓам од некоја претпоставка на искреност. Со тоа го поканувам гледачот – ајде заедно да го креираме овој филм, ајде заедно да си играме. Дел од таа искреност е да му ги покажам шевовите во правењето на костумот, што не е нешто ново во уметноста, но е ново во наративниот филм. Му ги покажувам шевовите со тоа што му велама: „Јас ти раскажувам приказна, значи те лажам, меѓутоа согласи се со тоа дека ти давам до знаење оти раскажувам.“ Со тоа го поканувам гледачот – ајде заедно да го креираме овој филм, ајде заедно да си играме. (...) Во *Прашина*, пак, фотографијата со мајката на Лук и Илајџа, е можеби најстарата фотографија од целата колекција на Анџела. Од мајката всушност, тргнале обајцата. Тоа е повторно играње.” Milcho Manchevski, „Триологија постои, третиот филм сè уште не се кажал“, op.cit.

³⁷ Џамбо цветот во движење, во кој приказната се здобива со крила, можеби, како метафора за филмот; џамбо цветот како кинематограф.

³⁸ Види Марко Цепенков, Силјан Штркот

³⁹ Од сценариото на *Прашина*, Милчо Манчевски, Слово, Скопје, 2001.

književne teorije, Matica hrvatska, Zagreb, 1997

³³ Cf. G. Ch. Spivak: «Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice» (*Wedge* 7/8 [Winter/Spring 1985]: 120-130)

³⁴ Svetlana Slapšak, “Luke Balkanwalker ubija Corto Maltese-a: *Dust* Milčeta Mančevskog kao odgovor zapadnom kulturnom kolonijalizmu”

³⁵ lat. angelus, du grec. aggelos: messenger

³⁶ “Cependant, si l’on part de l’hypothèse qu’il existe une vérité objective, c’est un fait que celle-ci est le plus souvent manipulée par le narrateur, et l’objectif principal, le sujet principal de ce film est de le dire d’une façon euphorique, agréable et effrontée. Ne me croyez pas et, par inertie, ne croyez pas aux histoires des films. (...) Cherchez vous-mêmes votre vérité. (...) Moi-même je pars constamment d’une supposition de sincérité. Avec cela j’invite le spectateur – créons ensemble ce film, jouons ensemble. Le fait de lui montrer les points de couture dans la fabrication du costume fait également partie de cette sincérité, et ceci n’est pas un procédé nouveau dans l’art, mais c’est nouveau dans le film narratif. Je lui montre les points de couture en lui disant: “ je te raconte une histoire, cela veut dire que je te raconte des mensonges, cependant admets que de cette façon je t’informe que je raconte.” (...) dans *Poussière*, la photographie avec la mère de Luc et Ilajah, est peut-être la plus ancienne photo de toute la collection d’Angéla. C’est de la mère qu’ils sont partis, tous les deux. C’est de nouveau un jeu.” Milcho Manchevski, „Триологија постои, третиот филм сè уште не се кажал“, op.cit.

³⁷ Le Jambo jet en mouvement, dans lequel l’histoire reçoit des ailes, en tant que métaphore peut-être du cinéma; le Jambo jet comme cinématographe.

³⁸ Cf. Марко Цепенков, Силјан Штркот

³⁹ Du scénario de *Poussière*, Milcho Manchevski, Слово, Скопје, 2001.