

Настраните на крајот на светот:

Анализа на есхатолошката антиродова имажинација во македонската квир култура

Мања Величковска

На крајот на светот

Огромен, радиоактивен зајак што јаде мобилен телефон ни го попречува патот. Дрво на кое наместо лисја растат мегафони емитува пораки до никого посебно, а можеби и до сите нас истовремено. Напуштена телефонска говорница и еден банкомат стојат како архетипи од некој претходен свет. Човек во деловен костим со раце наместо нозе, и лице на хронична вознемиреност напнато ползи по земјата. Огромен сладолед се плази и лиже наместо да биде излизан. Мал гуштер го носи лицето на Трамп. Од секаде се појавуваат мачки со маски на лицата. Дашунд носи нечија глава врзана долж долгот торзо. Темна човечка фигура држи огромна рака што се спушта одозгора пејзажот, за да влезе или за да управува со него.

Нешто настрано се случува високо над Скопје во Музејот на современата уметност. Газам по долината на морничавото, во археологијата на нашите идни минати. Заедно со останатите лутам низ поставката. Луѓето импровизирани чашкаат околу поставената кафеана, се сопнуваат од лажните камења, ги привлекуваат стапалата по подот покриен со груба хартија како да минуваат низ мек ситен песок. Го симулираат постојаното преживување на светот. Неговиот крај е густ од знакови што ни кажуваат како сме стигнале тука. Во апокалиптичниот сценарио очигледни се сите економски и еколошки пропасти што ни се навестуваат, а сепак, во целата атмосфера постои еден настран елемент, што „домашните“ антиродови очи ќе го извојат и ќе го пренапишат како *понастран* од сите овие *настраности*.

Високо над Скопје, во Музејот на современата уметност, во посебна темна соба поврзана со централната изложбена сала, зад тешка црна завеса, меѓу три други анимирани филмови и едночасовен видео-материјал, краток седумминутен анимиран филм станува неочекувана [настрана] сензација. Периферно во однос на главната изложба, квир наративот прераснува во најголемата опасност од сите. Еден маргинален уметнички фрагмент станува предмет со кој се создава национална морална паника, поради што, пред какво било теориско објаснување, е потребна негова кратка реконструкција.

Во септември 2023 година изложбата *Горчлив шеќер* на уметникот Ѓорѓе Јовановиќ, замислена како „тотално уметничко дело“, целосно го трансформираше музејскиот простор во апокалиптична сценографија исполнета со фрагментирани тела, бункери, урнатини, политички фигури, артефакти и различни симболи на траума и општествен распад.¹ Во рамки на изложбата беше прикажана и анимирана адаптација на квир расказот *Шумлива таблета* од Петар Андоновски, во која главниот лик за првпат се соочува со сопствената сексуална желба и со недостигот од знаење и јазик преку кои би можел да ја разбере.

Речиси шест месеци по отворањето, непосредно пред затворањето на изложбата, антиродовите мобилизации започнаа јавна кампања насочена токму кон овој анимиран филм. Во своите јавни настапи ги обвинуваа уметникот, кураторите и Музејот на современата уметност за „промоција на родова идеологија“, ширеа говор на омраза, упатуваа закани и бараа институционална одговорност. Изработката на филмот во техника на колажна *cut-out* анимација беше искористена

¹ Прочитај повеќе во Гелевски, Никола. „Улицата на гробарите (не на свончарите).“ Окно, 19 февруари 2024. <https://okno.mk/node/100126>

како аргумент за убедување на јавноста дека станува збор за содржина наменета за деца, целосно игнорирајќи ја долгата традиција на авторска и експериментална анимација наменета за возрасна публика. Иако филмот претставуваше само еден сегмент од комплексен изложбен проект што се занимава со насилството, општествените неправди и современите стравови, јавната дебата речиси целосно се сведе на неговите квир аспекти.

Токму во оваа диспропорција лежи аналитичката важност на случајот. Во изложба исполнета со претстави на војна, распад, политичко насилство и колективна траума, единствениот елемент што беше издвоен како јавна закана беше квир наративот. Со други зборови, ништо во светот на *Горчлив шеќер* не беше конструирано како поопасно од самото присуство на квир приказната во него.



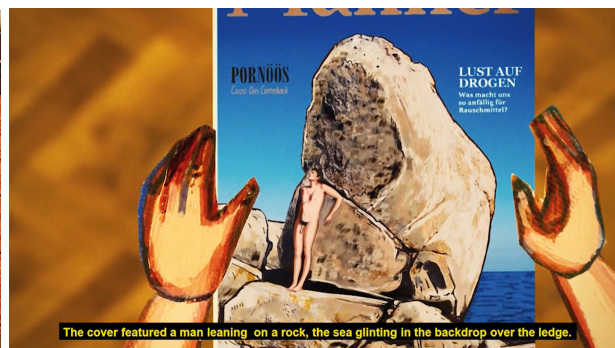
Јовановиќ, Ѓорѓе. *Горчлив шеќер (Bitter Sugar)*. Изложба/уметнички проект, Музеј на современата уметност – Скопје, 19 септември 2023 – февруари 2024. Фотографии на Жарко Трајановски.

Антиродовите наративи ја реконструираа посетата на изложбата како хорор-сценарио во кое децата, наводно, би можеле да заталкаат во затемнетата просторија, да бидат изложени на „опасни“ содржини и така да станат морално расипани и корумпирани. Во јавната кампања лажно се тврдеше дека Музејот на современата уметност организира тури со деца низ изложбата, претставувајќи ја изложбената поставка како дел од институционално организирана шема за индоктринација. На тој начин, музејскиот простор беше реконструиран - не како место на уметничка интерпретација, туку како простор на наводна закана од која децата треба да бидат заштитени.²

На овој начин, во центарот на оваа морална паника се најде краткиот анимиран филм правен по расказот *Шумлива таблета*. Приказната на едно младо момче кое за првпат се соочува со сопствената сексуална желба, по случајното пронаоѓање на едно сексуално експлицитно списание, во антиродовите интерпретации беше радикално преобликувана. Односот меѓу повозрасниот новоодојден роднина, кој го има спакувано списанието со себе, и момчето што тајно го пронаоѓа магазинот во неговиот куфер беше реинтерпретиран како предаторски, иако самиот расказ не сугерира таква динамика. Процесот на сексуално созревање и самоспознавање беше претставен како повик младите да бидат изложени на педофилија и некрофилија, додека геј желбеноста беше конструирана како заразна закана што не ја преобликува само сексуалноста, туку и целокупната телесност и идентитет на субјектот. Во оваа фантазматска логика, квир телото не се појави само како опасно различно, туку и како причина за монструозна преобразба, франкенштајновско расклопување и повторно составување на субјектот, при што истовремено се преобликуваа полот, родот, желбата и самата човечка природа.

² Вистиномер. „На деца не им била прикажувана порнографска содржина во Музејот на современа уметност-Скопје.“ *Вистиномер*, 2 март 2024.
<https://vistinomer.mk/na-deca-ne-im-bila-prikazhuvana-pornografska-sodrzhdina-vo-muzeiot-na-sovremena-umetnost-skopje/>

Особено загрижува што овие наративи се артикулираа во контекст во кој квир младите се невидливи во јавниот простор, имаат ограничен пристап до права и институционална заштита, а истовремено се особено изложени на врничко насилство, дискриминација и булинг во образовниот систем (Дрндаревска и Величковска, 2025). Наместо овие искуства да станат предмет на јавна грижа, антиродовите мобилизации инструментализираа приказна за квир созревање, претставувајќи ја како закана за другите деца. На тој начин дополнително се поттисна видливоста на квир младите и се настојуваше знаењата за родот и сексуалноста да останат невидливи и политички нечитливи.



Прикази од анимираниот филм „Шумливи таблети“, по истоимениот расказ на Петар Андоновски, во реализација на Јовановиќ, Ѓорѓе. Горчлив шеќер (Bitter Sugar). Изложба/уметнички проект, Музеј на современата уметност – Скопје, 19 септември 2023 – февруари 2024.

Последиците од оваа антиродова кампања се почувствуваа и во самата институција. Музејот, во обид да го намали притисокот, воведе засилено обезбедување, забрана за фотографирање во изложбениот простор и дополнителни мерки на контрола. Истовремено, кампањата произведе ефект на самоцензура и зголемена воздржаност при планирањето на идните програми во институцијата, како и зголемен страв меѓу другите домашни квир уметници.

Речиси шест месеци по отворањето на изложбата, јавната дебата повеќе не се однесуваше на нејзиниот апокалиптичен свет, туку речиси исклучиво на фантазматската претстава за квир телото како опасност. Целата изложба беше сведена на една единствена сцена, а нејзиниот сложен критички хоризонт беше заменет со морална паника што го конструираше квир телото како највознемирувачкиот аспект на апокалипсата.

Предуслови за управување со имагинарното

Иронично, оние врз кои се таложат искуствата на „отчувствување“ (Berlant, 2015), во антиродовите наративи се претвораат во фигури способни да предизвикаат силно општествено и емоционално придвижување. Во таква поставеност, културата станува ментален простор во кои се создаваат гестови што ги раздвижуваат нашите отапени сетила и прават редукција на мноштвото општествени кризи на еден единствен означител. Затоа, наместо да се задржи само на наративите и на стратегиите во антиродовите приказни, овој текст се насочува кон културните содржини што тие ги означуваат како опасни во своите имагинации.

Сепак, да ги истражуваш антиродовите наративи значи да си имаш работа со приказни што функционално создаваат непријатели од субјектите што тие ги претставуваат како носители на прашањата поврзани со родот и сексуалноста. Како да се тоа теми што не постоеле отсекогаш, антиродовите најчестено ги користат квир луѓето, односно настраните, како негативци што го пореметуваат добро познатиот хегемонски поредок. Во есхатолошката антиродова имагинација

настраните се претставени како најголема закана на крајот на светот. Тие се преобразувани во фантазми и чудовишта, демонизирани се, зомбифицирани, мутирани, претставени како зараза што треба да биде изолирана и од која се очекува некакво прочистување.

Токму затоа, овие „опасни“ категории не треба да се негираат, туку да се присвојат како аналитички алатки. Во ерата на пост-вистината и дезинформациите, поважно од докажувањето дека не сме непријатели е да разбереме како сме конструирани како такви, кому му служи таа претстава и **зошто е важно да не се откажеме од позицијата што ни е веќе припишана.**

Кога заканата постојано се проектира како непосредна и неизбежна, се поставува прашањето „како да се развие контраимагинариум доволно моќен да ја разобличи измамата и да ја распрсне нејзината сила“ (Butler, 2024), како и кој има право да ја именува заканата, и да одлучува кои тела, знаења и облици на живот ќе бидат исклучени за одредена визија за иднината да стане возможна.

Антиродовите политики произведуваат чудовишта, но и време во кое тие се неопходни. Тие ја превртуваат логиката и го подриваат разумот така што од угнетените создаваат тирани, а од моќните - жртви, односно прават „узурпација на позицијата на жртва“ (Rancière, 2024, 10). Наративите што тие ги произведуваат се готова приказна што ѝ ја предаваат на десницата која е на власт (или претендира да дојде на власт), која е специјализирана за нејзино ставање во употреба. На тој начин тие постигнуваат, нешто што Рансиер го нарекува „управување со непожелноста преку имагинарното“ (Rancière, 2024, 10).

Но, претворањето на настраното во егзистенцијална закана не е крајната точка на антиродовата есхатолошка имагинација. За таа да биде целосна, неопходно е истовремено да се произведе и нејзиниот спасител. Колку повеќе заканата се претставува како апсолутна, толку повеќе нејзиното уништување станува морален чин. Во оваа логика, елиминацијата на настраиот се пренесува како форма на спасување, наместо да се именува како насилство. Уништувањето на заканата функционира како „деструктивно задоволство“ и претставува „централна мобилизирачка сила во современите антиродови структури на чувствување“ (Holzberg, 2026, 10).

Токму затоа, **одбивањето да се биде херој, фигура на неуспехот, претставува одбивање да се учествува во борбата за статусот на спасител.** Зашто, она што антиродовите наративи го нарекуваат херојство не е ништо друго освен обид да се зачува светот онаков каков што е, а токму таквиот свет во кој сите катастрофи се игнорирани - не сакаме да продолжи да опстојува.

Фатазматска екстракција

Издвојувањето на еден аспект од комплексно поле и негова трансформација во интерпретативен клуч за целината е еден од основните начини на кои антиродовите наративи ја обликуваат заканата.

Фантазмите постојано ја нарушуваат границата меѓу стварноста и фантазијата. Тие се доволно силни за да ја донесат илузијата во реалноста, и да добијат материјална сила, да прогонуваат и напаѓаат. Пред сè тие се производи на фантастичното што претставува „колебање што го искусува човек кој ги познава само законите на природата, соочен со навидум натприроден настан“ (Todorov, 1973, 25). Тие се носители на неодреденоста меѓу реалното и замисленото, меѓу привидението и заканата. Затоа, кога зборуваме за фантазмот на настраните, не зборуваме за нив како нешто што е останато во доменот на имагинацијата, туку ствар што многу ефективно ја организира политичката реалност, и е продуктивна за замислување на излез од современите антиродови идеолошки имагинации и мобилизации.

Од таа причина, кога Џудит Батлер одлучува да зборува за *родот како фантазам*, го опишува како авторитарен механизам (Butler, 2024). Фантазмот на родот, а со тоа и фантазмот на настраните, во таа смисла подразбира донесување на сила на цел светоглед произлезен од фашистичките фантазии, кој не е ниту малку наивен. И не само тоа, заради различни други

стратегии и наративи коишто следуваат по осмислување на заканата, како ефектот на морална паника и предизвикувањето на „спиралата на преувеличување на ‘девијантното’“ (Choen, 2011, 11), фантазмот забрзано добива размери и интензитет доволни за да ги уништи сите права и слободи кои му се наоѓаат на патот.

Во полето на културата, таква спирала на преувеличување во македонскиот културен контекст беше овозможена уште во **јуни 2023** година, кога издавачката куќа „Полица“ во Скопје беше нападна од страна на антиродовите идеолошки мобилизации, откако јавно ја поддржа Парадата на гордоста, промовирајќи го македонскиот превод на романот *Крајот на Еди* од Едуар Луј.

Нападот беше координиран на социјалните мрежи, а романот беше лажно претставен како книга за деца што „нормализира фамилијарен групен анален секс на девет до десетгодишни деца“. Тогаш, за првпат, во македонскиот контекст квір дело беше оркестрирано врамено и промовирано како содржина наменета за млада публика, и извадена од својот уметнички и социјален контекст.

Иако овој случај е прв во хронологијата на антиродово делување во полето на културата, тој не е „почетнички“ во однос на механизмот што го активира. За разлика од останатите примери разгледувани подолу во овој текст, тој не започнува од визуелен материјал, туку од пишан текст. Сепак, антиродовите мобилизации и тука успеваат да произведат визуелен ефект. Нивната реторика во голема мера се потпира на емоционалната моќ на застрашувачките слики. Како што и на своите затворени проекции, на пример, прикажуваат фотографии од операции за медицинско потврдување на родот, кои, како и секој хируршки зафат, содржат елементи што можат да предизвикаат вознемиреност доколку се претстават без медицински контекст.³

На сличен механизам функционира и случајот со *Крајот на Еди*. Издвоената сцена прикажува препознатлив мотив од книжевната традиција: опис на насилство меѓу деца во изолиран, скриен простор (во овој случај - штала) каде што насилството се одвива без сведоци. Доволно е да се потсетиме на *Поматувањата на воспитаникот Терлес* од Роберт Музил. Меѓутоа, романот на Едуар Луј оди чекор понатаму, бидејќи покрај насилството ја тематизира и амбивалентноста на сексуалното спознавање и појавата на сексуалната желба. Оттука, сцената истовремено отвора прашања за насилството, сексуалноста, потврдувањето на машкоста, воспоставувањето на хиерархиите на моќ, казнувањето и хомофобијата. Она што е особено значајно е што во самиот роман оваа сцена е проследена со сценско затемнување. Токму таа секвенца, која во книжевниот текст останува делумно сокриена, во антиродовите интерпретации се издвојува и визуелно се истакнува како централна слика, претворајќи го она што литературата го остава во сенка во главен доказ за наводната опасност на делото.

Токму оваа, можеби најкомплексна сцена во романот, во антиродовите наративи е сведена на еден единствен, изолиран фрагмент. Отстранета од емоционалниот, наративниот и етичкиот контекст што ѝ претходи и следува, таа престанува да функционира како книжевна сцена и се претвора во визуелно застрашувачка слика, наменета да предизвика шок и морална паника. Така, иако станува збор за книжевен текст, визуелното станува доминантен механизам на неговата рецепција, каде однапред врамениот наратив ја произведува сликата што јавноста ја поврзува со романот, заменувајќи ја неговата книжевна сложеност со еден единствен, застрашувачки призор.

Но, нападот не се задржа само на книгата или на издавачот, туку се прошири и врз самата жанровска определба на делото. Бидејќи *Крајот на Еди* е автобиографски роман раскажан од перспектива на дете, антиродовите актери го прекатегоризираа како „книга за деца“, претворајќи го книжевното сведоштво за квір детството во наведен педагошки материјал. Со тоа, конкретното животно искуство на квір младоста, кое во романот бара разбирање и препознавање, исчезна од

³ Медицинско потврдување на родот подразбира доброволни медицински интервенции, како хормонска терапија и/или хируршки зафати, кои некои транс лица ги избираат за усогласување на своето тело со родовиот идентитет.

јавниот наратив, и беше заменето со фантазматска претстава за закана која ита кон едно замислено и ранливо дете.

Кампањата на антиродовите актери не се задржа само на повиците за бојкот на издавачката куќа и книжарницата. На социјалните мрежи се ширеа коментари исполнети со говор на омраза, во кои „Полица“ беше обвинувана дека промовира „извитоперени вредности“ и „ја расипува младината“, проследени со изјави како *do woke, do broke*, со кои јавноста беше повикана да престане да купува книги од книжарницата.

Сепак, „Полица“ претставува редок пример на институционален отпор кон ваквите морални паники. По ескалацијата на нападите, издавачката куќа јавно застана зад романот, одбивајќи да се повлече или да ја прифати рамката што ѝ беше наметната. Наместо да ја репродуцира антиродовата логика на поделба на „невини жртви“ и „опасни непријатели“, таа остана доследна на критичката култура и суштинската солидарност, добивајќи широка поддршка од книжевната заедница, издавачкиот сектор и граѓанските организации. Случајот покажа дека отпорот кон моралната паника не се гради со побивање на секоја поединечна антиродова конструкција, туку со одбивање да се прифати целокупната логиката на селективна екстракција, деконтекстуализација и фантазматска конструкција на непријателот.

Монструизација

Покрај оправданата потреба внимателно да се следат антиродовите мобилизации, останува и чувството дека огромен дел од интелектуалната, политичката и емотивната енергија е потрошен на разбирање на нивните наративи, стратегии, меѓусебни поврзаности и синергии со други конзервативни идеологии. Со текот на времето, истражувањето на антиродовите мобилизации произведува и чувство на исцрпеност меѓу тие што ги следат, особено затоа што самиот корпус за анализа е исполнет со огромна омраза и паника кои ја обликуваат заканата така што создаваат разноразни „чудовишта“.

Така на пример, во **февруари 2026** година на социјалните мрежи се појави страницата **„Родители против квир уметност“**, која се претставуваше како неформална група на родители кои јавно реагираат против, како што наведувааше, „негативните трендови“ во македонската уметност и култура. Страницата беше отворена непосредно по неколку јавни антиродови контроверзии поврзани со квир културната продукција, а својата прва кампања ја насочи кон уметникот **Јован Јосифовски**.

Во првата објава самиот уметник беше претставен како симбол на, според нив, нова и опасна тенденција во современата македонска уметност. Како главен визуелен материјал беше употребена фотографија преземена од неговиот уметнички проект **Box Office Poison** (2024), на која Јосифовски го игра ликот на „родителот“, централниот лик кој го истражува во трипартитен проект составен од инсталација, промоција на книгата **Never North, Never Fair: The Prespa Disagreement** и краткиот филм **Метастазата на Вегуна**.⁴ Овие три дела меѓусебно се дополнуваат и ја продолжуваат нарацијата присутна во неговите претходни проекти, особено во изложбата **Еластично насилство** (Skopje Pride Weekend, 2023) и уметничката книга **I Used to Be a Lovely Boy but Turned Out Queer – An Archive of Personal Belongings** (Private Print, 2022),

⁴ За овој уметнички проект и пошироко за уметничка практика на Јосифовски може да се прочита во неговото интервју со уметникот и соработник Дарко Алексовски за феминистичката платформа *Медуза*: Алексовски, Дарко. „Јован Јосифовски: Отпорот во мојот опус го гледам како обврска.“ *Медуза*, 26 јуни 2025. <https://meduza.mk/dialogues/jovan-josifovski-otporot-vo-mojot-opus-go-gledam-kako-obvrska/>

каде што темите на семејното насилство, квир меморијата, национализмот и траумата постепено се развиваат низ различни медиуми.

Но, за разлика од другите инстанци на антиродова есхатолошка проекција врз избрани дела и уметници, случајот со Јован Јосифовски е покомплексен, поради што е потребно малку подлабоко читање.

Фотографијата што антиродовите актери ја избраа како ударна кога ја создадоа споменатата страница, како и сцената од романот на Луј, беше целосно извлечена од својот уметнички контекст. На неа Јосифовски, како актер, го игра ликот на насилниот родител, чие лице е обоено во црвено и целно асоцира на демонска фигура. Во рамките на самото дело оваа визуелна трансформација ја проблематизира фигурата на насилниот патријарх, но во антиродовата кампања тоа, нормално, не се споменува, па истата фотографија е означена со голем знак „X“ и претворена во визуелен доказ дека самиот автор е „обдемонет“⁵, односно е закана која треба да биде разобличена, осудена и симболички „изгонета“. Така, уметничката репрезентација на насилството беше буквализирана и претворена во морално обвинение против самиот уметник.

Истовремено, страницата тврдеше дека творештвото на Јосифовски претставува напад врз Црквата, христијанството, македонската традиција, политиката и семејството. Овие категории беа претставени како темели на општеството кои мора да бидат одбранети од наводната закана што ја претставува квир уметноста. Со тоа, критиката не беше насочена кон конкретно дело или неговите уметнички постапки, туку кон самиот автор, кој беше конструиран како симбол на поширока културна и цивилизациска опасност.

Особено индикативен беше контрастот меѓу ефемерноста на самиот проект и интензитетот на реакцијата што ја предизвика. Изложбата *Box Office Poison* се затвори истиот ден кога и се отвори, продолжувајќи ја карактеристичната практика на Јосифовски на самоуништување, демонтиража и пренамена на сопствените дела. Токму оваа минливост ја нагласи несразмерноста на антиродовата реакција: проект изложен јавно само еден ден беше претворен во доказ за наведен цивилизациски распад. Иронично, додека медиумите и критичарите покажуваат минимален интерес за изложбата, антиродовите актери стануваат нејзини најпосветени гледачи, следејќи ја и архивирајќи ја, не за да ја разберат, туку за да ја претворат во доказ за чудовиштето што самите го произведуваат.

Дополнително, уметничкиот проект на Јосифовски е дотолку поважен затоа што ја критикува усогласеноста или синергијата меѓу антиродовата опсесија од една страна и институционалната незаинтересираност, од друга. Насловот *Box Office Poison* реферира на холивудскиот термин со кој историски, и несразмерно многу повеќе актерки отколку актери, биле означувани како комерцијално „неисплатливи“. Преку оваа референца, Јосифовски ја критикува културната политика и институционалните механизми што одлучуваат кои автори заслужуваат јавна поддршка, а кои се прогласуваат за „неисплатливи“.

Со овој наслов, Јосифовски истовремено упатува критика во две насоки. Првата се однесува на структурните нееднаквости во распределбата на јавните средства за култура, односно на систематското маргинализирање на квир и феминистичките културни продукции од страна на институциите. Втората, пак, ја проблематизира самата моќ на институциите да одлучуваат кои автори се „исплатливи“, а кои се „ризична инвестиција“. Како што терминот *box office poison* во Холивуд служел за дисциплинирање и исклучување на неподобните актери и, особено, актерки од индустријата, така и денес истиот однос служи за институциите преку механизмите на финансирање да воспостават поделба меѓу „заслужни“ и „незаслужни“ уметници.

⁵ Изразот *обдемонет* значи човек обземен од своите демони, а е осмислен од Огнен Чемерски кој го има употребено во неговиот македонски превод на Моби Дик или Китот од Херман Мелвил.

Во таа смисла, да не се биде финансиски поддржан значи туку да си и прогласен за „*unbankable*“, неког во кого не вреди да се инвестира. Во јазикот на капитализмот, тоа подразбира дека одредена уметничка практика е проценета како недоволно профитабилна, недоволно репрезентативна или политички неподобна за јавна поддршка. Особено парадоксално е кога токму оние уметнички практики што произведуваат најостра системска критика најлесно се прогласуваат за финансиски „неисплатливи“, со што економските механизми на распределба стануваат продолжение на политичките механизми на исклучување.

Поради сето ова, не е случајно што уметничката практика на Јован Јосифовски континуирано стана предмет на антиродови мобилизации. Освен што беше директно таргетиран од страницата „Родители против квир уметноста“, неговата уметност е постојано проследувана од координирани кампањи на говор на омраза и вознемирување на социјалните мрежи. А, причината за ова не лежи само во фактот што неговите дела обработуваат квир теми, туку и во тоа што доследно ги разобличуваат механизмите на национализмот, патријархалното насилство, хомофобијата и антиродовите политики, покажувајќи ги како меѓусебно испреплетени системи на моќ.

Уметноста на Јосифовски се развива преку препознатлив визуелен речник што постојано се враќа од едно дело во друго. Знамето со сонцето од Вергина, секирата, гумените ракавици, перницата, малите пластични пајчиња и други предмети постепено престануваат да функционираат како обични реквизити и се конституираат како носители на меморија, траума и идеологија. Нивното повторување не создава декоративна кохерентност, туку архива на насилството, во која секој предмет ја задржува трагата од претходните појавувања и воспоставува нови значења во однос со останатите. На тој начин, предметите стануваат клучни актери во политиката на сеќавањето што ја гради Јосифовски, поврзувајќи ги различните медиуми и дела во единствена критичка целина.

Особено впечатливи се композициите во кои овие предмети стапуваат во меѓусебен однос и произведуваат нови значења. Во *Метастазата на Вергина*, родителот ја шмиргла секирата директно над Светото писмо, воспоставувајќи визуелна врска меѓу религискиот авторитет и насилството. На друго место, пајчето со прободен клун е поставено во цветно лепче, како да станува дел од празнична трпеза, при што насилството се вградува во ритуалите на семејната нормалност. Во друга сцена, распнатиот Христос е завиткан во кондом и положен врз кесички лубрикант, доведувајќи ја во судир религиската иконографија со квир сексуалноста. Истовремено, ликот на родителот, конструиран како архетип на „просечниот Македонец“, седи со секира во раката и го гледа филмот *Mommy Dearest*, воспоставувајќи врска меѓу култната филмска репрезентација на насилниот родител и локалниот патријархален модел на семејно насилство. На тој начин, предметите и нивните меѓусебни релации не функционираат како изолирани симболи, туку како мрежа што ги поврзува национализмот, религијата, семејството и насилството во единствен визуелен јазик-тригер за антиродовите мобилизации.

Тука, повторувањето на предметите не претставува само формална естетска постапка, туку политичка стратегија на реконтекстуализација, преку која симболите на националниот, религискиот и семејниот поредок се присвојуваат, преуредуваат и изложуваат на критичко преиспитување. Тоа е избраната постапка што антиродовите мобилизации систематски ја игнорираат, јавно пречитувајќи ги предметите како буквални знаци наместо како елементи на сложен симболички систем.

Од друга страна, преку овие повторливи предмети Јосифовски создава цела визуелна митологија, своевиден квир пантеон. Тие повеќе не функционираат како реквизити, туку како субјекти што ја носат меморијата на семејното, религиското и националното насилство. Во филмот тие се воведени како постојани „ликови“: родителот им се обраќа по име, ги бара, ги довикува и ги собира, така што почетната секвенца наликува на истрага на место на злосторство, но и на опсесивна потрага по отсутните деца. Во исто време, овие предмети никогаш не оживуваат. Иако камерата постојано сугерира дека би можеле да се придвижат, тие остануваат неподвижни, како траги од веќе извршено насилство. Токму во таа неподвижност лежи нивната политичка сила: тие не

се сведоци што раскажуваат, туку материјални остатоци што одбиваат да исчезнат. Во отсуството тие се најприсутни. И, отсутни се најсоодветни за да бидат врамени како закана.

Метастазата на Вергина претставува продолжение на целиот овој визуелен универзум што Јован Јосифовски го развива низ повеќе дела, но истовремено и негова најзаокружена артикулација. Сценариото, режијата и монтажата се негово дело, а филмот го воведува гледачот во вознемирувачки пејзаж на напуштениот хотел Европа (поранешна Југославија) во Отешево, на брегот на Преспанското Езеро. Просторот, некогашно социјалистичко одморалиште, денес е целосно напуштен, па неговата архитектура на распаѓање станува активен дел од нарацијата, а не само сценографија.

Наративот започнува со потрага. Ликот на родителот, кого го толкува самиот Јосифовски, се движи низ урнатините во потрага по Никола и Петар – ликови воведени уште во изложбата *Еластично насилство* како преживевани од семејно насилство. Со тоа, филмот не воспоставува нова приказна, туку ја продолжува веќе изградената наративна и симболичка мрежа на неговата уметничка практика. Во една од првите сцени родителот излегува на терасата од напуштениот хотел и во далечината забележува две знамиња со сонцето од Вергина, поставени речиси како знаци на жалост. Контрастот меѓу мирната убавина на Преспанското Езеро и распаѓањата архитектура ја воспоставува централната визуелна тензија на филмот: насилството не се појавува како исклучок, туку како нешто што тивко се таложи во самиот пејзаж.

Оттука произлегува и централното прашање што го поставува филмот: *што е всушност тоа што метастазира?* Насловот не упатува само на симболот на Вергина, туку и на постепеното ширење на национализмот, патријархалното насилство и антиродовите идеологии, кои продираат низ семејството, религијата, јавниот простор и колективната меморија. Во таа смисла, Вергина(та) не функционира како историски симбол, туку како визуелна метафора за идеологија што непрестајно се репродуцира и се шири.

Родителот, оттука, не е индивидуален психолошки лик, туку кондензирана фигура на повеќе современи авторитарни идентитети што ја предизвикува антиродовата имажинација. Тој ја претставува точката во која национализмот, религискиот фундаментализам, антиродовите политики и семејното насилство се спојуваат во единствена политичка и емоционална економија на стравот.

Во текот на целиот филм на Јосифовски, родителот функционира како фигура на непрекинат надзор. Тој постојано го пребарува просторот, сомничаво погледнува наоколу и се однесува како сè да мора да остане под негова контрола. Најголемиот дел од времето молчи, седи и набљудува, претворајќи го самиот поглед во механизам на дисциплинирање. Единствените предмети кон кои покажува нежност се Библијата, иконата и крстот. Ги собира, внимателно ги завиткува во знаме со сонцето од Вергина, ги успива како бебе, им подготвува легло и се грижи за нив со родителска посветеност, како да му се вистински деца.

Оваа секвенца воспоставува силен контраст меѓу она што родителот го препознава како достоинство за грижа и она што го третира како закана. Иако квір-присуството е јасно означено во кадарот, особено преку големото знаме на гордоста во позадина, неговиот поглед останува целосно фиксиран врз малото знаме со сонцето од Вергина. Така, филмот не покажува само што родителот гледа, туку и што систематски одбива да види. Неговото поле на видливост е структурирано од националистичката опсесија: сè што не ја потврдува однапред воспоставената идеолошка слика исчезнува од видното поле. Во таа смисла, слепилото на родителот не е недостаток на перцепција, туку политички организиран начин на гледање.



Јосифовски, Јован. Box Office Poison.

Изложба/промоција на книга/филмска проекција, КСП Центар Јадро, Скопје, 14 ноември 2024.

Уметничката практика на Јосифовски на овој начин не се ограничува на репрезентативно претставување на квир искуството, туку доследно ги разобличува механизмите преку кои национализмот, религискиот фундаментализам, патријархалното насилство и антиродовите политики се испреплетуваат и меѓусебно се одржуваат. Наместо овие структури да ги третира како одделни општествени феномени, Јосифовски ги претставува како единствен систем на насилство, при што ги присвојува нивните симболи и ги реконтекстуализира во критички и субверзивен контекст.

Токму ваквата уметничка постапка го направи особено погоден за антиродовите актери, кои неговите дела ги читаа буквално, ги извлекуваа од нивниот симболички контекст и ги претвораа во наводни докази за постоењето на културна закана. Дополнително, тие тврдеа и дека постои организирана тенденција во современата уметност што промовира „изопачени вредности“, која сè повеќе навлегува во музеите, галериите и јавните културни простори и затоа мора да биде институционално ограничена. Како и во претходните случаи со Јовановиќ и Луј, централниот мотив повторно беше „заштитата на децата“. Се бараа задолжителни категоризации на изложбите, предупредувања за содржината и право на родителите да дадат „информирана согласност“ пред нивните деца да дојдат во контакт со одредени културни содржини.

Нападите, меѓутоа, не останаа ограничени на самите уметнички дела. Во објавите јавно беа означувани музеи, галерии, медиуми, невладини организации, јавни личности, како и домашни и странски соработници на Јосифовски, од кои се бараше јавно да се изјаснат дали ги поддржуваат „неговите вредности“. На тој начин, предмет на таргетирање повеќе не беше само уметникот, туку целата професионална инфраструктура околу него. Во процесот беа означувани дури и институции што никогаш немале никаква професионална соработка со него, што покажа дека целта на кампањата не беше критика на конкретни културни практики, туку проширување на зоната на сомнеж и дисциплинирање на поширокото културно поле.

Неколку дена по започнувањето на кампањата, страниците беа отстранети по бројни пријави за говор на омраза, таргетирање на поединци и ширење дезинформации. Сепак, на почетокот на март 2026 година тие повторно се појавија, речиси целосно репродуцирајќи ги претходните објави, визуелни материјали и обвинувања. По нов бран пријави, страниците повторно беа отстранети од платформите, но самиот циклус на нивно исчезнување и повторно појавување дополнително ја демонстрираше упорноста и репродуктивниот карактер на ваквите антиродови мобилизации.

Сепак, кампањата против Јосифовски не завршија со оваа страница. Тој и сега е континуирано таргетиран од различни антиродови иницијативи и профили на социјалните мрежи. Така, во јули 2026 година се појави страницата „HristijanskaMladina“, која себеси се дефинираше како иницијатива за „зачувување на христијанските вредности и јавно противење на комунизмот и на ЛГБТ идеологијата“. Во своите објави таа директно го адресираше Јосифовски како „демон во облик на човек“ кој „индоктринира, пласира сатанистичка агенда и го злоупотребува универзалниот јазик на уметноста“.

Овие случаи продолжуваат да покажуваат дека апокалиптичната монструизација не функционира преку откривање на веќе постојни чудовишта, туку преку нивно создавање. Чудовиштата секогаш се создаваат во специфични културни моменти и ја носат анксиозноста на своето време. Во антиродовите мобилизации квир луѓето не стануваат чудовишта затоа што се визуелно или телесно различни, туку затоа што се читаат како носители на можноста за поинаков свет. Тие функционираат како предупредување што треба да ги дисциплинира сите останати: да не станат тоа, да не ја преминат границата и да не дозволат поинаквите форми на постоење да станат дел од културата на живеење.

Надзорот врз настраното не произлегува од стравот дека чудовиштето ќе му наштети на поединецот, туку од анксиозноста дека може да ја наруши самата архитектура на општествениот поредок. Како што Џефри Коен забележува во неговите седум тези за чудовишната култура, чудовиштето претставува закана за „целиот културен апаратус низ кој индивидуалноста е воспоставена и дозволена“ (Cohen, J., 1996, 17). Оттаму произлегува и неговата двојна позиција: чудовиштето истовремено е омразено и предмет на завист, бидејќи ја отелотворува можноста за живот во „возвишен очај“ надвор тоа како се другите навикнати да го гледаат (Cohen, J., 1996, 18). Токму затоа чудовиштето мора да биде надгледувано. Не затоа што го нарушува постојниот поредок, туку затоа што покажува дека тој може да биде напуштен и дека се можни поинакви облици на живеење.

Сепак, чудовиштата, како во случајот со уметноста на Јосифовски, се создаваат преку дискурси, институции и режими на моќ што одредени тела и начини на живеење ги прогласуваат за неприродни, опасни или недозволени. Истовремено, истите тие субјекти често го присвојуваат називот „чудовиште“, пренасочувајќи го од навреда во место на отпор и политичка можност. Во антиродовите наративи квир луѓето се конструираат како чудовишта, токму затоа што нивното постоење, како што пишува Сузан Страјкер, значи „да се ризикува разоткривањето на конструираноста на природниот поредок“ (Stryker, 1994, 254). Оттука, нивната опасност не произлегува од тоа што прават, туку од она што нивното присуство го открива: дека она што се претставува како природен, единствен и неизбежен поредок всушност може да биде поинаку организирано.

Но чудовиштето никогаш не доаѓа само.

Како што се покажа низ сите примери, за опасноста да стане уверлива, антиродовите мораат да создадат цела фантазматска мрежа или инфраструктура на сомневање. Кога настраните ќе се вратат како закана, заканата исто така мора да остане доволно непозната за да генерира хорор, чувства на анксиозност, и покрај нејзиното постојано идентификување, документирање, категоризирање, надгледување, а тоа е така токму затоа што заканата во антиродовите наративи е парадоксален концепт. Во нивните приказни не се знае што точно е „родова идеологија“, ниту што е „квир“. А не се знае ни кој точно е нападнат. Тука функционира она што се нарекува каталогизирање на непознати или создавање на „непознати терористички асемблажи“ (Puar, 2017, 222). Антиродовите мобилизации компулсивно собираат имиња, фотографии, институции, изложби, донатори, фестивали, пријателства и професионални врски.

Особено значајно е што и овде повторно се инвертира позицијата на жртвата. Квир луѓето, наместо да се препознаат како група изложена на дискриминација и насилство, се претставуваат како организирана сила што го загрозува мнозинството преку културните институции. Заканата, повторно, не произлегува од конкретен чин, туку од самата можност квир луѓето да бидат присутни во јавните институции и нивните знаења да станат достапни.

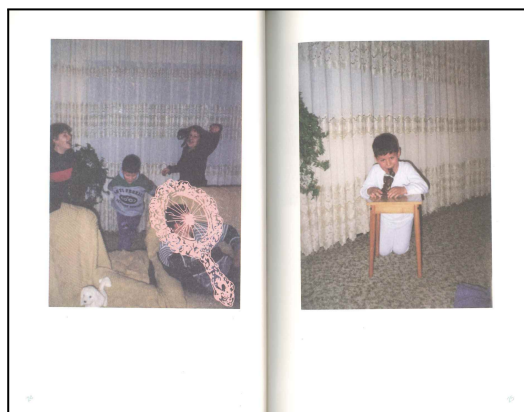
Во сите овие примери, заедничко е тоа што не се произведува само непријател, туку и чувство дека заканата е насекаде: во музеите, библиотеките, училиштата, универзитетите, фестивалите, книгите и изложбите. Монструозноста престанува да биде својство на едно тело и станува инфраструктура преку која се организира општествената анксиозност.

Афективен режим на (само)криминализација

Последно, монструизацијата не завршува со јавната стигматизација или со симболичкото произведување на непријателот. Во одредени случаи, таа продолжува да функционира и како своевиден афективен режим на (само)криминализација, активирајќи институционални процедури преку кои не само што се надгледуваат телата, туку се доведуваат под сомневање самите квир животи и животни стилови.

Така, на пример, кон крајот на октомври 2024 година, по повеќе координирани пријави поднесени против објава на официјалната Фејсбук страница на **Фестивалот за уметност, култура и теорија Викендот на гордоста (Skopje Pride Weekend Festival)**, започна полициска постапка против Стефан Богески, културен работник и вработен во Коалиција МАРГИНИ, организацијата која стои зад фестивалот. Пријавите се однесуваа на промотивен визуел за специјалното тематско уметничко издание во рамки на off-програмата на фестивалот Skopje Pride Weekend Festival. **{ДНО} (Vol. 3): Gender Reveal Party.**, конципирано од Јован Јосифовски, за кој подносителите тврдеа дека претставува сексуализација на деца.

Во стварноста, стануваше збор за авторски плакат на уметникот Јован Јосифовски, кој како куратор на изданието, во дел од концептот на оваа вечер употреби фотографија од сопственото детство, на која е прикажан самиот тој како дете додека гризе чоколадно велигденско зајче. Фотографијата не содржеше никаква сексуална содржина, ниту прикажуваше друго дете или материјал употребен без согласност. Имено, тука стануваше збор за фотографија која исто така не е првпат објавена и е застапена во уметничката книга ***I Used to Be a Lovely Boy but Turned Out Queer – An Archive of Personal Belongings* (Private Print, 2022)** на Јосифовски, во секцијата *How queer can you be in a town like that?*.



Овој случај се развива така што, Богески, како администратор на социјалните мрежи на фестивалот и против кого беше поведена постапка, беше повикан на информативен разговор откако двајца униформирани полициски службеници му врачаја покана во неговиот дом, без какво било образложение за предметот. Поради службено отсуство од државата, тој преку адвокат навремено го извести МВР и достави полномошно за застапување, но кога адвокатот се појави во полициската станица, разговорот не се одржа, а причината за повикот и натаму не беше соопштена.

Во месеците што следеа институциите не презедоа никакви понатамошни дејствија ниту доставија известување, оставајќи ја постапката да се одвива во состојба на продолжена неизвесност. Токму ова институционално привлекување и отсуството на каква било информација, кај Богески произведоа силна анксиозност и чувство дека е под истрага за сериозно кривично дело, иако за тоа не постоеше никаква фактичка основа.

Дури во април 2025 година следуваше нова покана, при чие врачување, полициски службеник се обидува да го пронајде Богески преку повеќе соседи и неговите родители, со што без никаква процесна потреба стана јавно познато дека е баран од полицијата. Дури на вториот информативен разговор, одржан во присуство на адвокат, по повеќемесечна неизвесност конечно му е соопштено дека постапката се однесува на пријавите за фестивалската објава, за која уште во самиот разговор се утврдува дека не постојат основи за понатамошно застапување.

Од етапите на развој на овој случај се открива специфичен механизам преку кој анти-родовите мобилизации можат да произведат институционални ефекти дури и кога пријавите се неосновани. Иако оваа постапка не резултираше со обвинение или санкција, самата полициска интервенција - посетата на домот, повеќемесечната неизвесност, изложувањето пред соседите и семејството, ангажирањето адвокат и чувството дека лицето е предмет на сериозна кривична истрага - произведува значителен психолошки товар. Истовремено, овој процес укажува и на изразена институционална дискриминација: додека координираните пријави поднесени од анти-родови актери резултираат со непосредна полициска постапка, додека претходните пријави поднесувани за експлицитен говор на омраза, закани со смрт и повици на насилство против квир лица остануваат без институционален одговор. Во таа смисла, дисциплинирачкиот ефект не произлегува од евентуална кривична одговорност, туку од самото функционирање на институционалната процедура, која произведува неизвесност, заплашување и чувство дека секојдневната работа на организациите што ги застапуваат маргинализираните заедници, особено квир заедницата, може во секој момент да биде претворена во предмет на кривично сомневање.

Меѓутоа, она што овој случај особено го откри не е само начинот на кој антиродовите актери ја активираат државната машинерија, туку и начинот на кој институционалната постапка постепено се вгнездува во психичкиот живот на субјектот. Доминантниот афект што го произведува не е стравот, туку анксиозноста, постојано очекување дека некаква, сè уште неименувана опасност се приближува. Долготрајната неизвесност, отсуството на информации за предметот и сознанието дека лицето е предмет на полициска постапка создаваат чувство дека заканата никогаш целосно не исчезнува, туку продолжува да егзистира како трајна можност.

Во исто време се случува уште една трансформација. Преку самото обвинение, субјектот постепено почнува да се среќава со себеси како со потенцијалната закана. Монструозноста повеќе не останува надворешна проекција на антиродовите мобилизации, туку се вгнездува во неговиот психички живот. Иако знае дека не сторил никакво кривично дело, пријавениот почнува да ја преиспитува сопствената работа, активизмот и начинот на живот како нешто што можеби навистина

заслужува институционален надзор. Така обвинението произведува процес на самокриминализација, кој, пак, не останува ограничен на поединецот. Вината и анксиозноста се прелеваат кон неговото непосредно опкружување. Родителите, пријателите и колегите стануваат дел од истиот афективен режим, себе повторувајќи си дека (со нешто недефинирано) „треба да се биде повнимателен“, дека одредени содржини можеби не треба да се објавуваат или дека некои активности треба однапред да се избегнуваат. На тој начин, личноста што е под надзор и неговите блиски градат чувство на интернализирана криминализација, која произлегува од претчувството дека секоја активност може да стане предмет на истрага.

Конечно, полициската постапка произведува и јавна видливост на фантазмот. Со самото тоа што полицијата го бара преку соседите и семејството, активистот станува означениот Друг во сопствената зграда, настраниот околу кого постои сомнеж и кого заедницата веќе почнува да го чита како потенцијална опасност. Или, поинаку кажано, што и Јосифовски го спомнува во книгата *I Used to Be a Lovely Boy but Turned Out Queer*, создавање на *фолк геј хорор*⁶. Така антиродовиот фантазам добива општествена потврда, иако никогаш не резултира со институционално обвинение. Најдолготрајниот ефект на постапката не е правен, туку афективен: настраниот субјектот продолжува да живее со засилена свесност за неговата општествена криминализација и зајакнат надзор, додека заедницата околу него почнува уште повеќе од претходно да го регулира сопственото однесување за да избегне да стане предмет на истиот тој фантазам.

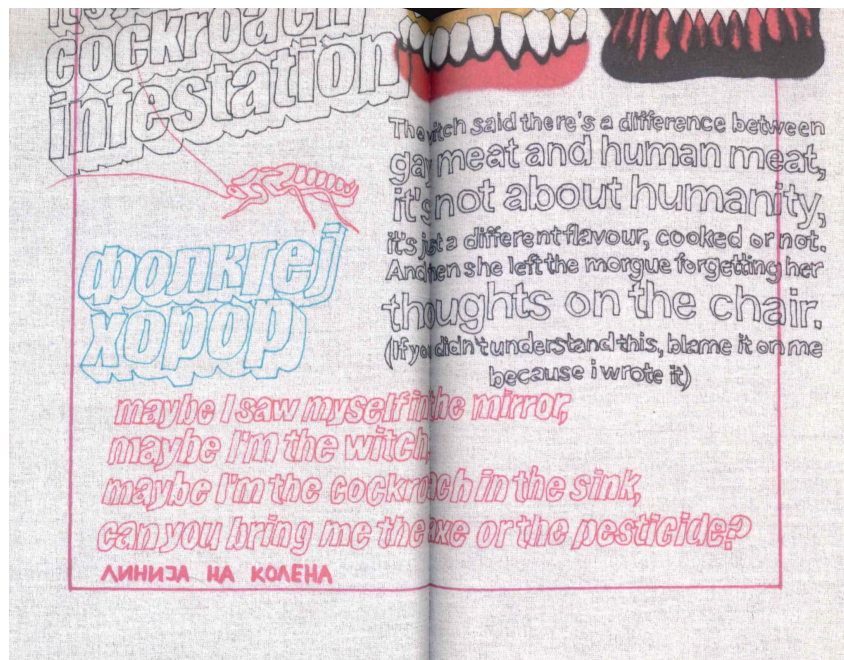


Фото-приказ од книгата *I Used to Be a Lovely Boy but Turned Out Queer – An Archive of Personal Belongings* на Јован Јосифовски

⁶ Под *folk gay horror* се подразбира пресекот помеѓу традицијата на фолк-хоророт и квир тематиките, каде што ужасот произлегува од руралните заедници, традицијата, ритуалите и механизмите на исклучување, а квир телата и желби функционираат како место на отпор или на општествена анксиозност. Поимот се надоврзува на поширокото поле на *queer horror*, кое ги анализира хорор-наративите низ призмата на родот и сексуалноста.

За крај... Збор-два за моите пријатели кои го создаваат хоризонтот на настран потенцијал

Јасно упатена како да го донесам своето најдобро паганско јас, да ја прифатам *trashy Slavic-core* естетиката или да замислам што би носеле моите квир предци на една домашна слава, се наоѓам сред разиграното славење на „Поганите“, односно „некрстените“ денови – време што го означува крајот на стариот свет и отворањето на еден нов, лиминален и неизвесен поредок. Миг кога воспоставениот свет попушта, а простор добиваат нечистите сили, хаосот, прекумерноста и можноста работите да бидат поинакви.

Речиси сите околу мене се маскирани или носат барем по некој мал знак на преправање, како да се подготвуваат за настранувањето што само што не започнало. Или, како што веќе чудесно го опиша тоа Калиа Димитрова:

„на мистериозниот трет кат од Градскиот трговски центар (ГТЦ) во Скопје, зад тешки бордо-завеси, во еден сомнителен бар, се одвива церемонија. Еден господин по име Чичо, две селски девојки и едно нежно чудовиште, низ низа ритуали, го воведуваат еден млад отпадник од родот во светата машкост“ (Dimitrova, 2026).

Во рамки на *off*-програмата на фестивалот *Skopje Pride Weekend*, петтото издание на **серијалот {ДНО}** именувано *Погани денови* беше посветено токму на Паганските, односно Валканите денови. Културно-уметничкото дуо Бучкурж го преобрази просторот во квир семејна слава, лиминален меѓусвет во кој фолклорот, паганските ритуали, дрегот и транс преродбата се испреплетуваат во еден настран церемонијал. Кулминацијата на вечерта беше ритуалот на родокурцање, во кој ликот на Чичо го иницираше дрег кралот Лазарус во (транс)машкоста.



Skopje Pride Weekend Festival. {ДНО} (Vol. 5): Погани денови. Специјално тематско уметничко издание во рамките на off-програмата на фестивалот, во организација на Бучкурж. Паб Se, Скопје, 17 јануари 2025. Фотографии на Александар Чокревски

Овој перформативно-визуелен културно-забавен настан е еден од примерите за тоа како моите настри пријатели секојдневно ми покажуваат **зошто чудовиштето (и чидовишното) не предвесник на катастрофата, туку посредник на преродбата**. Зошто настраноста е можност за создавање поинаков свет. Во тоа е најголемата разлика меѓу квир имажинацијата и антиродовите приказни. За разлика од оваа церемонија, во која чудовиштето означува преродба, во антиродовите приказни чудовиштето секогаш го најавува крајот на светот. Тоа постојано се најавува како идно уништување што мора навреме да се спречи.

Во антиродовата темпоралност, крајот на светот никогаш не пристигнува; тој мора постојано да се одложува преку создавање нови закани, нови чудовишта и нови непријатели. Настраниците стануваат носители на оваа фантазма затоа што врз нив се проектира можноста да ги

уништат семејството, нацијата, религијата, човештвото и цивилизацијата. Но, токму ваквата есхатолошка имагинација почива врз претпоставката дека катастрофата допрва треба да се случи. Таа не остава простор да се препознае дека за многумина светот веќе одамна завршува, повторно и повторно. Историски угнетуваните, црни, квир, крип луѓе, луѓето кои живеат/живеее со ХИВ/СИДА, мигрантите, луѓето погодени од војни и сиромаштија не живеат во исчекување на катастрофата, туку во нејзината продолжена сегашност. Нивните животи се приказни на постојано бдење, „живеење на историјата и сегашноста на теророт“ (Sharpe, 2016, 15).

Токму затоа, случаите анализирани во овој текст не зборуваат само за говор на омраза или за морална паника. Тие покажуваат како антиродовите мобилизации интервенираат во различни инфраструктури на општествениот живот. Во случајот со романот *Крајот на Еди* и изложбата *Горчлив шеќер*, од сложени книжевни и уметнички светови беше екстрахирана една единствена квир сцена, која потоа беше претворена во фантазма на општествена закана. Во нападите врз Јован Јосифовски чудовиштето беше произведено преку демонизација на телото и на културната работа. Полициската постапка против Стефан Богески покажа како и самите институции можат да станат дел од режимот на дисциплинирање, произведувајќи анксиозност, самоцензура и чувство дека квир животот постојано е на работ на криминализација. Во сите овие случаи, предмет на регулирање не се само квир телата, туку и циркулацијата на знаењето, културната продукција, образованието, институциите на грижа и самата можност да се замислат поинакви облици на живот.

Настраноста никогаш не е нападната само затоа што наводно ја уништува иднината, туку затоа што открива дека иднината никогаш не е однапред зададена. Таа покажува дека светот што го живеаме не е единствената можна сегашност, ниту единствената можна иднина. Настраните тела, нивните знаења, нивните облици на сродство, грижа, образование и култура постојано ја отвораат можноста работите да бидат организирани поинаку.

Токму затоа, задачата на критичката квир култура не се само да сведочи за насилството, туку и да ја одржува способноста за имагинација. Да не произведува алтернативи затоа што располага со готови одговори, туку затоа што одбива да ја прифати фантазмата дека постојниот поредок е единствениот можен. Како што пишува Муњоз, „настраноста сè уште не е тука“; таа не е конечна состојба што може еднаш засекогаш да се достигне, туку „идеал што може да се дестилира од минатото и да се употреби за да се замисли иднината“ (Muñoz, 2009).

Настраноста, пред сè, е хоризонт на потенцијал, простор од кој станува можно да се замислат и создаваат светови што сè уште не постојат, но чие доаѓање веќе ги вознемирува оние што сакаат сегашниот поредок да остане единствената можна иднина.

Литература

- Butler, J. (2024). *Who's afraid of gender?* Farrar, Straus and Giroux.
- Berlant, L. (2015). Structures of unfeeling: *Mysterious Skin*. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 28(3), 191–213.
- Cohen, J. J. (2012). Monster culture (Seven theses). In C. J. S. Picart & J. E. Browning (Eds.), *Speaking of monsters: A teratological anthology* (pp. 15–25). Palgrave Macmillan.
- Cohen, S. (2011). *Folk devils and moral panics: The creation of the Mods and Rockers* (3rd ed.). Routledge.
- Dimitrov, S., Velichkovska, M., & Cvetkovik, I. (2026). The old new: Anti-gender mobilizations in North Macedonia. In R. Kuhar & A. Zaharijević (Eds.), *Anti-gender mobilizations in the post-Yugoslav space* (pp. 139–164). Springer Nature Switzerland.
- https://doi.org/10.1007/978-3-031-92413-2_6
- Glissant, É. (1997). *Poetics of relation* (B. Wing, Trans.). University of Michigan Press.

- Graziano, V., Mars, M., & Medak, T. (2025). *Pirate care: Acts against the criminalization of solidarity*. Pluto Press.
- Holzberg, B. (2026). Apocalyptic fear, heroic victimization and destructive pleasure: The emotional politics of anti-gender. *Journal of Gender Studies*.
- MacCormack, P. (2020). *The ahuman manifesto: Activism for the end of the Anthropocene*. Bloomsbury Academic.
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*. New York University Press.
- Puar, J. K. (2007). *Terrorist assemblages: Homonationalism in queer times*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2024). *Uncertain times*. Polity Press.
- Sharpe, C. (2016). *In the wake: On Blackness and being*. Duke University Press.
- Stryker, S. (1994). My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: Performing transgender rage. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(3), 237–254.
- Величковска, М., Атанасовска, Г., & Миленковска, С. (2024). *Цензура, бојкот и намалување на просторот за делување на ЛГБТИК активистите и на уметниците како резултат на говорот на омраза*. Институт за медиуми и аналитика.
- Цветковиќ, И., Величковска, М. (2022). *Кој се плаши од родот? Анализа на клучните стратегии и наративи на анти-родовите движења во Северна Македонија*. Скопје: Коалиција МАРГИНИ
- Цветковиќ, И. (виш истражувач), Величковска, М., Гаговска, Е. (помлади истражувачи). (2021). *Сексуалните малцинства, родот и медиумите: Анализа на медиумското известување на темите поврзани со ЛГБТИ заедницата и родово заснованото насилство*. Скопје: Коалициски МАРГИНИ
- Величковска, М. (2022). *Последиците од анти-родовите движења врз животите на трансродовите луѓе*. Slobodenpecat.mk (статија).
- Дрндаревска, Д., Величковска, М. (2025). *Истражување на институционалното насилство кон ЛГБТИК во Северна Македонија (2021–2023)*. Коалиција МАРГИНИ.

Осврти и интервјуа

- Гелевски, Никола. *Улицата на гробарите (не на свончарите)*. Окно, 19 февруари 2024.
<https://okno.mk/node/100126>
- Алексовски, Дарко. *Јован Јосифовски: Отпорот во мојот опус го гледам како обврска*. Медуза, 26 јуни 2025.
<https://meduza.mk/dialogues/jovan-josifovski-otporot-vo-mojot-opus-go-gledam-kako-obvrska/>
- Dimitrova, K. *Nekršteni, divlji*. Kulturne Novosti, 3 февруари 2026.
<https://www.portalnovosti.com/nekrsteni-divlji>

Уметнички проекти/дела

- Луј, Едуар. Крајот на Еди. Скопје: Полица, 2018.
- Јовановиќ, Ѓорѓе. *Горчлив шеќер (Bitter Sugar)*. Изложба/уметнички проект, Музеј на современата уметност – Скопје, 19 септември 2023 – февруари 2024.
- Јосифовски, Јован. *Box Office Poison*. Изложба/промоција на книга/филмска проекција, КСП Центар Јадро, Скопје, 14 ноември 2024.
- Јосифовски, Јован. *I Used to Be a Lovely Boy but Turned Out Queer – An Archive of Personal Belongings*. Private Print, 2022.

Skopje Pride Weekend Festival. *{ДНО} (Vol. 3): Gender Reveal Party*. Специјално тематско уметничко издание во рамки на off-програмата на фестивалот, во организација на Јован Јосифовски. Бар Љубов, 27 јуни 2024.

Skopje Pride Weekend Festival. *{ДНО} (Vol. 5): Погани денови*. Специјално тематско уметничко издание во рамките на off-програмата на фестивалот, во организација на Бучкурж. Паб Се, Скопје, 17 јануари 2025.

Селекција на антиродови прилози

Преземи одговорност. (2024, 16 февруари). Објава за проектот „Горчлив шеќер“ на Ѓорѓе Јовановиќ. Фејсбук.

Недан Пановски. (2023, декември). Објава за изложбата „Горчлив шеќер“ во Музејот на современа уметност. Фејсбук.

Коалиција на заштита на децата. (2023, 9 август) *ПОЛИЦА ВО ОДБРАНА НА КНИГА ШТО НОРМАЛИЗИРА ФАМИЛИЈАРЕН ГРУПЕН АНАЛЕН СЕКС НА 9–10 ГОДИШНИ ДЕЦА?*. Фејсбук.