УДК 316.7:718
316.334.56

Влатко Деловски
ORCID ID: 0009-0008-7062-2362

ФЛАНЕР НИЗ ГРАДОТ НА МРТВИТЕ: ГРОБИШТАТА КАКО УРБАНА ХЕТЕРОТОПИЈА (КОН КУЛТУРОЛОШКО ЧИТАЊЕ НА СМРТТА, МЕМОРИЈАТА И УРБАНИОТ ПРОСТОР)

Клучни зборови: гробишта, урбана хетеротопија, фланер, колективна меморија, *memento mori*, урбана култура, смрт

Дали цвеќињата на гробовите не се тајни перископи
за мртвите што лежат под нив,
и низ нивните стебла
го набљудуваат светот?
Можеби е добро гробот да не биде цел
покриен со мермер. Да им оставиме простор на цвеќињата
да зборуваат наместо нас.
(според мотив инспириран од Георги Господинов)

Во секој град постои уште еден – потивок, побавен и речиси невидлив. Тој не се открива преку излозите, плоштадите, сообраќајот, фасадите, кафулињата и секојдневната врева, туку преку патеки, камени плочи, имиња, датуми, фотографии, багреми, треви и тишина. Гробиштата се токму таков град во градот: простор во кој урбаноста не исчезнува, туку го менува својот ритам. Во нив градот повеќе не се доживува како брзина, продуктивност, движење и потрошувачка, туку како меморија, присуство, конечност и созерцание. Затоа прошетката низ гробиштата не мора да биде мрачен, морбиден или исклучиво жалосен чин; таа може да биде една од најдлабоките форми на урбано искуство – тивко движење низ хетеротопски простор во кој мртвите не се едноставно отсутни, туку се присутни како жива меморија.

Во таа смисла, гробиштата не се само функционален додаток на градот, место што служи

за погребување на мртвите и административно организирање на смртта. Тие се културен текст, симболички простор, меморијална топографија и урбана хетеротопија. Нивната структура наликува на градска структура: имаат патеки, алеи, парцели, семејни простори, „адреси“, знаци на припадност, разлики во стил, материјал и монументалност, траги на вера, класа, нација, локална историја и лична судбина. Но, за разлика од градот на живите, овој град е населен со отсутни присуства. Неговите жители не се движат, не зборуваат, не учествуваат во секојдневниот урбан ритам, но нивните имиња, фотографии, датуми, епитафи и споменици продолжуваат да комуницираат со живите. Гробиштата се затоа можеби најпарадоксалниот урбан простор: град на неподвижноста, но не и град без живот; простор на смртта, но не и простор без присуство.

Гробиштата како невидлив град

Гробиштата не се само место каде што градот ги сместува своите мртви, туку простор во кој смртта станува урбанистички распоредена. Таму конечноста има патека, име, место, материјал и знак. Животот што завршил не исчезнува во апстрактна празнина, туку се впишува во една особена топографија: гробно место, семејна парцела, алеја, крст, фотографија, натпис, камен. Во таа смисла, гробиштата се невидлив град не затоа што се скриени од погледот, туку затоа што нивната урбаност најчесто се превидува. Тие се град без секојдневна врева, но не и без поредок; град без живи жители, но не и без знаци на присуство. Живите го населуваат градот во мигот, додека мртвите ја сочинуваат неговата наталожена меморија, неговата длабочина, неговото невидливо мнозинство.

Гробиштата се јавуваат како посебен, речиси несекојдневен простор, како место што се посетува по повод: погреб, годишнина, празник, семејна должност. Но токму оваа издвоеност ги прави теориски значајни. Тие не се надвор од градот, туку покажуваат што градот не сака секогаш да гледа: дека неговата култура не е составена само од присутните, активните, продуктивните и видливите, туку и од оние што повеќе не учествуваат во секојдневниот живот, но остануваат дел од неговата меморија.

Гробиштата се затоа и простор на комуникација меѓу живите и мртвите. Таа комуникација не е нужно говорна. Таа се случува преку гестови: оставање цвеќе, палење свеќа, чистење на плочата, допирање на каменот, молчење, крстење, молитва, разговор со отсутниот, долго стоење. Овие гестови покажуваат дека мртвите не се едноставно отстранети од заедницата. Тие продолжуваат да имаат место. Градот на мртвите не е напуштен град; тој постојано се обновува преку доаѓањето на живите. Живите го одржуваат, но и тој ги одржува нив – како простор на потекло, благодарност, жалост, идентитет и тивко соочување.

Во таа смисла, гробиштата се жива меморија. Овој израз изгледа парадоксален, но токму во него се содржи нивната суштина. Меморијата во гробиштата не е жива затоа што ги враќа мртвите во живот, туку затоа што го одржува односот. Таа не ја поништува смртта, туку не

дозволува смртта да стане чисто исчезнување. Гробиштата ја чуваат разликата меѓу исчезнување и отсуство. Оној што е мртов не е повеќе присутен како жив, но не е ниту целосно избришан. Неговото име, место, слика и спомен продолжуваат да учествуваат во културниот простор на живите.

Ако урбаната култура ја разбираме само преку живоста на јавниот простор, преку комуникацијата, потрошувачката, сообраќајот, забавата и видливоста, тогаш гробиштата изгледаат како исклучок. Но ако урбаноста ја сфатиме пошироко – како начин на организирање на човековото присуство, паметење и смисла – тогаш гробиштата стануваат еден од нејзините клучни простори. Тие покажуваат дека градот не е само место за живеење, туку и место за паметење на животот. Не е само простор на движење, туку и простор на задржување. Не е само систем на функции, туку и мрежа на симболички односи.

Од оваа перспектива, гробиштата како невидлив град го подготвуваат преминот кон нивното разбирање како урбана хетеротопија. Тие се реален простор, но функционираат како „друг“ простор во однос на секојдневниот град. Тие се дел од урбаната структура, но ја прекинуваат нејзината логика. Тие имаат ред, но тој ред не е ред на продуктивноста, туку ред на паметењето. Имаат патеки, но тие патеки не водат кон пазар, институција или дом, туку кон имиња и спомени. Имаат архитектура, но таа архитектура не служи за живеење, туку за продолжување на присуството по смртта. Токму затоа гробиштата се невидлив град: град што не го имитира градот на живите, туку го разоткрива во неговата конечност.

Да се талка низ таков град значи да се влезе во една поинаква урбана граматика. Таму просторот не се чита преку корисноста, туку преку трагата. Не преку брзината, туку преку задржувањето. Не преку сегашноста што постојано се обновува, туку преку минатото што одбива да исчезне. Гробиштата, како невидлив град, ја прават видлива онаа вистина што секој град ја носи, но ретко ја признава: дека урбаната култура не е составена само од живи тела во движење, туку и од мртви тела претворени во меморија, од отсутни присуства што продолжуваат да го обликуваат просторот на живите.

Гробиштата како урбана хетеротопија

Поимот хетеротопија, во смислата во која го развива Мишел Фуко, не означува измислен или утописки простор, туку реален простор што функционира како „друг“ простор во однос на вообичаените места на културата. Хетеротопијата е место што постои, што може да се посети, да се мапира и да се опише, но кое не се исцрпува во својата физичка локација. Таа е простор на одвојување, прекин, огледување, собирање или превртување на другите простори. Затоа гробиштата се речиси привилегиран пример: тие се реални, материјални и урбано организирани, но во нив градот ја гледа својата граница. Кај Фуко гробиштата се наведени токму како „чудна хетеротопија“: место различно од обичните културни простори, но поврзано со

сите простори на градот, селото, државата или заедницата, бидејќи секое семејство има некого таму (Foucault, 1986: 24-25).

Оваа поврзаност со сите, а истовремена издвоеност од сите е суштинска за гробиштата. Тие не се само простор на мртвите, туку простор во кој живите го организираат својот однос со мртвите. Затоа гробиштата никогаш не се целосно „надворешни" во однос на градот. Дури и кога се сместени на неговиот раб, тие остануваат внатрешно поврзани со него преку семејствата, ритуалите, годишнините, празниците, посетите, имињата и меморијата. Гробиштата се можеби географски периферни, но симболички се централни. Во нив градот ја чува сопствената генеалогија: кој живеел, кој заминал, кој бил запаметен, кој бил заборавен, кои имиња станале јавни, кои останале само семејни.

Хетеротописката природа на гробиштата се гледа и во нивната историска положба. Фуко забележува дека во западната култура гробиштата долго време биле сместени во близина на црквата, во срцето на населбата, а од крајот на XVIII и особено во XIX век постепено се преместуваат кон периферијата на градот. Ова поместување не е само урбанистичка или санитарна промена, туку промена на културниот однос кон смртта. Смртта, која претходно била просторно блиска до секојдневниот живот и до сакралниот центар, постепено станува нешто што се организира на рабовите, нешто што е присутно, но контролирано оддалечено (Foucault, 1986: 25).

Гробиштата откриваат една длабока противречност на модерниот град. Од една страна, тој не може без нив: секој град мора да има простор за своите мртви, мора да ја организира смртта, да ја именува, да ја смести, да ја запише. Од друга страна, модерниот град често сака смртта да не ја нарушува неговата видлива слика на напредок, продуктивност и непрекинато движење. Затоа гробиштата се истовремено неопходни и непријатни, блиски и оддалечени, јавни и интимни, урбани и антиурбани. Тие се место без кое градот не може да биде целосен, но и место што го потсетува дека неговата целосност е секогаш привремена.

Оваа двојност е особено важна за разбирање на гробиштата како хетеротопија. Тие се јавен простор, но во нив се влегува со поинакво расположение од она со кое се влегува на плоштад, пазар, станица или булевар. Никој не влегува на гробишта како што влегува во трговски центар. Таму телото спонтано го менува ритамот. Чекорот станува побавен, гласот потивок, погледот подолг. Просторот бара однесување. Дури и кога нема формално правило, постои непишан код на движење, тишина, почит, воздржаност. Гробиштата не се затворени на ист начин како институциите, но не се ни отворени на ист начин како другите урбани простори. Во нив може да се влезе, но не може да се влезе „како било". Тие го преобразуваат посетителот уште пред тој да почне да ги толкува.

Фукоовската хетеротопија, меѓу другото, е поврзана и со посебно искуство на времето. Тој зборува за хетеротопии што се поврзуваат со „парчиња време", односно со хетеро-

хронии – простори во кои времето се насобира, прекинува, складира или се доживува поинаку. Затоа гробиштата не се само хетеротопии, туку и хетерохронии: простори во кои времето не поминува, туку се насобира. Музеите и библиотеките, на пример, собираат различни времиња во еден простор. Но гробиштата се уште порадикални, бидејќи нивното време почнува со смртта и продолжува во чудната трајност на распаѓањето, паметењето и исчезнувањето (Foucault, 1986: 26).

На гробиштата времето не е линеарно на ист начин како во градот. Во градот времето се мери преку распоред, работа, сообраќај, рокови, отворање и затворање, дневни и ноќни ритми. На гробиштата времето е наталожено. Еден гроб може да носи XIX век, друг вчерашна смрт, трет семејна линија од неколку генерации. На мала површина можат да стојат различни историски слоеви: стари натписи, нови фотографии, избледени букви, свежи цвеќиња, паднати листови, неодамна запалена свеќа. Гробиштата не го покажуваат времето како календар, туку како талог. Во нив минатото не е зад нас, туку околу нас.

Оваа временска длабочина е тесно поврзана со меморијата. Гробиштата не ја чуваат меморијата како музејски експонат, оддалечена зад стакло, туку како однос што се обновува преку гест. Свеќата, цветот, водата, чистењето, поправката на буквите, фотографијата што се заменува, тревата што се откорнува – сето тоа се мали ритуали со кои живите ја обновуваат врската со мртвите. Таквите гестови покажуваат дека меморијата не е само внатрешна состојба, туку просторна практика. Таа мора да се оди, да се посети, да се допре, да се одржи. Гробиштата се хетеротопија затоа што во нив меморијата има место, а местото бара враќање.

Во оваа точка гробиштата се разликуваат и од споменикот. Споменикот најчесто е поставен во јавен простор за да произведе колективно сеќавање, често национално, политичко или историско. Гробиштата, пак, се посложен простор затоа што во нив колективното и интимното постојано се преплетуваат. Еден гроб може да биде целосно приватен, семеен и речиси невидлив за поширокатa јавност; друг може да стане место на колективна посета, културно поклонение или историска меморија. На гробиштата јавната историја и приватната жалост не се одвоени со јасна граница. Тие стојат една до друга, понекогаш во иста алеја.

Гробиштата не ја изговараат пораката „помни дека ќе умреш“ како моралистичка формула, туку ја впишуваат во просторот. Тие не проповедаат, туку распоредуваат. Не поучуваат директно, туку поставуваат имиња, датуми, фотографии, камен, цвеќиња и тишина пред погледот на живиот. Затоа нивното *memento mori* е урбано: тоа не доаѓа од книга, проповед или философски трактат, туку од самото движење низ просторот. Човекот не само што мисли за смртта; тој чекори низ нејзината културна топографија.

Ова ја прави прошетката низ гробиштата посебна форма на урбано искуство. Нејзината смисла не се состои во морбидна привлечност кон смртта, туку во чувствителност кон просторот каде што животот е присутен преку своја-

та граница. Гробиштата не го затвораат животот, туку го стават во перспектива. Тие не велат дека сè е ништо, туку дека сè што е човечко има мера, траење и крај. Во таа насока, нивната хетеротописка сила не е само просторна, туку и етичка. Тие нè враќаат кон човечката мера на градот.

Фланерот и шетањето низ градот на мртвите

Ако гробиштата се урбана хетеротопија, тогаш нивното читање не може да биде само теориско, туку мора да биде и телесно. Во нив не се влегува само со поим, туку со чекор. Гробиштата не се простор што се разбира оддалеку, од панорамска перспектива или од мапа; тие бараат бавно движење, задржување, вртење на погледот, приближување кон каменот, читање на името, забележување на датумот, тивко препознавање на симболот. Затоа фигурата на фланерот овде добива посебна важност. Таа овозможува гробиштата да не се читаат само како простор на смртта, туку како простор на движење, набљудување и созерцателна урбаност.

Класичниот фланер е една од најпрепознатливите фигури на модерниот европски град. Тој е талкач, набљудувач, случаен читач на улицата, човек што не брза и токму затоа гледа повеќе од оние што имаат јасна цел. Во модернистичката имагинација фланерот е поврзан со Париз, со булеварите, пасажите, излозите, кафулињата, толпата, случајните средби и визуелниот спектакл на градот. Кај Бодлер, особено во есејот „Сликарот на модерниот живот[1]“, модерниот набљудувач е оној што ја бара убавината во минливото, преодното и случајното; оној што ја препознава модерноста не како вечна форма, туку како трепет на моментот, како појава што исчезнува речиси во истиот миг кога се појавува (Baudelaire, 1863/1964: 13). Фланерот е затоа човек на минливоста, но минливоста кај него сè уште е минливост на животот: лице во толпата, движење на улицата, слика во излогот, женска фигура што исчезнува, градски шум, светлина, мода, случаен впечаток.

Кај Валтер Бењамин оваа фигура добива уште посложена културна и историска димензија. Фланерот станува читач на капиталистичкиот град, човек што се движи низ пасажите и ја набљудува модерноста како спектакл на стоката, погледот и толпата. Тој е истовремено и слободен и заробен: слободен затоа што шета без очигледна цел, заробен затоа што неговото шетање се случува во просторот на модерната потрошувачка и нејзините слики. Кај Бењамин фланерот не е само поетска фигура, туку симптом на модерниот урбан живот: тој го чита градот, но и самиот е производ на градот што го чита (Benjamin, 1997: 36-37; 54-55).

Во овој текст, сепак, фигурата на фланерот се поместува од класичниот простор на модерниот град кон една негова тивка и хетеротопска зона: гробиштата. Ова поместување ја менува самата природа на фланерското искуство. Фланерот низ гробиштата не се движи низ толпа,

[1] Шарл Бодлер. *Есеи*. Скопје: Магор, 2014.

туку низ нејзиното исчезнување. Тој не ја чита модерноста преку излози, реклами, пасажи и фасади, туку преку имиња, епитафи, фотографии, крстови, скулптури, мермер, треви, свежо и вештачко цвеќе и избледени букви. Неговиот поглед не е насочен кон она што се случува, туку кон она што останало по случувањето. Ако класичниот фланер е човек на толпата, фланерот низ гробиштата е човек на трагата.

Фланерот низ градот на мртвите не е само продолжение на модерниот фланер, туку и негова преобразба. Тој ја задржува основната особина на фланерот – бавното, набљудувачко, нецелисходно движење – но ја менува неговата насока. Класичниот фланер ја бара модерноста во минливото; фланерот низ гробиштата ја бара човечката вистина во завршеното. Првиот се губи во толпата за да ја почувствува енергијата на градот; вториот се движи низ тишината за да ја почувствува неговата меморијална длабочина. Првиот ја гледа урбаноста како сцена; вториот ја чита како трага.

Тука особено значајна станува мислата на Мишел де Серто за шетањето низ градот. Во *Практиката на секојдневието*, особено во есејот „Walking in the City“, Де Серто прави разлика меѓу градот гледан одозгора – градот како мапа, план, систем, урбанистичка целина – и градот што го создаваат пешаците со своето движење. Пешаците не се само корисници на просторот; тие го „пишуваат“ градот со своите чекори. Нивните траектории, скршнувања, застанувања и навики создаваат една поинаква, секојдневна граматика на урбаното (De Certeau, 1984: 91-93; 97-98). Во оваа смисла, шетањето не е само физичко преместување, туку практика на значење.

Ако оваа мисла се пренесе на гробиштата, тогаш прошетката низ нив може да се разбере како посебна практика на читање и пишување на меморијалниот простор. Фланерот низ гробиштата не го создава просторот во урбанистичка смисла, туку го активира како значење. Тој не ги измислува имињата, не ги менува датумите, не ја преобразува архитектурата, туку со своето движење ги поврзува во лична и созерцателна маршрута. Еден гроб го повикува кон друг, една фотографија кон натпис, една алеја кон запуштен дел, еден симбол кон прашање. Така гробиштата не се читаат одеднаш, туку фрагментарно, преку чекори. Тие не се книга со јасен почеток и крај, туку просторен текст што се отвора преку движење.

Фланерот низ гробиштата не е туристички набљудувач. Тој не се движи само за да „види“. Неговото движење е повеќе созерцателно отколку визуелно. Тој не собира впечатоци, туку дозволува просторот да го забави. Не ја троши сликата, туку ја слуша тишината. Ова е важна разлика, особено во современ контекст во кој градовите сè почесто се консумираат преку фотографии, атракции, маршрути, препораки и „искуства“. Гробиштата можат, се разбира, да станат и туристичка локација, особено големите европски некрополи како *Père-Lachaise*, *Highgate* или *Zentralfriedhof*. Но фланерското читање на гробиштата не смее да се сведе на културен туризам. Тоа бара задржување пред она што не е атракција, туку трага.

Токму тука фланерот низ градот на мртвите станува критичка фигура. Тој се спротивставува на современиот режим на брзо гледање. Во градот на живите погледот често е расеан, потрошувачки, функционален: гледаме за да препознаеме, да избереме, да купиме, да се ориентираме, да фотографираме, да објавиме. На гробиштата погледот мора да се одвикне од таа брзина. Надгробниот натпис не може да се „консумира“ на истиот начин како излог. Фотографијата на мртвиот не е слика за допаѓање, туку слика за паметење. Крстот, свеќата, цветот, плочата, скулптурата – сето тоа бара поинаков поглед: поглед што не присвојува, туку почитува.

Во тој контекст, фланерот низ гробиштата е и етичка фигура. Неговото шетање не е само естетско, туку и одговорно. Тој се движи низ простор во кој секој знак е поврзан со нечија смрт и нечија жалост. Затоа неговата слобода не е произволност. Тој може да скита, но не може да биде безобзирен. Може да набљудува, но не смее да го претвори туѓиот гроб во празна слика. Ова ја разликува прошетката низ гробиштата од класичната урбана прошетка: во градот фланерот често се храни од анонимноста на толпата; на гробиштата анонимноста е секогаш ранлива, затоа што зад секое име стои неповторлива личност, дури и кога за неа не знаеме ништо.

На тој начин фланерот низ гробиштата не е „некротурист“, туку читач на човечката конечност од овдестраното. Тој не бара сензација во смртта, туку смисла во трагата. Неговото движење не е патолошко, туку созерцателно. Тој не оди таму затоа што животот му е одбивен, туку затоа што на гробиштата животот се појавува во својата најсведена, најранлива и можеби највистинита форма. Таму животот не е претстава, кариера, статус, продуктивност или биографски успех; таму животот е име меѓу две години, лице на фотографија, посвета од блиските, камен што полека старее.

Фланерот низ градот на мртвите е важна фигура за современата урбана култура. Тој покажува дека градот не се разбира само преку неговата брзина туку и преку неговите прекини; не само преку јавните спектакли туку и преку тивките места; не само преку животот во движење туку и преку животот што останал како меморија. Неговото шетање ја проширува самата дефиниција на урбаното. Урбаноста не е само интензитет, комуникација и циркулација. Таа е и можност за задржување пред она што не циркулира, пред она што не се обновува, пред она што не може да се замени.

Гробиштата како жива меморија и урбано *memento mori*

Гробиштата се еден од најважните простори во кои културата му се спротивставува на чистото исчезнување. Телото се распаѓа, гласот се губи, движењето престанува, но името, знакот и местото продолжуваат да сведочат. Ова сведочење не е апсолутно; и гробиштата знаат за заборав, запуштеност, избледување, распаднати букви, паднати крстови, треви што покриваат имиња. Но токму тоа ги прави уште посилни. Гробиштата не се простор на победа над смртта, туку простор на борба со заборавот. Тие не ја поништуваат конечноста, туку ја

прават човечки поднослива преку форма, ритуал и меморија.

Во таа смисла, гробиштата ја откриваат една од најстарите функции на културата: да создава форми преку кои исчезнувањето не станува апсолутна празнина. Погребниот ритуал, надгробниот знак, епитафот, цвеќето, свеќата, семејната посета, молитвата, молчењето – сите овие гестови се културни одговори на фактот дека човекот умира. Тие не го укинуваат крајот, но не дозволуваат крајот да биде само биолошки факт. Човекот не само што умира, тој е погребан, именуван, оплакан, запаметен, сместен. Во тоа сместување смртта станува дел од културата, не е само настан во природата.

Филип Ариес, во своите истражувања за западниот однос кон смртта, покажува дека начинот на кој една култура ја организира смртта открива многу повеќе од нејзините погребни обичаи. Тој го открива нејзиниот однос кон телото, заедницата, семејството, религијата, индивидуалноста и времето. Во западната модерност смртта постепено се повлекува од јавниот живот и станува сè повеќе приватизирана, медицинализирана и скриена од секојдневната видливост (Ariès, 1974: 85-90). Во тој контекст, гробиштата добиваат особена важност: тие остануваат еден од ретките јавни простори во кои смртта не е целосно избришана, туку е поставена пред погледот на живите. Гробиштата се затоа урбан остаток на една поголема културна вистина: дека заедницата не може целосно да се организира околу животот ако не знае што прави со смртта.

Современиот град често функционира како да сака да го заборави ова. Неговата доминантна логика е логиката на движење, продуктивност, потрошувачка, оптимизација, визуелна привлечност и постојано обновување. Тој го слави новото, младото, функционалното, видливото, употребливото. Старото се реновира, болното се институционализира, смртта се администрира, телото се оптимизира, а сликата на животот се одржува како да нема крај. Но, гробиштата го прекинуваат овој режим. Тие стојат како тивка граница во градот што сака да изгледа безграничен. Нивното постоење му кажува на градот дека ниту една инфраструктура, ниту една економија, ниту една архитектура, ниту една културна политика не може да ја укине конечноста.

Затоа гробиштата се урбано *memento mori*. Тие не ја изговараат оваа формула како моралистичка заповед, туку ја распоредуваат во простор. *Memento mori* на гробиштата не е само мисла, туку патека. Не е само теолошка или философска реченица, туку име на плоча, фотографија, датум, крст, полумесечина, ангел, празна ваза, свежо цвеќе, изгасната свеќа. Тука потсетувањето на смртта не доаѓа од апстракција, туку од материјалноста на просторот. Човек не размислува за смртта воопшто, туку за смртта како нечие име, нечие лице, нечиј животен распон, нечија судбина. Тоа е најсилната форма на *memento mori*: не општата смрт, туку конкретната конечност.

Во класичната традиција, *memento mori* не треба да се разбере како мрачна опсесија со крајот, туку како вежба на будност. Тоа не е повик животот да се презре, туку да се согле-

да во неговата мера. Во христијанската духовна традиција, сеќавањето на смртта е поврзано со трезвеност, покајание, смирение и преобразба на погледот кон животот. Во философската традиција, од античките размислувања за смртта до модерната егзистенцијалистичка мисла, конечноста се јавува како хоризонт преку кој човекот го разбира сопственото постоење. Кај Хајдегер, на пример, смртта не е само биолошки крај, туку можност што го открива постоењето во неговата сопственост и конечност (Heidegger, 1962: 307-308). Во урбан контекст, гробиштата просторно ја обликуваат оваа вистина: тие ја прават конечноста видлива, достапна, тивко присутна.

Но на гробиштата *memento mori* не се јавува како индивидуалистичко соочување со сопствената смрт, туку како меморијално соочување со смртта на другите. Тоа е суштинска разлика. Човекот, шетајќи низ гробиштата, не размислува само „и јас ќе умрам“, туку и „тие живееле“, „некој ги сакал“, „некој ги памети“, „некој ги заборавил“, „и јас сум дел од таков ред“. Гробиштата не го изолираат човекот во неговата смртност, туку го внесуваат во заедница на конечни суштества. Таму смртта не е само моја иднина, туку туѓа завршена стварност. Токму затоа гробиштата создаваат смирение, а не само страв. Тие не ја покажуваат смртта како апстрактна темнина, туку како човечки ред во кој сите се вклучени.

Морис Албвакс покажува дека меморијата не е само индивидуална способност, туку секогаш е обликувана во рамките на социјални групи и простори (Halbwachs, 1992: 38). Сеќавањето има свои места, свои ритуали, свои повторувања и свои заедници. Гробиштата се токму такви места: тие ја материјализираат семејната и колективната меморија. Таму спомент не е само во свеста, туку во просторот. Затоа посетата на гроб не е само психолошки чин, туку културна практика. Таа покажува дека меморијата мора да се одржува, дека односот со мртвите бара време, движење и грижа.

Во оваа смисла, гробиштата се простор на повторување. На нив се враќаме на годишнини, на празници, на денови на мртвите, по семејна потреба, од навика, од љубов, од должност, од немир. Ова враќање ја создава нивната живост. Гробиштата не се живи затоа што мртвите се враќаат, туку затоа што живите се враќаат кај нив. Секое враќање го обновува односот. Секој цвет ја потврдува меморијата. Секоја свеќа го одложува заборавот. Секое чистење на гробот е мал чин против распаѓањето. Така живата меморија не е сентиментална метафора, туку конкретна практика.

Во оваа точка гробиштата се приближуваат до она што Пјер Нора го нарекува „места на меморија“ – простори, симболи или практики во кои меморијата се кристализира кога живата традиција почнува да се губи (Nora, 1989: 7). Но гробиштата се посебен вид место на меморија, затоа што во нив меморијата не е само национална или историска, туку интимно телесна. Тие не ја чуваат само меморијата на еден народ, град или култура, туку и меморијата на мајка, татко, дете, брат, пријател, непознат. Токму ова мешање на големата и малата меморија

ги прави толку силни. На гробиштата културата не стои над животот, туку клекнува пред него.

Оваа реченица е важна: на гробиштата културата клекнува пред животот. Затоа тие не смеат да се разберат само како „објекти“ на урбаното планирање или како „зелени површини“ со специфична функција. Тие се места каде што градот ја признава границата на својата моќ. Градот може да гради, да руши, да обновува, да планира, да регулира, да комерцијализира, но пред гробот мора да застане. Таму не може сè да биде претворено во функција. Гробиштата ја штитат неприкосновеноста на трагата. Тие велат: ова место не е само земјиште, туку нечие последно место.

Затоа гробиштата имаат и етичка димензија. Односот кон гробиштата е однос кон мртвите, но и однос кон живите. Начинот на кој една заедница ги одржува или запушта своите гробишта говори за нејзиниот однос кон паметењето, благодарноста, достоинството и континуитетот. Запуштените гробишта не се само естетски проблем, туку симптом на прекинат однос. Уредените гробишта, пак, не се само знак на ред, туку знак дека заедницата сè уште знае да се врати кај своите мртви. Во ова враќање има длабока културна сериозност.

Тука *memento mori* добива уште една димензија: тоа не е само потсетување дека јас ќе умрам, туку и потсетување дека мојот живот ќе остане во рацете на туѓата меморија. Ќе бидам запаметен или заборавен. Ќе бидам посетуван или напуштен. Моето име ќе биде прочитано или избледено. Ова сознание не треба да води кон очај, туку кон одговорност. Ако сум смртен, тогаш моите односи, зборови, дела и љубови имаат тежина. Ако останам како трага, тогаш начинот на кој живеам веќе ја обликува меморијата што ќе ја оставам. Гробиштата нè потсетуваат дека човекот не е само сегашност, туку идно сеќавање.

Во современата култура, која често ја заменува меморијата со видливост, ова е особено важно. Да се биде видлив не значи да се биде запаметен. Современиот град и неговите дигитални продолженија произведуваат огромна количина слики, профили, објави, траги, но тие траги се брзи, заменливи, нестабилни. Гробиштата, пак, нудат бавна меморија. Тие не се ажурираат секој ден. Не бараат реакција. Не се движат во ритам на алгоритам. Тие траат, стареат, се покриваат со време. Токму затоа нивната меморија е потешка. Таа не е моментална видливост, туку долга присутност.

Европските гробишта како културни простори

Европските гробишта не треба да се читаат како туристички исклучоци во градот, како живописни места за посета, ниту како декоративни додатоци на урбаната историја. Тие се посебни културни простори во кои секој град го организира својот однос кон смртта, меморијата, телото, уметноста, славата, заборавот и заедницата.

Големите европски гробишта не се само места каде што се погребани значајни личности. Тоа е најповршното читање. Поважно е да се види како тие стануваат различни модели на

културно обликување на смртта. Париз ја претвора смртта во јавна културна меморија; Виена во свечен, музички и речиси театрален однос кон крајот; Лондон во викторијанска готска топографија на времето и распаѓањето; Италија во скулптурална драматургија на жалоста. Во секој од овие случаи, гробиштата се град во градот, но секој град на мртвите говори со различен јазик.

Père-Lachaise: Париз и смртта како културен пантеон

Père-Lachaise (Пер Лашез) во Париз е можеби најпознатиот пример за гробишта што го надминуваат своето примарно погребно значење и стануваат културен пантеон. Отворени во 1804 година како Источни гробишта („*Cimetière de l'Est*“), тие уште од почетокот биле и место на прошетка: градските извори забележуваат дека парижаните биле љубопитни да го посетат новото „поле на починката“, тогаш сместено надвор од градските ѕидишта, како простор и на собрана тишина и на буколични прошетки. Веќе оваа почетна ситуација е значајна: гробиштата не се јавуваат само како административна потреба на градот, туку како нов вид урбан предел, како место каде што смртта станува дел од градската култура на гледање, движење и паметење.

Гробиштата *Père-Lachaise* може да се читаат како продолжение на Париз со други средства. Тие не се спротивност на градот, туку негова меморијална кондензација. Во нив Париз ги собира своите поети, музичари, политички фигури, револуционерни траги, боемски митови, љубовни легенди, национални и интернационални културни имиња. Но поважно од самите имиња е тоа што тие се поставени во простор по кој се шета. *Père-Lachaise* не е само список на мртви, туку топографија на културното паметење. Тие се библиотека без полици, музеј без ѕидови, градски архив во кој документот е гроб.

Затоа фланерот во *Père-Lachaise* не шета само меѓу гробови. Тој шета меѓу слоеви на француската и европската културна самосвест. Гробот на писател, музичар или револуционерна фигура таму не е само приватно место на починка, туку јавен знак. Мртвиот станува соговорник на градот. Ова не значи дека приватната жалост исчезнува; напротив, таа се преклопува со јавната меморија. Но во *Père-Lachaise* приватното и културното постојано се допираат: нечиј гроб е истовремено семејно место и културна адреса.

Токму затоа *Père-Lachaise* е силен пример за гробиштата како урбана хетеротопија. Тие се дел од Париз, но Париз во нив станува друг. Градот на движењето, политиката, литературата, револуцијата, љубовта, боемијата и капиталот овде се претвора во град на траги. Бодлеровиот Париз, Бењаминовиот Париз на пасажите, Арагоновиот надреалистички Париз и Сартровиот егзистенцијалистички Париз можат да се почувствуваат на овие гробишта како сенки на една иста урбана митологија.

Во тој поглед, *Père-Lachaise* ја потврдува тезата дека гробиштата не се надвор од културата, туку тие се еден од нејзините најсилни простори. Ако Бодлеровиот модернистички поглед ја

бара убавината во минливото, *Père-Lachaise* покажува дека минливото може да добие траење токму преку меморијалниот знак.

Zentralfriedhof: Виена и свеченаша есшешика на смршша

Виенските *Zentralfriedhof* (Централните гробишта во Виена) отвораат сосема поинаква културна слика. Ако *Père-Lachaise* се културен пантеон, *Zentralfriedhof* се град на свечената смрт. Отворени се на 1 ноември 1874 година, во период кога Виена морала да одговори на растот на модерната метропола и на потребата за голем, организиран простор за погребување. Но нивната смисла не се исцрпува во урбанистичката функција. Во Виена смртта добива речиси стил. Таа не е само крај, туку ритуал, јавна форма, музика, архитектура, граѓанска свеченост.

Zentralfriedhof се особено важни затоа што покажуваат дека гробиштата можат да бидат дел од идентитетот на градот. Виена не ја крие смртта само како непријатна нужност; таа ја вградува во својата културна самопретстава. Гробиштата се поврзуваат со музичката меморија, со империјалниот хоризонт, со граѓанското достоинство, со церемонијата, со специфичната виенска чувствителност кон „убавата смрт“, кон крајот што не се поништува, туку се обликува. Во таа смисла, *Zentralfriedhof* се простор каде што смртта се изведува како културна форма.

Оваа виенска естетизација на смртта не треба да се сфати како површна театралност. Напротив, во неа има длабока амбивалентност. Виена, особено во модернистичкиот и постимперијалниот контекст, често се појавува како град на распад, саморефлексија, крај на еден свет, културна префинетост што ја чувствува сопствената историска исцрпеност.

Zentralfriedhof не се интимни само во семејна смисла; тие се интимни како градска самосвест. Таму Виена се среќава со своите мртви како со сопствениот хор. Композиторите, уметниците, јавните фигури, граѓаните, непознатите, различните верски и културни слоеви – сите тие го создаваат впечатокот дека гробиштата се една голема партитура на градската меморија. Во *Père-Lachaise* гробот често станува културен знак; во *Zentralfriedhof* тој станува дел од свечен поредок, од музичко-ритуална целина.

Токму затоа Виена нуди посебен модел на урбано *memento mori*. Таму потсетувањето на смртта не е грубо, ниту драматично, туку ритуално смирено и естетски посредувано. Смртта не е истуркана од културата, туку внесена во нејзиниот стил. Гробиштата ја покажуваат способноста на градот да ја направи конечноста дел од својата форма, а не само од својата администрација. Во нив се гледа дека културата не го надминува крајот, туку може да му даде достоинство, ритам и облик.

Ако Париз ја претвора смртта во јавна културна меморија, Виена ја претвора во свеченост на траењето. Во Париз фланерот чита имиња како културни адреси; во Виена тој се движи низ еден речиси музички поредок на паметењето. Таму гробиштата не се само простор на тишина, туку простор каде тишината има тон.

Highgate: Лондон и готската топографија на минливоста

Highgate Cemetery во Лондон отвора трет модел: гробиштата како готска топографија на времето, распаѓањето и природата што ја презема архитектурата. *Highgate* се отворени во 1839 година како едно од таканаречените „*Magnificent Seven*“ гробишта, изградени за да одговорат на сериозниот недостиг на погребен простор во Лондон. Нивната важност не е само во познатите личности што се погребани таму, туку во начинот на кој тие го претвораат викторијанскиот однос кон смртта во просторна атмосфера.

Highgate не ја организираат смртта првенствено како пантеон, ниту како свечена метрополска церемонија, туку како предел на минливоста. Таму архитектурата, дрвјата, мовта, сенките, камените скали, катакомбите, готските форми и обраснатите патеки создаваат чувство дека времето не е само запишано на плочите, туку работи врз самиот простор. Во *Highgate* смртта не стои само во натписот; таа е во влажниот камен, во коренот што ја поместува плочата, во зеленилото што ја покрива архитектурата, во патеката што изгледа како да ја враќа културата кон природа.

Овој простор е особено важен за тезата за гробиштата како хетеротопија, затоа што во *Highgate* границата меѓу културното и природното станува нестабилна. Гробиштата се културна организација на смртта, но природата таму постојано го враќа телото, каменот и формата кон распаѓање. Тоа не е спротивност на меморијата, туку нејзина драматизација. Меморијата не е зачувана во стерилна форма; таа старее. Таа се покрива со време. Таа станува дел од пределот.

Highgate се силни затоа што не ја кријат минливоста. Напротив, ја прават видлива. Во многу модерни урбани простори стареењето се прикрива: фасадите се чистат, површините се обновуваат, распаѓањето се отстранува. Во *Highgate* распаѓањето станува дел од значењето. Таму гробиштата не се само место каде што се памети крајот, туку место каде што времето е видливо како процес. Каменот старее, натписот избледува, природата расте, алејата се менува. Тоа е *memento mori* не само на човекот, туку и на формата.

Лондонскиот модел затоа е посебен: смртта како готска екологија на меморијата. Не е доволно да се каже дека *Highgate* е „убаво“ или „мистично“ место. Неговата културолошка важност е во тоа што покажува дека меморијата не мора секогаш да биде чиста, уредна и монументална. Таа може да биде обрасната, влажна, сенковита, распадната, но токму затоа длабоко вистинита. *Highgate* нè потсетува дека гробиштата не ја укинуваат природата, туку ја признаваат како краен хоризонт на секоја урбана форма.

Во таа смисла, фланерот низ *Highgate* не шета само низ гробишта, туку низ времето како материјална сила. Тој гледа дека секоја културна форма е изложена на стареење. И токму тоа го прави овој простор толку силен: во него градот, кој обично сака да изгледа трајно, модерно и контролирано, се појавува како ранлив. *Highgate* е хетеротопија на ранливата форма.

Staglieno и Cimitero Monumentale: Италија и скулптуралната драматургија на жалоста

Италијанските монументални гробишта, особено *Staglieno* во Џенова и *Cimitero Monumentale* во Милано, отвораат четврти модел: смртта како скулптура, телесност и драматургија на жалоста. *Staglieno* се официјално отворени за јавноста на 1 јануари 1851 година, а денес се препознатливи по својата монументална, неокласична и романтична структура. *Cimitero Monumentale* во Милано, пак, се инаугурирани во 1866 година и од почетокот се замислени како гробишта „отворени за сите миланци“, но со јасна тенденција да станат простор на јавна уметничка и граѓанска репрезентација.

Во овие гробишта смртта не е само запишана; таа е обликувана. Жалоста добива тело. Каменот станува кожа, драперија, рака, лице, поглед, коленичење, последна прегратка. Ако *Père-Lachaise* се културен пантеон, *Zentralfriedhof* свечена партитура, а *Highgate* готска топографија на распаѓањето, тогаш *Staglieno* и *Monumentale* се театри на жалоста во мермер. Таму смртта се претвора во сцена. Но тоа не е сцена во банална смисла; тоа е сцена на последното човечко држење пред крајот.

Италијанските монументални гробишта особено силно ја покажуваат врската меѓу телото и меморијата. Во модерната култура често се мисли дека меморијата е нешто ментално, внатрешно, апстрактно. Но во овие гробишта меморијата е телесна. Таа има лица што плачат, очи што гледаат надолу, ангели што се наведнуваат, жени што тагуваат, фигури што бдеат. Жалоста не е само психолошка состојба, туку скулптурална поза. Смртта не е само крај на телото, туку повод телото повторно да се појави како форма на паметење.

Оваа скулптурална култура на смртта може да биде прочитана и како отпор против исчезнувањето. Таму каде телото исчезнува, уметноста создава друго тело. Не како замена за живото тело, туку како знак на неговата неповторливост. Мермерот не го враќа мртвиот, туку ја задржува драмата на односот. Во една фигура што клечи, што држи венец, што се наведнува над саркофаг, што го покрива лицето, културата ја материјализира невидливата болка. Така гробиштата стануваат музеј на отворено, но не музеј во кој уметноста е одвоена од животот. Напротив, овде уметноста произлегува од животната граница.

Staglieno се особено значајни затоа што во нив скулптурата не ја прикрива смртта, туку ја прави видлива како човечка драма. Аркадите, галериите, гробниците и фигурите создаваат чувство дека човек не оди само низ гробишта, туку низ камена антропологија на жалоста. Секоја скулптура е обид болката да добие форма, а формата да ја задржи врската со оној што исчезнал. Затоа *Staglieno* не е само уметнички значаен простор; тој е културолошки важен затоа што покажува како една урбана заедница ја претвора смртта во јавна уметност на сеќавањето.

Секако, овие монументални гробишта отвораат и критичко прашање: дали уметничката форма смртта ја прави достоинствена или ја естетизира до степен на прикривање? Дали рас-

кошот на гробот ја чува меморијата или ја претвора жалоста во статус? Ова прашање не треба да се избегне. Во италијанскиот модел јасно се гледа дека смртта не ги брише социјалните разлики. Напротив, тие често продолжуваат во камен. Но ова не ја поништува културната вредност на просторот. Само нѐ потсетува дека гробиштата, како и градот на живите, се места каде меморијата, класата, вкусот и моќта се испреплетуваат.

Ако *Highgate* ја покажуваат смртта преку распаѓањето на формата, *Staglieno* и *Monumentale* ја покажуваат преку нејзиното уметничко згуснување. Таму каде што Лондон дозволува природата да ја преземе архитектурата, Италија ја става архитектурата и скулптурата во служба на траењето. Двата модела се различни, но и двата зборуваат за истото: дека гробиштата се простор во кој градот се обидува да го направи крајот читлив.

Европската некропола како културна карта на смртта

Овие примери покажуваат дека европските гробишта не се еднообразни простори. Токму оваа различност е важна. Таа покажува дека смртта не е само универзален биолошки факт, туку и културно обликувана стварност. Сите луѓе умираат, но не сите култури ја сместуваат смртта на ист начин. Не сите градови ѝ даваат ист простор, ист јазик, ист ритам, ист материјал, иста видливост. Во еден град смртта станува јавна културна меморија; во друг – свечена церемонија; во трет – сенковит предел на времето; во четврт – мермерна драма на жалоста. Затоа културолошкото читање на гробиштата е читање за тоа како градот ја разбира човечката конечност.

Европските гробишта се повеќе од простори на мртвите. Тие се простори во кои Европа ја покажува својата културна способност да ја обликува смртта без целосно да ја прикрие. Во нив се гледа дека смртта може да биде пантеон, свеченост, сенка, скулптура, градина, архива, молитва, тишина, прошетка. Секоја од овие форми е различен одговор на истата човечка вистина: дека животот поминува, но културата не дозволува тој да помине без трага.

Заклучок: градот се чита и преку неговите мртви

Сериозното читање на европскиот град мора да ги вклучи и неговите гробишта. Без нив градот се чита само половично: како простор на живите, но не и како простор на паметењето; како сцена на сегашноста, но не и како талог на минатото; како систем на функции, но не и како заедница на конечни суштества. Градот на живите е само привремена површина врз многу поголемиот град на мртвите. Живите го населуваат градот во мигот, додека мртвите ја сочинуваат неговата наталожена меморија, неговата длабочина, неговото невидливо мнозинство.

Во тој поглед, гробиштата не ја намалуваат урбаноста, туку ја продлабочуваат. Тие го спасуваат градот од неговата плитка самодоволност. Го потсетуваат дека не е само машина за движење, потрошувачка и продуктивност, туку место на потекло, наследство, должност и ко-

нечност. Го враќаат кон човечката мера. Во свет што сè повеќе ја заменува меморијата со видливост, гробиштата остануваат простори на бавна меморија. Во култура што ја слави непрекинатата обновливост, тие стојат како сведоштво дека не сè може да се обнови, замени или избрише. Во град што често живее како да нема смрт, тие ја чуваат вистината дека животот добива смисла токму преку свеста за својот крај.

Затоа фланерот низ градот на мртвите не е човек што се оддалечува од животот, туку човек што го чита животот од неговата граница. Тој знае дека гробиштата не се празнина во градот, туку место каде што градот станува најискрен. Таму урбаноста престанува да биде само брзина и станува созерцание; престанува да биде само видливост и станува меморија; престанува да биде само простор на живите и станува заедница со отсутните. Да се шета низ гробишта значи да се чита градот во неговиот најтивок, но можеби најчовечки облик.

Градот, конечно, се чита и преку неговите мртви. Не затоа што смртта е неговата последна негација, туку затоа што таа е неговиот скриен хоризонт. Гробиштата покажуваат дека секоја култура е, меѓу другото, начин на кој живите се однесуваат кон оние што повеќе не се меѓу нив. А таму каде што мртвите се запаметени, градот не е само населба, туку заедница. Таму каде што гробиштата се читаат, урбаноста не е само простор на животот, туку и достоинствено паметење на неговата конечност.

Литература

Ariès, Philippe. 1974. *Western attitudes toward death: From the Middle Ages to the present* (P. M. Ranum, Trans.). Maryland: Johns Hopkins University Press.

Baudelaire, Charles. 1964. *The painter of modern life and other essays* (J. Mayne, Trans.). London: Phaidon Press.

Benjamin, Walter. 1997. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism* (H. Zohn, Trans.). London: Verso.

Calvino, Italo. 1974. *Invisible cities* (W. Weaver, Trans.). New York: Harcourt Brace Jovanovich.

De Certeau, Michel. 1984. *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.

Foucault, Michel. 1986. "Of other spaces" (J. Miskowiec, Trans.). In *Diacritics*, *16* (1), 22-27. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). Illinois: University of Chicago Press.

Heidegger, Martin. 1962. *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row. (Original work published 1927).

Musil, Robert. 1995. *The man without qualities* (S. Wilkins & B. Pike, Trans.). New York: Alfred A. Knopf. (Original work published 1930 – 1943).

Nora, Pierre. 1989. "Between memory and history: Les lieux de mémoire" (M. Roudebush, Trans.). *Representations*, 26, 7-24. Berkeley: University of California Press.

Poe, Edgar Allan. 1840. "The man of the crowd". *Burton's Gentleman's Magazine, 7*(6), 267-270. Philadelphia: William Evans Burton.

Vlatko Delovski

A Flâneur through the City of the Dead: Cemeteries as Urban Heterotopia (Towards a Cultural Reading of Death, Memory, and Urban Space)

(Summary)

Cemeteries constitute a significant space for understanding the relationships between death, memory, and urban culture. Reading them as an "invisible city" reveals the memorial dimension of urbanity: through spatial arrangements, grave markers, and practices of remembrance, a community shapes its relationship with those who are absent. From this perspective, cemeteries constitute an urban heterotopia that belongs to the city while interrupting its everyday rhythm and opening up a different experience of time and finitude.

Drawing on Foucault's understanding of heterotopia, the figure of the flâneur in Baudelaire and Benjamin, and de Certeau's reflections on walking as a spatial practice, the paper develops a cultural interpretation of walking through cemeteries. The flâneur through the city of the dead emerges as a reader of traces: names, photographs, epitaphs, and material signs of transience hold his attention. Such movement acquires a contemplative and ethical dimension, as reading space entails attending to the singularity of a life once lived and acknowledging the limits of one's own understanding.

Connecting cemeteries with collective memory and the principle of *memento mori* demonstrates that remembrance is sustained through concrete places and repeated gestures of care. Visiting graves, reading inscriptions, and tending burial sites renew the relationship between the living and the dead, while the presence of death in urban space makes finitude part of everyday cultural experience.

The examples of *Père-Lachaise*, *Zentralfriedhof*, *Highgate*, *Staglieno*, and *Cimitero Monumentale* reveal different forms of memorial and aesthetic mediation of death: a cultural pantheon, civic solemnity, Gothic transience, and the sculptural expression of mourning. The analysis suggests that cemeteries deepen our understanding of the city as a community whose continuity extends beyond its present inhabitants. Their place in urban culture is defined by their capacity to connect space, remembrance, and an awareness of human finitude.

Keywords: cemeteries, urban heterotopia, flâneur, collective memory, *memento mori*, urban culture, death