

CONTEXT / КОНТЕКСТ 11

Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување

Editorial Board / Редакција

Liedeke Plate (The Netherlands) / **Лидеке Плате** (Холандија)

Marko Juvan (Slovenia) / **Марко Јуван** (Словенија)

Aleksandar Jerkov (Serbia) / **Александар Јерков** (Србија)

Fiona Sampson (United Kingdom) / **Фиона Сампсон** (Велика Британија)

Davor Piskać (Croatia) / **Давор Пискач** (Хрватска)

Aleksandar Prokopiev (Macedonia) / **Александар Прокопиев** (Македонија)

Editor – in – Chief / Главен и одговорен уредник

Sonja Stojmenska-Elzeser (Macedonia) / **Соња Стојменска-Елзесер** (Македонија)

ISSN 1857- 7377

**INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА**

CONTEXT / КОНТЕКСТ 11

**Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко
истражување**



Скопје – Скопје
2013

CONTEXT is an international review and publishes contributions in English and in Macedonian. All submissions are peer reviewed.

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

Institute of Macedonian Literature
Grigor Prlicev 5, p.o.b.455
1000 Skopje
Republic of Macedonia

КОНТЕКСТ е меѓународно списание и објавува прилози на англиски и на македонски јазик. Сите текстови се рецензираат.

Ракописите и редакциската преписка се упатува на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п.фах 455
1000 Скопје
Република Македонија

CONTENTS / СОДРЖИНА

Boris M. Proskurnin / Борис Проскурнин: MORAL CONFRONTATION AND RESPONSIBILITY AS THE BASIS OF GEORGE ELIOT'S HEROINES' INNER WORLDS: ETHICS OF ALTERITY / Моралната конфронтација и одговорноста како база на внатрешниот свет на книжевните ликови на Џорџ Елиот: Етика на другоста	7
Владимир Мартиновски / Vladimir Martinovski: ЛИРСКИ „ЖЕНСКИ“ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ НА МИТОВИТЕ ЗА ОДИСЕЈ (ВО ПЕСНИТЕ НА АНА ДИМИШКОВСКА И ЛИДИЈА ДИМКОВСКА) / Lyrical Female Interpretations of the Odysseus Myths in Ana Dimishkovska's and Lidija Dimkovska's Poems	19
Cécile Kovacshazy / Сесил Ковачхази: TRAVELING IN CYP SYLAND / Патување во Ципсиленд	29
Радомир Поповски / Radomir Popovski: КУЛТУРНО ПРОФИЛИРАЊЕ НА ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ТЕЛОТО И ТЕЛЕСНОТО: НЕКОИ ПРЕТПОСТАВКИ НА ДУХОВНОСТА НА ИСТОКОТ ПРЕКУ ЗАДОВОЛУВАЊЕТО НА СЕТИЛАТА / The Cultural Profiling of the Body/Bodily Issue: some Assumptions of Eastern Spirituality through Satisfying the Senses	41
Jana Kuzmíková / Јана Кузмикова: A BRIEF SURVEY OF COGNITIVE LITERARY SCIENCE / Краток преглед на когнитивната книжевна наука	61
Тихомир Стојановски / Tihomir Stojanovski: ПОИНАКВИ ЧИТАЊА НА ОБРЕДОТ И НА ТЕАТАРОТ: ПАТЕКА НА СПОЗНАНИЕТО НА СЕБЕСИ / Different Readings of the Ritual and Theatre:A Path for Self-recognition	75
Vladimir Cvetkoski / Владимир Цветкоски: FEMALE SEXUALITY AND MALE DOMINANCE IN <i>MEASURE FOR MEASURE</i> AND <i>THE TAMING OF THE SHREW</i>/ Женската сексуалност и машката доминација во <i>Танте за кукуригу</i> и <i>Кротењето на онаката</i>	85

Живко Грозданоски / Živko Grozdanovski: ЗАМИНУВАЊЕТО/ПАТУВАЊЕТО КАКО ТЕМА ВО ПОМЛАДАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА (ЌЕ од Мане Манушев и <i>Куќичка за птици преселници</i> од Ѓоко Здравески) / Leaving/Traveling as a Topic of the Young Macedonian Poetry (<i>WILL</i> by Mane Manushev and <i>House for migrant birds</i> by Gjoko Zdraveski)	97
Afrim A. Rexhepi / Африм А. Реџеџи: PROTONISM, HARMONY AND GLOBALI- ZATION / Протонизам, хармонија и глобализација	107
Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska: ЈАЗИКОТ И ИДЕНТИТЕТОТ / The Language and the Identity	115

Boris M. Proskurnin

821.111 – 31.09

Original scientific paper/Изворен научен труд

MORAL CONFRONTATION AND RESPONSIBILITY AS THE BASIS OF GEORGE ELIOT'S HEROINES' INNER WORLDS: ETHICS OF ALTERITY

Key words: George Eliot, literary character, ethics of alterity

The ethics of alterity in the novelistic art of George Eliot, one of the intellectually and psychologically brightest writers in English Literature, is looked at in the paper through the writer's ways of character- and plot-making. In the centre of the analysis are George Eliot's female protagonists – Maggie Tulliver and Dorothea Casaubon as the characters, which represent George Eliot's ideas of the New Woman and her role in the society, which, on the one hand, oppose and are ahead of their time, and, on the other, are closely connected with it and dependent on it. Such a situation makes them moral insurgents and puts them in confrontation with the milieu; but their strong sense of social and ethical responsibility seriously restricts their revolt and thus determines their inner drama, which George Eliot's depicts with great mastery.

Any talk about 'ethics of alterity' in English Literature should be linked to the national literary feature, *i.e.* artistic reconstructing of a character in the process of self-knowledge and self-appraisal, even if it is not *Ich-erzählung*. This process is given mostly in some form of self-analysis, as a process of thinking one's life over. It inevitably means synthesis of intellectualizing of the narrative and psychological approach to a character-making. The things we are speaking about are very much characteristic for George Eliot.

We should attend to mind three sets of

issues, when thinking about ethics of alterity in George Eliot's work.

The first set is connected with the Victorianism to which George Eliot belongs. The new social, political and moral atmosphere of the 1850s forced literature to concentrate on the analysis of a personage who is not a hero in the direct meaning of the word, but whose character refracts some essential features of an epoch that was, as Flaubert complained, becoming bourgeois. Those features manifested themselves not in remarkable deeds, considerable action or strong passions, and not in a sort of large-scale

confrontation but in everyday, ordinary life and issues. The writers, who entered literature in the second half of the XIX century, were guided by a different concept of the individual, understood and depicted not at all as a product of direct interdependence of social determinants. As Thackeray's narrator puts it in *The Newcomes* (1854):

*I never could count how many causes went to produce any given effect or action in a person's life; and have been for my own part many a time quite misled in my own case, fancying some grand, some magnanimous, some virtuous reason, for an act of which I was proud, when, lo, some pert little satirical monitor springs up inwardly, upsetting the fond humbug which I was cherishing...*¹

This phrase of Thackeray reflects some essential features of the realism of that time: structurally the main interest of a writer of that literary period lies with depicting of a character but not of circumstances. Though circumstances as such did not disappear, they lived through and thought over by a character. The writers of the epoch changed the route of literature in the direction of enhanced psychological depiction of a character. Many novels of that time turned out to be a kind of psychological and analytical investigation of inner world. The novel concentrates on the dynamics of mental life (to be exact – on the dynamics of psyche; in the

literary times before Freud, psyche and mind were synonyms). It means that they used literature to reveal some outside world processes (its social, political, moral aspects), being, figuratively speaking, run through the mind (and psyche) of a character, deeply settled in the flow of common life. What is more, social analysis is carried out in the works of these writers as reconstruction of the type of social behaviour and social psychology, which are determined by complex emotions, moods, motives, and, among other things, by moral paradigms to which individuals are subject. It's especially important to remember when we speak about Victorian Age with its rigid moral values and the personages who by their otherness protest against them at the level of subconscious reactions predominantly, though revealed by means of writer's or narrator's analysis.

The second set of issues is directly connected with the Victorian Age's social, moral and cultural values which ruled over the writers of the period even if they opposed them and satirized current life. When we speak about these values, we mean earnestness, enthusiasm, the worship of force and of a self-made man (hero worship), entrepreneurial spirit, critical spirit and – at the same time – great will to believe, rigidity and dogmatism, and some others; the dialectics of sometimes quite opposite values receive a fine integral analysis in Walter Houghton's *The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870* (1957).

The third set of issues is connected with the world outlook of Eliot herself, with her philosophy, her evangelical education, for instance, and with her very peculiar atheism based on 'humanity religion' formed on her deep and thoughtful reading of *Essence of Christianity*

¹ W.M.THACKERAY, *The Newcomes* / Edited with an Introduction by A.Sanders (Oxford University Press, 1995). 64.

by Ludvig Feuerbach and David Strauss's *The Life of Christ*, but mainly – on her own much complex ethical views based on her understanding of Baruch Spinoza's *Ethics* and the works of John Stuart Mill, deep analytical reading of the works of August Comte, James Froude, Thomas Macaulay and others.

She is famous for her intense reflections on social identity and the freedom of an individual and its measure and for her deep understanding how far from reality is any ideal construct. It's a very English statement of question, it reflects, on the one hand, pragmatic approach to life, her belief in real life; on the other hand – it shows how far she believes that life is complex and dynamic, and here we see George Eliot's anti-dogmatism. It helps to understand why George Eliot gives her personages such strong intellect and thirst for knowledge², and it also explains her personages' serious sense of responsibility for the place one occupies in the world. Many of her heroes and heroines are put in the situation described by Feuerbach in his 'Essence of Christianity': 'Every man must place before himself a God, i.e. an aim, a purpose'³. This idea of life full of good aims and serious purposes (in many ways specially stressed in protestant and puritan ethics) becomes the centre of George Eliot's ethical program. The idea of getting some serious aim in life determines her female characters' plot-realization, which is none other than displaying psyche of a personage in its

² This is just the case when, by Emmanuel Levinas, 'knowing is psyche' (see his *Ethics as First Philosophy* in *The Levinas Reader* / Edited by Sean HAND (Oxford: Blackwell, 1989). 77.).

³ Philip DAVIS, *The Victorians* (Oxford University Press, 2004). 396.

response to the events reconstructed. Hence it explains the 'terror of aimlessness', which torments her female protagonists – Janet, Maggie, Dorothea, Romola. Here we are not to forget George Eliot's thought that corresponds with the Victorian Age's optimism: life nevertheless changes for the better, but these changes for the better are impossible if *human beings* are not changing for the better. And this logically leads to the idea of the borders for person's identity, liberty and independence. She shows her understanding of it by depicting her heroines who want to go further than the dominant ethics prescribes. The first obstacle for bettering society through women, by George Eliot, was the idea of thinking of a woman only as 'the angel in the house'. Avoiding politicizing the *Women's Question* (her reluctance to lend her energies to the feminism just at that time emerging is well analyzed⁴), George Eliot nevertheless questions her society's putting chains of the old-fashioned and unfair limits upon women's lives, full of noble purposes. That's why her heroines are moral and social insurgents, whose revolt nonetheless ends within happy family life (though Maggie from *The Mill on the Floss* finds her happiness only in the last

⁴ See: Dorothea BARRETT, *Vocation and Desire: George Eliot's Heroines* (Routledge, 1989); Gillian BEER, *George Eliot* (Harvester, 1986); Kate FLINT, *George Eliot and Gender in The Cambridge Companion to George Eliot* (Cambridge University Press, 2001). 159 – 180; Brenda McKAY, *George Eliot and Victorian Attitudes to Racial Diversity, Colonialism, Darwinism, Class, Gender, and Jewish Culture and Prophecy* (The Edwin Mellon Press, 2003); Barbara HARDY, *George Eliot* (New York, Continuum, 2006).

moments of her life when she is reconciled with her brother Tom a moment before they drown in the river flood).

What makes the story of these moral insurgents more interesting and novel-like is not only their confrontation with society and its dogmatism, but their inner torments, mostly based on difficulties of their search for the personal places in the world. As Philip Davis writes in *The Victorians*, “It was precisely their growing recognition of the relative lack of social purpose for women in Victorian England that put George Eliot’s young female protagonists in the vanguard of Victorian metaphysical questioning”⁵. George Eliot’s contemporary Richard Holt Hutton wrote that the main wish of Maggie Tulliver is to be purposefully at ‘home’ in life (we may say the same of any other female protagonist of hers). This is one of the terms of happiness for Maggie. But it is not in some fantasy and dream life (ideal life) that this happiness is sought (see Chapter 3 in Book 4 of *The Mill...*). Because of priorities of life practices, Eliot ‘puts her characters in direct contact with the ultimate realities’⁶.

Here we come to one more important thing if we want to understand George Eliot’s approach to her personages’ ethics of self- and society-changing. I mean the idea of reasons and causes and their inevitability which commands any of her ethical construct. Eliot, like J.S.Mill’s in his *On the Logic of the Moral Sciences* (1843), understands the eternity of human nature and transcendental Laws of Necessity based on

⁵ Philip DAVIS, *The Victorians* (Oxford University Press, 2004). 384.

⁶ *Ibid.*

universal experience. She is close to his idea that ‘nobody is a consistent fatalist’⁷. Mill’s ideas are relevant here: a man ‘has a power to alter his character’; ‘we can make ourselves different’; ‘our character is formed by us as well as for us’⁸. Eliot has something in common with the famous thinker and moralist Samuel Smiles: life-education as the main source of self-education for an Englishman⁹. One of the main ways of self-education is getting experience; her personages *live* and *analyze* the process of life with the help of questions and answers and reveal themselves with the help of ‘explanation’ and ‘understanding’. ‘Questions’ very often lead not only to successes, but to mistaken answers (illusions) and failures, and that’s life too.

Her protagonists, both male and female, could be called, using *The Prelude* to her *Middlemarch*, ‘ardently willing souls’; that’s why her personages (and the more *other* – alter – they are the more they feel and analyze it) are depicted as characters, seeking for ‘the clue that will ‘link their life together and give it a language, a syntax, a sense of form and relationship’¹⁰. Through experience they come to understand ‘what life was like, what life was for’¹¹. It is one

⁷ See in: *Culture and Society in Britain, 1850 – 1890. A Source Book of Contemporary Writings* / Edited by J.M.Golby. (Oxford University Press, 1986). 94.

⁸ See in: *Culture and Society in Britain, 1850 – 1890. A Source Book of Contemporary Writings* / Edited by J.M.Golby. (Oxford University Press, 1986). 95.

⁹ Philip DAVIS, *The Victorians* (Oxford University Press, 2004). 109.

¹⁰ Philip DAVIS, *The Victorians* (Oxford University Press, 2004). 385.

¹¹ Philip DAVIS, *The Victorians* (Oxford University Press, 2004). 386.

of the sources of morality in her fiction and at the same time one of the reasons why the role of the author is crucial in her narrative: the author knows better and more exactly of many things and, more important, she understands the moral weight of what happens to the characters. (By various means Eliot tries to convert her reader to the narrator's position – but that is matter for another paper.).

The character of Maggie Tulliver, Eliot's protagonist in *The Mill on the Floss* is 'much bigger' than the fate that her creator prepares for her when her only way out is reunion with her estranged brother. This ardent wish to regain her brother's love preoccupies Maggie (perhaps too much!) in the final third of the novel. Since the world around her is totally masculine, and there are no other ways of self-actualization for Maggie, she chooses her brother and Dorlcote Mill; she lives through them, she sees in them, as Robert Polhemus once said, 'identity transcending the self', a means of 'escape from female impotence'¹²; through them, in other words, she seeks to establish herself as an individual.

In this respect the model of a character constructed by George Eliot has something in common with Thomas Arnold's thoughts about contemporaries, well-known due to his book *Christian Life, Its Course, Its Hindrances, and Its Helps* (1841). (Some personages of *The Mill...* are almost direct illustrations of Arnold's book; Stephen Guest, for example):

*Many of us are very seldom in earnest. By this I mean, that the highest part of our minds, and that which judges of the highest things, is generally slumbering or but half awake. We may go through a very busy day, and yet not be, in this true sense, in earnest at all; our best faculties may, as it were, be all the while sleeping or playing*¹³.

Maggie does not live by halves; on the contrary, she takes everything seriously, honestly, with sincerity and true moral responsibility. In this respect I agree with A.Rauch who sees in *The Mill on the Floss* an example of 'linking together determinism with the idea of responsible action' and stresses the heroine's organic search for active self-realization in the world which does not greet it¹⁴. Searching for the harmony inside herself, she seeks for it in the outer world. It is not by chance that her intense search for purport of life brings Maggie to Thomas of Kemp and to his book, the main idea of which turned out to be so much close to her soul and ideas of life, especially Thomas of Kemp's appeal:

...if thou wilt have inward peace, and enjoy an everlasting crown... If thou desire to mount unto this height, thou must set out courageously, and lay the axe to the root, that thou mayst pluck up and

¹² Robert POLHEMUS, *Erotic Faith Being in Love from Jane Austen to D.H.Lawrence* (The University of Chicago Press, 1990). 177; 176.

¹³ See in: Walter HOUGHTON, *The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870* (Yale University, 1985). 230.

¹⁴ Alan RAUCH, *Useful Knowledge. The Victorians, Morality and the March of Intellect* (Durham; London: Duke University Press, 2001). 193.

*destroy that hidden inordinate inclination to thyself, and unto all private and earthly good*¹⁵.

Maggie's inner world is pictured by Eliot as the battlefield of at least two sets of morality – conventional, *i.e.* socially based and formed, and inner moral values of ontological origin; in the case of Maggie, close to her nature and thus to eternity. Recall the Biblical allusion of the heroine's name. It's the dilemma that unites and structures the novel, provides its unity (well discussed in criticism¹⁶). The brilliant example of the splash of this dichotomy is Chapter 13 of Book 6:

But under this torpor there was a fierce battle of emotions, such as Maggie in all her life of struggle had never known or foreboded: it seemed to her as if all the worst evil in her had lain in ambush till now, and had suddenly started up full-armed, with hideous, overpowering strength! There were moments in which a cruel selfishness seemed to be getting

¹⁵ George ELIOT, *The Mill on the Floss* / Edited and Introduced by Gordon S. Haight (Oxford University Press, 1980). 289.

¹⁶ See: *Critical Essays on George Eliot* / Edited by Barbara HARDY (Routledge, 1970); Elizabeth ERMARTH, *Maggie Tulliver's Long Suicide*, in *Studies in English Literature 1500-1900* (Vol. XIV, No. 4, Autumn, 1974). 587-601; *George Eliot: The Mill on the Floss and Silas Marner. A Casebook* / Edited by R.P. DRAPER (Macmillan, 1977); Gillian BEER, *George Eliot* (Harvester, 1986).

possession of her; why should not Lucy — why should not Philip suffer? She had had to suffer through many years of her life; and who had renounced anything for her? And when something like that fullness of existence — love, wealth, ease, refinement, all that her nature craved — was brought within her reach, why was she to forego it, that another might have it — another, who perhaps needed it less? But amidst all this new passionate tumult there were the old voices making themselves heard with rising power, till, from time to time, the tumult seemed quelled. Was that existence which tempted her the full existence she dreamed? Where, then, would be all the memories of early striving — all the deep pity for another's pain, which had been nurtured in her through years of affection and hardship — all the divine presentiment of something higher than mere personal enjoyment, which had made the sacredness of life? She might as well hope to enjoy walking by maiming her feet, as hope to enjoy an existence in which she set out by maiming the faith and sympathy that were the best organs of her soul. And then, if pain were so hard to her, what was it to others? — "Ah, God! preserve me from inflicting — give me strength to bear it." — How had she sunk into this struggle with a temptation that she would once have thought herself as secure from, as from deliberate crime? When was that first hateful moment in which she had been conscious of a feeling that clashed with her truth, affection, and gratitude, and had not shaken it from her with horror, as if it had

been a loathsome thing? [458 – 459]

When we look at the images of Maggie, or Dorothea, or Romola (and this observation is true for her male characters too), we see that, using the words of John Locke, personal authenticity of these personages is authenticity of consciousness acquired in the course of time and through acknowledgement of their definite place in the space. It is obvious that the image of Maggie corresponds with the point of German poet Novalis cited by Eliot in the novel: 'character is destiny' [401]¹⁷. It explains the tragedy of Maggie and closeness of the novel to classical Greek tragedies with its ethics of *fatum* and heroes' fight with it. In the novel, Eliot wrote further: 'But not the whole of our destiny' [401]: let's remember J.S.Mill's idea that a man 'has a power to alter his character' on which Eliot relies quite consciously. In the endings of the novels the heroes of Eliot, through some serious alterations, really do overcome this interdependence of character and destiny.

The bright example of it is one of the greatest achievements of Eliot – Dorothea Brook (Casaubon), one of the three protagonists in *Middlemarch*. A reader can't help noticing the fact that George Eliot begins and finishes her story of Dorothea with allusions to Saint Theresa (ironical though in the opening *Prelude*). Saint Theresa is a person who for many years was a symbol of self-sacrifice and tragic spiritual

search. To some extent it sets a sort of frame for George Eliot's ideas put forward in this novel in terms of acquisition of meaning of life through suffering:

*Many Theresas have been born who found for themselves no epic life wherein there was a constant unfolding of far-resonant action; perhaps only a life of mistakes, the offspring of a certain spiritual grandeur ill-matched with the meanness of opportunity perhaps a tragic failure which found no sacred poet and sank unwept into oblivion. With dim lights and tangled circumstance they tried to shape their thought and deed in noble agreement; but after all, to common eyes their struggles seemed mere inconsistency and formlessness; for these later-born Theresas were helped by no coherent social faith and order which could perform the function of knowledge for the ardently willing soul. Their ardour alternated between a vague ideal and the common yearning of womanhood; so that the one was disapproved as extravagance, and the other condemned as a lapse*¹⁸.

Certainly those acts of her life were not ideally beautiful. They were the mixed result of a young and noble impulse struggling amidst the conditions of an imperfect social state, in which great feelings will often take the aspect of error, and great faith the aspect of illusion. For

¹⁷ It's quite remarkable in this respect to notice that Alan Rauch titles the chapter on *The Mill on the Floss* in his *Useful Knowledge. The Victorians, Morality and The March of Intellect* (Durham; London: Duke University Press, 2001) *Destiny as Unmapped River*.

¹⁸ George ELIOT, *Middlemarch. A Study of Provincial Life* (Penguin Books, 1965). 25.

there is no creature whose inward being is so strong that it is not greatly determined by what lies outside it. A new Theresa will hardly have the opportunity of reforming a conventual life, any more than a new Antigone will spend her heroic piety in daring all for the sake of a brother's burial: the medium in which their ardent deeds took shape is for ever gone. But we insignificant people with our daily words and acts are preparing the lives of many Dorotheas, some of which may present a far sadder sacrifice than that of the Dorothea whose story we know [896].

On the one hand, Eliot would like to stress that contemporary life is 'dim lights' and 'tangled circumstances', that moral values professed contemporary society, do not enable these later-born Therasas and Antigones to find some worthy foothold for their hopes and aspirations, that quite often their great feelings turned out to be failures and delusions which might produce some smile. On the other hand, Eliot is far from thinking that these new Therasas and Antigones tragically wasted their lives:

But the effect of her being on those around her was incalculably diffusive: for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs [896].

Eliot's contemporary literary critics (e.g., Edith Simcox) were the first to notice that

contrasting Dorothea and her sister Celia, Rosamond and Mary Garth, George Eliot preaches tolerance 'even while showing with grim distinctness the ineffaceableness of moral distinctions and the unrelenting force of moral obligation'¹⁹. Henry James was much more severe: 'It strikes us as an oddity in the author's scheme that she should have chosen just this figure of Ladislav as the creature in whom Dorothea was to find her spiritual compensations'[Swinden 1972, 64]; he sees in it Eliot's attempt 'to make light of the serious elements of the story and to sacrifice them to the more trivial ones'²⁰. Sidney Colvin also thought about the novel: 'There is no sense of triumph in it'²¹.

But it is obvious that any absolute triumph of Dorothea would have spoiled the aesthetics and ethics of the novel; Eliot's wrote of common people, ordinary ones, not heroes in Carlyle's meaning, who despite that firmly live through difficulties of being unlike others and hence show what might be called everyday bravery. This is the main appeal of Eliot: common life also needs such Therasas in order to be improved; there should be found some serious moral imperatives in everyday existence of a person. It is the force of common life that moves the whole socio-cultural structure on. As far as heroes are concerned, 'I am not sure that the greatest man of his age, if ever that solitary superlative existed, could escape these unfavourable reflections of

¹⁹ *George Eliot. Middlemarch. A Casebook* / Edited by Patrick SWINDEN (Macmillan, 1972).45.

²⁰ *George Eliot. Middlemarch. A Casebook* / Edited by Patrick SWINDEN (Macmillan, 1972). 62.

²¹ *George Eliot. Middlemarch. A Casebook* / Edited by Patrick SWINDEN (Macmillan, 1972).55.

himself in various small mirrors; and even Milton, looking for his portrait in a spoon, must submit to have the facial angle of a bumpkin' [110]. That's why Eliot in the early parts of the novel is ironical towards Dorothea whose mind, she writes, 'was theoretic, and yearned by its nature after some lofty conceptions of the world...' [30].

Eliot characterizes Dorothea as a person with 'a nature altogether ardent, theoretic, and intellectually consequent' [51], but "not in the least self-admiring" [32]. She expressed her main ambitions as follows: 'I should like to make life beautiful – I mean everybody's life' [251].

Despite the initial irony, the plot of Dorothea is the story of searching for vocation. When I say 'irony', I mean that crucial moment when Dorothea, the girl who pines for a spiritually like-minded life-companion, mistakes the old pedant and dried-up man Casaubon for the person whose grand idea can impart meaning sense to her life: 'What a work to be in any way present at, to assist in, though only as a lamp holder!' [40]. Dorothea's eagerness for self-immolation is not a passive romantic sacrifice and the wish to be useful and devoted just to one person. She is sure that Casaubon's key to all mythology will bring humankind to a better understanding of its spiritual roots. She pictures her marriage to Casaubon as her only possible means of being useful *for people* in the right way. Her discovery that she has been mistaken and that nobody has forced her to believe in him turns her situation into a spiritual and psychological drama, where there is no place for irony and jokes. (It begins to be obvious when two plots – Dorothea's and that of Lydgate, figuratively speaking, meet.)

Eliot dramatizes Dorothea's situation from within; she shows this drama of her heroine as the drama of personal delusions, frantically realized by Dorothea. But at the same time the whole context of the novel frames Dorothea's drama as not without some ontological social grounds, since a woman of the time had no other way of social self-realization but marriage or/and charity. Because of that, any woman who wants to overcome these limits is 'other', different, alters social rules and codes. She is either an oddity or a social outcast and violator. The society either does not want or is unable to help such a person to display his or her inner energy in a social meaningful way. We see it in the novel in contrasting Dorothea and Celia, Dorothea and Rosamond, Dorothea and Mrs Bulstrode, and – to a certain point and in another context – Dorothea and Mary Garth (though they both are Eliot's protagonists).

It's obvious that the writer through painful self-analysis and self-appraisal leads Dorothea to some ethical border while crossing which she gains herself new and changed. In the beginning of the novel Eliot stresses 'the intensity of her religious disposition, the coercion it exercised over her life'; at the same time, it 'was but one aspect of a nature altogether ardent, theoretic and intellectually consequent' [51]. The Puritan source of Dorothea's energy is evident (and perhaps it's one of the reasons for Eliot's irony towards her: already in 1842 Mary Ann Evans who 15 years later became George Eliot, declared her atheism – once and for ever).

It is well known that the sign of divine predestination for a protestant (and a puritan as well) is the moment of conversion, closely connected with overcoming some inner, spiritual

crisis. The crash of her illusions about the great deed of Casaubon, his death then, and especially his insulting codicil, when Casaubon made Dorothea's right to inherit from him conditional on her not getting married to his nephew Will Ladislaw, are stages of her conversion. Eliot writes:

She might have compared her experience at that moment to the vague, alarmed consciousness that her life was taking a new form, that she was undergoing a metamorphosis in which memory would not adjust itself to the stirring of new organs. Everything was changing its aspect: her husband's conduct, her own duteous feeling towards him, every struggle between them – and yet more, her whole relation to Will Ladislaw. Her world was in a state of convulsive change; the only thing she could say distinctly to herself was, that she must wait and think anew. One changed terrified her as if it had been a sin; it was a violent shock of repulsion from her departed husband, who had hidden thoughts, perhaps perverting everything she said and did. Then again she was conscious of another change which also made her tremulous; it was a sudden strange yearning of heart towards Will Ladislaw. It had never before entered her mind that he could, under any circumstances, be her lover: conceive the effect of the sudden relation that another had thought of him in that light – that perhaps he himself had been conscious of such a possibility, – and this with the hurrying, crowding vision of

unfitting conditions, and questions not soon to be solved [532 – 533].

That's why that quiet happiness which she acquired in the end, does not at all seem to be a failure, by Eliot's ethics, because this time, in her marriage to Will, Dorothea gets not only true love, but the sense of absolute unanimity with her husband, of which she dreamt on the eve of marriage to Casaubon. This community of interests means for her equality, being loved and respected as an individual. Naturalness and simplicity, candor and openness, fairness and honesty, independence and self-criticism, faith in inevitable improvement – these are – to name a few – the qualities which are victorious in the plot of Dorothea.

George Eliot thinks and writes on the premise that to have moral influence, one of the main aims of any writer by Victorian standard, a writer should avoid unconcealed moralizing. From the very beginning of her creative work she was preoccupied with the issue of finding effective proper ways – through form, style, character-making and issues – to link her reader with deep moral and ethical ideas. One such idea was whether it is possible for an individual to lead a full life which, on the one hand, corresponds with this individual's understanding of meaningful and thus happy life, and on the other, does not interfere with other people's happiness (here she is close to the key socio-ethical thesis of J. S. Mill, fully expressed in his *On Liberty*). It is a well investigated fact how much Baruch Spinoza's *Ethics*, which Eliot began to translate in 1856, influenced her ideas of freedom and of the limits and measures of that freedom; of social identity and of the line

between freedom and social responsibility²². What is more, Eliot agreed with Spinoza on the idea of the distance between any ideal model and reality, which logically leads to understanding the wholeness of life as based on complexity and mobility.

The latter is very much central to the world of her fiction, which fully reflects George Eliot's understanding of a human being's existence as a kind of the succession of choices and these choices' consequences. Here the idea of responsibility moves forward and gets the status of character-making policy in her fiction. In the paper I tried to show how complex are the central characters of her fiction, how far they confront and refract the main trends of social, moral and cultural life of the Victorian Age, a true daughter and a severe critic of which George Eliot was.

References:

Culture and Society in Britain, 1850 – 1890. A Source Book of Contemporary Writings / Edited by J.M.Golby. Oxford University Press, 1986.

George Eliot. *The Mill on the Floss* / Edited and Introduced by Gordon S. Haight. Oxford University Press, 1980.

George Eliot. *Middlemarch. A Study of Provincial Life*. Penguin Books, 1965.

George Eliot. *Middlemarch. A Casebook* / Edited by Patrick SWINDEN . London: Macmillan, 1972.

Philip Davis. *The Victorians*. Oxford University Press, 2004.

Walter Houghton. *The Victorian Frame of Mind, 1830 – 1870*. Yale University Press, 1985.

Emmanuel Levinas. *Ethics as First Philosophy // The Levinas Reader* / Edited by Sean Hand. Oxford: Blackwell, 1989.

Robert Polhemus. *Erotic Faith Being in Love from Jane Austen to D.H.Lawrence* . The University of Chicago Press, 1990.

Alan Rauch. *Useful Knowledge. The Victorians, Morality and the March of Intellect*. Durham; London: Duke University Press, 2001.

W.M.Thackeray. *The Newcomes* / Edited with an Introduction by A.Sanders. Oxford University Press, 1995.

²² See: Gordon S. HAIGHT, *George Eliot: A Biography* (Oxford, Oxford University Press, 1968); Dorothy ATKINS, *George Eliot and Spinoza* (Salzburg, Austria: Institut Fur Englische Sprache und Literatur, Universtat Salzburg, 1978); Elizabeth D. ERMARTH, *George Eliot* (London; New York, Macmillan, 1985).

Борис Проскурнин
Моралната конфронтација и одговорноста како база на внатрешниот свет на
книжевните ликови на Џорџ Елиот: Етика на другоста

(Резиме)

Во статијата се разгледуваат специфичностите на градењето на сиже, а исто така особеностите на карактерологијата во романескното дело на англиската писателка од 19-ти век Џорџ Елиот. Во центарот на претставената анализа се протагонистките Меги Таливер (*The Mill on the Floss*) и Доротеја Брук (*Middlemarch*), кои ги овозможуваат претставите за „новата“ жена и нејзината општествена улога. Авторот ги демонстрира уметничките принципи и средства со кои Џорџ Елиот ги покажува внатрешните драми на хероините. Жените во романите се спротивставени на своите времиња, во некоја смисла дури и ги надминуваат, а и остануваат неразбрани и отфрлени од страна на околниот свет. Истовремено посебно се акцентира главната етичка дилема на хероините и начините на нивното уметничко остварување во романите: социјалната и личната одговорност се конфронтира со стремежот кон индивидуалната слобода, природноста и веќе добро развиената „другост“ на хероините.

Клучни зборови: Џорџ Елиот, книжевен лик, етика на другоста

Владимир Мартиновски

821.163.3-1.09

Original scientific paper/Изворен научен труд

ЛИРСКИ „ЖЕНСКИ“ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ НА МИТОВИТЕ ЗА ОДИСЕЈ (ВО ПЕСНИТЕ НА АНА ДИМИШКОВСКА И ЛИДИЈА ДИМКОВСКА)

Клучни зборови: реинтерпретации на митови, Ана Димишковска, Лидија Димковска

Проследувањето на врските меѓу митот (како протоуметнички и прото-книжевен облик) и песната (и онаа епската и онаа лирската, и древната, и современата, и онаа за пеење со придружба на лира, и онаа што ја читаме од стихозбирките или на Интернет) неизбежно нè соочува со две неразделни прашања: кои се клучните *доцрни точки* – следствено, кои се и *клучните разлики* – меѓу овие творечки облици?

Имено, огромен број мислителци (од најстари времиња до денес) упатуваат на многубројните нераскинливи врски меѓу митот и поезијата, поради кои не е воопшто лесно да се даде брз и конечен одговор. Говорејќи за метафоричната природа на митот, сумирана во тезата дека „секоја метафора и метонимија по потекло е мал мит“, уште Џанбатиста Вико забележува дека поетскиот јазик се темели врз „недостижната мудрост на митот“, која се должи на

првобитниот идеолошки синкретизам. Романтичарите (од Хајне и Гете до браќата Шлегел или браќата Грим) митот го третираат како „естетски феномен“ и како „основен прототип на уметничкото творештво“. Поистоветувањето на митот и песната е најевидентно кај Хердер, кој, говорејќи за заедничкото културно и книжевно наследство на човештвото, ја разгледува митологијата како дел од „поетското богатство на народната мудрост“. Како поткрепа на тезата за перманентната врска меѓу митот и уметничкото творештво, веројатно најцитирана е мислата на Шелинг, според кого: „Митологијата е неопходен услов и основна граѓа за секоја уметност“. Шелинг не само што укажува дека „без мит нема песна“ туку тој воспоставува еден вид *равенство* меѓу овие два феномена, поентирајќи: „митологијата е *апсолутна* поезија“.

Невралгичната точка врз која се постулираат паралелите меѓу митот и

поезијата во теориската мисла на XX век е токму „митскиот начин на мислење и чувствување на светот“ (Мирча Елијаде). Преку анализата на огромна антрополошка граѓа, Клод Леви-Строс доаѓа до сознанието дека „како и поетското, така и митолошкото мислење е метафоричко, симболично и сликовито“.

Мошне сродни се стожерните согледи би пласирани во капиталната студија *Филозофија на симболичните форми* на Ернст Касирер, кој истакнува дека „човековото духовно творештво, во прв ред митотворството, како најстар вид на тоа творештво е симболично (...) митологијата е автономна симболичка форма на културата т.е. затворен симболички систем“. Од психоаналитичка позиција, врската мит-уметност (поезија) се разгледува врз механизмите на колективното несвесно. Карл Г. Јунг потенцира дека: „митовите се првобитни откровенија на претсвесната душа, спонтани искази за несвесните душевни настани“. Притоа, митот, како и поезијата (и уметноста воопшто) оперира со „метафоричноста на архетипската симболика“. Од друга страна, односот „мит-песна“ е неразделиво поврзан со комплексниот однос „мит-ритуал“. На тоа нè упатува визурата на ритуално-митолошката критика, која настојува да го елаборира потеклото на книжевните жанри (особено на епот и трагедијата) врз основа на врската меѓу митот и ритуалот. Воедно, според пледоајето на архетипската критика на Нортроп Фрај, најзначајно и најдрагоценото во уметничкото дело се токму митовите и архетиповите, па оттука и во проучувањето на поезијата, архетипските обрасци имаат приоритетно

значење. „Ритуалот и митот не се само извори туку и внатрешна суштина на поезијата, основа на поетската имагинација“ – заклучува Фрај.

Од оваа сосема куса панорама е очигледна тенденцијата да се апострофира значењето на митот за песната. Но дали и митот ѝ должи нешто на песната?

Општопознато е дека песните се клучните сокровишта на митовите во колективната меморија. Многу митови, за жал, се заборавени засекогаш, но преку епските песни и епопеите од сите меридијани (од *Епот за Гилгамеш*, *Енума Елиш*, *Теогонија*, *Илијада* и *Одисеја* до *Махабхарата* и *Рамајана*) човештвото сè уште ги помни *поетските интерпретации* на древните митови.

Проучувачите на митологиите со право постојано нè потсетуваат дека традиционалните митови, како *колективни* творби, најчесто имаат повеќе *варијанти*. Постојат повеќе „приказни“ дури и за потеклото и „семејното стебло“ на митските богови и херои: според една варијанта родителите на тој и тој митски јунак се едни, а според друга варијанта – други! Затоа, честопати грешиме кога велиме „мит за Пенелопа“ или „мит за Ојдип“... Всушност, не постои *само еден мит* за Одисеј, Пенелопа, Ардуна, Тор, Ојдип, Сизиф, Прометеј или Арахна. Секој мит постои во повеќе варијанти, во кои не само што финесите во приказните и деталите се разликуваат, туку приказните можат дури да имаат различни (дури и дијаметрално спротивни) епизоди. На пример, според една верзија на „митот за Ифигенија“, таа е најсурово жртвувана во Авлида, со цел

Артемида да им се смилува со поволни ветрови на Ахајците пред пловидбата кон Троја, но во друга варијанта, божицата на ловот ѝ се смилувала на ќерката на Агамемнон и Клитајмнестра, поштедувајќи ѝ го животот преку „жртвена замена“ со животно (мошне слично како во фамозната епизода за Авраамовата жртва). Но, каде ги среќаваме денес овие различни варијанти и толкувања на митовите? Едноставниот одговор би бил: токму во песните!

Имено, поетите се слободни да ја опеваат онаа варијанта на митот која им е најблиска или најприкладна за нивниот сензибилитет или за нивната книжевна творба. Имено, во Хомеровата *Илијада* (во IX пеење) Агамемнон, како гест на помирување, му ја нуди ќерката Ифигенија за жена на Ахила (тука несомнено Ифигенија е жива). Наспроти Хомер, римскиот поет-философ Тит Лукретиј Кар во првото пеење од дидактичко-философскиот еп *За природата на нештата* токму упатува на жртвувањето на невината Ифигенија (тука таа е невина жртва) како крунски пример за примитивизмот, празновеарието и погубноста на жртвените ритуали и религиозните окови.

Оттука, на прв поглед, клучна разлика меѓу митот и песната е феноменот на „варијабилноста“ на митот, наспроти „фиксираноста“ на песната. Поради усната трансмисија, митот е веќе „прогласен“ за *флотантна* творба, подложна на „вечна промена“. Но, дали „флотантноста и варијабилноста“ може да ги забележиме и кај песната, која обично ја третираме како „фиксиран“ артефакт? Тешко е да се даде дециден и дефинитивен одговор, бидејќи

креативниот процес (и во колективното, но и во индивидуалното творештво) неретко е поврзан со правење на повеќе верзии и варијанти од уметничкото дело. Како творечко битие (*zoon poetikon*), човекот секогаш настојува да го усовршува она што претходно го создал. Неоспорно е дека во народната епика и лирика наидуваме на повеќе варијанти на песните, така што фолклорното поетско творештво е неразделно од „флотантноста“ како творечко начело на колективното творештво. Од друга страна, преку критичките изданија на заокружените поетски опуси (на пример, оние од знаменитата едиција „Плејади“ на Галимар) добиваме можност да забележиме дека неретко постојат повеќе варијанти во кои е објавуван еден поетски текст. Оттука, слично како кај митот (кога не можеме никогаш со сигурност да кажеме која е *вистинската варијанта* на тој и тој мит), така и кога се соочуваме со повеќе варијанти од една песна на некој поет, ние немаме право да кажеме дека последната – или првата – објавена варијанта од песната е онаа „конечната и вистинската“.

Ако имаме предвид дека различните верзии на митовите се зачувани токму преку различните книжевни дела (затоа Роберт Грејвс во знаменитата книга *Грчки митови* прецизно ги нотира книжевните извори за секоја варијанта на митот), тогаш можеме да резимираме: флотантната природа на митот се одржува токму преку песните!

Како метатекст на митот, но и на книжевните интерпретации на митот, секоја песна не само што може да се потпре на *различна* варијанта од еден мит туку може да

понуди *ново* и поинакво книжевно *толкување* на еден мит. Посочувајќи дека Хомер во *Илијада* не пее за целата Тројанска војна, ами за гневот на Ахил, уште Аристотел забележува дека во епската песна настанува трансформација на митот според природата и потребите на жанрот. Тој комплексен процес на адаптација на митската граѓа, секако, се одвива и во лирската поезија, во која најчесто не се нуди (пре)раскажување, туку (*ре*)интерпретација на митот. Преку говорот на лирскиот субјект и преку загадочните механизми на идентификација и проекција, во песните митските херои и богови од некои дамнешни времиња одново добиваат „глас“. На пример, во песната „Орелот на Прометеј“ од Богомил Ѓузел, дури и орелот, чија секојдневна задача е да му го јаде дробот на казнетиот митски бунтовник, ја искажува „својата верзија“ на приказната за конфликтот меѓу Прометеј и Севс.

Во современата македонска поезија постојат повеќе циклуси песни кои се базираат врз реинтерпретацијата на митовите, а во оваа пригода како парадигматични (и комплементарни) би ги издвоиле циклусот „Одисеј“ од Ана Димишкова, поместен во стихозбирката *Соцветија* (1994), како и циклусот „Тајните сонети на Пенелопа“ од Лидија Димковска, објавен во стихозбирката *Изгризани нокти* (1998).

Циклусот „Одисеј“ го сочинуваат пет песни во кои како лирски субјекти се јавуваат петте клучни женски ликови од Хомеровата *Одисеја*: Антиклеја (мајката на Одисеј), Навсикаја (ќерката на кралот Алкиној), Кирка (моќната волшебничка која ги претвора сопатниците на Одисеј во животни), Калипсо

(преубавата нимфа која му нуди бесмртност на Одисеј) и Пенелопа (верната сопруга на Одисеј). Оттука, покрај обединувачката „женска“ перспектива на сите песни од циклусот (секоја песна ја реконструира приказната од позиција на еден од женските ликови), карактеристично е дека лирските субјекти му се обраќаат на Одисеј. Така, во песната „Антиклеја“ не само што е артикулирана мајчинската грижа за судбината на синот (*Светот е така скроен да те украдат од мене*), туку и сознанието дека мајката го познава синот далеку подобро од сите други жени во неговиот живот, вклучувајќи ги и мноштвото љубовници:

*Но јас една на светот скришините
лузни ти ги знам.*

*Што ми можат тие? Потни,
несвенати дојки млади.*

*Помни го мојот збор кога гории во
љубовен плам:*

*еднаш само, мажу, тече млеко од
женските гради.*

Дури и без да се впуштаме во „психоаналитичко“ толкување на оваа песна, повеќе од индикативно е обраќањето на Антиклеја (мајката) кон Одисеј (синот) со зборот „мажу“, како и имплицитниот компетициски однос и свеста за „супериорноста“ на мајката во познавањето на синот во однос на другите жени од неговиот живот, колку и да се тие привлечни и млади. Низ призмата на Антиклеја, мајчинството е помоќна врска меѓу една жена и маж во однос на сексуалната врска.

Од позиција на лирски субјект, овде мајката стравува за судбината на синот, бидејќи е свесна за фаталната димензија на „убавите ламји“, со што несомнено се прави алузија на сирените и на Кирка: *Од убави ламји, синко глава од рамена паѓа. / Само од нив, кутра, се плашам.* Во оваа песна е особено индикативна сликата за превртливите жени, што мајката му ја предочува на синот. Според Антиклеја, тие се „лукави птици“, „од пламени тела под огнот свој што скриле / санти лед“.

Таа противречна слика на жената е особено впечатлива во песната „Навсикаја“, која на Одисеј му признава дека е „во тело на девојче заробена жена“, додека, во песната „Кирка“, моќната волшебничка ја открива сета своја кршливост, крвкост и немоќност пред тајните на љубовта:

*Најпосле, некој откри која сум јас,
Зар ти, лукав црву, во мојот темел?
Ја чекаш пресудата бесрамно смел.
Ах, кутра моја моќ, пусто женско тело
ми уништи сè, похотно и бело.
Поразот е тука, а ти ми бегаиш
волибнику; и знаеш, врагу, сега:
без срам ќе сторам сè, без трошка
почит
сè за твоите потсмешливи очи.*

Според Хомеровата *Одисеја*, најголемиот дел од долгото враќање од Троја кон Итака, Одисеј го поминал во преградките на нимфата Калипсо, постојано копнеејќи за домот. Во песната „Калипсо“ на Ана

Димишковска е прикажана Калипсо во миговите кога се соочува со сознанието дека Одисеј, сепак, мора да го продолжи патувањето (кон Пенелопа):

*знаев: сè ќе изгубам, но ќе љубам.
Мојот остров е волшебен и зелен.
Остани, велев, умеам лудни нешта.
Уште можев да те измамам вешто
да те маѓепсам, врзам, да не те
пуштам
но не: сакав од срце да ме гушкаш.
Сега велама бегај. Сè беше и мина.
Велама оди а внатре рана ме копа.
Посилна беше твојата итрина:
љубејќи ме, мислеше на Пенелопа.*

Песните „Кирка“ и „Калипсо“ не соочуваат со една од најинтригантните теми од митовите за Одисеј: и покрај љубовните врски со божествените жени (нимфи и маѓепснички) митскиот јунак копнее по својата сопруга смртничка. Овој парадокс на митовите за Одисеј е анализиран во есејот на Ирена Дракул „Калипсо, Кирка и Пенелопа: женско тројство во функција на машката единственост“, во кој се пласирани две мошне заводливи тези, релевантни и за песните на Димишковска. Првата теза гласи: „Токму нивната потребата од Одисеј докажува дека машката страна од нивната дуална природа копнее за завршување, за затворање на кругот; само на тој начин, тие би можеле да се надополнат и да се реализираат во космички рамки“. Античкиот мит за потрагата по

единството низ љубовта, на овој начин, се инволвира во овој циклус песни за свеста дека таа потрага е непредвидлива, болна, а честопати и неуспешна. И фаталната Кирка, како лирски субјект е наполно свесна дека Одисеј ќе го продолжи патувањето кон Итака, додека заводливата и семоќна Калипсо (која има моќ дури и да му ја обезбеди бесмртноста на Одисеј) не сака да прифати да биде со Одисеј, додека тој мисли на Пенелопа. Втората теза на Дракул, која кореспондира со реинтерпретацијата на митовите, гласи: „Калипсо и Кирка се поразени од мислата за Пенелопа – навидум сосем обична сопруга, жена што чека, жена која постојано лебди меѓу страв и неудобност, но, сепак, е посакуваната кралица на Итака и мајката на Телемах“.

Од оваа перспектива, не нè изненадува фактот што циклусот „Одисеј“ на Ана Димишковска се заокружува токму со песната „Пенелопа“. Но, ако во претходните четири песни, читателот може да го „слушне“ гласот на Антиклеја, Навсикаја, Кирка и Калипсо, во оваа песна Пенелопа молчи. Напротив, таа е адресатот на поетската порака:

*Каков восок во ушите, жено, ништо
не ќе те спаси
тебе внатре ти пеат сирени
скитници
страдна да те галат секој миг,
осудена си
зли ветрови, очи и ретки птици.*

За разлика од Пенелопа од епилогот на *Одисеја*, која воопшто не ја става под сомнеж верноста на Одисеј, Пенелопа во оваа

песна е осудена на притаено страдање, така што лирскиот субјект (Одисеј?, поетесата?) ѝ го дава следниов совет: *просолзи понекогаш скришум, никој да не те слушне / достојана и дрска, Пенелопо древна / биди каква што си... и остани верна.* Парадоксот е очигледен: иако во песната ѝ се дава совет да остане „верна“ на митската и епската матрица на верноста, повеќе од очигледно е дека овде се соочуваме со една *нова* Пенелопа!

Во овој контекст, циклусот „Тајните сонети на Пенелопа“ на Лидија Димковска на читателите им нуди една „апокрифна“ лирска опсервација на внатрешниот свет на сопругата на Одисеј. Петте сонети се израз на силниот бунт на една Пенелопа која не сака (и не може) да ја прифати ситуацијата на „вечно чекање“. Вториот сонет најпластично ги доловува контурите и нијансите на таа мачна состојба:

*Колку молкот знае да режи
Богови, не бев ни свесна!
Ги покривам ушите со раце
ги затнувам сите еха,*

*но очите, очите ме ежат
ко кожа на орфејова песна.
Нека го, нека, нека!
Ти ли си тој што ми вету*

*вечност, а ме заборава жива
ушите? Да умрам барем! Но
смртта од раце не ја испушташ*

*и таму некаде во туѓа ноќ
ги живееш моите животи
и на моите богови си им Бог.*

Во финалните стихови од првиот сонет од овој циклус на Димковска, алудирајќи на фамозното вечно ткаење и расткајување на платното (*Вода Платно Вода Платно / Се пара сам од себе везот*), Пенелопа ја отвора низата од субверзивни прашања: *Кој кого чека, кој е вон? / Јас сум си в ред. Не знам. Он?!*. Таа интерогативна низа, како бескрајно предиво, продолжува и во другите сонети: *Зошто бре, зошто те нема / уште? Во друга ли војна / се дена? Или, клет, / си при жена некоја / од богови помилувана? / Не кон мене веќе / копнеж те влече? Кого, / кого да го молам да те донесе?* (во третиот сонет); или: *Ни на него веќе не се сеќавам. / Кај ми е, дојке, предилото?* (во четвртиот сонет)...

Посочените два циклуса сонети посветени на женските ликови неразделни од митовите за Одисеј се илустративни за односот мит-песна барем од три аспекти. Прво, тие ја демонстрираат повеќеперспективноста на секоја митска приказна: како во фамозниот расказ „Во бујакот“ на Акутагава, едно исто собитие може да биде реконструирано и доживеано од различни позиции. Второ, преку песната ликовите од митот добиваат секогаш нови обележја: песната е сведоштво за тоа како поетот ги доживува тие ликови. Во песните, како лирски субјекти, тие ликови страдаат и копнеат, љубат и мразат, веруваат и се сомневаат, поставуваат незгодни прашања и нудат неочекувани одговори. Поинаку кажано, поетите ги „воскреснуваат“ древните митски ликови преку своите песни, давајќи им индивидуални човечки обележја и чувства. Трето, поетите имаат слобода во интерпретацијата на секој мит: Пенелопа не мора по секоја цена да остане „верна“, како во посочениот циклус од Димковска, или како во стиховите од песната „Одисеј“ од Блаже Конески (*Ниту ти можеби, Пенелопо, си го чекала / секогаш во чисти прегратки, смерна*).

Во компаративната студија *Античкиот мит и современата македонска книжевност*, Билјана Ангеловска покажува дека постојат два основни модели на рецепција на митот во современата книжевност (моделите на сакрализација и десакрализација). Имено, песната може да воспостави афирмативен дијалог со вредностите на древниот мит, без да ја наруши сакралноста на „светата приказна“, но песната може и да ги иронизира и да ги субверзира традиционалните клишеа поврзани со соодветниот мит. И во двата случаја, песната го продолжува „вечното враќање на митот“. Или, како што поентира Ангеловска: „митот не може да се гледа како скаменета минатост зашто тој постојано живува преку неговите толкувачи во сегашноста и со доживувањето како фабуларен материјал дури станува претпоставка за иднината“. Од оваа перспектива, настаната во нови книжевно-историски, уметнички и поетички околности, секоја нова песна ја демонстрира виталноста и неисцрпноста на митската магма. Секоја нова песна може да прерасне во (ре)интерпретација на митот.

Литература:

- Ангеловска, Билјана. 2006. *Античкиот мит и современата македонска книжевност*. Скопје: Сигмапрес.
- Armstrong, Karen. 2005. *Kratka istorija mita*. (prev. Zorica Đergović-Joksimović), Beograd: Geopoetika, Edicija *Mitovi*.
- Ballabriga, Alain. 2001. “Le voyages d’Ulysse entre réel et imaginaire”, in *Eurore (Homère)*, No 865, 59-67.
- Braunstein, Florence / Pépin, Jean-François. 1995. *Les Grands mythes fondateurs*. Paris: Ellipses.
- Brunel, Pierre. 2003. *Mythopoétique des genres*. Paris: PUF.
- 2004. *Le Mythe de la métamorphose*. Paris: José Corti.
- Caillois, Roger. 1992. *Le mythe et l’homme*, Paris, Gallimard.
- Грејвс, Роберт. 2002. *Грчки митови*. Скопје: Табернакул.
- Димишковска, Ана. 1994. *Соцветија*. Скопје; Темплум.
- Димковска, Лидија. 1998. *Изгризани нокти*. Скопје: Култура.
- Мајсторова-Стојановска, Емилија. 2010. „Една друга Итака: македонско-грчки поетски паралели“, во *Одисеи за Одисеја* (прир. В. Томовска и В. Мартиновски), Скопје: ДККМ и „Антика“, 117-130.
- Мартиновски, Владимир. 2010. „Одисеи по *Одисеја* (во романите *Никој* од Ј. Анђејевски и *Одисеј* од Д. Коцевски)“, во *Одисеи за Одисеја* (прир. В. Томовска и В. Мартиновски), Скопје: ДККМ и „Антика“, 131-138.
- Мелетински, Елеазар 2002. *Поетика на митот*, (превод Драган С. Михајловиќ). Скопје: Табернакул.

Vladimir Martinovski

Lyrical Female Interpretations of the Odysseus Myths in Ana Dimiškovska's and Lidija Dimkovska's Poems

(Summary)

In contemporary Macedonian poetry there are several poem cycles based on the reinterpretation of myths, and on this occasion we would like to single out as paradigmatic Ana Dimiškovska's "Odisej" ("Odysseus") cycle from her 1994 poetry collection *Socvetija (Umbels)*, as well as Lidija Dimkovska's "Tajnite soneti na Penelopa" ("Penelope's Secret Sonnets") cycle appearing in her 1998 collection *Izgrizani nokti (Bitten-down Nails)*. Ana Dimiškovska's "Odisej" cycle is comprised of five poems, the lyrical subjects of which are the five key female characters from Homer's *Odyssey*: Anticlea (Odysseus' mother), Nausicaa (King Alcinous' daughter), Circe (the powerful sorceress that turns Odysseus' companions into animals), Calypso (the lovely nymph offering immortality to Odysseus), and Penelope (Odysseus' faithful wife). Apart from the unifying "female" perspective of all poems in the cycle - each poem reconstructs the story from the viewpoint of one of the female characters - it is peculiar that the lyrical subjects all address Odysseus. Lidija Dimkovska's "Tajnite soneti na Penelopa" cycle offers the readers an "apocryphal" lyrical observation of the inner world of Odysseus' wife. The five sonnets are an expression of the revolt of a Penelope that will not (and cannot) accept the situation of "eternal waiting".

Key words: reinterpretation of myths, Ana Dimiškovska, Lidija Dimkovska

Cécile Kovacs hazzy

821.214.58.09

Original scientific paper/Изворен научен труд



TRAVELING IN CYP SYLAND

Key words: nomadism, Roma writers, marginalization, minor literature

1. What about nomadism?

Today in France, but not only there, it can often be heard, including among academics, that Gypsies are nomads, that nomadism would be inherent to their culture, and therefore, practically, to their genes. But nothing is less true. Academic research, that are nowadays more detailed and more scientific than the fancies that one could read through to the 18th century, start to prove that all the circulations of the Gypsies in the last decades and even the last centuries are *compelled* circulations. The aim of all these travels/circulations is to flee an economical destitution or a persecution either moral or physical.

The cliché is that there would be one gypsy culture which would consist in travelling – this supposing, by the way, that there would be one unique and homogenous gypsy culture – which is totally inaccurate. Contrary to the forcibly displaced Gypsy groups, the vast majority of Gypsies has been sedentary, often for decades. The

link between a gypsy culture and the travelling is therefore complex and sometimes one says that Gypsies travel a lot, but they do so in their head from now on. The literature and song lyrics consist, therefore, in internalized landscapes. There is a paradoxical connection between reality and fantasies. This paradox is to be questioned here. These fantasies are those of non-Gypsies, projecting their own ignorance. But these fantasies can also be those of Gypsy writers themselves, who expose a kind of ‘brand’, sometimes in the perspective of being read by gadje (non-Gypsies).

I have to specify that I will only take examples from literary texts written by Gypsies (and not literature representing Gypsies), thinking this analysis in terms of center and periphery.

What kind of position can literature adopt, when it is written by persons who are pushed to the margins by a center that defines and prescribes its own characteristics? Which place can one write from and what can one write, if marginalized?

2. Finding space

According to Aleida Assmann, the author who belongs to a collective identity whose accessibility to a space is forbidden will claim even more space. Writing attempts to create, through literary creation, « the space where the victims can find peace... Something which, above all, brings individual peace¹. » Gypsies, from Spain to Russia, without forgetting Finland or Macedonia, have extremely different political and social histories, and it makes no sense to speak about *the* Gypsies as if these approximately ten million people had a unique history, a unique past, a unique culture. However, they have in common that they are being refused a space in their society. No, let's be more precise: on the contrary, they are being assigned space in the society, but outside its centers of decisions and recognitions. They are being placed at the margins of society.

Confronted by this marginalization, three postures are possible: 1. One can recognize his or her relegation to the periphery in order to demand a right to the center, to the central culture. 2. One can assert the particularity and superiority of those who are at the margins. In this posture the margins are seen as a place favourable to creation and inner freedom. 3. A third posture consists in treating with disdain this centripetal constellation and consider the cultural world as a perpetually moved away or *decentered* world. This third way corresponds to an archipelago vision of literature, which has been emphasized for several decades

¹ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume : Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999] Munich, C.H.Beck, 2003, p. 260.

by the post-colonial literary critics, and particularly Édouard Glissant.

I would like to show here how the texts written by writers who assert themselves *publicly* as Gypsy and thematize it in his/her written work² can be an exemplary case of a world-literature. This vision overtakes the dichotomy of center/periphery. Three notions enable a definition of current gypsy literatures. 1. An emerging literature, 2. A world-literature, 3. A minor literature.

3. Emergent literature

Literatures written by Roma appeared only a few decades ago and they develop in a context where their actors represent a population that is dominated socially and economically. They constitute what is called an "emergent literature". Emergent literature characterizes itself through three aesthetic criteria: self-referentiality and meta-textuality, heterogeneity, as well as decentering.

Self-referentiality and meta-textuality

It is obvious that the tackled themes are almost always self-referential and often, even, autobiographical. In order to exist in the world of Culture, one has to start with being known, with

² These are the two cumulative criteria to define what I call "Romani literatures" (see the following three reviews on what was probably the very first conference on the topic, *Littératures romani: construction ou réalité?* (I), Paris, *Études tsiganes*, n°36; *Littératures romani: construction ou réalité?* (II), Paris, *Études tsiganes*, n°37; *Une ou des littératures romani?*, Paris, *Études tsiganes*, n°43, 2011. All texts include a summary in English.

asserting him or herself, Gypsies write about the condition of being a Gypsy. They are so frequently victims of the ignorance of the non-Gypsies that they urgently express the desire of simply saying who they really are. It includes an “ethnological temptation” – using the expression of Jean-Marc Moura³ –, that can make the text lose its literary dimension. Another risk is the wish to be so mimetic, that literature becomes a historical testimony, as it is often the case with memories of concentration camps. For example, we can think about the texts of Ceija Stojka (born in 1933) or Philomena Franz (born in 1922). In his novel, *Füstös képek*⁴ (1975), the Hungarian Menyhért Lakatos (1926-2007) succeeds in combining the very autobiographical and informative dimension of living in a gypsy ghetto in Hungary before the Second World War with a highly literary narrative structure. On the contrary, one of the contemporary Hungarian poets, József Daróczi (born in 1939), said Choli chooses not to use an explicit referentiality in the following poem:

*UNGRÏKO THEM
GROUND OF HUNGARY
Ungriko them, tu svünto, bari pàca,
Ground of Hungary, You so holy, so
serene,
kathar o tràjo súvlöl tő kolin.
You with a bosom full with overwhelming
life.*

³ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 65.

⁴ Menyhért Lakatos, *Füstös képek*, Budapest, Magvető Kiadó, 1975.

*Si tu manro, si tu pai dòsta –
You so full with wheat and living
sources–
sa bakhajven tē but éorre éhave.
Nevertheless numerous are your sons
that hunger.
Bokhajven manresθar,
They are hungry for bread,
Bokhajven godāθar,
They are hungry for reason,
Bokhajven zurales
They are terribly hungry
Pala manušipe.
For humanity.*

In this case, the referential inaccuracy contributes to the obvious literariness of the text.

Heterogeneity

We will focus on the poem of the French *manouche* poet Sterna Weltz-Zigler, in order to illustrate the second criterion, heterogeneity:

*La pluie se rince de son eau grasse
Le champ du ‘gadjo’ est visqueux
Crucifié sur le drap du ciel
La charrette étend ses bras !
Au ras des crottes de poules
La violette fleurit, comme l’amour du
sang haineux du voisin
Pas un cri quand il engendre
pour faire savoir, homme pareil aux
autres
Mais non ! un ‘gadjo’ ça reste un ‘gadjo’
La remise pue le moisi, dans les sacs
de grains les rats se démènent et
j’enverrai ‘Peffro’ le chat (mon chat)
GITAN ! VOOLEEUR DE POULES !*

*La pensée en avant comme un balcon de
résidence !
Son regard est trop bleu !
Crève donc ! pensai-je !
Tes poules sont trop blanches pour que
MA DENT les veuille⁵ !*

In this poem, three voices are linked, and they are difficult to separate – typography is of no help. Probably can we recognize the lyric voice of the poet, the one of the Rom, and the one of the racist gadjo, where the Rom reacts to and simultaneously echoes the gadjo's racism. Poetry distinguishes itself from prose primarily in the homogeneity of a lyrical voice. This poem, however, is characterized by a very high coefficient of polyphony, thanks to a dialogicity or even a theatricalization of the poetic text. This rhetorical device enables the integration of the voice of the Other, the one who thinks he is in the centre, or, in postcolonial terms, a participant in the dominating culture. The polyphony enables the overtaking of the confrontation between dominator and dominated. These texts, penned by Gypsy authors, as a new phenomenon, open a new cultural space. Or, to use the term central to the thought of Jacques Rancière, they create a *dissensus*. « Dissensus is the reconfiguration of the relationship between [...] perceptible presence and significance. It can be described as an excess [...] compared to the efficient count of bodies and meanings. In politics, this dissent takes the form of the introduction of subjects who were not counted and who, by giving themselves a name, get acknowledged as apt to count the objects and

⁵ Sterna Weltz-Zigler, *Romanes*, Laval, Les Éditions du Hameau, 1975, section « En sabots », p. 47.

beings being part of the community, to reshape given situations, and to change the names given to themselves⁶. » It consists in a « speech event ». But contrary to certain cultures (the Haitian culture for instance), gypsy cultures are not associated to a unique physical territory or to the claim of a nation. To that extent, they are similar to Yiddish literatures.

Decentering

The third defining criterion of emerging literature is decentering or off-centering. It consists in taking into account the centre – cultural, ideological, and political – to take it elsewhere; not to the margins but to a new era that will build a new dynamical field, central in its own way. The aesthetical applications are numerous: on one hand, to start from the centre, means to consider the other's voice, through polyphony, as we saw. It means, according to the questionings of imagology⁷, to integrate the stereotyped imagery that the Other carries (in a logic that is as frontal as the other). This is the case in the poem of Sterna Weltz-Zigler, which confronts violently the prejudices of the gadjo against the Rom. The decentering also consists, on the formal plane, in investing the most canonical forms of the dominating culture in order to apply them to an emerging literary

⁶ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, 2009, page 563, and page 66 for the second quotation.

⁷ On the issue of imagology see developments of Beate Eder-Jordan in *Geboren bin ich vor Jahrtausenden... Bilderwelten in der Literatur der Roma und Sinti* [I was born thousand of years ago... Images of the world in Roma and Sinti Literature], Klagenfurt, Drava, 1993, p. 178-229.

identity. Weltz-Zigler resorts, for instance, to classical alexandrines:

*Gitans de la lune noire accrochée aux rayons
Guitare à la peau sèche pour sablier de nuit
Marée bleue chevelure de femmes en serpent
Rouges pétales montants comme des papillons*⁸

We find again the problematic of the link with the canon in all emerging literatures, whether it be with the Afro-Caribbean poetry of the end of the 19th century that has been through a wave of imitation inspired by Victor Hugo, Lamartine and others (see Charles Séguy-Villevallaix or Oswald Durand) or with the French-language African novel in relation to the fixed academism of the French language of France (see for instance *Soleils des indépendances* [*The Suns of Independence*] from Ahmadou Kourouma)⁹. If one renounces the idea of the couple center/periphery, one renounces at the same time an (absurd) definition of literature as a temporal evolution of canons to which creators would be more or less faithful. One enters, then, like the assertions of Bertrand Westphal, the author of a 'geocritic', in an era of « multiple non-hierarchical centers of perception, of reading. [...] Failing to ensure convergence on its name, the center cracks, splits, and through its very weakness, legitimizes the concentration of peripheral energies, which constitute themselves in many alternative cultural, heterogeneous

impulses¹⁰. » A paradox thus becomes a reality: centers are numerous.

A completely different connection between cultures is established, a connection that has been observed for about twenty years and about which literary texts written by Roma seems to be an exemplary case.

4. World-Literature, All-World Literature

The dichotomy center/periphery, seems not to be valid in a world that no longer has a unique center and that constantly develops many mobile centers. Applying the notion of *world literature* to the French language, a notion that comes from Goethe's *Weltliteratur*, Michel Le Bris speaks of a « littérature-monde » that currently develops itself, a true globalization of culture, where the earth is no more pyramid-shaped but at last round since the decolonization. We would have entered a world, where intertwining of cultures are much more defined than ever, where « a generation of immigrant writers, instead of flowing into their adopted culture, intend to make their oeuvre from the starting point of its plural identity in the ambiguous and moving territory of this friction¹¹. » Michel Le Bris takes, among others, the example of Salman Rushdie, who is the reigning English language author of Indian origin. And yet a Rom who chooses to take pen, if he or she is to work as a writer, is the

⁸ Sterna Weltz-Zigler, *Romanes*, *op. cit.*, p. 59. These four verses are without punctuation.

⁹ See Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ Bertrand Westphal, « Quelques observations sur la théorie de l'émergence », in *Poétique de l'émergence*, *op. cit.*

¹¹ Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 33. This is my emphasis.

transcultural writer par excellence; the majority of Gypsies cultivate a twofold cultural affiliation, the one of the country where they live and which is theirs, and an ancestral Gypsy culture. The later, it should be noted, succeeds in the miracle of a minimal of acculturation given the number of centuries spent without a "compact territory" primarily by maintaining a living Romany language¹². On the other hand, they are not immigrants from a specific country¹³.

Édouard Glissant, which has developed in various works what he calls a "poetics of Relation", that is to say, a poetics that emphasizes a whole world, a multiplicity of diverse cultures according to a non-hierarchical archipelago, dedicated in his *Introduction à une Poétique du Divers* (1996) a few pages to Gypsies: he explains that this people is a prime example of the cultural richness he is calling for. It is exemplary of an "opening to the world" by its "métissage" and its "créolisation"(as opposed to acculturation)¹⁴. For Glissant, Roma embody

¹² The Romani language is a language with a complex grammar and a rich vocabulary. It is almost by chance that István Vályi, a Hungarian student residing in Leyden, discovered the Indian origins of the Roma language (Source: Heinrich Grellmann *Die Zigeuner*, 1783, Dessau und Leipzig). Romani is an Indo-Aryan language, as well as Hindi or Bengali.

¹³ Even if a nostalgic fantasy of the home country, India, or on the contrary, the racist argument of 'go back to your country, namely India' sometimes occurs. This argument, which is at the origin of the quadruple murder in Oberwart in 1995 with the sign "Roma zurück nach Indien", is an argument that contradicts the Nazi theory of Aryan: Gypsies do have Aryan origins...

¹⁴ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

better than any other a people of diversity that has no territorial boundaries and claims none, and which conveys several cultures. So to Glissant, Roma naturally utter a "multilingual speech." While they are, for the vast majority of them, not at all nomads. In fact, their cultural identity, which is ontologically diverse, makes their literature what Glissant calls, in a laudative way and inspired by Deleuze and Guattari, "the thought of wandering." This expression has to be understood in the most positive sense.

Alongside this enthusiastic vision of Glissant, one must nevertheless remember, with Benedict Anderson, that the notion of a people is linked to national or nationalist claims that are almost nonexistent among Roma activists and one must also remember, with Shlomo Sand, that the concept of people is linked to a dimension of mythic narrative. In fact, the notion of "people" applied to Gypsies is common since the narrative and thought of the Nazi have systematized in an attempt to instigate the idea that Sinti in Germany and Austria would not be members of the "German people", but of another "people". The idea persisted, and now, at the beginning of the twenty-first century, many people insist on the idea of a "Gypsy people".

More recently, in the postcolonial trend of a world-literature, Ottmar Ette, a German literary critic in Potsdam, advances the idea of a literature that would firmly be in the cracks, in the interstices, that he calls *ZwischenWeltschreiben* (Writing-between-worlds)¹⁵. According to his theory, there are "literature-without-fixed-residence" (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*),

¹⁵ Ottmar Ette, *ZwischenWeltschreiben*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.

which have developed worldwide since the Holocaust. These literatures correspond to authors in transit, without a univocally assignable national identity. Far from an approach of texts by national categorization – an approach that Erich Auerbach in his time had already condemned in favor of a global approach to creative writing – "literature-without-fixed-residence", according to Ette, contains the key concepts of the postcolonial theory that puts at its core the notions of exile, diaspora, migration and interlanguage. It touches transareal, transcultural and translingual literatures. And yet, as widespread as this literature is today, Ottmar Ette made the observation that "it will be a long time before these literatures without fixed residence shall be recognized as something other than a peripheral and marginal part of world literature¹⁶". We see that the vision of the theorist, however rhizomatic, is much more pessimistic than Glissant's and more prophetic than descriptive. But for Ette, contemporary literary critics lack the conceptual tools to construct a poetic of the movement corresponding to "literature-without-fixed-residence", knowing that the *third space* of Homi K. Bhabha, as hybrid as it is, does not correspond to a poetic of the movement, but to a poetic of space, as it becomes fixed in a third space¹⁷. It is therefore very surprising that thinkers of the world literature – which has been developing in an archipelago manner for a while –, including Ette who develops a notion of literature in constant motion, did not think to give literary texts written by Roma as an example of their theses.

¹⁶ Ottmar Ette, *id.*, p. 36.

¹⁷ Ottmar Ette, *id.*, p. 18.

The third point of my argument regards the only territory remaining when all geographic territories have disappeared or, regarding Roma, when a location is denied to them, which is language.

5. The choice of language: minor literature

Postcolonial literatures, that is to say, literatures written in contexts of cultural oppression and developing what Jean-Marc Moura calls an "aesthetics of resistance" are distinguished by the fact that they are "literatures of disquiet regarding the language¹⁸." For the big question that remains, in a new dynamic that attempts to exceed the frontal between dominant and dominated cultures, between center and periphery, is the choice of language in which to write. We know the pages of Deleuze and Guattari on the use of German by Kafka that allows them to develop the concept of *littérature mineure* (*minor literature*). Two meanings of the term are possible: one expected, the other set up by the two philosophers. First sense: The Gypsy authors write either in Romani or in any language of the country where the writer lives. When the Roma author, all the more bilingual as he is a scholar, chooses to write in Romani, that is to say, in a language that the majority of people, the gadje, do not know, he deliberately stands at the periphery, unless he relegates the gadjo to the periphery, or he wants to move the center. Because while it is marginal, Romany is a language spoken over a wide geographical area, beyond the centers and margins. In this fashion, literature written in Romani resolutely exceeds

¹⁸ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 55.

the idea of literature-nation.

But we know that Deleuze and Guattari understand the concept of minor literature differently: "a minor literature is not that of a minor language, rather it is a minority literature using a major language"¹⁹. Remember the three characteristics of minor literature: "(1) The language is assigned a high coefficient of deterritorialization, [...] (2) Everything is political, [...] (3) Everything takes a collective value. "And indeed, without exception, Romany literatures meet those three criteria. One can read the first pages of a story written by the Austrian writer Stefan Horvath, *Katzenstreu*²⁰ (Cat Litter 2007), to illustrate this: Horvath says in the first chapter that serves as the pact between the reader and writer, that he feels driven by an unknown force compelling him to write the story of the racist crime that caused the death of four young people in his camp. Horvath/ The narrator is obsessed almost hallucinatorily with the exact time of the attack, a very personal tragedy, since he lost one of his sons. However, while trying to write this personal drama:

"At the same time a huge concentration camp has suddenly arisen. It was surrounded by highest barbed wire, and behind the barbed wire, I saw my people. And suddenly Roma started talking to me, telling me about their pain and they demanded of me that I do not

*condone any of this, as did other Roma before. At first I thought I was suffering from hallucinations. [...] I closed my eyes and after a short while I reopened them. But the concentration camp was still there, with all prisoners who kept yelling at me. [...] I felt suddenly a charge was imposed on me and I had to carry that weight*²¹."

The three criteria of Deleuze and Guattari are met here: The individual voice is superimposed on a choir voice, and is its spokesperson. What is important to report is a major collective political event, that of the Nazi genocide, which made about 500 000 victims and which some still deny or have trouble remembering today. Finally, there is a deterritorialization of both voice and literary genre that oscillates between autobiography, historical evidence, lyrical effusion and multiple focus. Each chapter changes focus to alternate between the points of views of the father of one of the victims, of the murderer, of the murderer's parents and of guests of a hostel who embody the *vox populi*.

Conclusion: On the roads of the All-world

Thanks to the imaginary and fantastical nomadic identity²², thanks to the willy-nilly linking of territories and of stories, though totally different, which is an archipelago of cultures, and

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

²⁰ Stefan Horvath, *Katzenstreu*, Oberwart, Lex Liszt, 2007.

²¹ Stefan Horvath, *id.*, p. 6.

²² Certainly, today there are nomadic Gypsies, but they represent about 1% of all Gypsies!

thanks to a bilingualism that lets you choose one writing language or another, without one being a centripetally attracting force towards a linguistically dominant center (since it is the first language) and the other being nation specific, but exist beyond all national routes; thanks to these different characteristics, literatures written by Roma are the model par excellence of the modern meaning not of literature without borders – literature always needs to draw frontiers to exist – but of a world-literature²³. Beyond national boundaries, the world-literature offers a permanent shift, a poetic movement.

And yet it is the quintessence of all creative writers, whether Rom or not, to try to deterritorialize him or herself or, in the words of Deleuze and Guattari in their book on Kafka, to try to "become the nomad and the immigrant and the Gypsy of his or her own language²⁴".

Bibliography

FIRST:

FRANZ Philomena, *Zwischen Liebe und Hass: Ein Zigeunerleben*, Freiburg, Verlag Herder, 1985.

²³ The Postcolonial notion of "world literature" must still be used in turn with caution, because the singularity it conveys could extend to a centralized and hierarchical conception of literature and culture. Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau prefer to use these concepts in the plural or the term "All-world", preserving and praising the plurality and cultural diversities.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 35.

HORVATH Stefan, *Katzenstreu*, Oberwart, Lex Liszt, 2007.

LAKATOS Menyhért, *Füstös képek*, Budapest, Magvető kiadó, 1975.

STOJKA Ceija, *Wir leben im Verborgenen. Erinnerungen einer Rom-Zigeunerin*, Wien, Picus, 1988.

WELTZ-ZIGLER Sterna, *Romanes*, Laval, Les Éditions du Hameau, 1975.

SECOND:

ANDERSON Benedict, *Imagined Community. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999] Munich, C.H.Beck, 2003.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975; *Kafka: Toward a Minor Literature*, 1986.

EDER-JORDAN Beate, *Geboren bin ich vor Jahrtausenden... Bilderwelten in der Literatur der Roma und Sinti* [I was born thousand of years ago... Images of the world in Roma and Sinti Literature], Klagenfurt, Drava, 1993.

ETTE Ottmar, *ZwischenWeltschreiben*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GRELLMANN Heinrich, *Die Zigeuner*, 1783, Dessau und Leipzig.

- HANCOCK Ian, *The Pariah Syndrom. An account of Gypsy Slavery and Persecution*, Ann Arbor, Karoma Publishers, 1987.
- KOVACSHAZY Cécile (éd.), 2011, *Une ou des littératures romani ?*, Paris, *Études tsiganes*, n°43.
- KOVACSHAZY Cécile (éd.), 2009, *Littératures romani : construction ou réalité ?*, Paris, *Études tsiganes*, n°37.
- KOVACSHAZY Cécile (éd.), 2008, *Littératures romani : construction ou réalité ?*, Paris, *Études tsiganes*, n°36.
- LE BRIS Michel, *Pour une littérature-mond* Paris, Gallimard, 2007.
- ENEL Jean-Dominique, « Les sources sous la mer. Pour une phénoménologie de l'émergence en littérature », dans *Poétique de l'émergence*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2009.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- SAND Shlomo, *וואיך הומצא העם היהודי? When and How Was the Jewish People Invented?*, Tel-Aviv, Resliyng, 2008.
- WESTPHAL Bertrand, « Quelques observations sur la théorie de l'émergence », dans *Poétique de l'émergence*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2009.

Сесил Ковачхази
Патување во Ципсиленд

(Резиме)

Номадизмот се поврзува со Ромите без размислување, а тие многу често се седентарни, дури и со децении, така што патувањата и пределите во ромската литература, и особено поезија, се имагинарни. Руралните пејсажи во оваа поезија се најчесто фантазија, а не реални простори. Во овој текст се разгледува токму тој парадоксален однос помеѓу реалните и измислените простори. Студијата се потпира врз теориите и ставовите на Жил Делез, Едуар Глисан и Отмар Ете.

Клучни зборови: номадизам, писатели Роми, маргинализација, мала литература

Радомир Поповски

316.722 : 611
159.925 : 316.722
7. 038.531

Review article/ Прегледен научен труд

КУЛТУРНО ПРОФИЛИРАЊЕ НА ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ТЕЛОТО И ТЕЛЕСНОТО: НЕКОИ ПРЕТПОСТАВКИ НА ДУХОВНОСТА НА ИСТОКОТ ПРЕКУ ЗАДОВОЛУВАЊЕТО НА СЕТИЛАТА

Клучни зборови: естетика на телото и телесноста, феноменот на телото, ноуменологија на телото, празно-празнина (во *културно-естетски и филозофски контекст*), тактилно, хаптика, тантризам, бхакти јога, тао, винаја, ваишнавизам, Веди, body-art

Наместо вовед

Ако ја земеме предвид забелешката на Јаниќијевиќ дека „животот е во голема мера работа на комуницирањата“¹, тогаш е очигледно дека мерењата што ги изведува животот, во најголема мера, тој ги изведува преку својата нужна и суштествувачка даденост – Телото (и *телесноста*). Проблематиката на телото/телесноста станува уште покомплексна ако се земе предвид фактот дека *таа, поставувајќи го на посебен начин и проблемот на идентитетот, доведува до постојани редефинирања на*

проблематиката на идентитетот, а низ проследувањето на „историјата на поимањето на телото“. Со други зборови, се поевидентен станува *растежот на културниот опсег околу рефлексите на телото.* Прашањето на *идентитетот*, пак, претставува посебна и, исто така, комплексна сфера. Само заради попластичен увид, ќе забележиме дека психоаналитичарот Пол Шилдер констатирал за „сликата за телото“ дека – како основа на *сликата за себе* – се разликува од анатомската стварност и е интензивно обележана со *нагонска сила* (нарцисоидна, либидна, агресивна)².

¹ Jasna Janićijević: *Komunikacija i kultura; sa uvodom u semiotička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007, стр.9.

² Paul Schilder: *L'Image du corps*, Gallimard, Paris, 1980.

Не можејќи, значи, да ги промислуваме – дури ниту да ги евидентираме сите атрибути што го чинат *културниот телесен след* (чијшто опсег, рековме, како *динамичка категорија расте*), во ова излагање ќе се задржиме само на некои *пофасцинантни примери* во контекстот **тело – култура**. Така, како мошне фасцинантна – а во контекст на претходните забелешки, се чини и прикладна е промислата на големиот интуитивен мајстор и поетски гениј, Вилијам Блејк (како еден од повеќето приоди кон природата на *феноменот на телото*) – за *поетскиот гениј* (од неговиот знаменит запис *Сите религии се Една*), поим со кој Блејк ја означува „душата како *внатредвижечки човечки принцип*“, изедначувајќи ја притоа (душата) – со *телото*. Или, цитирајќи го Вилијам Блејк:

*Единствено Поетскиот Гениј е реалниот човек – тоа значи, (тој е, л.з.) неговото тело, или надворешна форма, која е директен дериват на Поетскиот Гениј. На ист начин, формите на сите нешта само се деривати на нивните Гении, коишто, древните народи ги именуваат како **ангели, демони, духови**.*³

Или, како што тоа на само нему својствен философско-поетски, автентичен начин, ќе го прокоментира професорот Ферид Мухиќ:

Според Блејк, нашето тело е напосто инкарнирана консеквенција на

³ Ферид Мухиќ: *Ноуменологија на телото*, Табернакул, Скопје, 1994, стр. 18. Болд, Р.П.

*имагинативната визија која го бара својот реалитет и која тој свој реалитет го освојува само низ конкретизирана форма. (...) **телото** е единствениот конкретно остварен облик на нашиот Поетски Гениј, односно **нашата единствена форма на постоење**.*⁴

Еден друг наш знаменит филозоф, есеист и, пред сè, естетичар – професорот Иван Џепароски, истакнувајќи ја песната за *Тигарот* (од истиот автор, Вилијам Блејк), *посочува на фасцинантноста: и на **возвишената телесност/појавност** на тигарот – и на, до стравопочитување ескалираната **восхишеност*** со која што бил вдахновен самиот поет. / Градејќи ја поетската слика, Блејк успеал да ни ја долови и *телесната сопоставеност*, релацијата „*супериорност – инфериорност*“ во *нејзината телесна димензија*; *супериорност*, која во *секоја друга соодносност е **обратно позиционирана***: во прилог на човекот. И токму таа **едност**, тој *телесен исклучок во кој што тигарот е неприкосновен*, го воздигнува до „*божественост*“. / Продолжувајќи во таа насока не можеме а да не го истакнеме и македонскиот веројатно најеманиран (како најпреведуван и најнаградуван на „иноземните“ јазици) автор, автор од т.н. „*средна генерација*“ на *македонските писатели*, писател и врвен интелектуалец, универзитетски професор и предавач на повеќе европски универзитети, хаику-мајстор, творец-синеаст и музичар (член на култниот бенд *Идоли*) – Александар Прокопиев. Не може да остане неевидентирани *антропо-*

⁴ Исто. Болд, Р.П.

центричната визура во неговото творештво во кое што *Човекот, како крeвко и љубопитно суштество, токму преку „непрекинливата игра“ ја гради и современата естетика на една љубопитна игриност – среде урбаниот Пантагруелски лавиринт, градот.* И човековото суштествување е нераскинливо поврзано, дури *телесно поврзано* (како нужност) како со *материјалната*, така и со *културната архитектоника на градот.* А значењето на сетилата, во сета своја разнообразност – *станува сè повеќе важно*, дури *ултимативно* важно: без оглед дали се работи за трамвај или точак (велосипед), прекумерната концентрација на сулфур и јаглороден моноксид или (често пати принудно) зјапање во блесокот на различните екрани, монитори, семафори или реклами – сеедно, *сетилата биваат „тормозени“*, исто онолку колку што помагаат *“тормозењето“ да биде одбегнато.* Од друга страна *тие се „нашиот контакт“* како со *убавото* – така и со *грдото*, како со *пријатното* – така и со *непријатното* (во еден ден, некогаш и само во неколку часа *овозможено ни е задоволството да го слушаме Шопен*, за веднаш потоа *да слушнеме сочни пцости*, чкрипења на гуми, урлања на сирени – вистинска казна за *сетилото за слухот*). Нештата се речиси идентични и со другите сетила...

Значи *телото* претставува *conditio sine qua non* *душата, духот... медитативните постапки* (и резултати), сите видови *алтернативи* (во *медицината, јогата, трансотичното...*) – услов без кој е невозможна каква било *животно-реална,*

витална егзистенција *на субјектот – личноста* – на она *Јас.* Всушност, изненадувачки е речиси недостижно високиот „лимит“ – ако воопшто можеме да говориме за „некаков дефиниран лимит“ – на *можностите на телото и телесното/телесноста.* Во продолжение на ова излагање, најпрвин, ќе се задржиме на најсуштествените и, за нас, најинтересните одредници на телото и телесното – во следниот оддел. Притоа ќе забележиме дека постојат различни толкувања на *човечкото постоење* (вклучувајќи го тука и феноменот на *телото и телесноста*), меѓу кои, како радикална спротивставеност на толкувањето за едност на *телото и душата*, ќе ги наведеме *разните религиозни стојалишта* за кои *душата е ентитет независен* (од телото) – ентитет **неограничен од телото и „безвремен“**. Според тие стојалишта, *Душата* – како независна од *Телото* (кое е ограничено, распадливо и несовршено) – *е трајна и продолжува „да живее“ и по телесниот крај*, по смртта. А, самиот начин на кој *душата егзистира*, е различен во различните религиозни приоди кон ова прашање.

Самото раѓање нужно ја претпоставува и смртта, смртта значи *implicite* е зачната во живот(от). Моќта на религиите, во голема мерка, се темели врз една претпоставка, но во спротивната насока – дека и смртта, впрочем, *претпоставува раѓање*, повторно раѓање: ре-инкарнирање, метемпсихоза... *нешто што технички не го прекинува траењето на субјектот.* Траењето (во кое партиципираат „сите влогови“ на субјектот *додека трае*) –

продолжува... И додека првиот исказ е очигледно непобивлив, валидноста на вториот останува да се крепи врз до-верба, верба, **вера**, бидејќи, за жал, никој не успеал аргументативно да ја потврди неговата вистинитост.

Наметнувањето/прифаќањето токму на *возможноста од непрекинато траење на субјектот*, овозможува „*создавање*“ – „*предлагање*“⁵ (кое спецификите на релацијата *субјект – заедница*, го трансмутирале „*тоа предлагање*“ во „*прифаќање*“), следствено, значи, и „*прифаќање*“ – „*траење*“ (на прифатеното). Ова е груб приказ на општествената конотација на **религиозниот образец** (композиција), којшто, откако ќе се **вмрежи** во даденото општество, секако, настојува и да *опстои* во тоа општество, при што, нормално е да се претпостават и проблеми (работите со востановувањето на религиите и сектите –

⁵ Религиите и се засноваат токму врз **догматизирани учења**, во нашиот контекст – релацијата „предлагање“ и „прифаќање“ (на предложеното). На *предложеното* мора да му се верува од моментот на неговата **пројава/изјава** на пророците, видовитите... заради нивната **неоспорна моќ**, во која, секако, партиципира и нивната **дарбина на прифатливи медиуми**; потребни се и соодветни општествени услови за тие да бидат прифатени (односно *нивните учења-изјави* да станат **догми**); една од најзначајните работи е тие да бидат и силно потребувани од поголема заедница на луѓе (пред сè во согласност со околностите во кои се затекнала таа заедница, види: Imanuel Velikovski: *Svetovi u sudaru*, Prosveta, Beograd, 1982: примерот со Мојсеј).

далеку од тоа дека „се одвивале секогаш глатко“).

Луѓето, суштествувајќи како *основни единици на моќта* (нејзини носители), како *индивидууми*, настојуваат да ја одржат моќта **преку релациите** (меѓусебно и со другите *субјекти*) во една уште поширока матрица која е и *најобемната* (иако можеби *не и најсилната*) *општествена матрица*: станува збор за **културната матрица**. Во *културната матрица* рефлектираат и *политичките, економските, образовните, уметничките* и др. *кодови* (покрај *религиозните*), аспектирајќи ја истата и исчинувајќи ја нејзината неповторливост и автентичност. Затоа, истражувањето на **културната матрица** претпоставува исклучително сложен процес и претпочита комплементарна методологија. Проблемот на **телото** – како основна *единица/носител на суштествувањето на секој еден индивидуум*, практично е присутен во сите излезни позиции на еден културолошки проблем, претпоставувајќи ја можноста (и потребата) *од присуство* при секое едно *културално исчитување*.

Телото е *носителот* и на проблематиката на која ѝ обрнува повеќе внимание авторот Пасквалото⁶ – прашањето на **празното** и **празнината**. Тој феномен е особено значаен на полето на Источната култура, со забелешка дека *неговата филозофско-културна и етичко-естетска проникнатост* *потребуваат* пошироко

⁶ Види: Đandorđo Paskvaloto: *Estetika praznine. Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, Clio, Beograd, 2007.

излагање, земајќи ја предвид комплексноста на самото прашање.

Покрај *културно-религиозните* различја на овој проблем чии прастари корени досегаат и до *пред-наталниот период* на цивилизирањето на *homo sapiens*-от, проблемот на нашето излагање нужно кореспондира и со источните медитативни техники, следствено и практики, што дополнително ја загатнува нашата проблематика, а која, *бездруго загадочна*, веќе подолг период ја привлекува Западната (особено и пред сè европската) културна сцена. Така, ближејќи кон проблематиката со која што го загатнавме овој труд: односот Тело-Дух(овно) како вонтелесно поткрепен од Рационалното-телесно, или, ако сакате – пенетрирања во *надсетилните сфери* со помош на *медитативниот praxis*, ближиме и кон свршетокот на овој воведен дел. Во овој случај приказната навистина продолжува...! – со тоа што целиме кон културалната опсервација токму на *резултатот на медитативниот praxis*, во нашиот случај релацијата Тело/телесност – медитација/доживување: профилација на интердискурзивна пониженост на *етичко-естетското* и *теоријата на литературата и уметностите* со другите дискурзивни практики. Нашата ситуација ги потребува повеќето од нив: и психолошката и социолошката, и религиозното проникнување, како и разгледбата од аспект на родовите теории и дискурсот модерна-постмодерна. Со забелешка дека за *теоријата на литературата* централниот проблем на нашето

истражување тешко може да најде *простор за интерференција!*?

Феноменот на телото: основни забелешки и профилирање на проблематиката на телото и телесното

Проблематизацијата на телото претставува архаичен феномен и неговото сместување (и сметнување) со пејоративните дребулии на човековите *културно-религиозни* – а потоа и *филозофско-рационални* или *социјално-политички* (и мноштво други) „фабрикации“, оди во чекор со самата цивилизација. Но, дали ваквото доживување и однесување со *телото* и *телесноста* има навистина издржлив патос – или се работи за специфични „културни рикошетирања“?! Сметам дека можеме да се држиме до „нешто помеѓу“, особено ако се земат предвид развојните специфики на цивилизацијата, нејзината еволуција – што не мора да значи и *нужен културен напредок*. Да се потсетиме само на фактот дека според податоците на некои историчари, во последните дваесет и пет векови од своето постоење *човештвото* минало низ *1400 години на војни и поголеми вооружени судирања*. А, ако се земат предвид *сите вооружени судири*, се добива уште *пожална статистика – според неа „од преку 3300-те години на историјата позната на човекот, на војни отпаѓаат повеќе од 3100 години, а само 200 години на мирот“*.⁷ И да

⁷ V. M. Čhikavadze: *Borba za mir – neodolimoe dviženie sovremennosti*, Moskva, 1969, стр. 3 .

не забравиме – човечкото тело е исто така и *нужен (иако не и доволен) услов во реализацијата на воените судири*. Тоа е неприкосновено оружје.

Меѓутоа, за среќа, телото/телесноста е создадено и за **љубов**, љубовта е интринсична вредност и претставува императив – не само на опстојот на човекот, туку и на возвишените нивоа на човекувањето во кој љубовта е суштествен иницијатор на креативните активности на луѓето: сфери во кои човекот, истовремено *и како суштество/творец на Убавото, и како суштество/реципиент поттикнувано од Убавото* – сообразува со **Љубовта**, како највозвишен акт на **Убавото**. А, со оглед на комплементарноста на Етиката и Естетиката, на нивната суштинска поврзаност: доблеста и **Доброто** содејствува со Убавото, најсилно поврзани во нивната изворност – *интуитивното/чувственото*. Во тој контекст, на Доброто и Убавото им се приклучува и **Вистината**, трипартитен квалитет кој што е *клучот на соживеачката, знаењето-творештвото-креативноста* и основна претпоставка на напредокот. Тоа е така уште од најстари времиња.

И повторно: Што е „телото“? Дали целосно можеме да се идентификуваме *преку телото* или, пак, можеби треба да ја прифатиме за важечка дихотомијата (введена од Декарт), *дистинкцијата тело-душа* (како два различни ентитети кои се во ко-дејствие)? За Телото и Душата може да се зборува само доколку ја претпоставиме нивната *сплотеност во едност*. На истата позиција, чинам, сосема исправно, беседи и професорот Мухик, кога вели дека:

*Телото е видлив Дух, а Духот е невидливо Тело!? (...) Телото е само Жива Душа, материјализирана и оформена Душа – Смртен Облик на Животот (еден, л.з.) единствен конкретизиран вид живот! (...) Нема двоење, нема место за никакво “и” што би застанало помеѓу нив, како да се тие две нешта, дополнително споени во едно! Од првиот миг тие се едно! До последниот!*⁸

Во тој контекст говори и прочуениот д-р Рудолф Штајнер (основоположник на антропософијата), еден од најголемите мислители-мистици и мистици-хуманисти, извонреден познавач на Човекот, на источната култура, на религијата... навистина фасцинантен формат:

*(...) човекот има три страни во своето суштество (...) нека се обележи тоа тука со три збора: тело, душа и дух. (...) Како тело тука се зема предвид она преку кое на човекот му се откриваат стварите на неговото окружување (...) со зборот душа се укажува на она што стварите ги доведува во врска со своето постоење, она со кое се чувствува допаѓањето и недопаѓањето, пријатноста и непријатноста, радоста и болката. Со зборот дух се мисли на она што се манифестира во човекот кога, според Гетеовите зборови, гледа на стварите „слично на божествено суштество“.*⁹

⁸ Ферид Мухик: *Ноуменологија на телото*, Табернакул, Скопје, 1994, стр. 8. Болд, Р.П.

⁹ Rudolf Steiner: *Theosophy*, Anthroposophic Press, RR 4 Box A1, Hudson NY 12534, 1994, стр. 24. Болд, Р. П.

Значи, човекот суштествува преку *трипартитна Едност*, нераскинлива Едност, човекот се состои од *тело, душа и дух* – според Рудолф Штајнер. Речиси истата констатација, само изложена преку неповторливото волшепство на речта, присутна е и кај Гете, кому, заради убавината на кажаното, ќе му посветиме малку пообеман простор:

Штом човекот ќе започне да ги перципира предметите околу себе, (тој, л.з.) со право ги набљудува во однос спрема самиот себе, бидејќи од тоа дали (тие, л.з.) му се допаѓаат или не (му се, л.з.) допаѓаат, дали го привлекуваат или го одбиваат, дали му користат или му наштетуваат, зависи сета негова судбина. Тој, во потполност природен начин на посматрање и на расудување за стварите изгледа така лесен колку што е и потребен, а, сепак, притоа човекот е изложен на илјадници заблуди, кои честопати го понижуваат и му го загорчуваат животот. На далеку потешка дневна работа се нафаќаат оние, чии жив нагон тежнее за познание на предметите на природата, а по себе и во нивните заемни односи, зашто тие набрзо ќе забележат дека нема мерило кое ќе им биде од помош додека како луѓе ги посматрале стварите во односот спрема себе. Им недостасува мерилото за допаѓање и недопаѓање, привлечност и одбивност, корисност и штета. Тоа треба наполно да го остават, потребно е да трагаат и да го истражуваат она што е, а не она што им годи, со рамнодушност и речиси како божествени суштества. (...) како што Сонцето се мами и осветлува, така и тој

*(човекот, л.з.) треба со сличен мирен поглед сè да посматра и да разгледува, и мерилото за тоа познание, податоците за расудување – не го зема од себе, туку од окружението од набљудуваните ствари.*¹⁰

Ако малку се размисли, ќе се види дека најзначајни се оние познанија, коишто човекот „слично на божествено битие“ ги стекнува за нештата – тоа е онаа таинственост што му се открива од делувањето и од постоењето на тие предмети. / Првата група беа оние предмети од кои, преку неговите сетилни порти непрекинато му надоаѓаа „известувања“, кои тој ги допира, вкусува, слуша, гледа и мириса. Втората група ја сочинуваа впечатоците со кои што предметите рефлектираат врз него, како на пример допаѓањето и недопаѓањето, посакувањето или одбивноста – при што едните му се симпатични, а другите антипатични, едните корисни, а другите штетни. Така функционира човекот преку својата телесност – неговото тело не носи во себе ништо „вметнато“, тоа е повеќеслојна комплексност нераскинлива за себе. Ноуменологијата („по себе“) значи дека телото носи некоја скриеност, некоја „неиманентност“ со него самото, во што денес, во ерата на сајбер-технологијата е тешко да се поверува. Иако, како скептик, никогаш не вела **децидно „не“**. Можеби, некогаш...

¹⁰ Исто, стр. 22. Болд, Р. П.

Тактилноста и духовното

На прв поглед, со оглед на востановените верувања и доживувања на телото и телесноста како банални, првите асоцијации на *Телото* – општо земено и најчесто се рефлексии на неговите *витални функции*, вклучувајќи ја и половоста и половите односи (чија суштина, повторно – како *витална*, е создавањето потомство – т.е. размножувањето). Понатаму, треба да ја забележиме и родовата дистинкција **маж – жена**, т.е. нејзините општествени рефлексии на половоста: машко(ст) – женско(ст), етичките нормирања што произлегуваат од тоа, „изменетите состојби“ (во тој след) и антагонизмот *помеѓу оние што се за нивно прифаќање и оние што не се за нивното прифаќање*, итн.

Значи, првите впечатоци што ни ги наметнува феноменот на телото поттикнуваат и остра дистинкција помеѓу „она што е телесно“ и „она што е интелектуално“ – божем станува збор за две работи кои едната со другата се стриктно разлачени и неповрзани. А *колку и како*, впрочем, тие се поврзани, може да се согледа од изложените промислувања, поенти и забелешки во овој труд. Пред да се послужиме со два-три примери, чиешто излагање ќе ни одгатне барем нешто малку од загатнатата проблематика, да го поставиме прашањето: *Навистина ли допирањето, како телесен контакт, е предизвикано (или предизвикува) исклучиво симплифицирани – да не речеме прости – задоволувања на исто така симплифицирани потреби?* Или, тактил-

носта, сепак, не е само проста форма на комуникација, па од неа не би можело да се очекува *и нешто повеќе*, н е ш т о многу покомплексно од она што вообичаено на *допирноста* ѝ се „лепи“ и ја етикетира?

Токму во текстот што следи ќе се обидеме да го прикажеме затскриеното лице на Допирот, она што, при бегли видувања, *само се насупа „зад зарот“!*? Всушност, *допирот* овозможува многу повеќе од она што мнозинството за него си го претпоставува, како „последно по рангот сетило“. А ние, прикажувајќи ја неговата улога – ни помалку ни повеќе – во сферата на духовноста, ќе се обидеме тоа и да го потврдиме.

Со оглед дека низата од примери е премногу долга за да биде целосно опфатена и евидентирана во ова излагање, ќе се задоволиме со *описот на некои од највпечатливите и најеклатантни практикувања на тактилноста во функција на духовноста и духовните активности на практикантите*. А, пред да преминеме на оваа задача, би било пожелно да ги евидентираме барем следните забелешки:

- „допирот“ е клучен при практикувањето на еден вид религиозно-мистичко просветлување, во кое *допирноста* се однесува на сексуално општење (вклучително и копулацијата), како највозвишен акт на патот на просветлувањето: станува збор за една од позначајните Источни религиозни школи – школата на **Тантристичкото учење**;

- *тактилноста* е нужна и при изведбата на **јарра медитациите**;

- во добата во кое живееме, доба во која се вели дека *сајбер-технологијата веќе*

станала праисторија во однос на денешните **когнитивни науки**, конституирана е една нова, пред сè, естетска дисциплина – **хаптиката**; можеме да кажеме дека „хаптиката (haptikos) е наука за пипкањето и допирањето, за кожата (која е најголемиот и најтежок човеков орган, л.з.) како орган за перципирањето и творештвото, за тактилните облици на дејствувањето и самоизразувањето“¹¹.

И понатаму:

- **телото** може да биде и „подиум за директни уметнички изведби“, и, за да ја конкретизираме во што попластична нарација оваа културална одредница, ќе наведеме само некои (од мноштвото) креативно-уметнички примери, а како форма/дел од нивниот, исто така *творечки*, но поопфатен и со тоа покомплексен **културен суперординат**: tattoo уметноста, piercing-от (кој мошне често оди во комбинација со tattoo-то), body-building-от, хируршко-естетските изведби како *акти со креативно-творечка димензија*, уметноста на hair-styling-от, стајлингот/обработката на *ноктите, забите*, итн; значи, говориме за **телото** како *непосреден културен актер*, со забелешка дека во овој случај, **телото**, како уште поспецифичен учесник во културниот чин *претставува платформа на која директно „се случува“ некое културно дејствие*, со тоа што *тоа дејствие има уметнички артикулирана и врз себе поставена креација*. Еден вид на **body art**-от.

- **телото** може преку својот опсег од телесни можности (осети и перцепции)

„повторно да биде ставено во контекст“, **непосредно** и повторно со учеството на *сетилата и перцепциите – но сега во функција на некои други постигнувања*, како на пример: уметноста на ракувањето со меч (како вештина) практикувана до совршенство на Далечниот Исток, уметноста на стрелање со лак, медитацијата (во која може да бидат клучни *телесните претпоставки*)... Потоа тука се *танцот, балетот, уметничките: лизгања, пливања, скокања – во вода, на снег, на песок... уметноста на водењето љубов, на одот по писта (манекенството), уметноста на пантомимата, театарското или синеастичкото претставување*, итн. итн. Секако, било улогата на телото да е *посредна* или *помалку посредна* („подиум“) или *“непосредна“*, нашето внимание треба да опфати една пошироко атрибуирана претстава отколку што е тоа само со *естетското*, или *естетското* и *етичкото* (борбата со самурајскиот меч познат под името *катана*), проникнувајќи на покомплексен начин, повеќекратно во „претставата на телото“ – обезбедувајќи така една *поисцврпна и поиздржлива културална визиура на телото и телесното*. Всушност, така, во согласност со „културните нишани“, би можеле да ги задоволиме и *културалните побарувања* – а кои, *implicite* се пообемни и овозможуваат *повеќе агли на гледање врз феноменот што се набљудува*, претстава во која *првата виолина му е доделена на телото*.

¹¹ Михаил Епштејн: *Филозофија тела*, Георетика, Београд, 2009, стр. 29.

Тантризмот: телесното и духовното во синтеза

Пред да преминеме на прашањето за љубовта и духовното во рамките на Источното културно наследство, ќе забележиме само нешто малку „од другата страна на ‘имагинарната преграда‘“ – забелешки од т.н. „Западна страна на светот“. Според еден од најстарите митови за потеклото на човечките суштества (мит за кој говори и Аристофан, во прочуеното дело на Платон – *Гозба*), луѓето во прастарите времиња имале по четири раце и нозе со што ја загрозувале хегемонијата на боговите. Тоа било причина што боговите се решиле луѓето да ги разделат на две половини, намалувајќи им ја на тој начин нивната евидентно огромна моќ. Оттогаш – според преданието – луѓето започнале да талкаат по светот, во потрага по суштество што ќе им ја надополни наметнатата разлика/ограничување. Особено е интересно што уште пред повеќе од 2000 години, прашањето на љубовта (и телесното како нејзина сообразност) било длабоко промислувано. Имено, уште во тоа време се поставиле извесни дистинкции помеѓу љубовта, поамноста (страста) и еросот, со забелешка дека еросот флукутира некаде помеѓу љубовта и поамноста (како што тоа е образложено во Платоновата *Гозба*). А дотогаш, предсократовските филозофи со поимот ерос ги означиле поривите кои сите суштества во природата нагонски ги поттикнувале кон нивните цели, вклучувајќи ги тука и специфично човечките пориви за стекнување и за поседување. Меѓутоа, со Сократ работите значително се

продлабочуваат, а поимот ерос бидува проникнат со продлабочена моралност заснована врз доблеста. Сократ уште повеќе го профилира овој поим, поврзувајќи го дополнително и со учењето (што соодветствува и со образованието), кога вели дека и самиот тој ова учење го добил од пророцијата Диотима). Според Диотима, еросот претставува страст која не може да биде задоволена од никаков поединечен предмет: љубовникот бива воздигнат до „љубовта кон убавото по себе – како краен стадиум, во кој душата го досегнала токму доброто по кое трагала“. А, во тој процес на постапно напредување (кое очигледно има морални импликации), почетниот стадиум, како што претходно забележавме – е оној стадиум, во кој што „љубовникот има, негува љубов спрема поединечните убави предмети и луѓе“! Значи Западната мисловна традиција, која е далеку од „примитивна“ или симплифицирана, има свое специфично видување на прашањето за љубовта и за духовното, со тоа што естетското и етичкото (веќе од добата на Сократ) меѓусебно се проникнуваат.

Санскритската книжевност е препознатлива по својата долга и богата традиција на љубовната поезија, за која би можеле да кажеме дека е проникната и со моќна сензуалност – како и со една длабока поврзаност со природата. Таа е препознатлива и по својата исклучителна отвореност по прашањата на љубовта: во санскритската љубовна поезија телесното речиси без исклучок е неодминливо, а за телесните посакувања се пее сосема слободно, без

морални предрасуди, страшно и со разбирање за неговата природност. Со оглед на цело едно море од болскотно-скокотливи стихови – бисери, кои долга низа векови ја брануваат историјата на Источната книжевност, ќе го одбегнеме фактографското координирање, задржувајќи се на она до кое ќе нè доведе коинцидентноста. Тоа оттаму *што секој стих ќе го даде потребуваниот прилог во нашиот контекст*. Секако, за некои работи ќе мора посликовито да се коментира. На пример, она што е од посебно значење за нашето излагање – *сетилноста и љубовта во рамките на Вашинавската религиозна школа (земено од аспектот на телесноста – духовноста)*, би требало да се детерминира малку поопфатно. Така, ќе истакнеме дека *јунаците на санскрит-ската поезија*, во почетокот биле највисоко општествено рангираните личности – кралевитите и нивните дами, за подоцна тоа да станат *ликовите од хинду-митологијата*. Особено е важно да се забележи дека, паралелно со пројавата на *масовната култура* (некаде околу XI-от век од н.е.), ова движење во културата се интензивира, а како култни ликови и во *љубовната поезија, доминирале врховните божества Кришна и Радха*.¹² Но, за нив ќе говориме малку подоцна.

Според тантристичките упатства, практикантите на јога треба *без ограничувања и без забрани „да ги спојуваат во Едно(ст)*

¹² Овие божества, во зависност од *контекстот во кој се манифестираат*, се познати под повеќе имиња. На пример, Кришна е познат и под имињата Вишну, Говинда, Мукунда, Хари, Рама, Гопал, Горанга, Пурушотама...

*сите двојства, сите онтолошки и морални контраиндикации својствени на човечките суштества*¹³. Основната тенденција во тантризмот е *јогиот да не го проценува своето човечко постоење, бидејќи тоа не е ниту добро ниту лошо, тоа е: „тој го прифаќа во својата севкупност она што може да се нарече 'пропаѓање' или токму спротивно 'благослов', за да би се ослободил од невидливите алки кои што го држат во незнаењето – avidja*¹⁴. Одбивајќи да ја отфрли *желбата* (за разлика од поголемиот дел источни и западни дисциплини), тантризмот во неа ја гледа токму онаа сила, енергија со чија помош *може да се ослободи оној што успеал да ја овладее!* Во Куларнава *тантра* стои запишано следното:

Велат дека јогиот не може да ужива (во светот), а, пак, оној кој во него (во светот, л.з.) ужива не може да ја запознае јогата; но, на патот kula (припадниците на т.н. лева рака), истовремено постои и bhoga (уживање во задоволствата) и joga.

Според тантристичката концепција на *вистинското задоволство треба да му се овозможи да се рашири, да пенетрира* и низ светот и низ телото – значи *невиноста се прифаќа единствено со цел да се надмине (себе)*. Следствено, слободата во тантризмот значи *да се биде слободен – како од сето она што го пружа светот, така и да се земе истото тоа што го пружа светот*. А,

¹³ Jean-Michel Varenne: *Тантризам*, NIP Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990, стр. 46.

¹⁴ Исто.

притоа да се остане слободен за од сето тоа да можеш да се одвоиш. Значи:

Тантрите ја синтетизираат јогата со задоволството во една широка апологија на силата, пред физиолошки да ја применат, благодарение на единствена телесна техника.¹⁵

Веќе се насира улогата на телото и телесноста при процесуирањето на тантристичката филозофија и техника. Телото во тантристичкиот концепт наликува на извесна лабораторија, во која „тантризмот експериментирал и го проверувал идентитетот на глобалната свест и енергија (барем тогаш кога условите за ова ‘стопување’ биле исполнети во потполност)“.¹⁶ Значи, ова во многу нешта кореспондира со работната хипотеза на современата наука, во која се поистоветени материјата и духот.

Со оглед на тоа дека нас најмногу нè интересира аспектот на телото и неговите рефлексии во тантризмот – а не тантристичката филозофија или мистика (во детали), ние и се задржуваме повеќе на аспектите на телесноста во тантризмот. Всушност, како што вели и Tantra tatva – „поимањето на снагата, за оној што би сакал да досегне *sadhana*, е многу посигурен водич од магловитата идеја на духот“.

На тантризмот, очигледно му прилега и Епштејновиот израз – „филозофија на телото“. А дека телесното и духовноста

може да се толкуваат како *Едност*, наоѓаме и во *таоизмот*. Имено, еден учител во знаењето *vinaja*¹⁷ кој се викал Yuan, посетувајќи го Hui Hai, го запрашал: „Дали се напрегаш додека го практикуваш патот (тао)?“. „Да, се напрегам“ – му одговорил учителот Hui Hai. „Како?“ – запрашал Yuan. Тогаш, учителот Hui Hai му одговорил: „Кога сум гладен, *јадам*; кога сум уморен, *спијам*.“ На тоа, Yuan повторно запрашал *дали сите вложуваат ист напор како него (учителот Hui Hai, л.з.)?!* Одговорот што го добил од Hui Hai бил „не на ист начин“, образложен на следниот начин: „Кога јадат тие мислат на *стотина разни потребишини*, кога одат да си починат *размислуваат за илјада различни видови нешта*. По тоа тие се разликуваат од мене“.¹⁸ Со оглед на тоа дека станува збор за сложена проблематика од филозофска провиниенција, ќе ја истакнеме само клучната поента, упростоено. Станува збор за таоистичка непристрасност, произлезена од верувањето дека во светот *единствено* постојат *единствени, индивидуални ствари* од кои „секоја е самата на себеси мера“ – и не може да суди за некоја друга ствар, врз основа на сопствените лични стандарди (сите ствари се подеднакво вредни). Поентата е човекот да не ги загуби своите вродени моќи (*те*) кои се дар на *тао*-то и да започне да зависи од стварите. Тука, повторно преку телесноста (само што сега таа не треба да

¹⁵ Исто, стр. 47. Болд, Р. П.

¹⁶ Исто, стр. 48.

¹⁷ Vinaja претставува вид на Будистички дисциплински кодекс, вид морален кодекс.

¹⁸ Hui Hai: *The Zen Teachings of Hui Hai on Sudden Illumination*, John Blofeld, прев., London: Rider and Co., 1962, стр. 95-96.

пропадне во замката на зависносите), човекот може да го досегне *совршенството*, т.е. *просветленоста*. / За тантризмот и тантричката пракса, за Друкпа Кунлеј како веројатно *култна тантричка личност*, види: *Тибетански божански лудак*.¹⁹ Исто така и Vatsjajana: *Kama sutra*.²⁰

Духовноста на допирот или – за „сетилата како религиозни потпирики“ во рамките на Ваишнавската култура

Веќе споменавме дека идентификацијата на **пет сетила**, покрај тоа што е древна е и транскulturна, а според хиерархијата на распределба на овие *пет сетила* – **на две** од нив (видот и слухот) им е доделен статусот на „повисоки“ сетила, додека останатите **три** (мирисот, вкусот и допирот) се од „понижок“ ранг. Да не должиме со нивната натамошна карактеризација на „машки“ и „женски“ сетила, на нивното идентификување и „блискост“ (или не) со *рационалното* и *интелектуалното* – веднаш ќе преминеме на *сетилото за допир*, т.е. **тактилноста**. (Инаку, *допирот* им *припаѓа на оние сетила поврзани со телото* и со *физичките задоволства*, поврзан е со т.н. *женски вредности*: *емоцијата, чувственоста, субјективноста...*).

Но, тешко дека би можеле туку-така, по некоја „инерција на популистичките

вредности“, да се сложиме со рангирањето на *тактилното* како последно, најбанално и најнепрефинето сетило. И ваквиот став не би бил рефлексивна на „новооткриените“ вредности на *сетилното*, вклучувајќи ја тука и *хантиката* како релативно нова естетска дисциплина – напротив, на тактилноста се гледало и со други очи, уште од најстари времиња. Да го споменеме само Аристотел, кој вели:

*Без допирот не може да има ниеден друг вид забележување.*²¹

Или уште повеќе:

*Во другите сетила човекот заостанува зад многуте животни, но што се однесува до допирот, тој далеку ги превозмогнува според истенченоста на тоа сетило. Токму затоа, човекот е најразумното живо суштество.*²²

Од досегашните разгледби би можеле да констатираме дека на релацијата помеѓу *тактилното* и *духовното* има „отворен простор“ и за поставување на *афирмативен знак помеѓу нив*. Во таа насока ќе ја претставиме и јарра-медитацијата. При тоа, ведската книжевност сериозно нè предупредува да внимаваме на шарлатанските *гуру-и* и лажните *мантри*. Според најголемиот познавач на Ведската Ваишнавска култура – Шри

¹⁹ Zoran Pavlović, прев.: *Tibetanski božanski ludak*, Grafos, Beograd, 1987.

²⁰ Vatsjajana: *Kama sutra*, Vuk Karadžić, Beograd, 1967.

²¹ Аристотел: *За душата*, Магор, Скопје, 2006, стр. 120.

²² Превземено од Михаил Епштејн: *Филозофија тела*, Геопоетика, Београд, 2009, стр. 27.

Шримад А.Ц. Бхактиведанта Свами Прабхупада, *мантрата* *Nare Kṛṣṇa* е највозвишената мантра (позиционирана како *највозвишена* и во најпрочуеното ведско дело *Бхагават Гитха*, кое е тринаесеттата книга од можеби најпрочуениот еп на светската култура, Махабхарата). Во тој контекст, пеењето на маха-мантрата *Nare Kṛṣṇa* е наједноставен процес на самоспознанието. И тука започнува и аргументирањето на нашата централна поента: дека во *Ваишнавизмот* (како една од најзначајните Школи на хиндуизмот) – **преку комплексната религиозно-филозофска матрица на практикувањето на ова учење, практично се вклучени и задоволувањата на сетилата** (сите сетила како „телесна поддршка“ и „засилување“ на влијанието на самото учење). Накусо, ќе ги евидентираме сите „сетилни задоволувања“ (кои во рамките на *религиозниот кодекс* имаат, секако, *инакви значења и толкувања*), со тоа што посебно внимание ќе му обрнеме на **тактилното** (најнагласено при јарра-медитациите).

Моја сопствена забелешка – сообразно со претходниот став – е дека на тој начин се поттикнува уште еден сериозен механизам од психолошка провиниенција: тоа е методот на автосугестија кој може да ескалира до автохипноза. Секако, една ваква потпирка на религиозно-филозофското учење – а врз кое е фокусирано нашето излагање, би можела афирмативно да се протолкува, но, сè додека работите „не навлезат“ во сферата на извесното масовно контролирање, односно додека не се пренебрегне слободната волја на практикантите. Некој може да забележи

дека „и во Ваишнавската култура, т.е. во *Шри Ишопанишад*“ стои дека: *просветлувањето се постигнува токму преку сетилата*. Секако, со тоа што интересите на сетилата треба да се пренасочат од нивно лично задоволување – во нивна употреба (трансцендентално сетилно практикување и ефекти) за служење на Господиот (Кришна). Нашата поента е дека и преку материјалното сетилно практикување (задоволствата за кои говориме при Ваишнавскиот религиозен праксис) – се поткрева степенот на врзаност за таа религија. Ние нема во ова излагање да се служиме со сериозни психо-аналитички проникнувања и аналитика, меѓутоа ќе ги прикажеме сетилните практики (како задоволувања) на „телото и телесното“ и нивното ефектуирање во религиозно-филозофскиот контекст – кое е евидентно, без оглед на степенот на влијание. Секако, најпрвин ќе започнеме со она што веќе го прикажавме – тактилното.

Постојат два основни начини на пеење и мантрање:

- „тивко мантрање“ на бројаница кое е форма на лична медитација и се нарекува *јарра*;²³ и

- „пеење“ кога другите повторуваат, кое се нарекува *kirthana*. Вообичаено е киртханата да биде придружена со музички инструменти и со плескање.

²³ Јарра, всушност, е бројаница составена од сто и девет големи дрвени топчиња (најчесто од дрвото ним, но може и од туласи – кое се смета за најсвета билка во материјалниот свет), од кои мантрањето се изведува врз 108-те топчиња, додека 109-тата го претставува божеството *Kṛṣṇa* и врз неа не се мантра.

На тој начин, преку *медитативниот* *пракис* се задоволува сетилото на звук и се *активира сетилото за вкус* – но во друга насока, станува збор за *трансцендентален вкус* (обете сетила **директно**), за преку нив да се задоволи на трансцендентален начин умот (индиректно).

Што станува со **сетилото за допир** при мантрањето на цапа?! Според правилата (кои се мошне децидни) – *за време на мантрањето бројаницата се држи во десната рака* (во посебно платнено вреќиче), а процесот започнува *од првото топче после „Кришината“*. Од особена важност е *топчињата да се држат помеѓу палецот и средниот прст*, и тука нема исклучоци.²⁴ На секое топче се *пее* (гласно, тивко или во себе) *мантрата Hare Krsna* т.е. маха-мантрата, а додека се „*пее*“ *топчето нежно са врти (ротира) помеѓу палецот и средниот прст*. Со тоа, покрај пеењето на мантрата (на кое му е даден приматот при доживувањето на трансценденталниот вкус), се изведува и **тактилното придружно доживување** кое, секако, **го потсилува севкупниот ефект**. Значи, досега го евидентиравме „задоволувањето“ на: сетилото за звук (слухот), „внатрешното сетило за *трансцендентален вкус*“, т.е. раса (раза) и сетилото за допир (тактилноста).

Што се случува со останатите сетила? Секако дека и тие, на одреден начин, во одредено време и на одредено место – се вклучени во *процесот на обожување што го*

практикуваат посветениците (наречени **бхакти**²⁵). При секојдневните *пуци* (утрински и вечерни специфични обожувања, најчесто со нудење *храна и напитоци*, на *разнобојни и мирисни* – во *гарланд сплетени цвеќиња*, „*преоблекувања на божествата*“ – кои имаат цели колекции од соодветни алишта...) – повторно доаѓа до *задоволување на сетилата на присутните посветеници*. Но, сега „се случува“ речиси екстатично задоволување: на сетилото за вид (преку ритуалот на преоблекување на божествата со „до перфекција изработената **разнобојна облека**“), на сетилото за мирис (при сите обожувања, поточно *при секое присуство во храмот* – *се палат т.н. „инсенси“*, на *чиј што квалитет се обрнува исклучително внимание*), и на сетилото за вкус (речиси без исклучок во храмот се нуди *храна* – т.н. *прасадам*, секогаш вегетаријанска, зачинета на особен начин со **многу зачини** по потекло од Ориентот – што резултира со **посебни вкусови кои овозможуваат и „подлабоки и специфични меморирања“**). Во прилог на *потенцирањето на споменатите ефекти врз сетилата и сетилноста*, се практикуваат и чести – а понекогаш и долготрајни – *постови*. Значи се практикува и **аскетизмот** што, секако, повлекува одредени (лично сметам *и предвидени*) **реперкуси**.

Особено е занимлив фактот што *Вашинавската култура* – како архаична *Ведска култура*, во првите децении од втората

²⁴ Во случај на определен инвалидитет, ова може да биде изменето – но само и исклучиво само со дозвола и со дополнителни напатствија од гуру.

²⁵ Бхакти – во буквален превод значи *вљубеник, слуга на бога*, по него овој вид јога го добил името *Бхакти јога*.

половина на XX-от век,²⁶ доживеа невидена експанзија на Оксидентот, експанзија која кулминира во САД. За овој исклучителен *културен феномен* огромна е залугата на Шрила Прабхупада, ачарија²⁷ и проповедник на Источната религиозно-филозофска култура на Западот. Потсетувајќи се повторно на нашата поента, т.е. „поставувањето на *задоволувањето на сетилата во религиозно-филозофскиот културен координатен систем, како негова потпирка*“ – ние практично покажавме едно значајно *аспектирање на телото и телесноста, во рамките на нивната културна димензија.*

Заклучок

Што се однесува до претходното излагање, сосема би била издржлива забелешката за *кореспонденција* со синтагмата на Михаил Епштејн дека „*филозофијата на телото*“ – особено прашањето на *тактилното (хаптиката)* – допрва доаѓа. Сметам дека изборот на „*културната*

²⁶ Шри Шримад А.Ц. Бхактиведанта Свами Прабхупада, инженер по хемија, основач – ачарија на Меѓународното друштво за Свесноста за Кришна; ја превел и ја толкувал Бхагават Гитха, ги превел 10-те тома од Шримд Бхагаватам-от и уште многу Ведски списи. Спиел само два-три часа во денот. Извонредно морална, образована и алтруистички настроена личност од глобален формат. Ќе остане трајно забележан во планетарната културна меморија.

²⁷ Ачарија – основоположник на Ведското учење на простори каде таа култура не била забележителна.

визуираност“ на *тактилноста* во овој труд: *Тантризмот* и *Ваишнавизмот* – како Источни варијанти на тактилното практикување, претставуваат мошне занимлива антите-тичност на Западното културно позици-онирање на *тактилноста*. Тоа различје е особено потенцирано во онаа точка на „премост“ што Источната култура ја изградила и претпоставила во сферата на тактилната сетилност – *културен премост помеѓу телесното и духовното*. Културата на **тантризмот** тоа го развила на полето на **љубовта и љубовниот чин**, додека, пак, во рамките на **ваишнализмот** (како популистичка варијанта на Ведската култура), тактилното се воздигнува до сферата на *светото и практикување на светоста* преку ритуалниот чин на *јарра медитациите*. Користејќи се со компаративниот метод, доаѓаме до мошне интересни сознанија, меѓу другото, и до забелешката дека „позитивниот одговор“ на Западната култура (по прашањето на *тактилноста* и нејзиното вреднување), во споредба со Источната културна практика, доцни повеќе столетија. За едно такво „превреднување“ на *културата на допирот*, секако, дека од голема важност е воочувањето и востановувањето на неговата *естетска димензија*, со тоа што не би смееле да го заобиколиме огромниот придонес што во тој контекст го дава Михаил Епштејн.

Културниот „влог“ на телото, покрај тоа што е импресивен, станува и сè поопфатен. Преку телото *се доживува*, со негова помош *се учествува*, неговото посредство *овозможува*... Навистина е тешко денес да се набројат сите *естетски проникнувања* или *етички практикувања* и

потребувања на телото, сите негови рефлексии, и да се заокружи притоа целосно неговиот културен опсег. Работата се усложнува ако притоа се обидеме „да се досетиме“ за сите негови културни можности во времињата што следат: дали телото ќе атрофира (земајќи го предвид цивилизацискиот ѓд) или, со оглед на биотехнологијата тоа ќе станува сè посовршено; дали (де)фектите што ќе настапат ќе бидат селективни или ќе важат за сите, ... итн.? Едно е, сепак, јасно – на *телото и телесноста им претстои богата, нагорна и, можеби најинтригантното: непредвидлива во варијантите – културна перспектива!*

Литература:

Аристотел, *За душата*, Магор, Скопје, 2006.

Епштејн, Михаил, *Филозофија тела*, Геopoетика, Beograd, 2009.

Шри Шримад А. Ч. Бхактиведанта Свами Прабхупада, *Бхагавад-Гита. Каква што е*, 1997.

Bhakti Purusottama Swami, *Slave i zabave Srimati Radharani*, Nandisvara Das, Zagreb, 2012.

Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura; sa uvodom u semiotička istraživanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana

Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 2007.

Мухиќ, Ферид, *Ноуменологија на телото*, Табернакул, Скопје, 1994.

Schilder, Paul, *L'Image du corps*, Gallimard, Paris, 1980.

Великовски, Имануел, *Светови у судару*, Просвета, Београд, 1982.

Čhikavadze, V. M., *Borba za mir – neodolimo dviženie sovremennosti*, Moskva, 1969.

Steiner, Rudolf, *Theosophy, Anthroposophic Press*, RR 4 Box A1, Hudson NY 12534, 1994.

Paskvaloto, Đandorđo, *Estetika praznine. Umetnost i meditacija u kulturama Istoka*, Clio, Beograd, 2007.

Varenne, Jean-Michel, *Тантризам*, NIP Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.

Hai, Hui, *The Zen Teachings of Hui Hai on Sudden Illumination*, John Blofeld, прев., London: Rider and Co., 1962.

Pavlović, Zoran, прев.: *Tibetanski božanski ludak*, Grafos, Beograd, 1987.

Vatsjajana: *Kama sutra*, Vuk Karadžić, Beograd, 1967.

Vidjapati, *Pesme o ljubavi*, Rad, Beograd, 1979.

Šašibhusan Das Gupta, *Obscure Religious Cults*, Kalkuta, 1969.

Lama Anagarika Govinda, *Foundations of Tibetan mysticism*, London.

Марић, Илија, *Философија на истоку Европе*, Плато, Београд, 2002.

Radomir Popovski
The Cultural Profiling of the Body/Bodily Issue: some Assumptions of Eastern Spirituality
through Satisfying the Senses
 (Summary)

This text deals with “cultural story of the body“, suggesting that some kinds of sexual practice (like *Tantrism*) provides spiritual enlightenment – especially in the culture of the East. Obviously, we can accept the claim that „body is not *only a cage for the spirit*“, but much more than that: it allows the bridging directed towards the enlightenment. For example, teachings in the eastern culture sometimes could be transferred even by the silence. Taking into account the **tactile** and **spiritual**, in the second half of this article I do think the eastern experience of “sexual practicing through the door of enlightenment“ – illustrate important strands of cultural features, different by the same strands in “opposite direction“: Occidental culture.

In further consideration, attempts to enter the subjective world of *Vaishnavs meditations*, taking them seriously on their own terms, are evident represented. The tactile is the bridge to the spiritual enlightenment.

Key words: Aesthetic of the body and physical, The body phenomenon, The noumenon of the body, empty-emptiness (in cultural-aesthetic and philosophical context), tactile, touch, Tantrism, Bhakti yoga, Tao, Vinaya, vaishnavism, Vedas, body-art

Jana Kuzmíková

82.0

Original scientific paper/Изворен научен труд



A BRIEF SURVEY OF COGNITIVE LITERARY SCIENCE

Key words: cognitive literary science, cognitive disciplines, mind, interpretation, metaphor, prototype

Cognitive science, or the group of cognitive sciences began to form at the end of the 1950s. Cognitive science

epitomizes a new concept of science as a kind of science which is not only highly multidisciplinary but also what we call transdisciplinary, which seeks to penetrate the greatest possible depths of the mind by means of creative interconnecting various disciplines. (...) It does not only focus on the cognitive processes in its narrow sense, such as perception, learning or judgement, but also on mental operations in its widest possible sense: rational as well as irrational behaviour, intentionality, memory, creativity, and last but not least – consciousness. (Petrů, 2007, 18-19).

Though examining the mind, cognitive science is not a kind of „mentalism“, as it builds on the assumption that the image of the human world results from the interaction between outer stimuli, information and our inner physiological-mental processes. The cognitive U-turn to the embodied mind thesis was caused by dissatisfaction with the answers which were then provided by the limited formal-logical models following Cartesian dualism body versus mind. (Damasio, Czech 2000, orig. 1994). As a result, the sense of the term „cognitive“ changed around the mid-20th century, too.

Originally, it distinguished the rational from the emotional and impulsive aspect of mental life. Now it is used to refer to (...) all information processing activities of the brain, ranging from the analysis of immediate stimuli to the organization of subjective experience. In this

later sense, „cognitive“ includes such processes and phenomena as perception, feeling, emotion, memory, attention, problem-solving, language, thinking, and imagery, most of which are excluded from the earlier sense, or even opposed to it. “ (Tsur, 2008, 595).

Cognitive science uses the current knowledge to give new answers to long-standing epistemological questions about the origin and the nature of consciousness, experience, knowledge, thinking. The scope also includes literature-related questions about literary awareness, about its origin, agents, elements, outputs, results and purposes. Cognitive linguists were followed by cognitive literary scientists, who challenged the romantic assumption made by the previous literary science that literary thinking is a creative activity of particularly talented individuals. Nowadays cognitivists state and prove that literary processes are some of the essential functions of the human mind. Therefore cognitive literary science does not settle for what the text alone has to offer but it wishes to take account of the whole of the human mind as well as its material basis. In that sense cognitive literary science belongs to the group of cognitive sciences; which is not a reason for disregarding it as a literary science, though.

Cognitive literary science – origin, opinions and objectives

Literature, writing and reading are undoubtedly rich sources for cognitivists' research. But on the other hand a number of literary scientists also realized a few decades ago that „observing the cultural production of

meaning always includes cognitive as well as communicative aspects. (...) Why should systematic-theoretical literary science uncritically maintain the idealistic classification of texts, cognitions and bodies?“ (Moserová, 2007, 13) If we decide to study a text, a mind and a body in mutual context, we surely have to assume and identify common premises and methodology of cognitive as well as literary research. In the first place there arises a question whether we acknowledge that it is in our own interest to grasp the (literary) world in a way that is as complex as possible, even at the expense of the cognitive expertise and the literary expertise not being exactly the same and at the expense of continuous forming and verifying the identity and reliability of the terms in use, the theses and the interpretation outcomes (it was the cognitive experiments that proved that people are able to tolerate vagueness in communication to a certain extent), or we will keep ourselves absorbed in our disciplines and insist on the partition and the purity of „our own“ outputs.

Especially the traditional literary science, which oscillates between forming the correct meaning, objective value and structural (generative) principles of literary works of art and criticizes their „flaws“, but also the impressionable literary science both regard the current cognitive studies as a serious challenge. A similar challenge in the last half-century was presented by post-structuralism, which noticed (anew) that language and speech are not just neutral means of information but also tools of power and manipulation in relations between the speakers and the discourse of the communication act. Post-structuralism pays attention to a framework, outer, especially power and

institutional tools of constituting a work of art, its value and price. Another approach challenging traditional structuralist studies of literature was deconstructionism, which dealt with so called power influence of the designators on the position of the referents in their mutual relations and consequently pointed out the designating writing, a text as the marked element in the pair speech/writing.

In a wide, most complex sense, fundamental assumptions, qualities and manifestations of human perception, thinking and experiencing were not taken into consideration until cognitive literary science did so¹. Its origin dates back to the 1980s when the first conceptual results of the research were published. The works by Lakoff and Johnson (1980, Czech 2002), R. Tsur (1987a, b), M. Turner (1987), G. Lakoff (1987, Czech 2006), N. Holland (1988) or R. Beaugrand (1980) have to be mentioned. The basis of cognitive research of literature is not a closed work of art, but it is a work of art as a manifestation of the creativity of the human mind in general, its elements and processes. The literary (artistic) process makes use of the methods and processes more or less identical to those of mental coding, the same cognitive architecture, and the functions of short-term, working and long-term memory as everybody uses in common speech and life. Figurativeness, imagery is the essential part of our thinking and language in its full range. Therefore cognitive literary science does not emancipate “beautiful“

literariness, or literary discourse per se. It is more appropriate to call it literary intention (generative processes) and/or literary (metaphorical) interpretation (interpretation processes)². Cognitive perspective does not accept the traditional view stating that it requires an unusual, special transformation of a common language and its literal meanings to create an autonomous metastructure of the literary language and its figurative meanings. Therefore the general task of cognitive literary science, its *goal* is to identify and explain common principles of the text, fiction and thinking (e.g. one of such principles is metaphorical transmission as a conceptual pattern, which produces a metaphor as well as a metonymy, irony, allegory, symbol, leitmotif and affects composition). Following the set purposes, the whole literary process is studied ranging from the author (originator) through the literary text, a corpus of works and their social-historical and cultural contexts and especially focusing on the recipient and the nature of human experiencing and evolution. Inspiring predecessors of cognitive literary scientists were in the first place analytical philosophers and pragmatists, then L. Wittgenstein, Russian formalists, Prague structuralists, L. S. Vygotskij, Moscow-Tartu semiotics, J. M. Lotman, A. R. Lurija, Tz. Todorov, N. Frye, reception aestheticians and others. The first cognitive literary science textbook focused on the field of cognitive poetics was published by the English cognitive stylistics expert P. Stockwell under the

¹ The terms cognitive-oriented literary science, cognitive-focused literary science and cognitive literary science are used as synonyms.

² If e.g. a computer program is the source of „a poem“ it is up to the recipient whether he/she regards the text as literary or not.

title *Cognitive poetics* in 2002. Apart from other things he deals in his textbook with certain terminology problems so that cognitive and literary scientists could understand each other while it turns out that „new terms make us create new conceptualization“³ (Stockwell, 2006, 9), that is ideas about phenomena and processes.

Cognitive levels and disciplines

Cognitive studies of literature is build on several theoretical approaches and levels of the collection of cognitive research, or sciences and their methods (Hogan, 2003a, 29-34). The first cognitive discipline is neurobiology. The most closely associated discipline is connectionism, which makes models of the human brain, its cognitive architecture (structure, contents, processes). Connectionism adds a partly mental aspect to neurobiological, physical-chemical research, applies it to the human mind as well. The human mind is fully in the centre of attention of intentionalism. This cognitive specialization tracks experience as such, raises a question what it is like to be a person, individual, human being. It deals with our feelings, beliefs, desires etc. Radical constructivism as a more specific cognitivist theory tends to closely relate to intentionalism. It rejects the knowledge of the reality as an ontic category, however it reflects on the reality as the production and organization of knowledge in a certain defined self-organized system, where even a so called outer stimulus (from the beholder's viewpoint) is regarded as a mere stimulus or an element of the inner

structural reduction, selection or interpretation. In order to achieve a reasonable reliability of the reality construction, we have to communicate with others and take their experience into consideration for epistemological reasons.

That means that our own experience is also reflected by us and, made an „object“ which is to be grasped and understood. Here we find ourselves at the level of representationism (experimentalism).

Representationism experimentalizes with common, so called folk hypotheses, reasons and evidence of our everyday experience which explains people's behavior and acts (why someone does what he does at a certain time). Representationism revises intentionalism in a more objective and wider context of reality. Lakoff's *experiential realism* has gained a significant position in this field. The holistic cognitivist George Lakoff (2006) accented totality of human experience including anything that plays an important role such as human physicality, genetically inherited qualities, modes of existence in the world, organization of the society etc. Lakoff then formulated theories of meaning, truth, knowledge, reason, categorization etc. The central issue is that of meaning. How come the expressions and notions of human language have meanings?

If objectivism defines meaning as independent of thinking beings, Lakoff's experientialism characterizes it through *embodiment*. Pre-notional structures are *immediately meaningful* because they are directly and repeatedly experienced through our physicality, through modes of existence of our bodies in a certain environment. The notional structure arises from pre-notional physical experience and is interconnected with it. Abstract

³ „nowe etykietki zmuszają nas do odmiennych konceptualizacji“

notional structures are indirectly meaningful. They are understood thanks to their systematic relation to the structures, which are directly meaningful.

According to Lakoff, such understanding of meaning makes it possible to characterize: 1. understanding through meaning, 2. truthfulness through understanding, 3. concluding through truthfulness, 4. knowledge through truthfulness and understanding; and finally 5. objectiveness through understanding how we understand and grasp things. In principle classical literary science (except for some results of structuralism and receptive studies) operates in the first four level, which are of interpretative nature, because it cannot understand the specific way we understand and grasp a text, is not able to interpret what happens inside a human being during the creative and receptive stage of the literary process. It asks questions *what* and *how* but it misses the point *why* literary texts as well as their interpretations are the way they are (in relation to human cognition). Theoretical interpretations of literature can make an impression that they are exact and truthful reflections of a work of art, but as long as they do not clarify and explain the specific consequences which arise from their supposed objectiveness, they cannot claim to understand the text in question. E.g. an interpretation of a poem mostly making use of prototypical notions of the existential meaning will be exact, truthful and appreciated if the recipient understands and describes/transcribes the text of the poem using the attributes of the introduced prototypical notions and situations. That means in this case the correctness, truthfulness of the interpretation is conditioned by specific criteria related to the

definable processes and structures of human thinking. However that means any other interpretation of the given work of art constructed with a different intention, from a different position and through different, perhaps more complex processes and structures of another recipient's mind may as well claim to be accepted and assessed; and it is the explanation of the particular receptive processes and their sources and reasons that can demonstrate an emergent meaning and contribution of the alternative interpretation as opposed to the former, so to speak translatory, that is one that transcribes literature (translated language) into interpretative style (translating language), so the literary theory interpretation becomes in a sense synonymous with the meaning of the work of art. All that a decent literary scientific translation of literature requires is the interpreter's rich encyclopedic knowledge, however in relation to the human world it is more important to recognize the art and analyze the conceptual forms, which then make it possible to interpret and explain unknown phenomena, too.

Stating and recording the ambiguity of the literary text is easy but it is also necessary to study the reasons and mechanisms of its various and inconsistent interpretations. In literary science it is a rare exception for the interpretation of meanings to be the analysis of biological „bearers“ at the same time. It is no use of speculating about an obvious ambiguity of a literary text and inconsistent interpretations as neurophysiological research has discovered that the cerebral processes include *a principal facility* which is a fact that mutual interconnections between outer stimuli, information are not completely identical, furthermore they need not

happen at all or they may contain various shifts, contradictions, they are asymmetric, unstable. Therefore the conceptual structure matching it, that is meaning is unstable, too. The created gaps, furrows are bridged by either conventional or innovative methods; the innovative ones are practically inexhaustible. Creativity of filling up divisions and differences between various floors of perceptive level (e.g. change in preferences, classifications etc.) disrupts the impenetrability of the hermeneutic circle and its showcase is literature which takes the cognitive role such as manifestation, type of binding conflicting, unidentical representations. Undoubtedly, an equal importance as consciously targeted (say structuralist, historiographic, post-structuralist etc.) interpretation of a work of art is attributed to the answer to the question what happens in the process of reading and what the physical-process background of the final reading/interpretation of the text is like.

The focus of *non-cognitive* literary studies and traditional criticism on finding meanings, autonomous text principles and value categorization of literary works of art can then be opened and reassessed by the research of understanding processes, which create literariness of the text (Miall, 2006). Here, intuition undoubtedly becomes involved. Not only that of an artist but also that of a literary scientist. Intuition is partly a descent to the pre-categorical, non-articulated, instinctive level of the information; the information in question may be transmitted further by the human capability of abstract thinking, which functions on the basis of conceptualization. As it is already known from Lakoff, the metaphorical projection from the structures of physical domain are connected to

those of abstract domain and its role is also played by the ability to formulate complex notions and general categories while using image schemes as structural elements. The categories are not objective and absolute but they are features of the human mind, which realizes the categories. While perceiving and interpreting a text what is crucial is not only its structure, however dynamic, but also the connecting cognitive processes and abilities of the communicating mind because it is them which give the text structure its „probability“, instability, flexibility, non-linearity, openness, vagueness, selectiveness, fragmentariness, variability, anomalies and so on. As early as Tynjanov and Jakobson drew our attention to the fact that disclosing the immanent causalities of the literature system being organized does not explain their timing and the choice made from various developmental ways; extraliterary factors operate here. From that point of view, extraliterary factors besides other also include the author⁴ as well as the recipient of the literary work of art. Therefore they can never be effectively excluded from the text-forming process (just as e.g. post-structuralism has tried to do in its own way). That means apart from literary-scientific formalization and interpretation (of representation or „translation“) of a piece of writing, the study of competences in broadly defined literary process proves to be crucial. Besides the competence as a system of literary knowledge, facts and skills, also procedural

⁴ The originator does not only mean the author(s), it may refer to any source of the text, e.g. computer, see note 2.

competences are important such as memory, attention, emotions and so on, let alone the processes of creativity and originality. Cognition-based literary theory refuses principal boundaries and differences between cognition as a rational mental activity and emotions as irrational reactions of an author or a reader. It claims that emotions are also man's cognitive manifestations, although compared to the more specialized rational thinking they organize impressions in a less precise way. At the same time it points out that although people have the same knowledge, they use it differently. The cognitive perspective clarifies how selection, segmentation and structuredness, that is encoding literary material by an author, his composing the work of art matches/does not match with the decoding, conscious as well as unconscious rules (abilities), which are used by another individual, reader. It also demonstrates that there is no quality difference between common and genius creativity, between literary and non-literary languages. The difference only lies in the intensity, degree or scope. If we extend the system of literary knowledge (cognitive literary science does not refuse approaches and results non-cognitive literary science a priori) by procedure competences, we get a more flexible approach and methodological apparatus to analyze literary discourses, their organizations and perception shifts, to study literary understanding and its types, realization of those involved in the literary process (author, character, reader), to analyze the reasons for popularity of certain works of art and the values attributed to them etc.

At the present time cognitive literary science consists of several relatively distinct

disciplines: cognitive rhetoric, cognitive poetics, cognitive narratology, cognitive receptive aesthetics, cognitive literary history and evolutionary literary theory (Lozinskaja, 2007, 8).

The unifying figure of *cognitive rhetoric* is Mark Turner, who was one of the first scientists to forge cognitive perspective in literary theory. Turner, originally a linguist, parted with Chomsky's syntactic linguistics in order to connect human conceptual and linguistic activities with sensomotoric basis (embodiment) (1987, 2005). Cognitive rhetoric deals with rhetoric figures and includes fundamental works of G. Lakoff and M. Johnson as theoreticians of the conceptual metaphor (Czech 2002, orig. 1980; Lakoff, Czech 2006, orig. 1987). According to Lakoff and Johnson, the perception and processing of literature depend on our own complex mental processes, conceptualizations, which establish relations between the encyclopedic and linguistic information. Moreover, the majority of our conceptual system is thoroughly metaphorical. For instance many scientific models are metaphorical. In addition, some kinds of our experience cannot be expressed in a different way but using a metaphor, i.e. a certain „thing“ is understood and experienced by means of terms referring to „things“ of a different kind (e.g. experiencing time by means of space schemes; expressing emotions by means of other phenomena etc.). That means conceptual, cognitive understanding of a metaphor is based on common human thinking, so the way autonomous literary science knows and practices the metaphor (as an original example of linguistic ingenuity of specific pictorial nature) is further conditioned by other

criteria. The literariness of the metaphor is handled from the cognitive point of view by e.g. G. Steen. The idea is to bring the metaphor (or rhetoric studies) into the environment of the processes of the human mind and body because it represents a mental pattern, the essential method of categorization, conceptualization as well as grasping the reality. The important part of cognitive rhetoric is also conceptual integration theory formulated by M. Turner and G. Fauconnier.

The leading figure of *cognitive poetics* is Reuven Tsur. His literary research builds on neurobiology, Russian formalism and Prague structuralism. Apart from the expressive and structural aspects of human thinking he deals with the affective aspects, their manifestations in the literary process (2008). The area of cognitive poetics also includes P. Stockwell's (2006) and P. Hogan's research on narrative universals, emotion prototypes and prototypical stories in various cultures (2003a, b). These authors do not hesitate to continue in the research and knowledge of the previous stages of the literary studies development, in the belief that both of the scientific approaches, „interpretation and explanation are important, and neither can be eliminated“ (Hogan, 2003a, 208). Hogan gives an example:

Sometimes the treatment of lower-level structures in terms of higher-level structures (e. g., the identification of a particular sort of stimulation of the amygdale as fear) is referred to as 'interpretation'. Conversely, the treatment of higher-level structures in terms of lower-level structures (e. g., the

identification of fear as a particular sort of stimulation of the amygdale) is referred to as 'explanation'. (the same source).

A satisfactory definition of literariness on the basis of all possible interpretations and their comments has not yet been provided and it can hardly be expected following the logic of Hogan's example, so it is obvious why cognitive literary science set itself a task to systematically provide explanations on interpretations in order to get to a generally acceptable definition of literariness and literature (as man's cognitive activity).

Cognitive narratology was formed especially under the influence of the works by M. Ryan, M. Fludernik, M. Turner, D. Herman, M. Jahn. It developed the terms such as framework, scenario, script (a story), it is concerned with mental representations and cognitive processes, which help us understand narrative texts (Emmott, 1999). Cognitive narratology does not omit formal-logical conceptions of so called possible worlds or text worlds. Besides them there was formed the cognitive conception of mental spaces and mapping by G. Fauconnier (1997). Another well-known cognitive narratologist is U. Margolin (2008).

Cognitive receptive aesthetics deals with mental processes while reading literature and its respected representatives are E. Scarry, E. Esrock, as well as R. Tsur and D. Miall (2006), who focus on the issue of specific perception of text literariness.

Cognitive literary historicism studies the work and poetics of authors through the

projection of biological processes in the human brain (E. Spolsky, 1993). This part of cognitive literary science, unlike the majority of cognitive arts scholars, does not distance itself from post-structuralism, deconstructionism and new historicism but it amends the knowledge of their formalism through the research of the material basis of consciousness. This area is overlapped by some of R. Tsur's and N. Holland's research (1988).

Evolutionary literary theory studies literature from the viewpoint of man's adaptation mechanisms in the evolution process. It asks a question why humankind produced a kind of activity like literature (P. Hernadi).

If we take into consideration the textbook classification of literary science into theory, history and criticism, the present overview does not contain literary criticism and traditional literary history only appears to be marginal here. Since cognitivists do not restrict themselves to only interpreting the meanings of literary works of art and their flawlessness, it is possible to draw some conclusions and instructions for literary criticism only secondarily, for example when doing theoretical research of genres (Hogan). Literary history interests cognitivists especially in comparative context (Spolsky). In terms of their specific tasks, individual fields of cognitive literary science may become more anchored in the sphere of the human mind, or in the environment of cerebral and other physical processes. At the same time there is nothing to stop them from tapping other cognitive sciences and theories such as neurobiology as well as the natural world studies.

Essential conceptions, procedures and approaches

Conceptual integration (aka conceptual blending) belongs among the most influential and best developed conceptions within the whole scale of cognitive literary science (Turner, Fauconnier), which can be worked with in the domain of linguistic expression through imagery system, narratological notions, as far as to reader's judgments and explanation of the artistic world's ontology. Conceptual integration theory tries to explain how a new meaning is formed during metaphor projection which cannot be attributed to the immediate transmission of the source „thing“, or its certain structures to the target „thing“. This is the reason why instead of the source and target conceptual areas the conceptual integration theory introduces the term mental spaces (i.e. partial, temporary and unique information sets, being formed in the actual process of thinking and speech), which serve as construction material for other mental spaces, called integrate or blend with a new, more complex emergent meaning. Conceptual integration makes it possible to identify meanings, form new categories, however our primary, as well as complex sensory adoption of the phenomena in the surrounding world depends on this cognitive mechanism, too.

What is also generally well-received and used is the concept of the idealized cognitive model and the related idea of the prototypical member in the category (Lakoff, 1987, Czech 2006). The prototype is the best or the most typical example of a particular class of objects or phenomena and results from our changeable reception of the surrounding world, it is a

standard case, while its averageness stems from meaningfulness. For instance, the conceptual metaphor is a prototypical example of analogical thinking (Turner, 2005). The prototype conception proves useful in studying languages, literary motifs as well as in cognitive theory of genre and art movements; prototype conception is to a great extent related to the category of a literary work per se, assessing the literary value of a work of art etc. Another significant cognitive conception is scheme (scenario, framework, script) (Johnson, 1987), which reaches so far as e.g. the theory of representing the world in a work of art (Werth, 1999). In general, cognitive literary science also studies dichotomies text/context; language/speech, or other cognitive tools; semantics/pragmatics; literal/figurative meaning etc.

Since man does not perceive and experience the world as an objective reality but experiences its structured constructed version, when reproducing reality (events and facts) as well as a text we connect, modify or omit information. We do not only do so consciously for some reasons, for instance ideological ones, but also as a consequence of personal amount of knowledge stored in our memory. „All of man’s cognitive events are fundamentally conditioned by memory functions.“ (Schwarzová, 2009, 65) Semantic lexical records which represent the basis of a literary text analysis are stored in the long-term memory inside the memory apparatus as so called lexical inputs, which are theoretically represented and studied as feature sets (feature model theory) or as networked knots (network model theory), or in the holistic format (prototype models). The unit of mental organization which is supposed to store

knowledge is a notion. Notions are stored in the long-term memory in complex connections, schemes – so called frameworks, scenarios or scenes. For example, scheme/scenario eat includes the eater, eating, food, canteen ... Owing to the schemes, we can add information, that means we also understand an incomplete statement to a certain extent, which can be the case of any non-realistic literary text. As soon as the first word has been identified the universal, for example syntactic, processing of the information begins. Apart from the upward processes, downward strategies are used at all levels of information processing: „sounds are easier to recognize in a lexical and syntactic context, words are easier to identify in a context of a sentence, sentence analysis is easier in pragmatically appropriate contexts and sentences are easier to interpret within the framework of a well-known subject matter“. (Schwarzová, 2009, 123). That means the outcome of *processing and interpretation* of a text is a mental representation, the content of which is richer than the initial linguistic information. The final mental representation is influenced by the input data, knowledge and procedures of the long-term memory (from the literary point of view, the prototypical narrations, prototypical emotions are important), the operations of the working memory (e.g. repetition of a perception loop or its visual-spacial outline, metaphor procedures and conceptual integration /blending/ are also significant) as well as situational and contextual factors of the reception time (those are related to the systematization of selected and segmented percepts into more complex goals and purposes).

There is a need to interconnect literary studies with language and speech as a

manifestation of our human conceptual apparatus as well as material of literary production. That is done, for example, by R. Tsur. He has worked his way from studying acoustic sensations in human speech, encoding them onto the phonological level to clarifying cognitive procedures creating aesthetic effects. Within the literary process man is not exposed to changes or even real dangers of the surrounding world, therefore s/he is focused on the designating rather than the designated, by which the actual act of processing the information is deautomated and the ways it brings effects „appear“ to man's consciousness. It is this thesis, identical with those made by Russian formalists, that R. Tsur's experiments build on. He wants to find out how the poetic language is formed during the overall processing of information through encoding it, modifying it to „raping“ it and what the purposes of literature are within our human thinking and in relation to the mechanisms of adapting to the environment changes. Following the example of R. Tsur, a cognitive scientist should be familiar with literary theory and cognitive science as well as linguistics and (receptive) aesthetics.

Even the knowledge of psychology is welcome, especially amongst literary cognitivists, who deal with the issues of „thinking through reading“ (mind-reading) in relation to human emotions and empathy. Empathy is perceivable as an automatic reflexive process in the brain (mirror neuron theory), however in mind theory identifying other people's thoughts, emotions and intentions by appearances is considered to be man's social-adaptive skill. Owing to empathy, the reader can identify him/herself with imaginary characters of a literary work of art, can use the bodily

characteristics to fathom out the emotional states of the heroes etc. (Zunshine, 2006).

Literary process is a suitable opportunity to study all the issues related to man's thoughts or emotions across various cultures because there are so called literary universals formed independent of each other in various literary traditions. They are, for example, systems of conventional images, assonance, alliteration, circle sujets, romantic tragicomic prototypical stories, narrations with synchronic fabula and sujet, outnumbering untypical asynchronous narrations etc. P. Hogan deals with literary universals. He is not interested in differences (of national literatures, periods of time, movements, schools, genres etc.), he uses the cognitivist method to assess widely common phenomena, which are also studied and classified by the theory of myth and ritual (N. Frey). Hogan's contribution is the interpretation of universal prototypical stories/schemes (romantic, heroic, transcendental, sacrifice story) in terms of human prototypical emotions (being in love, fear, anger, delight and want to eat).

Hogan's outputs belong among many other which overcome objections that cognitive literary science is actually just a cognitive science, which deals with literature in order to prove its cognitive models, which brings nothing new to literary science itself. First of all, cognitive literary science is not founded on speculations, it gives empirical answers to the question of literariness, literature. It requires new ways of disputing, which can be found in R. Tsur, perhaps the most uncompromising critic of the theories formulated by his colleagues Stockwell, Lakoff and others. The concept of the human literary mind (M. Turner) is a context,

where the „specificity of literary works of art does not disappear, on the contrary, getting to know it helps study more general thinking processes just as a major modification of any phenomenon enables a fuller disclosure of its structure“.⁵ (Lozinskaja, 2007, 28). In the Central-European territory we can lean on Central-European formalist and structuralist traditions and their cognitivist and interdisciplinary overlaps. It may not be necessary to note that formalism featured an irreversible cognitivist setting in the 1960s when it was required to provide explanations of structure patterns inconnecting a work of art with human thinking and reality. Here especially Jurij Lotman’s work deserves credit.

According to P. Stockwell (2006, orig. 2002), cognitive literary scientists have two ways of approaching a literary text at their disposal: 1. When reading, a typical reader forms the primary, rough interpretation without making any considerable efforts to analyze the work of art. Cognitive literary science should find out and explain how the text was understood in this case. It does not make any initial prognoses, it does not influence the interpretation. So the initial reading appears to be „non-principal“, „infinite“, open. 2. The other approach, on the contrary, builds on certain verified cognitive rules established beforehand, which would be left unnoticed,

pushed back in „unconsciousness“ by an amateur reader. Cognitive literary science is productive here, it precedes interpretations to some extent and is involved in it. It may be stated that in the latter case cognitive literary science functions as the organizing and defining factor.

Conclusion

Cognitive literary science sees literature and literary process as a subsystem of human cognition. Studying literary process through the representation of the language system equals studying human mind. Cognitive literary science tries to group the recorded and analyzed elements, structures, procedures and the studied processes of producing and perceiving a literary text as well as literary life in a functional and holistic way. Its holistic (general cognitive) approach is also supported by a fact that it is transdisciplinary, which means that in order to form its own hypotheses and theories it needs and makes use of the knowledge of other scientific disciplines.

⁵ „специфика литературных произведений никуда не исчезает, наоборот, ее изучение помогает исследованию более общих мыслительных процессов, поскольку более яркие виды каково-либо явления позволяют полнее выявить его структуру“

REFERENCES

- BEAUGRANDE, R. de (1980): *Text, discourse and process: Toward an interdisciplinary science of texts*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum. 351 p.
- DAMASIO, A. (2000): *Descartesův omyl. Emoce, rozum a lidský mozek*. Praha : Mladá fronta. 264 p.
- EMMOTT, C. (1999): *Narrative comprehension: A discourse perspective*. Oxford; New York:Oxford univ. Press; Clarendon press. 323 p.
- FAUCONNIER, G. (1997): *Mapping in thought and language*. Cambridge : Cambridge university press. 205 p.
- HOLLAND, N. N. (1988): *The Brain of Robert Frost*. New York : Routledge. 200 p.
- HOGAN, P. (2003a): *Cognitive Science, Literature and the Arts*. New York – London, Routledge. 244 p.
- HOGAN, P. (2003b): *The mind and its stories: Narrative universals and human emotion*. Cambridge : Cambridge university press. 302 p.
- JOHNSON, M. (1987): *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago : Univ. of Chicago press. 233 p.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (2002): *Metafory, kterými žijeme*. Brno : Host. 282 s.
- LAKOFF, G. (2006): *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Praha, Triáda, 656 p.
- LOZINSKAJA, E. V. (2007): *Literatura kak myšlenie: Kognitivnoje literaturovedenie na rubeže XX – XXI vekov*. Moskva : RAN. INION. 160 p.
- MIALL, D. S. (2006): *Literary reading: Empirical and theoretical studies*. New York : Peter Lang. 234 p.
- MARGOLIN, U. (2008): *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR. 96 p.
- MOSEROVÁ, S. (2007): *Zosietení aktéri, komplexné systémy (Pozorovanie literatúry ako transdisciplinárna kulturoológia)*. Slovak Review of World Literature Research, vol. XVI, No. 2, p. 5-17.
- PETRŮ, M. (2007): *Fyziologie mysli (Úvod do kognitivní vědy)*. Praha, Triton. 392 p.
- SCHWARZOVÁ, M. (2009): *Úvod do kognitivní lingvistiky*. Praha, Dauphin. 207 p.

- SPOLSKY, E. (1993): *Gaps in nature: Literary interpretation and the modular mind*. Albany: State univ. of New York press. 247 p.
- STOCKWELL, P. (2006): *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Kraków, Universitas. 283 p.
- TSUR, R. (1987a): *How do the sound patterns know they are expressive: The poetic mode of speech-perception*. Jerusalem: Israel science publishers. 154 p.
- TSUR, R. (1987b): *On metaphoring*. Jerusalem : Israel science publishers. 315 p.
- TSUR, R. (2008): *Toward a theory of cognitive poetics*. Eastbourne (GB), Portland (USA) : Sussex academic press. 685 p.
- TURNER, M. (1987): *Death is the mother of beauty: Mind, metaphors, and criticism*. Chicago : Univ. of Chicago press. 208 p.
- TURNER, M. (2005): *Literární mysl*. Brno : Host. 278 p.
- WERTH, P. (1999): *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. Ed. by Short M. Harlow : Longman. 390 p.
- ZUNSHINE, L. (2006): *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. Columbus : Ohio state univ. Press. 198 p.

The study is the output of the grant project *Cognitive studies of literature, art and the human mind*. VEGA 2/0032/12.

Јана Кузмикова

**Краток преглед на когнитивната книжевна наука
(Резиме)**

Студијата претставува преглед на когнитивните книжевни студии, истражувачки програми, дисциплини и пристапи. Општата цел на когнитивната книжевна наука е да се идентификуваат заедничките принципи и процеси на книжевниот текст, имагинацијата и размислувањето, а тоа значи да се даде когнитивно објаснување во врска со функционирањето, сегментите, методите и целите на книжевната процес. Когнитивната книжевна наука ги надминува целите на традиционалната книжевна теорија фокусирана врз градење прецизни значења во едно уметничко дело, врз принципите на текстот, неговите критики и класификација во однос на уметничката вредност. Ако ги додадеме на тоа и авторовите и процедуралните компетенции на реципиентот (како што се паметење, внимание, емоции, итн.) ќе се здобиеме со подобри методолошки инструменти за анализа на книжевниот израз и ќе овозможиме напредок на согледбите, анализите и толкувањата на книжевноста.

Клучни зборови: когнитивна книжевна наука, когнитивни дисциплини, свест, интерпретација, метафора, прототип

Тихомир Стојановски

792 : 39

Review article/ Прегледен научен труд

ПОИНАКВИ ЧИТАЊА НА ОБРЕДОТ И НА ТЕАТАРОТ: ПАТЕКА НА СПОЗНАНИЕТО НА СЕБЕСИ

Клучни зборови: обред, театар, обреден театар, театар-обред

Истражувањето на обредот и обредноста и врската со театарот не е непознат пример во светот. Пред сè, кај познатите театарски авторитети Питер Брук, Јержи Гротовски, Еуџенио Барба, тоа е долгогодишна практика. Дел од нив ја минуваат преку себе патеката од обред до театар како поле за истражувања на определен број театарски посветеници, кои во потрата по корените на театарот се навраќаа на обредите и на ритуалите во Азија и во Африка, со оглед дека во западноевропските земји, изворните обреди речиси се заборавени и згаснати со новиот посовремен начин на живеење. Еден од оние кои оставија траги на европскиот театар со својата посебна пасија кон обредноста и изворноста во театарот е, секако, Питер Брук, кој со своите „театарски верници“ отпатува до Африка и до Азија за да игра, да го проучува и да го истражува

театарот. И, секако, се наметнува прашањето зошто им е потребен обредот во време кога технологијата владее во театарот? Што им недостасува за да се навраќаат на обредниот почеток на сцената? Одговорот се наоѓа во длабоката суштинска врска на театарот и обредот и нивната длабока поврзаност, односно во едно поинакво читање на врската меѓу обредот и современата култура. Еден од авторитетите на театарот на XX век, Питер Брук тоа го именува со посебната улога на театарот.

„Театарот ќе биде поле на кое луѓето ќе можат да учат и да ги разбираат светите таинства на вселената...“ (Брук, 2003: 303).

Големиот театарски авторитет Питер Брук го вреднува театарот на едно повисоко духовно рамниште, отколку тој да биде само забава и разонода, нешто што е сосема нормално во градските театри.

На друго место, познатиот режисер ќе се запраша за тоа зошто Господ го создал театарот, (Op. cit., 305), обидувајќи се да дојде до нитката во која се потврдува дека театарот е потрагата по Бога и Боженственоста. Но, не секој театар и не секаде. Пред сè, тоа се однесува на театарот кој себе си повторно се пресоздава во пракоренот на обредноста.

Тоа повторно не носи до заедништвото на театарот со духовноста и религијата, со културата на однесувањето, до врската на обредот како религиски, народен сегмент со некогашната и со сегашната култура.

Во македонскиот театар, поврзаноста на театарот и обредот ретко се среќава во теориските и во сценските дела. Повеќе се истражуваат и се подвлекуваат драмските елементи во народната култура или елементите на етно-театарот во кој, секако, спаѓа и обредот. Веројатно, затоа што обредот се толкува како нешто што му припаѓа на минатото, како нешто што е веќе завршено и конечно, а не како процес кој сè уште трае и не е прекинат воопшто, како процес на однесување и на општење со светот на човекот?

Ако обредот се разбира и се толкува ординарно, како нешто примитивно и паганско, а не како суштина, тогаш не е можно да се допре до неговата базична природа! Ако театарот се разбира само како забава и како естрада и не се поврзува со духовноста, тогаш тој нема да може да се поврзе со обредот. Одговорот на прашањата се наоѓаат во длабоката човечка потреба од обред и обредност. Едно поинакво читање на обредот вели дека:

„...обредот ја пополнува празнината во секого од нас“ (Schrader, 2012: 14).

Шредер дава сосема поинаков агол на толкување на обредот и на обредноста. Зборува за дејство кое ја пополнува празнината во нас. Посочува на нешто што ни недостасува и што сме го заборавиле, обредот го поврзува со внатрешната потреба во нашата природа. Авторката дава пример на:

„деца кои напуштаат одреден дом, ги бакнуваат сидовите на истиот за да се простат со него...“ (Schrader, 2012: 15) .

Го посочува подреденото дејство како природен обред, како нешто што е длабоко вградено во нас како битија. Го подвлекува него како внатрешна потреба да општиме со светот околу нас во зададена заемност. Да дејствуваме во одреден ред, што всушност и зборот обред значи, и во латинската, и во словенската варијанта. (обред – словенски и ritus – латински, и двете значења упатуваат на ред). Значењата на зборот нè носат во некаква подреденост на редот на обредот.

Шредер дава интересна дефиниција за обредот:

„Димензија меѓу умот и спознајниот процес...“ (Schrader, 2012: 38), подвлекувајќи ја обредноста како потреба од спознание преку себеси и учеството во дејственоста на обредниот процес. Дејство меѓу умот и спознанието. Обредот е, според нејзиното толкување, активна потрага по знаење, или како го нарекува (тоа):

„Дионисов ритуал... рана човечка активност, врзана со архетипски корени на театар...“ (Schrader, 2012: 62). Со тоа ја објаснува неговата длабока суштина на човечка активност и потребата од неа, од

обредот како вградена категорија на игра, изразување, себепотврдување во процесот на современата култура и на театарот. Зборува за процес на човечко однесување и понатаму уште зборува за: „духовна енергија на обредот ...онтолошки корени...“ (Schrader, 2012: 63) на обредите. Под тоа подразбира учење за битието, за самиот себе, за неговата закономерна структура и за потребата од обредна игра. Секако, сите спомнати толкувања се неразделни од елементите кои се содржани и во театарот како уметност денес. Се работи за сложен процес на заемно дејствие меѓу потребата од толкување и изразување (себепотврдување) пред светот. Или повторно пронаоѓање на себеси и својата природа.

Една интересна книга го нарекува обредот „...духовен центар на суштествување...“ (Carter, Harison, Walker, 2002: 1) и тоа е точна одредница за праформата на театарот. Обредот претставува потреба од изразување и од толкување на светот. Чин на себепотврдување. Тоа подразбира игра во зададен ред, кратеивен восклик, толкување на светот со сопствено учество во неговиот процес и дејствија, низ играта во самото дејство да се добие спозание преку себеси: „...театар за црната култура е обред, церемонија, карневал, маскарада, дарување, ред на премин, блуз...“ (Carter, Harison, Walker, 2002:13).

Секако, тоа би можело да се каже и за секој вид на театар во своите архаични форми, кога бил соединет во тројство: со религијата и со народната култура. Таа поврзаност, секако, може да се пронајде и во македонскиот театар. Со тоа што, наместо со блузот, нашиот

театарот преминува во форма на игра со телото, во македонските песни и ората и обредните игри на верските празници и за други потреби како: џаламари, сурвескари, коледари, русалии, скрсти, додолки и слични народни обредни игри, кои суштински се нераскинлив дел од театарот и од обредот. Низ тој процес може да се дискутира и да се образложува, како тема за истражување, каде завршува обредот и каде почнува народната култура? Каде завршува народната култура и каде почнува театарот, односно уметноста? И ќе се види дека не е можно да се повлече толку едноставна граница. Тука, секако, спаѓа и религијата. Тоа ја потврдува коренитата поврзаност на обредот, театарот, религијата и народната култура. На некој начин, тоа го тврдат и Картер, Харисон и Волкер:

„...сосредоточени врз духот, театарот на уживање, посветата, пасијата и убавината кон позитивно осветлување...“ (Carter, Harison, Walker, 2002:9).

Споменатите автори не прават разлика меѓу театарот и обредот и нивните толкувања се преплетуваат, што е веќе потврдена практика на повеќе истражувачи. Тие ја истакнуваат категоријата *осветлување*. Местото на дејство на театарот-обред е свето и нè осветлува и осветува. Нè поврзува во замен чин на претстава-обред-театар, во игра по зададен ред. На пример, Роза Елик кога го толкува театарот, зборува за „... религиозна практика и сооднос меѓу обред и театар“ (Rozik, 2002:9). Соодносот го подразбира во заемното дејство низ времето, просторот и културите. Таа пишува за креативниот миг, кога обредот се пробразува во уметност, кога (обредот) се прелева во театарот и во

културата; кога обредот од (само) религиозно дејство преминува во современа култура, во театарска претстава. Зборува токму за тој премин и надополнување. Нè потсетува да не забораваме дека „уметноста е изведена од обредот...“ (Rozik, 2002:11).

А, всушност, тие никогаш и не се поделиле меѓу себе. И длабоко се поврзани во суштинското ниво на изразувањето, на толкувањето и на разбирањето на светот. И се работи за еден процес на премин на обредот низ религијата, народната култура и театарот, за да се затвори кругот повторно во еден возобновен обред. Обред кој преминал патека низ религијата и народната култура до театарот. (На Кокино три години наназад се возобновува, се реконструира низ игра и дејство, обредот на плодност, актерот-жрец настапува со молбен монолог на 31.07, кога сончевиот зрак низ три нишани го осветлува престолот на кој седи во временски циклус. На настанот се собира неброен народ на светиот ден во мугрите во 6 часот и 40 минути. А тоа практично покажува дека се случува театар и обред истовремено). Тоа го потврдува и Ели Розик во своите искуства на проследување на обредот-театар:

„...Обредот и театарот се придвижуваат еден со друг...“ (Rozik, 2002:28).

Таа ја подвлекува нивната заемна поврзаност. И во двете има дејствија по одреден ред. Во обредот, играта е за Бога, во вториот за гледачите. Кај театарските авторитети на XX век, како Јержи Гроговски, Питер Брук, Еуџенио Барба, играта за Бога е подвлечена како сиштинска во нивните театарски дела. И тоа се одразува во

посебноста на нивните претстави. Всушност, тие доаѓаат до котата возобновен обред, кога театарот повторно ја добива својата боженствена природа, преку обредноста во сценското дејство. Истото го потврдува и Розик:

„Вербата, однесувањето дава обред, а тој се преобразува во драма. Претставувањето се претвора во имитирање“ (Rozik, 2002:32).

Така Рози Елик ја поврзува обредноста со театарот, пред сè, со пролетните обреди за будење на природата и новиот живот и споредувајќи ги и поистоветувајќи ги со обредите на воскреснувањето во христијанството, што повторно нè доведува до врската на религијата, народната култура и театарот, како нешто што е само навидум разделено, а суштински е едно и исто. Пред сè, таа нè посетува на потребата од толкување и од изразување пред светот. Тоа е нужноста од себепотврдување низ светот кој нè опкружува. Потребата од верба и од востановување ред. Односно, доаѓа до суштинската линија на посветеноста на обредот во племенски, општествен по-ред-ок.(поредок).

Тамиар Сенои (Tamiar Senoi) во предговорот на книгата *Theatre, ritual, and transformation* на авторката Sue Jennings зборува за исцелителен театар и за обреден ритуал, подвлекувајќи го сознанието за „обред кој ни кажува кои сме, каде сме, со драмска имагинација“ (Jenningsen ,1995: 5-11).

Се разбира, ни кажува што ни е дозволено, а што не. Како да се однесуваме кон светот кој нè опкружува. Исто така, нè подучува на верско-обредните однесувања

кон себеси, кон Бога и кон светот околу нас. Тоа подразбира потрага по себеси и по спознанието низ подредени игри и чино-дејствија. (Зборот чинодејствија во народот се задржал како некој кој ви прави темни дејствија – магиски обреди за да ви наштети, а во театарот сценските дејства се поделени, исто така, на чинови. Тоа е врска останата од обредот – дека некој чино-дејствува.) Интересно толкување за врската на обредот и театарот дава и Рид.

„Театар на спонтаноста“, (Read, Emunah, 2009:6).

Тој ја истакнува природната врска на обредот во однесувањето со светот. Тоа значи слобода на дејство со светот околу нас која е подредена на редот и на поредокот, според востановениот природно-божествен ред. Под тоа подразбира однос и сооднос на човекот и природата, како и човекот и Бога.

Рид ја подвлекува и непосредната врска со светот околу нас. На отворен простор, тоа е сооднос со земјата на која се случува ритуалот-театар. Театар, кој не е затворен во „сценската кутија“ на градските театри, како птица во кафез, туку отворен меѓу земјата и небесата. Зборува од каде доаѓа виталната сила на театарот, секако, во поврзаноста со природата околу нас. Ни дава примери, исто така, и за „шамански ритуали за исцелување“ и „драма-терапија“ (Op. cit. 5-6), со кои нè потсетува на исцелителната нитка на театарот-обред. (Во антиката, покрај античките театри на македонско тло, секогаш има храмови на Асклепие, Хигија, Панацеа, боговите на медицината и исцелувањето). Нè навраќа на исцелителната линија на обредот-театар, на процесот на

премин од религија кон култура, како и на процесот на поврзување и на премин од индивидуалното кон колективното.

Ерика Фишер ни дава таков пример за Дионисовиот обреден театар од антиката:

„Страдањето на Дионис како индивидуален чин на преобразба во вода, оган, воздух, земја, во жртвен ритуал на раскинување“ (Fisher, 2005: 18).

Авторката го објаснува чинот на преобразбата на обредот, односно на театарот-обред и нивната врска со основните елементи на светот: вода, земја, воздух, оган и ја подвлекува поврзаноста и заемноста на елитата со востановените обредни церемонии од раните обредни форми до современата култура:

„културни претстави на елитата како: свадби, погребни, религиозни сервиси, национални фестивали, понатаму нови културни творби: циркусни претстави, колонијални изложби, стриптиз шоу, модерна европска култура...“ (Op. cit. 20).

Голем проучувач на обредот и театарот е Виктор Турнер. Тој дава подредување на архаичните обреди :

„женски обреди, обреди на родение, обреди на дух на предците, на духовен заштитник ...“ (Turner, 2008:11-14).

Турнер дава класификација на обредите по нивната причина и последица за нивното случување. Ни дава пример дека тие се обврска во однесувањето, изразност која носи и одговорност понатаму во самиот живот. А, суштински нè доведува до образовната нитка на обредот-театар, до зададеното свето сценско дејство кое ни дава обврска или востановува ред.

„Обредите те носат на подлабоко ниво, човекот го толкува (изразува) тоа што го придвижува, посебна изразност која обврзува...“ (Op. cit. 6).

Поврзувањето на народната култура и театарот, протнати низ обредот или обредот-театар, е актуелна и во неговите сознанија. Тоа го подвлекува со термините:

„ритуална претстава... фолклорна етимологизација...“ (Op. cit. 10-11).

Повторно ни укажува на поврзаноста на религијата, народната култура и уметноста, односно на театарот како дел од неа и нè пренесува до точката во која се толкува и се чита практичното дејство и неговата видлива сценска порака. Зошто обред? За кого? Кому? Што сакаме и што сонуваме да направиме? Што очекуваме од Бога? Од учесниците и од набљудувачите? А, тоа се прашања кои, исто така, го допираат театарот денес.

Ново читање на обредот е и книгата на Линдова Наталија: *Drama and ritual of early Hinduism*. Таа го нарекува тоа:

„Обред – модел на Универзумот пренесен на сценски простор од космичкото скалило“ (Lindova, 1994:10).

Авторката оди уште подалеку од обичното читање на обредот и на театарот. Таа пишува за „обредна реплика кон космосот. Пеење за земјата, природата, хармонија на хор...“ (Op. cit. 14).

И со Линдова можеме да зборуваме не за пагански примитивен обред-театар, туку за процес на заедништво со сè околу нас – за хармонија со природата и со космосот, за хор на хармонија од кој се извел театарот со сите метрички стапки во современата литература. Метрички стапки кои прво се пеле во

обредниот театар во хор, па се играле во ората и денес се стапки на драмската поезија. Линдова го подигнува обредот-театар на космичко рамниште и му дава сосема поинакво суштинско значење, како придвижувач на соодносот меѓу човекот и светот.

Турнер оди понатаму во своите сознанија кои се плод на долгогодишна пасија и истражување на обредите и на театарот во нив. Тоа го нарекува „предлитературен обред, претстави по митови, по молитви“ (Turner, 1969:3).

Авторот се обидува да го објасни и да го протолкува верскиот феномен на обредот: „... дали е социолошки или психолошки? Дали е човечки или Божји? Дали е тоа преобразба на човечката и на социјалната структура?“ (Op. cit. 4). И прашањата се низат понатаму до основната дилема: зошто е потребен обредот, која неминовно го придвижува и другото прашање кое нè допира денес – зошто е нужен театарот? Одговорите не можат да се искажат едноставно и со леснотија, сè додека не дојдеме до котата на сознанието дека се работи за процес на човечко зреење како духовна индивидуа и како колективитет, нација, племе, заедница ... во обредно-театарскиот дејствителен сооднос со космосот. Дејства кои нè потврдуваат како култура, посебност, како суштества кои имаат што да му кажат на светот околу нас и на времето во кое дејствуваме. Турнер дава и агол на толкување на обредот од современиот свет.

„...Обредното дејство е последен миг кога се движиме во согласност со културните скрипти (записи) ослободени од нормативни

деманти, меѓу судиите и жирито на политичкиот систем...“ (Turner, 1974: 13).

Тој ја истакнува слободата да се биде во обред-сцено-дејствие со природата и со општеството, наспроти контролираниот и цензуриран свет денес. Сознание до кое Турнер дошол со долгогодишното проучување на обредот. За слободата да се биде тоа што си, што чувствуваш и што мислиш пред светот и пред луѓето со кои живееш. Под тоа ја подразбира слободата на „патување во обредот религија“ низ себеси, низ обредот игра и театар во себеси и низ сопствената креативна слобода. Авторот повеќепати се обидува да ја повлече линијата на поврзаност од обред до театар. Всушност, свесен дека не е можна строга поделба, тоа го нарекува: „дејство, обред, мит, трагедија и комедија“ (Op. cit. 16).

Во предговорот на книгата *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual* на Ричард Шекнер, Виктор Турнер ќе посочи дека „...Културата е свесно изразување во обред и театар...“.

И се поставува клучната дилема дали театарот и обредот се, всушност, едно исто чино-дејство, кое се прилагодува на општествените системи на нашето живеење? Одговорот не е можен без подолго истражување не само на теоријата, туку и на практиката на обредот и на театарот денес. Или онаа линија која ја повлекува Шекнер: „...театар, игра, музика, спорт и обред се едно во кохерентната група на претставата“ (Schechner, 1990: 3), и не е далеку од вистината.

Обредот е нешто многу посуштинско од толкувањето кое му е дадено во науката и

практиката во македонскиот театар и во народната култура. Остаток од толкувањето за неговата суштинска нужност се задржало во религијата како нешто свето, посебно, важно, суштинско...и му се придава особено внимание.

Примерот со возобновување на обред-театар на мегалитската опсерваторија Кокино го потврдува тоа. На 31.07, три години по ред е востановен културниот настан „возобновување на обреден театар за плодност“, и со тоа се истражува врската на театарот и обредот во практиката. Како, на пример, нивната невидлива коренита поврзаност, како и односот гледачи – актер, обред – театар. А, тоа е процес кој подразбира и живо учество и искуство од практиката, пред сè, во неговото реконструирање и возобновување, за да го спознаеме подобро. Тие културно-обредни настани на Кокино, всушност, само ја потврдуваат длабоката врска на обредот и театарот. Секако, тука се надоврзува позната дефиниција на Питер Брук за театарот: „Ќе го зеам кој било празен простор и ќе го наречам гола сцена. Човек чекори низ овој празен простор додека некој друг го гледа, тоа е сè што ми треба за театарскиот чин да биде започнат“ (Брук, 1999: 9).

Добра одредница за почеток на чино-дејствијата. Понатаму се патеките на спознанието на себеси што повторно нè водат до основниот обред.

Новите читања на обредот-театар и нивната врска, всушност, се навраќање кон себеси и кон базичната природа на нашето дејствување во театарот и во уметноста воопшто.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Брук, Питер. *Точка на пресврт*. Прев. Игор Стојановски. Скопје: Лицеум, 2003.
- Брук, Питер, *Не постојат тајни*. Прев. Игор Стојановски. Скопје: Лицеум, 1999.
- Claire, Schrader. *Ritual Theatre - the power of dramatic ritual in personal development an clinical practice*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2012.
- Fisher, Lichte Erika. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*, , USA and Canada : Routledge, 2005.
- Harison, Carter Paul, Victor Leo Walker II, and Gus Edwards. *Black theatre: ritual performance in the African diaspora*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- Lindova, Natalia, *Drama and ritual of early Hinduism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1994.
- Sue, Jenningsen *Theatre, ritual, and transformation: the Senoi Temiar*. London: Routledge, 1995.
- Read, David Johnson, Renee Emunah, *Current approaches in drama therapy* . Illinois : Charles C. Thomas-Publisher, ltd. 2009.
- Rozik, Eli. *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*. Iowa City: University of Iowa Press USA. 2002.
- Schechner Richard, Willa Appel, *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. USA: University of Cambridge, 1990.
- Turner, Witter. *The ritual process: structure and anti structure*. New Yersy: The State Univeruty, USA, 2008.
- Turner, W. Victor. *The Ritual Rocess- structure and Anti-structure*. United States of America : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1969.
- Turner, Witter Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Societ.*, New York :Cornell University, 1974.

Tihomir Stojanovski

Different Readings of the Ritual and Theatre: A Path for Self-recognition

(Summary)

Debated in labor and ritual theater and their mutual relationship. Why different guise reading ritual? The Macedonian theater, unlike the European theater ritual is under investigation both from theory and from practice and is addressed to his essential theater.

Macedonia is full of ritual forms in religion and folk culture held nowadays. They present a significant theater. The study of ritual and its structure is possible only with the active restoration in it. The paper moved findings of researchers in relation to ritual and theater through theory and practice.

It is not leading to connecting categories rite and ritual theater or theater-in ceremony. Ritual is an essential root of theater and culture.

Key words: ritual, theatre, ritual theater, theatre-rites

Vladimir Cvetkoski

821.111 – 2.09

Original scientific paper/Изворен научен труд

FEMALE SEXUALITY AND MALE DOMINANCE IN *MEASURE FOR MEASURE* AND *THE TAMING OF THE SHREW*

Key words: William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, *Measure for Measure*, female sexuality, male dominance, power relations, subversion, containment.

Constructed upon the model of the ‘tale of the unjust judge’, *Measure for Measure* presents us with an ambiance which is scarcely typical of Shakespearean comedy. The play is soaked through and through with libidinal urge, sexual appetite, abuse of authority and real threat of dishonour and death, and the characters are not at all light-hearted about life as they usually are in Shakespearean comedy. Prison houses, brothels, judgement chambers and rather uncomfortably enclosed and dark places are the locations where much of the action takes place.

Treatment of sex is what sets apart *Measure for Measure* from other Shakespearean comedies. Sex in Shakespeare is usually the source of enjoyment and happiness. However, in *Measure for Measure*, which in terms of genre belongs to the so-called dark/bitter comedies or problem plays, sex is the gloomy source of death. Jokes about sex are dismal and include allusions to venereal diseases such as syphilis. Only two of Shakespeare’s 38 surviving plays contain scenes

in brothels. This is one of them, the other is *Pericles*. (Saccio, 2009)

Claudio is arrested because there is a law against fornication in Vienna and Angelo, who is in charge of the city, wants to purge the city of sexual offences with the aid of “strict statutes and most biting laws” (I.III.789)¹. Claudio confesses his guilt, although he stresses that “upon a true contract / I got possession of Julietta's bed².” When asked by his friend Lucio why he is being taken to prison, i.e. “whence comes this restraint?” (I.ii.116), he answers “From too much liberty, my Lucio, liberty” (I.ii.117).

The voice of the text presents a view on sexuality and sexual desire through Claudio's

¹*The Complete Works of William Shakespeare*, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Wordsworth Editions, 1996

² Stanley Wells, ed. *Measure for Measure*, in *William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford: Clarendon Press, 1988) (I.ii. 133-134) *All further references to this play appear in the text*

brief but nevertheless sharp remark when he is conveyed to prison:

*Our natures do pursue,
Like rats that ravin down their proper
bane,
A thirsty evil; and when we drink we die.*
(I.ii.120-122).

People are compared to rats, eagerly seeking the poison, the rat's bane that kills them. The metaphor is drawn from how the action of rat's poison really works. Compounds used for the purpose of killing rats do not directly kill the rat. Instead, they make the rat very thirsty so it goes in search of water, which the rat drinks eagerly. The water is what activates the chemical compounds that kill the rat. The rat dies from drinking what it most desires. Ergo, we die from the sexual consummation that our bodies yearn for. People are caught up in guilt that comes from satisfying their own desires. (Saccio, 2009) Human sexuality is described as a "thirsty evil" (I.ii.122), and human nature as being inherently self-destructive when it obeys sexual urges. It could be argued that Claudio's remark represents the voice of the Puritan minority community, which existed in Shakespeare's England, and which advocated the repression of sexuality and sexual urges and later, in mid-seventeenth century, when it achieved majority in Parliament, brought about the closure of the theatres in 1642.

Having slept with his girlfriend Juliet, Claudio has gotten her pregnant. She consented to their sleeping together because she says that it was most "mutually committed."

On the other hand, Claudio's sister, Isabella, has not involved herself in any sexual

offence, and rather than feeling guilty she expresses herself by distancing herself from sex as much as possible, i.e. by becoming a nun. When she tells Claudio that she can save his life if she agrees to Angelo's bargain, Claudio at first says "Thou shalt not do't" (III.i.102), but then he breaks down and the terror of death overcomes him and he begs her: "Sweet sister, let me live. / What sin you do to save a brother's life, / Nature dispenses with the deed so far / That it becomes a virtue." (III.i.134-137).

Isabella replies with rage and horror by calling him a "beast" and a "faithless coward" (III.i.138, 139). She regards any sexual possibility as the worst kind. It would be a kind of incest for her to sleep with Angelo in order to give her brother life. "Is't not a kind of incest to take life / From thine own sister's shame? What should I think?" (III.i.140-141) She completely disclaims all relationship with her brother, claiming that he cannot be her brother, if he begs that of her: "Heaven shield my mother play'd my father fair! / For such a warped slip of wilderness / Ne'er issu'd from his blood." (III.i.142-144). It leads her into a complete lack of charity, and a denial of their common human condition. In fact, although she is a nun, she ends her speech wanting him to die: "Take my defiance; / Die; perish. Might but my bending down / Reprieve thee from thy fate, it should proceed. / I'll pray a thousand prayers for thy death, / No word to save thee." (III.i. 144-148)

The erotic power of language takes a darker turn in *Measure for Measure*, where the eloquence of Isabella's rhetoric breeds Angelo's desire for her, and he catches the process in a pun: "She speaks, and 'tis such sense / That my

sense breeds with it” (II.ii.144-145).³ It goes so far as to amount to imagery of carrion and carcass in Angelo's famous soliloquy of self-discovery. The soliloquy progressively portrays the lust into which he has fallen. At first he questions himself whether Isabella has tempted him thus making him lust for her: “What's this, what's this? Is this her fault or mine? / The tempter or the tempted, who sins most?” (II.ii. 168-169). He would very much have liked Isabella to have been the source of the lusting, but immediately he confesses it to himself “Not she; nor doth she tempt,” but “it is I / That, lying by the violet in the sun, / Do as the carrion does, not as the flow'r, / Corrupt with virtuous season.” (II.ii. 170-173, my italics) Shakespeare emphasizes the “I” by repeating the vowel sound, which marks assonance in the two consecutive lines. In the sun, Isabella is the flower, the blossoming violet, whereas Angelo is like carrion which will issue nothing but stench. Thus, Angelo moves from being an upright judge to a stage of conscious acknowledgement of a sexual desire whose presence and strength he locates within himself. Further down, he continues:

*Can it be
That modesty may more betray our sense
Than woman's lightness? Having waste
ground enough,
Shall we desire to raze the sanctuary,
And pitch our evils there?*
(II. ii. 173-177)

He is really surprised to find that this woman who is dressed like a nun, in sober religious clothes can tempt him in a way that a harlot dressed in the clothes of her trade would not. He desires to knock down the church and build a brothel on the sanctified spot.

*O, fie, fie, fie!
What dost thou, or what art thou,
Angelo?
Dost thou desire her foully for those
things
That make her good? O, let her brother
live!
Thieves for their robbery have authority
When judges steal themselves. What, do I
love her,
That I desire to hear her speak again,
And feast upon her eyes? What is't I
dream on?
O cunning enemy, that, to catch a saint,
With saints dost bait thy hook! Most
dangerous
Is that temptation that doth goad us on
To sin in loving virtue. Never could the
strumpet,
With all her double vigour, art and
nature,
Once stir my temper; but this virtuous
maid
Subdues me quite. Ever till now,
When men were fond, I smil'd and
wond'ring how. Exit
(II. ii. 177-192, my italics)*

³ Alexander Leggatt, ed., *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, (Cambridge University Press, 2004), p. 141

The italicized verses mark the point of slight doubtfulness and intimate questioning on the part of Angelo, only to continue to confess

that “Never could the strumpet, / With all her double vigour, art and nature, / Once stir my temper; but this virtuous maid / Subdues me quite.” (II.ii.188-191) He admits that it is his chastity that makes him lust for her. Angelo’s supposed uprightness as magistrate is mirrored onto Isabella’s chastity and virtuousness, the difference being that his is false or lacking, which explains why he gives into what he desires, i.e. what he has not. The mirrored feeling can be seen in the lines: “O cunning enemy, that, to catch a saint, With saints dost bait thy hook!” which is indicative of the saying “it takes one to [know] one,” here implying it takes a virtuous person to test an upright judge, since judges are *a priori* said to be immune to regular strumpets (although this is probably debatable.)

Male dominance and female subjection in public life are reflected in the power relations of sex. While Claudio and Juliet made love “mutually” (II.iii.29), Angelo demands that Isabella “lay down the treasures of your body” (II.iv.96), and “Fit thy consent to my sharp appetite” (II.iv.161). Arguably, the Duke frustrates Angelo’s design only to enact a similar design of his own. In his disguise as a friar, he seems needlessly defensive about being left alone with Isabella: “My mind promises with my habit no loss shall touch her by my company” (III.i.179–180). When he proposes marriage, his offer, however surprising, is legal and proper; but in the same way that Angelo has said, I’ll save your brother if you go to bed with me, the Duke says, in effect, I saved your brother, now go to bed with me.⁴

⁴ Leggatt p. 145

Another manifest example of male domination in *Measure for Measure* is when Isabella tells Angelo that she will “with an outstretch’d throat tell the world aloud / What man thou art” (II.iv.152-153), Angelo confidently replies:

*Angelo: Who will believe thee, Isabel?
My unsoil’d name, th’ austereness of my
life,
My vouch against you, and my place i’ th’
state,
Will so your accusation overweigh
That you shall stifle in your own report,
And smell of calumny.* (II.iv.154-159)

Despite the fact that Isabella is a nun who has taken oath of truth, her case will not overweigh Angelo’s “unsoil’d name” (personal reputation of males certainly was more esteemed to that of females), “and [his] place i’ th’ state” (social position and hierarchy favoured males over females in Elizabethan England.)

In *The Taming of the Shrew*, Katherine displays an aggressive but essentially self-defensive shrewishness owing to her father’s favouritism for her younger sister Bianca. Her father commits a sort of domestic injustice by ruling arbitrarily that his lovely and sought-after daughter Bianca cannot marry before her sister Kate. Into this volatile situation comes Lucentio of Pisa, an intending student who at once falls for Bianca, and Petruccio of Verona, in search of wealth through marriage.⁵

Petruccio’s lucrative objectives are early set forth when he plainly states his intentions to

⁵ Leggatt p. 84

“thrust myself into this maze, / Haply to wive and thrive as best I may;”⁶, and later when he says that “I come to wive it wealthy in Padua; / If wealthy, then happily in Padua.” (I.ii. 74-75).

Sharp distinction can be drawn between the characters of the sisters Kate and Bianca, the latter being more submissive but sly, abiding by her father's intentions to find a suitor for Katherine first before she can be married herself. Katherine, on the other hand, is shrewish and yet honest, bad-tempered and scolding person, the reason for which is not given by the voice of the text⁷. It could be argued the Kate acts that way she acts because she is appalled by her father's favouritism to Bianca.

Moreover, the domestic injustice referred to earlier in this section can be discerned as early as the first act when Baptista, after revealing his intentions to the suitors flocking around Bianca says: “And let it not displease thee, good Bianca, /For I will love thee ne'er the less, my girl. (I. i. 76-77, my italics). Baptista favours Bianca to Katherine.

According to 20th century interpretation tendencies, *The Taming of the Shrew* is one of Shakespeare's most provocative and controversial plays when it comes to discussing, representing and portraying male domination and/or female subversiveness in the play. The play's most notable characters, Petruccio and Katherine, are

⁶ Stanley Wells, ed. *The Taming of the Shrew, in William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford: Clarendon Press, 1988) (I.ii. 54-55) *All further references to this play appear in the text*

⁷ Leggatt argues that Kate embodies the shrewish female who was enshrined in jest-books, ballads, sermons, folktales, and a well-populated misogynistic tradition. pp. 115-116

each given their say in the continuous “battle of the sexes.” Numerous textual examples of male supremacy can be found in *The Shrew*, especially reverberated by Petruccio. *The Shrew* has divided interpreters between those who wish to excuse or celebrate Petruccio's behaviour towards Kate and those who wish to condemn it—essentially, between those who regard the 'taming' as a benign piece of psychic or social therapy inflicted in the cause of mutual love, and those who see it as simply an expression of the naked power of Elizabethan men over Elizabethan women. Many commentators have related Katherine's speech on marriage to wider Elizabethan doctrines of authority and social subordination (notably E. M. W. Tillyard in *The Elizabethan World Picture*, 1943), but opinion on the play remains profoundly divided as to whether her submission is to be accepted and welcomed at face value or whether the play suggests it is to be viewed with scepticism, irony, or even revulsion⁸.

Despite Katherine's notorious shrewishness and hostile attitude towards her suitors, which is amply presented throughout the first three acts, she is nevertheless interested in finding a man for herself, which can be seen when Katherine inquisitively asks her sister “Whom thou lov'st best. See thou dissemble not.” (II.i. 9) When Bianca replies that “of all the men alive / I never yet beheld that special face / Which I could fancy more than any other” (II.i. 10-12) Katherine gets angry. It could be argued that she is somewhat jealous of her sister because she is extremely popular and men flock around her. She admits it to her father in a rebellious reply later in the same scene “Nay, now I see /

⁸ Leggatt, p. 462

She is your treasure, she must have a husband; / I must dance bare-foot on her wedding-day, / And for your love to her lead apes in hell” (II.i. 31-34). The agent of male dominance in this scene is Baptista.

To rid Katherine of her socially unacceptable “condition” “Petruccio steps in as the master analyst who dedicates himself to her cure. But his method is unorthodox, for he meets her supposed madness with a contrived madness of his own, one which vies to outbid her with violence and unpredictability that is more than a match for her”.⁹ He announces his methodology on several occasions, two of which are exemplary of his idiosyncratic, adversarial, and bizarre behaviour, which will be quite as bad as hers. The first is when he announces to Baptista that he will be as “peremptory as she proud-minded; / And where two raging fires meet together, / They do consume the thing that feeds their fury / ...For I am rough, and woo not like a babe. (II.i. 131–133, 137). The other occasion is Petruccio’s famous soliloquy immediately before he meets Kate for the first time. He announces to act as a shrew himself, he will be, by contrast to Kate, ironic, objective, and detached, while Kate’s shrewishness is presented as emotional, subjective, and involved. “If Kate is genuinely disorderly, Petruccio is disorderly by design. Petruccio’s madness is crafty and methodical, and motivated all along by “meaning,”¹⁰ “He hath some meaning in his mad attire” (III.ii.124) as Tranio recognizes before Petruccio and Kate get married.

*PETRUCCIO: I pray you do.
Exeunt all but PETRUCCIO
I'll attend her here,
And woo her with some spirit when she comes.
Say that she rail; why, then I'll tell her plain
She sings as sweetly as a nightingale.
Say that she frown; I'll say she looks as clear
As morning roses newly wash'd with dew.
Say she be mute, and will not speak a word;
Then I'll commend her volubility,
And say she uttereth piercing eloquence.
If she do bid me pack, I'll give her thanks,
As though she bid me stay by her a week;
If she deny to wed, I'll crave the day
When I shall ask the banns, and when be married. (II.i. 167 - 180)*

The wrangling conversation which follows is a spectacular example of Shakespearean stichomythia. It contains puns and polisemic allusions to burden/childbirth: “Katherine: Asses are made to bear, and so are you. / Petruccio: Women are made to bear, and so are you.” (II.i. 199 - 200) and imagery of wasps, stings and “biting” words “Petruccio: Come, come, you wasp; i' faith, you are too angry. / Katherine: If I be waspish, best beware my sting. / Petruccio. My remedy is then to pluck it out.” (II.i. 210 - 211) Petruccio is aware that both of them are in essence struggling in the field of language and does not surrender in this stichomythic battle of the sexes. The verbal exchange culminates in Petruccio’s machoistic

⁹ Leggatt, p. 116

¹⁰ Leggatt, p. 116

conclusion that Katherine “must be married to no man but me; / For I am he am born to tame you, Kate” (II.1.269 – 270).

He will not rest until he has transformed his future wife into the woman designed, patented, and approved of by the patriarchal society he represents, a Kate “conformable as other household Kates” (II.1.272). From this point on, Petruccio’s shrewish disposition only increases in intensity as Gremio reports his outrageous behaviour at the wedding. In act III, after the wedding ceremony, when Petruccio behaves with deliberate outrageness, he announces a doctrine of male supremacy in marriage, so extreme, that it amounts to outright ownership: “She is my goods, my chattels; she is my house, / My household stuff, my field, my barn, / My horse, my ox, my ass, my any thing; (III.iii. 102-104).

Petruccio’s tyrannical behaviour continues on their way to Padua as reported by Grumio in Act IV when their horse falls in a puddle of mud along with Katherine. Later, when Petruccio and Katherine arrive at the country house, Petruccio mistreats his servants, rejects the food they bring, and insists that Katherine goes to bed hungry. His servant Peter says that “He kills her in her own humour” (IV.i.166), while Curtis also remarks that “he is more shrew than she.” (IV.i.76). Hortensio comments that in this way “this gallant will command the sun”. (IV.iii. 194).

Supplementing Petruccio’s discourse of male supremacy in *The Shrew* is the language he uses in the taming process. Imagery of falconry is evident on several occasions, of which two instances are notable: the mention of the word “buzzard” in (II.i. 207-209) and in his strategy to

break her spirit by depriving her of food and sleep, always pretending that he is doing so for her own good. Such a practice was common in the falcon-taming process, as we shall see below.

*PETRUCHIO. Thus have I politicly begun my reign,
And 'tis my hope to end successfully.
My falcon now is sharp and passing empty.
And till she stoop she must not be full-gorg'd,
For then she never looks upon her lure.
Another way I have to man my haggard,
To make her come, and know her keeper's call -
That is, to watch her, as we watch these kites
That bate and beat, and will not be obedient.
She eat no meat to-day, nor none shall eat;
Last night she slept not, nor to-night she shall not;
As with the meat, some undeserved fault I'll find about the making of the bed;
And here I'll fling the pillow, there the bolster,
This way the coverlet, another way the sheets;
Ay, and amid this hurly I intend
That all is done in reverend care of her-
And, in conclusion, she shall watch all night;
And if she chance to nod I'll rail and brawl
And with the clamour keep her still awake. (IV.i.174-193)*

In his essay “If I do prove her haggard”: Shakespeare’s Application of Hawking Tropes to Marriage,” Sean Benson looks at the way William Shakespeare applied hawking tropes to his marriage theme-plays, such as *The Taming of the Shrew*. Also, he presents arguments on the hawking tropes and discusses Shakespeare’s textual engagement with wife-taming by means of hawking language. Shakespeare employs gendered discourse of hawking language in order to make the interspecific leap from the falconer’s training of his female hawk to a husband’s training of his wife. In *The Taming of the Shrew*, Shakespeare uses hawking metaphors to suggest that a husband [should] tame his haggardlike wife as a falconer would his bird. What allows such a leap is the language the falconry manuals used to describe the training of a hawk and in particular their recommendation that falconers cultivate a loving relationship with their birds, one whose intimacy implicitly draws upon the language of marital love.¹¹

In Elizabethan times¹², falconry used to be considered a male sport profession, and by

¹¹ Sean Benson, “If I do prove her haggard”: Shakespeare’s Application of Hawking Tropes to Marriage” in *Studies in Philology*; Spring 2006, Vol. 103 Issue 2, p.187

¹² Aristocratic women such as Mary Queen of Scots and Elizabeth did fly hawks; no one is startled, for instance, when in Q1 of *2 Henry VI*, Queen Margaret enters “with her hawk on her fist.” As one would expect, however, her falconers are very much present as the scene opens. Similarly, an etching from George Turberville’s *The Booke of Faulconrie or Hawking* (1575) of Mary’s cousin, Queen Elizabeth, offers a pictorial representation of the same practice (see figure 1). Elizabeth was an avid hawking enthusiast,

contrast trainable hawks are usually female. Thus, what a man must do to tame his wife—or so the argument goes—is comparable to how a falconer must train his female bird. We could mention some of the helpful falcon-taming methods in a selective excerpt from an Elizabethan hawk-taming manual followed by Benson’s commentary:

A good falconer must “bee very diligent & inquisitive to learn and marke the qualite and mettell of his hawkes,” often scatologically scrutinizing the bird’s “fundament” as a means of determining proper diet; wiping feces off her befouled feathers; eradicating lice; and checking her indigestible “castings” to see if something in particular did not agree with her palate. Hawks are given up to an hour to dine, receive a varied

but as was the case with other aristocratic women, she employed a male falconer for all of the labor-intensive training and flying of the hawk. In her case she conferred the title “grand falconer” upon Sir Ralph Sadler of Everley, Wiltshire, and the etching clearly foregrounds her falconer’s (presumably Sadler’s) supervision... All falconry manuals, including any Shakespeare could have known, are unanimous in their assumption of male falconers who “man”—“ma[k]e tame by accustoming to a man’s presence”—their female hawks. ... “She” and “her” are the standard pronominal references for a falcon both in Shakespeare’s own usage and in the numerous early modern manuals on the correct practice of hawking, beginning with *The Boke of Saint Albans* (1486)... Most trained hawks were female because the male hawk, or tercel, is often slower, a third smaller, and typically less aggressive than his female counterpart. (Benson; 2006, 88/89)

diet, and are often bathed several times a week. Such solicitude indicates the close relationship—the intimacy—that hawking practice fosters between falconer and hawk from the selection of the bird until her eventual loss or death....

What is surprising—and what Shakespeare alone seems first to have noticed for its dramatic potential—is that in suggesting how to select a bird, establish rapport with it, and train it to fly and hunt as one wishes, the hawking manuals draw upon the language of human courtship and marriage. Moreover, they employ this discourse to imply that a female hawk both shares the misogynistic stereotypes of women—fickle, selfwilled, recalcitrant—and needs constant training and attention by her male trainer. The telos of the falcon’s training is that she be properly “manned.” In seeking to advise falconers how to train their birds, the manuals rely on language that suggests that the relationship between falconer and bird is akin to that between husband and wife. The potential application—and misuse—of such language is not lost on Petruchio.¹³

The resemblance of shrew-taming to falcon-taming procedures, as exhibited by Petruccio’s treatment of Katherine in his country house is staggering. Moreover, when talking about how he treats Katherine, Petruccio talks as

if he shares his hawk-taming methods with the audience and as if Katherine were a hawk. Later on, in accordance to Petruccio’s methods, Grumio loyally refuses to let Katherine have any food, and assists Petruccio, watched by Hortensio, in rejecting the new cap and gown ordered from a haberdasher and a tailor for Katherine to wear on her bridal visit to her father. Petruccio insists the clothes are not good enough, abuses the tradesmen, and tells Katherine they will go only when she shows complete obedience.

It is on the way back to Padua, in the famous sun/moon scene (IV.vi) that Kate breaks under the pressure. Just as a falcon whose head is hooded in order to control her waking and sleeping, she is rendered utterly dependent on the falconer. Benson remarks that “Kate is never physically hooded, but Petruccio clearly insists upon controlling, as any falconer would, her sensory perceptions of light and darkness, day and night.”¹⁴ She must deny what her senses tell her about the time of day and instead conform to Petruccio’s whims, just as a falcon, having been hooded by *her* tamer. Threatened with returning home, Kate succumbs: “Forward, I pray, since we have come so far, / And be it moon, or sun, or what you please” (IV.vi.12–13). Also she calls Vincentio, Lucentio’s father a “young budding virgin.”

At last, we come to Katherine’s speech on female obedience. It consists of 44 lines of male-favoured discourse on how women should behave in marriage. It has been one of the most variedly interpreted doctrinal speeches. It contains some rather uncomfortable and

¹³ (Benson, 2006, 93-94, 191 my italics)

¹⁴ Benson, p.192

embarrassing passages for contemporary males “for thy maintenance commits his body / To painful labour both by sea and land, / To watch the night in storms, the day in cold” (V.ii.153-155), as well as enraging passages for contemporary women such as “place your hands below your husband's foot.” (V.ii.182)

All of this has resulted in that the passage has been regularly interpreted under the all-saving name of irony, engendering a multitude of ironizing contemporary stage productions in which Kate at the end usually winks at the audience or gesticulates, implying that she does not really mean what she says.

Here I argue that such interpretations do not produce consistent characterization in terms of the Katherine character despite that it is the play's main subversive element and her discourse, by analogy, is the text's major opponent to male discourse of dominance. Such sound interpretations cannot turn Shakespeare into a modern feminist simply because the assumptions of his time were not egalitarian, but hierarchical. Interpreting Katherine under the all-saving name of irony is not in accord with the open and direct character of Katherine of the first four acts but rather closer to her obedient and yet sly sister Bianca (who, if we recall, marries in secret).

Furthermore, if we consider Shakespeare's practice of presenting doctrinal speeches in his other plays we can see that when Shakespeare wants to set up a long doctrinal speech that will somehow be examined, ironized, or at least contradicted, he puts it in early in the play. Such is the case with the divine right's speech in *Richard II*, and with Ulysses' speech on degree in *Troilus and Cressida*, or even the (in)famous

soliloquy of *Richard III*, placed, again, at the *beginning* of the play, to name a few. Shakespeare's liars and deceivers regularly alert the audience to their plots in soliloquies. Petruccio does so in the second act when he announces that he will behave as a shrew himself. As far as Katherine and her intentions are concerned, there is no such thing in the *Shrew*. Katherine's speech comes at the very end of the play when nothing else can contradict it. The play ends with Kate asserting that she will obey.

Thus, *The Taming of the Shrew* provides an example of the way in which old plays can be instructive. If one accepts the text *as is* one will find a lot about the past. People did not always act as we would expect them to do now. “A much more plausible and realistic interpretation, in the light of Elizabethan social power relations and women's subordinate status to males, would be for Katherine to act as if she accepts the doctrine that the speech preaches, speaking slowly, uncertainly, thinking out what she is saying, as if discovering the doctrine of the speech for the first time”. (Saccio, 2009)

There has been perennial debate throughout literature as to who should have control in marriage. Chaucer's *Wife of Bath* has it, over five husbands, while Boccaccio's patient Griselda yields it in the most submissive way. Both sexes have stated their cases. (Saccio, 2009) The regular outcome of the plots and subplots in Shakespearean comedy is marriage and love, the restoration of that delicate balance which has been disturbed during the courtship stage of the play. Both of the plays which I discussed in this paper end with multiple marriages. Both *Measure for Measure* and *The Taming of the Shrew* exhibit strong subversive female characters such as

Isabella and Katherine. Isabella subverts male expectations when she refuses to succumb to Angelo. Also, the early untamed Katherine tacitly criticizes the role of wives in marriage. If marriage is to be considered containment in the sense that social mating practices are ultimately controlled, then it could be observed that both plays start in subversive behaviour to established social practices. Katherine is ever the shrewdest at the beginning of the play, whereas Isabella acts subversively in that she is presented to the reader already as a nun which undermines the expected condition of young and beautiful girls. There are no arguments presented in the text why she has become a nun in the first place. Did anything bad happen to her before she took her vows? We will never know, just as we don't know how she ends up because the text does not reveal us her answer to the Duke's marriage proposal to her, which is yet another subversive element, this time to the structure of the play. The same case is also with *The Shrew*. In terms of structure, the text lacks conclusion to the induction with Christopher Sly, which is not the topic of this paper.

Considering the elements of subversion and containment in both plays, it is evident that the established social practices are initially subverted by the characters in both plays only to end up in containment through the social ritual of marriage. Concluding that Shakespeare employs subversive elements in his dramatic works only to amplify what would later be restored, I maintain that subversive elements in Shakespearean comedy serve to contain the always already established social practices.

BIBLIOGRAPHY:

- Benson, Sean., *If I do prove her haggard: Shakespeare's Application of Hawking Tropes to Marriage* in *Studies in Philology*; Spring 2006, Vol. 103 Issue 2
- Dobson, Michael., ed., *The Oxford Companion to Shakespeare*, (Oxford University Press 2001)
- Leggatt, Alexander., ed., *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, (Cambridge University Press, 2004)
- The Complete Works of William Shakespeare*, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Wordsworth Editions, 1996
- Saccio, Peter. *Shakespeare: Comedies, Histories, and Tragedies*. Course No. 280, The Great Courses Company. 2009.
- Wells, Stanley., ed. *William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford: Clarendon Press, 1988)

Владимир Цветкоски
Женската сексуалност и машката доминација во *Танте за кукуригу*
и *Кротењето на opakата*

(Резиме)

Овој труд разгледува некои аспекти на женската сексуалност и машката доминација во комедиите „Танте за кукуригу“ и „Кротењето на opakата“ од Вилијам Шекспир. Во контекст на двете драми, текстуалните примери што застапуваат елизабетански ставови кон женската сексуалност и машка доминација се претставени како елементи од една поголема матрица на социјалните односи на моќта. Покрај тоа, третманот на сексуалноста и сексуалната желба во „Танте за кукуригу“ се претставени преку дискусија за сликовноста на страста на Анџело по Изабела. Елизабетанските ставови за сексуалноста и за сексуалната желба се прикажани преку анализа на сликовноста во солилоквиите на Анџело и на Петручио, соодветно, со што се укажува на употребата на слики од областа на соколарството како метод за кротење на птици/итрици, што се користи од страна на машките ликови во драмата „Кротењето на opakата.“ Тропите и јазикот од областа на соколарството се препознатливи и во дискурсот што го употребува Петручио при кротењето на Катерина. Карактеризацијата на Катерина, како што се гледа од нејзиниот говор за женската послушност, се разгледува како во однос на практиката на Шекспир да претставува доктринарни говори така и во поглед на современите сценски поставки и толкувања на самиот говор. Конечно, со оглед на риската разлика помеѓу елизабетанските хиерархиски општествени односи и егалитарниот општествен амбиент на нашата современост, статијата пристигнува до заклучок дека субверзивните елементи во Шекспировите комедии, најозади, служат за да се задржи првично воспоставеното статус-кво на родовите односи, социјалните практики и општествениот ритуал на бракот.

Клучни зборови: Вилијам Шекспир / Кротењето на opakата / Танте за кукуригу / женска сексуалност / машка доминација / односи на моќ / субверзија / задржување.

Живко Грозданоски

821.163.3-1.09

Review article/ Прегледен научен труд

ЗАМИНУВАЊЕТО / ПАТУВАЊЕТО КАКО ТЕМА ВО ПОМЛАДАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА (ЌЕ од Мане Манушев и Кукичка за птици преселници од Ѓоко Здравески)

Клучни зборови: миграција, дом, идентитет, млада македонска поезија, револт, духовност, Мане Маушев, Ѓоко Здравески

1.

На едно предавање, пред повеќе од неколку години, професорот Драги Михајловски ни кажа дека сè е превод. И навистина, ако сакаме да гледаме така, не може да не се согласиме со тоа дека ние, со сè што правиме, (се) преведуваме: чинот на јадење е превод на искажувањето на потребата да се задоволи гладта, работата е превод на желбата да се биде вреден, смеењето е превод на радоста, тагата понекогаш ја преведуваме во солзи, мислите во зборови, намерите и ставовите во дела, и така натаму.

Ако гледаме на еден друг начин, можеме да кажеме дека сè е селидба. Сè е миграција. Исто како што сè може да биде јазик, кој се преведува на друг јазик, така и сè може да се гледа како место, од кое се поаѓа кон некое друго место: од осаменост мигрираме во друштво, од град во село, од една во друга земја... И така натаму.

Миграциите заземаат многу значајно место во современите културолошки студии, а

особено во литературата / уметноста. Миграцијата е тесно поврзана со идентитетот, со стереотипите и со толку извиканата другост. Филозофите Жил Делез и Феликс Гатари уште пред четириесетина години пишувале за идентитетот и за неговата зависност од миграциите.

Имам впечаток дека во последно време фактичката, долгорочна миграција на луѓето од нашата во други земји е толку актуелна тема, што слободно може да се каже дека многу ретки се оние што на сопствена кожа не ги почувствувале последиците од ваквото заминување.

Во ова време, кога многу од моите разговори со оние кои ги познавам, не по мое залагање, се сведуваат на заминување, го посетив Саемот на книгата и купив книги од наши млади автори. Зедов пет книги. Две беа напорни за читање, а во останатите три се зборуваше за заминување.

Тоа беше најочигледно во *Одење од Приказни обични за луѓе необични* од Бранко Прља:

Ќе си одам! – вела м секој пат кога нешто однадвор ме стиска, па ме фаќа треска, однатре вреска, а надвор нема крик, мирен е мојот лик, прангите не ги кинам, ниту надвор излетувам, мирувам наместо да скокам, лазам, а би летал, модрицата на чело би ја сменил со пробиен суд и чело бело – цело!

И секако, никаде не одам, - Ако! – си викам и се тешам – Не ни сакам да се сменам, но не вела м: - Ќе останам! – решително и храбро, туку: - Можеби и не, ќе видиме... – лажно се надевам и нанадвор погледнувам, а таму само движење – Ах, нека одат сите, по ѓаволите!

Ете, сите одат некаде, само јас не...

Нема што да се додаде. Шрапнелите на Прља брзо и безмилосно се заденуваат во свеста на читателот.

Но, да се вратиме на темата.

Значи, зедев пет книги. Две беа потешки за читање, а во другите три, меѓу другото, се зборуваше и за заминување.

Уште еднаш добив впечаток дека миграциите навистина се една од *најсоодветните* теми за денешново време: се чини дека оние што имаат нешто силно да кажат често се оние што одат некаде. Како патувањето да е еден од ретките начини да се остане со легитимно право на глас. Како само оние што заминуваат да имаат јасен порив и цврст став за да се

извлечат од баруштината и од живиот песок на постмодерниот стил на пишување и на дејствување, за да го опишат патничкото лице на животот, она лице што во овој период од нашето колективно постоење, можеби, најмногу и најдлабоко нè допира.

Кога макар и од околу се зборува за темата на патувањата / миграциите / номадизмот во нашата поезија, треба пред сè да се забележи името на Никола Маџиров. Сепак, Маџиров би го оставил на некој поискусен глас; целта ми е да го свртам вниманието кон две нови книги поезија што ми оставија силен впечаток и кај кои забележав дека преку сличен тон се третира истата тема на заминувањето / патувањето / домот¹.

¹ Кога се работи за темата на номадизмот и помладата македонска поезија, треба да се забележи и името на Марина Мијаковска. Во ова кусо излагање нема да се осврнам на нејзината поезија од проста причина што имам намера да зборувам за фактичкото, телесно „прекугранично“ заминување/патување, додека поезијата на Мијаковска, во најголема мера, е производ на внатрешниот номадизам, односно на номадизмот според сфаќањето на веќе споменатиот Делез: „неподвижен, скаменет процес... Интензивно патување во место.“ (Бановиќ-Марковска; 2007: 53; курзивот е од авторката). Исто така, сметам дека е важно да се споменат и книгите на Драгана Евтимова *Јас сум некаде на друго место* и на Звонко Танески *Нежности без гарантен лист*, кои, без никакви отворени претензии кон номадизмот, со самиот свој наслов, на дискретен начин го канат читателот да размислува на темата на дислокацијата.

2.

Едната книга е *Ќе* од Мане Манушев, а другата е *Куќичка за птици-преселници* од Ѓоко Здравески. И двете се објавени оваа година, и двете во издание на Антолог (што се однесува до цитираниот Бранко Прља, колку што ми е познато, сите негови книги се изданија на Готен).

Ќе од Мане Манушев е составена од четириесетина песни, а патувањето е експлицитно присутно во десетина од нив. *Куќичка за птици-преселници* од Ѓоко Здравески е составена од триесетина песни, а патувањето отворено се сретнува во околу половина од нив.

Кај Мане, освен патувањето / заминувањето, повпечатливи теми се градот, неговата немост и строгост, но и критиката упатена кон општеството и кон неговата хипокризија. Исто така (барем за мене), многу е впечатливо и навраќањето кон детството, кое се јавува во улога на мерило, критериум, еден вид појдовна точка: *вашиите чекори се само заклучени соби / во кои нема детски желби.*

Патувањето / заминувањето во збирката на Манушев најсилно го чувствувам во песната *Кога заминував*. Со оглед на тоа што виртуелниве станици ни овозможуваат речиси бескрајна слобода на изразување, би сакал оваа песна да ја препишам во целост. Мислам дека ова е најубавата песна што ја имам прочитано во последно време.

КОГА ЗАМИНУВАВ

На Сања Ивановска

*Кога заминував од таа соба
како тапети ги излепив минутите
по мувლოსаните сидови.*

*Кога заминував од тој дом
ги зарив вжештените часови
во ледената клучалка.*

*Кога заминував од тој град
им се исмевав на штрбавите денови
а годините ги закопував во Вардарот
за да ги однесе засекогаш в неповрат.*

*Кога заминував од таа земја
декадите трештеа и стенкаа
со звукот на пругите
а вековите стрмоглаво се јазеа
и се превртуваа под ридиштата.*

*Кога заминував од тој свет
ја понесов само вечноста
за да ја заљубам и задомам
во свезденото легло на универзумот.*

Песната се развива, главно, преку две изразни средства: анафора и градација. Анафората се состои во повторувањето на изразот „Кога заминував“, а градацијата го опишува просторно-временското оддалечување од домот. Низ ова постојано просторно-временско „одзумирање“, поетскиот глас го „разложува“ домот на пет нивоа, од најконкретно, најподробно, (соба-минута) до најшироко, најапстрактно

(свет-универзум). И, навистина, според таа убава логика, она што се прави во личната соба се мери во минути, она што се прави во домот со часови, она што се прави во градот, низ денови и години, а на земјите им се брои најчесто со декади и со векови. За светот, останува вечнота. Првите четири строфи, односно чекори, со коишто лирскиот глас се оддалечува, опишуваат реалистични конкретни дејствија со што исцртуваат права, стабилна нагорна (надолна?) линија по којашто заминувачот се движи. Со петтата строфа се воведува метафизичката димензија. Тука, онаа права линија се размачкува и се разложува, или, читано на специфичен начин, станува едно со „свезденото легло на универзумот“. Со последната строфа се прави пресврт во дејствието на песната и сè завршува со една убава херметичка слика (заљубувањето и задомувањето на вечнота во свезденото небо на универзумот).

Ако направиме анализа на дејствијата во песната, ќе видиме дека освен оној глагол во анафората (заминував), сите други дејствија (излепив, зарив, се исмевав, закопував, трештеа и стенкаа, се јазеа и се превиткуваа, понесов, заљубам и задомам) се однесуваат исклучиво на поимите што претставуваат мерка за време (минути, часови, итн.). Целата приказна во песната е раскажана преку ова дејствување врз времето, а впечатокот што останува кај читателот во најголема мерка зависи од семантичкиот набој на сликите и на самата лексика.

Така, во оваа песна (како и во поголемиот дел од песните на Манушев)

доминира тензијата: во првите четири строфи лексиката упатува на nelaгодност, грчевитост (мувлосаните, вжештените, ледената, штрбавите, неповрат, трештеа, стенкаа, стрмоглаво, се јазеа, се превртуваа), а во петтата строфа, на едно конечно ослободување (понесов, задомам, заљубам, легло) и на пронаоѓање дом.

На тој начин, тензијата во *КОГА ЗАМИНУВАВ* се разложува во една оптимистичка слика. Во други песни, оваа тензија често преминува во револт, па и во отворена критика кон општеството. Така, ако не ја земеме предвид *АКО И САМО АКО* (кога го глумев Исус), може слободно да се каже дека критката на поблиското опкружување е најостра во песната *ОВДЕ* (песна за еден денар): тука Манушев најотворено го искажува презирот кон испретуреноста на човековото општество и на вредностите, и кон обезчовечувањето на сметка на пребогатувањето / осиромашувањето.

Честопати, критиката на поблиското опкружување оди рамо до рамо со себеоградувањето од истото тоа општество. Во *АКО И САМО АКО*, поинтересни ми се овие стихови:

*ако мојот догорен збор ги топли
сите ваши сакани студови и мразови
јас ќе го премолчам засекогаш*

Што може да прави човек со своите топли зборови, ако оној до него (или над него) е заљубен во мразот? Само да ги проголта. Или да ги запише.

3.

Книгата на Ѓоко Здравески, *Куќичка за птици преселници*, е поделена на два дела. Првиот е насловен *Река*, а вториот *Море*. Тука веднаш на памет ми паѓаат неколку стихови од една од моите омилените песни од Ацо Шопов, Белата тага на изворот:

*и реките ќе се смират штом ги најдат
своите мориња*

(Кај Ацо Шопов постои тој вечен копнеж по далечините, но Здравески и Манушев, спротивно на тоа, искажуваат непомирност со патувањето. Тука на памет ми паѓа оној мит според кој порано (во времето на Ацо Шопов?) патувањето било луксуз, додека во денешно време сè почесто на патувањето се гледа како на нужна проклетија. Но, тоа е друга тема.

Имам впечаток дека кај Ѓоко Здравески потребата од себеспознание (низ пишувањето) е противтежа на чинот на патување (во животот): со секоја следна песна од збирката, лирскиот субјект/поетот како да додава уште по некоја црта кон сликата на сопственото јас, со секој следен текст лирскиот субјект / поетот како да сака да го запознае читателот со себе. Кај Здравески револтот кон патувањето е отворен:

*патувам...
а одамна веќе
нигде не ми се патува.*

Како патувањето да се коси со потребата од себеспознание. *Тежине кон*

изворот, вели Здравески во една кратка песна, а изворот е налик на коренот.

Песните на Ѓоко течат по паралелата река-море / атман-брахман. Затоа, сосема е разбирливо што последната песна е своевидна побуна против секаква етикета, па макар се работело и за *песник*. Посакуваното единство со брахман не трпи имиња, не трпи зборови, не трпи тежина, не трпи засебно битисување. Оттаму, сосем е разбирливо тоа што последната песна (завршниот, клучниот чин на себеспознание / себепретставување) е насловена *Јас не сум*, а доследно завршува со *оти и тишината зборува / оти и празнината фаќа место*.

Освен темата на патувањето, кај Ѓоко Здравески често се сретнува и љубовта, но освен тоа, читателот е сведок и на отворена религиозност, односно на спиритуалност која што се претопува со медитацијата, која се насетува како антипод на патувањето. Значи, ако Манушев револтот кон општеството го ублажува со патувањето, а револтот кон патувањето го ублажува со поглед кон детството, Здравески револтот кон патувањето како да го балансира со духовното смирение, со конечното и со привременото поистоветување со Космосот.

Наспроти набиениот, стерничав поетски израз на Мане Манушев, стилот на Ѓоко Здравески е лежерен, истенчен и директен. Употребата на симболи е сведена на минимум, односно речиси и ја нема. Мане Манушев е непосреден, но конструира моќни слики за да изрази чувства и ставови, додека Ѓоко Здравески пораката

до читателот ја носи на уште понепосреден начин, во облик на исповед.

4.

Иако сретнувам многу сличности меѓу песните на Манушев и Здравески, за крај сакам да наведам само три места на коишто на интересен начин им се поклопуваат поетиките.

4.1. Соња Стојменска-Елсезер за стилот на Мане Манушев вели дека е составен и од слики... *натопени со една... предапокалиптична атмосфера на нашата современост.* Оваа предапокалиптичност ја гледам и кај Ѓоко Здравески:

не знам зошто сè почесто му мафтам на небото.

*не знам зошто сè почесто молчам,
и дали така треба.*

*ќе се напушта ли домов
наскоро,
и треба ли да се плашам?*

*не знам зошто сè почесто молчам,
сè почесто мижам,
сè подолго го задржувам здивот.*

ко да се готвам за нешто.

4.2. И Здравески и Манушев во по еден наврат се осврнуваат на електронската комуникација меѓу луѓето. Здравески го прави тоа со нему својствениот, отворен

говор, кој во оваа песна (*смртта фрла јамб / без најава*) е и безмилосно директен:

*умираме без да ги одјавиме
сопствените фејсбук-профили*

*вечно ќе живееме во трагите
што сме ги оставале
по ѕидовите и сликите
на своите пријатели
наместо во нивните срца*

Манушев, од друга страна, во *ШЕСТ ДОБРИ УТРА ВО 06.06* пишува:

*ти велам добро утро
Кога искрено те препознавам во
Шестата авенија од екранот*

За волја на вистината, Манушев со овие стихови ѝ се обраќа на Мислата, а не на друг човек, но тоа не значи дека стиховите не можат да се читаат и како благо-горко иронизирање на Интернет-комуникацијата.

4.3. Најпосле, како трета конкретна еквиваленција во песните на Манушев и Здравески гледам една обична, убава слика што се сретнува и кај обајцата. Кај Здравески, сликата е сместена во *Куќичка за птици-преселници*, песната што ѝ го дава името на целата книга:

*во аголот
пајак-бродоломник
крои планови
за нов дом*

Кај Манушев, слична слика се наоѓа на самиот почеток од песната *НАШИТЕ АВИОНИ НЕ СЛЕТУВААТ НА ЗЕМЈА*:

*Кога другите
не веруваат дека ние
не ги убиваме пајациите во нашите соби
затоа што ги оставаме
како потсетници за нашиот дом*

Во оваа заедничка точка за двајцата автори важни се две нешта: прво, и во двата извадоци лирскиот субјект / поетот сочувствува со пајакот, и второ, единствениот збор што се јавува и во двата извадоци, колку случајно толку и индикативно, е зборот *дом*.

5.

Бела Глигорова, во својот есеј за писателите, егзилот и, конкретно, за Александар Хемон, го образложува начинот на кој полскиот писател Чеслав Милош, и самиот во егзил, го сфаќа егзилот. Ако се сведе на основни термини концептот на Милош, егзилот треба да се сфати не како фиксна состојба, туку како континуиран процес од четири фази: очај, акултурација, ригорозно самоиспитување, самоприфаќање. Во секој случај, „овој концепт од / за прогонетиот писател значи ослободување на *скршениот човек*“ [...], низ еден процес којшто го води прогонетиот писател кон *самоприфаќање*, штом веќе нема изглед за *самоисполнување* (self-acceptance if not self-satisfaction)

(Глигорова: 2012, 141-142, преводот и курзивот се мои).

Читателот на песните на младите автори Манушев и Здравески го чувствува, пред сè, бунтот и неприфаќањето на оваа негативна претстава за иселениот писател. Поретко е барањето компромис со дислокацијата, којашто му се наметнува на поетот.

6.

Прашањето на заминувањето по автоматизам го отвора прашањето на домот. Миграцијата, во секој свој облик, и со својата сеприсутност, сè почесто нè тера да го сфатиме и да го прифатиме патот како дом. Патот не како релација од една до друга смисла, туку како смисла самата за себе. Тоа е едноставно тешко, затоа што човек тешко се помирува со туѓото, а камоли со сопственото заминување. Оттаму, не е лесно човек да реши да патува или, конечно, да си замине. Од друга страна, пак, се чини дека станува сè потешко да се остане и да се остане човек.

Литература:

Здравески, Ѓоко; 2013, *Куќичка за птици преселници*, Антолог, Скопје.

Манушев, Мане; 2013, *ЌЕ*, Антолог, Скопје.

Прња, Бранко; 2013, *Приказни обични за луѓе необични*, Готен, Скопје.

Бановиќ-Марковска, Ангелина; 2007, *Групен портрет*, Магор, Скопје.

Глигорова, Бела; 2012, *Beyond Exile and into Writing: A Page Out of Alexandar Hemon* (од *Книжевни дислокации*, зборник текстови од IV Меѓународен конгрес на Европската мрежа на компаратисти, приреден од Соња Стојменска-Елзесер и Владимир Мартиновски), Институт за македонска литература, Скопје.

Živko Grozdanovski

Leaving / Traveling as a Topic of the Young Macedonian Poetry (*WILL* by Mane Manushev and *House for migrant birds* by Gjoko Zdraveski)

(Summary)

The act of moving abroad of young people from Republic of Macedonia is a phenomenon that gradually acquires frightening dimensions, and thereby becomes hot topic in the poetics of a fraction of the young Macedonian artists. This text has the intension to attract reader's attention towards young poets Mane Manushev and Gjoko Zdraveski and their books of poetry (*WILL* and *House for migrant birds*, respectively).

The most impressive assertions in Manushev's *WILL* reflect criticism (at times sharp, at times resigned) towards the hypocrisies in nearby society, modern society and especially in the city, the revolt against the materialistic order of things, and the leaving as a way towards a refuge. However, the reader of Manushev's poetry can also sense the author's rebellion against the act of leaving, and his urge to "revisit" the childhood.

Gjoko Zdraveski's house for migrant birds is divided in two sections, and the poems "flow" towards the final act of self-identification. The central point of interest is traveling, often involuntary, imposed by the order of things in life and society. Zdraveski's discourse is plain and essential, though, the poems are very often veiled with distinct spirituality that opens a metaphysical dimension.

Key words: migration, home, identity, young Macedonian poetry, revolt, spirituality, Mane Manushev, Gjoko Zdraveski

Afrim A. Rexhepi

801.73

Original scientific paper/Изворен научен труд

PROTONISM, HARMONY AND GLOBALIZATION

Key words: protonism, harmony, aesthetics, globalization, deconstruction, intercultural hermeneutics

Since one of the most influential aesthetics Immanuel Kant (according to Gadamer „the scholar who linked rationalistic and empirical philosophy with metaphysics “), artistic (literary) work will be defined based on the function that is of the system assigned through already seen code. The artistic (literary) work is defined as a aesthetic object –a construction / link between material and spiritual /form and content* . According to Kant , the aesthetic object means

„non-interested likeness” that is „one goal without a target “ / „finality without an end”. Its logic is a result of its function which motivates the recipient of the reaction in a relation to a construction (G.Kaller) or composition that is to say chaosmos (G. Delleuse).

„For Kant and the other theoreticians, aesthetic objects have „finality without a goal „. There is a finality in their construction: they are made so that their parts to function mutually and to reach an end. But, this end is the art piece as it is, pleasure motivated by the art piece, and not a goal outside of it . This practically means that if a text should be considered literary, we should take into consideration the contribution of its parts towards the effect of the whole , without taking the text as firstly made for

* Deconstruction (art-science) of Kant in setting the aesthetic object , we explain it through Suvakovic’s table - : **difference** : art (tendency for aesthetic ventures / emotions and intuition / specify / visual or audible communication / evocative / valued discontinuity with the tradition) and science (tendency for knowledge and understanding / thought / normatively/normative communicational text /exploratory / making system values with the tradition); **difference**: art-science : creativity / changes and innovations / use of abstract models for world

understanding /ambitions to create works which have universal value . (Suvakovic, 2007: 49)

reaching a goal , as it is the goal to inform us or to persuade into something“ (Caller, 2012: 54)

Literature uniquely functions in its own made own system, which is being functional through aesthetic codes: artistic / non - artistic, beautiful / ugly, appropriate / inappropriate, harmony / disharmony etc . That is, the aesthetic is given objectivity , deconstructive paradigm of the world. The aesthetic object or a picture , contains the following contents : in itself owns the composition created through geometrical parameters which build ideals shapes and forms , presentation of the universal being of the world, to exist , expression of the eminent necessity and awesomeness of the artist. Art is the product of endless subjective series, through final means of the material takeover, that is to say art is impersonal production of the truth, „process of truth which is audible and sensitive“⁴. (Badiou, www.16beavegroup.org/journalism/archives/0006.php.)

From the functional necessity is to appoint the theoretical paradigm definition of openness of the artistic (literary) work, that is to say for positive value – conscientious freedom of the recipient. Through a case like that, G. Dorfles would say „The eulogy of disharmony“ (Dorfles, 1991) From here the Goug’s statement, „that the novel is the art of the eternal chaos,, or the

* There are different theoretical paradigmatic definitions in defining the artistic work : ontological definition, quasi- ontological definition , formalistic definition , intentional definition , open art work , art world , institutional theory of art , conceptual art, textual definition. Through paradigm theories is set the status of the art work .

Delese’ statement, „the composition of the chaos – chaosmos“ is functional in the sense of the perception of (dis) harmony of the work (funny / boring, tragic / comic) and the relative possibility of the conscience, to change the situation. To the contemporary recipient the chaos is the emanent, for him is more entertaining and trivial because it faces with the globalization which offers that kind of effect. That is why they like more the cartoon series The Simpsons than the novel Anna Karenina, because for the recipient in the time of the globalization more entertaining is comic – disturbed harmony (disharmony which is more easily accepted due to a rich humor filled with fast information for daily uses and due to a position of the comic point of view which is above, from the God’s position), than the tragical and the awesomeness (search after harmony, perception under who fatigues the contemporary recipient) of Anna Karenina. However, literature is non-thing and the probability of risk cannot exist and that it can be consumed gratia sui. U. Eco is right when he says:

„They tell me that there are some digital hackers – and, who haven’t read any books , and now , through e-books have reached the figure of Don Quixote and they have consumed it . If next generations would succeed to have good (physical and psychological) relationship with e-book , than the power of Don Quixote will never be lost in its intensity“.. (Eko, 2007: 8)

In the function of the above mentioned, we assign the globalization , the phenomenon which in the last twenty years , makes a tremendous progress. The dilemma is raised, is

the globalization process triggered by the living dynamics or it is well thought project?

„through which humans are integrated in a world society / global society,,. (Albau)... „Globalization leads to crystallization of the wholeness of the world as one place where the global humane conditions are made and the conscience of the world as it is . (Robertson)... „Globalization is to intensify social relations which connect distant places , in a way local events shape events which are performed kilometers away or vice versa“. (Giddens) (Kalanj, 2004: 23)

Deconstructive interpretation of the abovementioned quotes, paths towards the thought to face with a unique new phenomenon which asks for a Copernican's turnover, because it is obvious that globalization is the basic insignia of the world which we live or as it claims Giddens, „it changes the structure of the way of life, and that from the root*“. Through a

* According to the magazine *The Economist*, globalization is an excellent consumed word in the end of the twentieth and beginning of the twenty-first century. So far, any other word does not link (phenomena, people cultures, territories) as the word globalization. In order to have a clear picture of the effect of the globalization, we will use with the following definitions and interpretations: „Globalization is not a modern phenomenon, we are in its third version. Globalization 1.0 is the one from the contact of the nations who was started by Christopher Columbus and ended in the beginning of industrial revolution. Globalization 2.0 which covers the period from 1800's until 2000, is the one of the companies which during the growth of the economy, distributed

situation like that, art (literature) is interactive and eruptive with the processes of globalization. The referential meanings and values of the globalization, in the framework of a specific artistic (literary) work, can be interpreted only through the parameters and needs of the artistic(literary) code / system. It is known the pragmatic, that any given functional system cannot be replaced with another one. Literature exists only in the literary system. Protonism is a kind of theoretical interpretative pragmatic on the literary text, which respects the logic of theoretical system. Protonism on the concrete literary text, is realized through following principles: truth, research, restitution, protonismotics and ethics. Through five principles the text interpreter / critics, must respect the code called quadrant equation, with the goal through perception to reach the essence of the text – proton plus, the first pleasing effect, the spontaneous energy of the matter.

„Protonism encourages us to find the positive values in the text. Marinay created protonistic theory, with the tendency to express positive elements of the literary text which are part of universal natural laws“. (Walker, 2013)

their products through whole planet. Globalization 3.0 is current one, globalization of the virtual universe, who put into disposal of each person information sources of the planet and that with one click of a mouse. If you do not understand the globalization, you do not understand nothing from this world,,. (Thomas Friedman)... „Globalization is similar with the train with high speed, in which all world countries must construct specific platforms in order to get in,,. (David Dollar)...„Globalization is inescapable and unreturned process,,. (Zigmund Bauman) (Civici, 2009)

Protonism as a new theoretical setting and also step, is trying to reveal the pleasant positive effect of the given artistic (literary) work, at the same time to prove the essence /aesthetic of these work available for next generations which will come. That is also essential marking, because during the increase of electronic readers (e - readers) and electronic books (e – books), nowadays anyone can publish and distribute a book through electronic step (download). Today in the era of globalization, everyone can distribute books , some of them with disputed aesthetic values, protonistic theory is just a brave try in search of the essence of given aesthetic object – aesthetic (universal) values. From here comes the value of protonism (as a theory and practise), in a globalized world where all values are ruined, to open the path towards positive conscience – search after the aesthetic, after eternal values of the aesthetic object. The positive effect that is to say positive values which are get stronger in the protonistic theory and Marinay’s philosophy, take us to the essential category of the aesthetics – harmony.

Deconstruction of aesthetics / harmony

Why Heidegger has chosen the form Da – sein? Because the form Da – sein, functionalizes deconstruction (difference which links). That is very important for modern thought, because motivates the onthological decay of the structure. There comes the leaning point of his modern thought: Da – sein, does not refer only to a human being, but also to the kind of existence of human being. Maestrally, emphasising the deconstruction between the being and the existence , this word Dasein would divide with a dash in-between Da – sein, to mark the sum „to

be there (here) “. Da – sein is an entity without essence, the essence of Da – sein, is found in its existence .

„Da – sein is a possibility of the wholeness ...it is not predefined and real , but the possibility of different forms of existence . Da – sein is set free in the world, to define its own essence“. (Invood, 2007: 35)

Object of thought is the Difference as it is, which Derides form the position of a critic of the structuralism and from the beliefs from the lectures of Heidegger and Nietzsche, developed the form Da – sein through the term La differance (difference – difference which links), with which he broke the ontological thought. From here, Nietzsche favoring the cult of Dionysus, is the first one who triggered the idea of a human without a conception and the world as a unlimited space for game.

„Search for conception looks like search for specific geometric figure (cone), in which all differences, all dispersions , all discontinuities would sum up in creating of a unique point from the identity of the same untouched figure “. (Eco, 1996: 25)

In the function of Derides deconstructivism to say his logic „difference which links,, as facts we set two paradigms of Deconstruction or intercultural hermeneutics:

The first paradigm of the intercultural hermeneutics is Mike Baal’s theory:

Mike Baal defines her concept for migration aesthetics as an intercultural relational aesthetics of correlations. In her project under the title Migration aesthetics (,accepting the thesis

„Seeing means I exist“ or „To be means to be perceived“, she through the sum „value of the face, that is facing established the three acts at the same time : facing literary is an act of seeing someone else in the face; facing and making a relation with something which is hard to be left behind through seeing his / her face, instead through his / her negation or suppressing him / her: facing means entering the relationship and accepting the need for a contact with the other one, as a condition to maintain life .

„Facing implicates that I am watching you, meaning that we exist “. (Бал, 2006).

Intercultural aesthetics of Mike Baal is deconstructive, because transferred into picture, the tragedy of the three mothers (the tragic is defined as a lost harmony) from different cultures who lost their children in essence is deconstructive, because their difference (facing the other), links the pain. The process of linking is happening which is done through senses. This kind of theoretical, intercultural and theoretical setting from Baal, in essence notices the deconstruction of the aesthetics.

The second paradigm of the intercultural hermeneutics The harmony of Ming Xie: Having in mind harmony as a universal principle of the aesthetics (harmony of linked senses or the principle of music technique, combination of score parts, the counterpoint of motives), The harmony of Xie as transcultural and universal value, is realized through intercultural hermeneutics*, that is to say through intercultural

dialogue and understanding. Accepting the Greek concepts for harmony (the symmetry of opposites – Anaximander, unifying and plurality of existence – Parmenides) also and Taoism of Chinese tradition and possible influences over European anthropocentrism, is the essence of Xi text who asks for reinforcement of the conscience for the harmony through wholeness – critical humanism in relation towards the other and nature .

„The planetary harmony is against positive criticism of anthropocentrism. We humans, can set our position in a superior, but that does not mean that we are the lords of the nature . Our task is self –critically to harmonize our internal with external needs. I support Montaigne. To live in accordance with natural proportions“. (Xie, www.theberendelfoundation.com)

With the mediation of intercultural dialogue divided partially by many theories and globalization tendencies (economic, cyber, political), intercultural perspective of humanism can be put in function of building the harmonious world through affirmation of cultural diversity. Ming Xie offers a bold solution, and rational through risen conscience for harmony (which excellently distributes art) to accept intercultural agreement (not the Eurocentric), because globalization imposes as a unique imperative. The harmony of Xie understands, interprets and tries to functionalizes not the global uniformity , but unity in the difference, I would say a unique deconstruction of harmony in the cultural plurality.

* Let's clarify, when we talk about hermeneutics , we understand the pragmatics of Gadamer in which he

includes (melts) even the aesthetics, except ethics, politics and religion an others.

Bibliography:

- Џонатан Калер, *Книжевна теорија*, Скопје, 2012
- Misko Suvakovic, *Epistemologija umetnosti – analiticko i kriticko usenje umetnosti od moderne preko postmoderne do globalizma i kognitivnog kapitalizma*, Orion / Art, Beograd, 2005
- Alain Badiou, “Fifteen theses on contemporary art”, [http: / www. 16 beavegroup. Org / journalism / archives/0006.php](http://www.16beavegroup.Org/journalism/archives/0006.php)
- Diro Dorfles, *Pohvala disharmoniji: umetnost i zivot izmedu logickog i mitskog*, Novi Sad, 1991
- Miso Suvakovic, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950 godina*, Prometej, Zagreb, Novi Sad, 1999
- Umberto Eko, *Per Letersine*, Dituria, Tirane, 2007
- Rade Kalanj, *Globalizacija i postmodernost*, Politicka kultura, Zagreb, 2004
- Adrian Civici, *Globalizimi...Ante portas*, UET, Tirane, 2009
- Gjeke Marinaj, *Protonizmi: nga teoria ne praktike*, Nacional, Tirane, 2012
- Kristen M. Walker, *Hemisphere. Visual Culture of the America*, University of the New Mexiko, 2013
- Michael Inwood, *Heidegger – nje hyrje e shkurter*, Ideart, Tirane, 2007
- Umberto Eco, *Struktura e papranishme – kekrikimi semiotik dhe metoda strukturale*, Dukagjini, Peje, 1996
- Мике Баал, *Поетика на миграциите – соочување со разделбата*, Музеј на современа уметност, Скопје, 10. 10. 2006 год.
- Ming Xie, *Harmony: concepts, practices and intercultural hermeneutics*, www.theberendelfoundation.com
- Hans Georg Gadamer, *Historia e filozofise*, Plejad, Tirane, 2008

Африм А. Реџепи

Протонизам, хармонија и глобализација
(Резиме)

Уметноста (книжевноста) е интерактивна и еруптивна со процесите на глобализацијата. Референтните значења и вредности на глобализацијата, во рамките на одредено уметничко (книжевно) дело, единствено можат да се интерпретираат преку параметрите и потребите на уметничкиот (книжевниот) код / систем. Позната е прагмата, дека ниту еден функционален систем не може да се заменува со друг. Книжевноста постои единствено во книжевниот систем. Протонизмот е една таква теориска интерпретативна прагма врз книжевен текст, „кој ја почитува логиката на теоријата на системот,„. Имајќи ја во предвид хармонијата како универзален принцип на естетиката (хармонијата на поврзани сетила или принципот на музичката техника, комбинацијата на деловите на партитурите, контрапунктот на мотивите), Хармонијата на Кси како транскултурална и универзална вредност, се реализира преку интеркултурната херменевтика, односно интеркултурниот дијалог и разбирање. Со посредството на меѓукултурниот дијалог парцијализиран од многу теории и тенденции на глобализацијата (економска, информатичка, политичка), интеркултуралната перспектива на хуманизмот може да се стави во функција на градењето на хармоничниот свет преку афирмацијата на културната разноликост.

Клучни зборови: протонизам, хармонија, естетика, глобализација, деконструкција, интеркултурна херменевтика

Валентина Миронска-Христовска

811.163.3'272:323.1(=163.3)

Original scientific paper/Изворен научен труд

ЈАЗИКОТ И ИДЕНТИТЕТОТ

Клучни зборови: идентитет, јазик, нација, македонски, преродба

Идентификацијата на човекот, детето, започнува со првиот плач, кој воедно е и почетната комуникација со другите. Следува развојот во кој, за релативно кратко време, треба да ги совлада сетилата, моториката и говорот. Притоа детето најмногу реагира на нашиот говор, преку кој се учи што треба да прави, а следуваат и неговите првични обиди да нè информира за своите потреби. Разликата меѓу сите роденчиња е токму во различниот говор со кој го започнуваат походот во животот, влезот во светот на возрасните. Детето ја започнува комуникацијата со мајчиниот јазик, со јазикот што е *клуч од железото и челик, кој ќе го отвори неговото срце*.

Клучот на нашето постоење е токму јазикот. Јазикот е нашиот идентитет. И јазикот и терминот идентитет имаат долга историја. Терминот идентитет потекнува од латинскиот збор *idem*, кој значи истоветност, непроменливост и континуитет, а кој станува популарен дури во 20 век (Маршал, 2004:155). Ќе забележам дека, покрај неговото првично

значење, во повеќето теории за идентитетот, тој се смета за променлива категорија. Забележително е и што при класификациите и структурирањето на идентитетот, во теориите за него, колку и да се тргнува од различни перспективи, сите имаат една заедничка одредница – јазикот. Психодинамичката традиција на идентитетот гледа како на процес „лоциран“ во јадрото на индивидуата и во јадрото на неговата или нејзината заедничка *култура*; за социолошката традиција идентификацијата е процес на именување и сместување на себеси во социјално конструирани категории, при што централна положба во тој процес има *јазикот*; структурализмот и постструктурализмот посилено ја нагласуваат конститутивната или длабоко формативната улога на *јазикот* и претставите во создавањето на идентитетот (истото:156–157). Исто така кога се зборува и за индивидуалниот, групниот и колективниот идентитет, секогаш е истакнато: „своеволно поистоветување со некоја етничка група, заедница или нација“, што ни дава право повторно да ја истакнеме

одредницата – јазикот, бидејќи колку и да имаат различности припадниците на овие категории на идентитетот, сепак нив ги врзува едно нешто, а тоа е јазикот, кој е основниот чинител на комуникацијата во тие групи, заедници и народи, на нивниот идентитет. Па колку и да се менуваат другите сегменти на нашиот идентитет, јазикот е нашиот белег, тој е фундаменталниот чинител на општествената врска, на културниот идентитет на една заедница и воопшто на идентитетот. Дека јазикот и идентитетот го претставуваат сплетот на нашиот идентитет, наоѓаме потврда и во иницијативата што беше спроведена во 2008 година, која беше прогласена за година на културната разноликост во ЕУ. Прогласувањето на Годината на јазиците, 2008, од страна на ОН, беше со тенденција токму да ја засили и да ја разбуди свеста за уникатноста и вредноста на јазичната разноличност и да се воочи меѓузависноста на јазикот, културата и идентитетот. Во овој контекст ќе го спомнеме и 21 февруари, прогласен од УНЕСКО како ден за одбележување на Меѓународниот ден на јазиците, односно денот на мајчиниот јазик.

За значењето на јазикот ќе го забележам и мислењето на италијанскиот академик Нуло Миниси, кој истакнал дека нормирањето на одреден јазик претставува јазичен факт чиишто крајни цели не се само од јазична природа. Според него јазикот претставува стабилен модел за административни документи или формален идеал за книжевно творење, односно дека преку него се поставува заедничка норма за целото општество, во која ќе го препознава сопствениот национален идентитет. Со прогласувањето на годината на

јазиците беше поставена стратегијата: да се иницира проучувањето, промоцијата и заштитата на сите јазици, особено на оние на кои им се заканува опасност од исчезнување, со цел да не дојде до тоа, бидејќи јазикот е дел од идентитетот и културата на луѓето и народите. Дејвид Хикс, главен уредник на Јуроленг, информативна агенција за мали европски јазици, нагласил дека јазичната разлика е дел од биолошката разноликост и до колку исчезне некој животински или растителен вид, тоа е лошо за планетава, но ако исчезнат нашите јазици, и потоа останат само германскиот, францускиот, англискиот и кинескиот, светот осиромашува.

Јазикот е основниот, животворниот елемент на една нација. Во категоријата постојаност, односно во бесконечноста на просторот и вечноста на времето би го дадала и јазикот. Бидејќи, како што кралствата опстојувале и по смртта на кралот, така и јазикот живее по смртта на човекот. Јазикот низ векови го овозможува културниот и воопшто цивилизацискиот развој на човекот. Низ векови е создавана уметноста на зборот – литературата, во која е пресликан животот, психата, историјата, обичаите, духот на еден народ. Јазикот низ векови го ткае милјето на нашата култура, традиција и опстојба. Тој ги преживува и терорите, и геноцидите, и војните, и нуклеарните бомби, и природните катаклизми. Во овој контекст ќе го забележиме мислењето на Матија Бечковиќ кој забележал дека за време на Косовската битка: „Јазикот е единственото што на Косово не е покосено, бидејќи јазикот не гори, ниту се топи, не му можат ништо ни сечивата, ни оловото“ (Bečković, 1989:1).

И навистина, чудотворна е моќта на јазикот. Говорот е слика на индивидуата, на колективот; јазикот е огледало на културата и традицијата; тој ги отсликува луѓето и светот во кој живеат, па затоа ако изумре некој јазик, неповратно изумира и една култура, една нација. А врската меѓу јазикот и нацијата, односно нивната спрега се зацврстува во 19 век, со создавањето на нациите и државите. Поголемиот дел од националните јазици, кои денеска се стабилни и изгледаат цврсто вкоренети во културите на европските народи, биле нормирани дури во текот на 19 век. Тие биле „извлечени од магливите домени на народните говорни јазици“ и биле слеани во строга форма на граматички стандардизиран литературен јазик (Šulce, 2002:118).

За националниот јазик се смета дека е арбитриран и дека тој претставува комуникациско средство за нацијата и нејзините втемелувачи, односно дека е автентичен производ на националниот дух и најважен конституент на нацијата. Околу мислењето дека јазикот е нациотворен чинител владеела поделеност уште од античкото време. Тогаш била направена само термилошка дистинкција на *барбари* – странци, туѓинци и на *cantrario* – термин со кој биле означени оние што не биле барбари. Од друга страна, античките писатели биле свесни за значењето на јазикот за нацијата, но не биле свесни дека е и нациотворен чинител, како што ни во Римското Царство, ни во средниот век не се поклопувале јазичната, етничката и државната граница. И во самиот латински јазик, освен граѓанскиот, класичниот (*urbanus*), се развил и вулгарниот, селскиот (*rusticus*) јазик од кој настанале романските јазици: италијанскиот,

францускиот, шпанскиот, португалскиот, романскиот, кои подоцна станале национални јазици. Како пример за несигурната врска меѓу јазикот и нацијата Шулиц ја посочува состојбата од 13 век при уписот на студентите во Париз или Болоња, кои се запишувале според јазикот што го зборувале, а не по местото на раѓање, па постоела галска нација во која се вбројувале: Италијанците, Шпанците и Грците; нормандиска нација; во англиската биле и Германците, Полјаците, Скандинавците; додека во пикардиската нација се вбројувале оние што говореле искривен француски сличен на бургундскиот, нормандискиот и валонскиот. Сто години подоцна Универзитетот во Орландо бил поделен на 10 нации: француска, нормандиска, пикардиска, аквитанска, шампањска, лотарингиска, туренска, бурбонска, шкотска, *nation germanique* во која спаѓале студенти од Светото Римско Царство, Полска, Англија, Данска, Италија, Далмација. Но во 1328 г. во Париз дошло до судир меѓу студентите, па Оксфорд го напуштил овој принцип поради постоењето на „сопствена група“ и „странска група“. Слично било и со политичките нации во средниот век и нивното чувство за „ние“ што се развило во средбата со странците (истото:82).

Врската меѓу јазикот и нацијата, односно нивната спрега се уточнува во 19 век со создавањето на нациите и државите. Концептите на државите и нациите претставуваат културни и политички проекти, кои настанале во текот на европската историја и кои заедно со неа се менувале. Постојат низа различни дефиниции, класификации: според едни, државата се одредува преку државната

власт, државната територија и државниот народ (за што Шулце смета дека е недоволно), додека второто мислење ја опишува нацијата како суверен народ или како јазично-културно единство. Во минатото на народите се гледало како на класни или благороднички нации, а од 18 век се зборува за млади, народни нации. Од втората половина на 19 век социјалистите ја застапувале идејата дека со револуциите може да се оствари народниот суверенитет, па место слобода за поединецот се залагале да настапи еднаквост за сите¹. Но сепак во минатото Англија спровела националистичка јазична политика спрема Ирците, Шкотите, Велшаните; потоа унгарската влада, која во

¹ Основа како да бил летокот „Што е третиот сталеж“ од 1789 г. од Сијес, според кој имало три класи: свештенство, благородништво и трета класа, и бидејќи само третата се издржувала од сопствената работа, а првата и втората ништо не придонесувале, според Сијес тие не можеле да се сметаат за дел од нацијата, па значи нацијата ја сочинува народот. Според него нацијата го дава уставот, нацијата го дава суверенитетот, нацијата е револуција во Франција, па така се отргнувал непријателот од нацијата; револуционерната идеја за нацијата всушност била оружјето. И додека во Германија се појавил друг концепт за идејата за нација како културна и јазична заедница, Франција имала затворена државна територија, па одела на политичко единство. Јохан Хердер ги споил народот и нацијата, но на поинаков начин од Сијес. Тој не зборувал за политика, туку за јазикот и поезијата; во неговите бајки и песни се открива дека душата на народот, јазикот и културата го даваат внатрешниот склад на нацијата, дека никоја нема предност над другата, но дека секоја се разликува (Šulce:113).

периодот од 1875 до 1890 г. го вовела унгарскиот јазик како службен и за неунгарците, а претходно бил донесен закон за постоење само на една нација во Унгарија; во 1876 г. Русија донесла декрет со кој се забранила употребата на малорускиот дијалект т.е. украинскиот. Но со текот на времето се покажало дека биолошкиот и јазичниот идентитет се поклопуваат и дека никогаш не сме сигурни дека генетскиот заборав на идентитетот е конечен. Тоа го покажуваат: британските нации, шпанските (Каталонците), француските (Корзиканците, Баските, Бретонците), лангобардиската крв во северна Италија (Peri). Во овој контекст ќе ја истакнам и состојбата со Македонија во 19 век. Од крајот на 18 век, по укинувањето на Охридската архиепископија, фанариотската политика ја започнала својата асимилаторска политика врз македонскиот јазик, која се интензивирала во текот на 19 век и од страна не само на Грција туку и од Србија и Бугарија, откако биле формирани во држави. Дека генетскиот заборав не е возможен, особено се потврдува со македонскиот јазик, кој опстојал и опстојува во егејскиот дел од Македонија и покрај низата забрани што ги спроведувала грчката политика: во 1926 г. бил донесен закон за промена на имињата (личните, верските, топонимите, надгробните плочи), во 1936 г. Ј. Метаксас донесол декрет за употреба на македонскиот јазик, а во периодот од 1946 до 1949 г., за време на граѓанската војна бил извршен терор, прогон и егзодус на македонскиот народ.

Во современата наука постојат различни ставови околу врската меѓу јазикот и идентитетот, поточно културата. Скоро сите

научници акцентот го ставаат на јазикот како основно обележје на етницитетот. Според Соколовска на почетокот може да се постави проблемот: дали зборувањето и присвојувањето на друг јазик ги води етничките групи кон самопрепишување на етницитетот, или само поврзување на јазиците со сите тековни процеси во заедницата, кои ги опфаќаат дефинирањето на проблемите и изнаоѓањето на решенија во секојдневниот живот (Sokolovska, 2008:60). „Од друга страна јазикот е моќен белег на припадноста на сопствената култура и ја претставува најприродната симболика на таа култура, па придонесува за зголемување на етничката свест. Меѓутоа, покрај тоа што јазикот има право на специјален однос со културата, тој однос е сложен и повеќеслоен“ (истото:60).

Меѓутоа, спротивно на ова гледиште, Соколовска бележи дека Базил Бернстајн предупредил дека, и покрај тоа што јазикот се покажал како социолошки проблем, социолозите ретко му посветувале внимание: „Јазикот се набљудувал како феномен што интегрира или разделува, како главно средство преку кое се пренесува културата; како носител на општествените гени. Сепак, ретко се водело сметка за проучувањето на јазикот како општествена институција, како што е тоа направено, на пример, во анализите на семејствата, религијата итн. Што се однесува до јазикот, тој се смета за факт што се подразбира сам по себе, а не како предмет на посебно проучување“ (истото:60). Поради тоа сè повеќе се истакнува мислењето дека јазикот треба да се проучува заедно и од социологијата и од лингвистиката. Притоа, истакнува Соколовска се водат расправи што

треба да проучуваат едните, а што другите, при што е нагласен стекнатиот впечаток дека социологијата не постигнува да се занимава со овој проблем, а лингвистиката не сака да ѝ го препушти на социологијата проучувањето на јазикот, и покрај согледбата колку јазикот е општествено условен (истото:60). Едвард Сапир истакнал дека јазикот е дел од културата, и поради тоа лингвистиката мора да се потпира на општествените науки – културната антропологија, етнологијата, социјалната психологија и други. Според него културните промени се движат побрзо од јазичните поради непосредните потреби во општеството, додека јазичните елементи можат многу потешко да се прегрупираат покрај граматичката класификација, па оттаму и хипотезата што ја поставува Сапир е дека јазичните форми со текот на времето ќе престанат да ги симболизираат формите на културата (истото:61).

Уриел Вајнрајх го дефинира и поимот „јазична лојалност“, преку која би се реагирало за зачувување на својот мајчин јазик, кој е загрозен; таа ја извршува својата функција преку тоа што стандардизираната верзија на јазикот ја претвора во симбол и во вредност за која е потребно да се бори (истото:64). Вајнрајх успева да воспостави корелација меѓу јазичната лојалност и национализмот, при што истакнува дека се создава важен социолошки проблем. „Стандардизираниот јазик станува симбол на групниот идентитет“. Вајнрајх објаснува дека чувствата кои ја пратат јазичната лојалност се најсилно изразени кога групата ќе почувствува вистинска или замислена опасност по својот јазик. Некои членови доколку се

припадници на објективно подложната група во контактот, ќе приклоната кон доминантната група, како би ја подобриле својата положба, што пак предизвикува гнев кај другите членови кои се постојани и непоколебливи во своите чувства на јазичната лојалност (истото:64).

Милорад Радовановиќ наведува дека јазичните разлики меѓу групите можат да бидат предизвикани од многубројните нејазични фактори: политички, државни, идеолошки, верски, племенски, национални, образовни, класни, недостаток на средства за масовна комуникација, неписменост, отсуство на физичка комуникација и други, и од друга страна наведува друга група на општествени чинители, која има спротивно дејство, т.е. која влијае за намалување или отстранување на јазичните разлики: војните, колонизацијата и други освојувања, кои влијаат врз проширувањето на говорното подрачје на еден јазик, но и врз мешањето на два јазика (истото:65).

Во овој контекст ќе ја забележиме состојбата со балканските јазици, кои и покрај истиот корен, сепак егзистираат како различни јазици: македонскиот, српскиот, хрватскиот, бугарскиот, словенечкиот, босанскиот и јазици од различно потекло: албанскиот, ароманскиот и грчкиот. Приближувањето на нивната јазична структура не претставува само приближување на јазичниот код туку имплицира и заедничко видување и интерпретација на светот што нè опкружува. Тој заеднички поглед на светот преку јазикот во огромна мера влијаел и врз многу други фактори: културните обичаи, историјата, митовите, фолклорот. Секако тоа влијаело и врз формирањето на идентитетот. Си го

поставувам прашањето дали идентитетот е причина или последица на определени сличности или низа разлики. Секако дека јазикот е тој што ни дава можност не само да ги согледаме туку и да ги забележиме тие разлики. Тоа особено било овозможено откако започнало нормирањето на литературните јазици во 19 век. Во Грција, кон крајот на 18 век, заживеало прашањето дали да се замени јазичната традиција што ја диктирала Атина. Во 1783 година во Виена, Јозеф II дозволил да се печатат книги на грчки јазик. Главните приврзаници за воведување на нов литературен јазик биле Адамнатиос Кораис, кој измислил вештачки литературен јазик, познат како катаревуса, и Ригас од Фера, кој пишувал на народен јазик, односно на говорниот јазик на неговиот народ (Јелавич, 1999:209). Во Албанија се зборувало на различни дијалекти од еден јазик, кој не бил во официјална или училишна употреба, освен во неколку католички училишта, кои имале австриска или италијанска потпора, додека официјален јазик на државната управа бил османскиот (турскиот), арапскиот бил јазик на исламот, а грчкиот на литургијата и на образованието на православните (Павловиќ, 2004:153). Во Романија интелектуалците, до 1840 година, го поминале патот од старата правна концепција за *нација* до прифаќањето на идејата за народна заедница, поради што започнале да се залагаат за употреба на романскиот јазик спроти галоманијата на кнезовите и благородниците.

Во 18 и почетокот на 19 век Војводина била културен центар на Србија. Во 18 и 19 век постоела културна врска меѓу Македонија и Војводина, која била последица од

преселбата на голем број Македонци во Војводина по пропаста на Карпошовото востание (1689), за што Блаже Конески забележал дека тие со себе не го носеле само својот гол живот, ниту она што од имотот го имале, туку ги пренесувале и своите животни навики, обичаи, празници, песни и мелодии, односно сето она што ја сочинувало нивната духовна татковина (Конески, 1992:14).

Во Србија од 1848 година, по ослободувањето, настапило национално-револуционерно и културно раздвигување поттикнато од големосрпските политички тенденции и од панславизмот. До крајот на 18 век нејзин духовен центар бил Виена, потоа Пешта (1848), а потоа Нови Сад каде што во 1831 година била отворена гимназија и печатница (Bogdanović, 1918:548). Од 1848 г. словенското чувство кај Србите почнало да ослабнува, а зајакнувало исклучително српското национално чувство, и започнало да се пишува на народен јазик.

Словенечките интелектуалци воделе долги дебати за тоа дали официјален јазик да биде германскиот или народниот да прерасне во литературен јазик. По 1879 г. словенечката народна партија, која имала тринаесет пратеници во Виенскиот парламент, успеала да се избори за поголема употреба на народниот јазик во образованието, во управата и во другите културни придобивки (Павловић, 2004:176).

Хрватска се приближила до Унгарија, со цел заедно да се спротивстават на виенската централизација, поради што до крајот на 18 век на банската столица немало седнато ниеден Хрват. Људевит Гај бил главниот поборник за воведување на

просветителските реформи, за употреба на народниот јазик во литературата, а во училиштата започнал да се користи штокавскиот јазик, кој подоцна станал литературен јазик.

Со просветителските тенденции: воведување на народниот јазик во пишуваната литература и создавањето на државите и нациите, третманот кон јазикот бил сменет. Овој процес на Балканот се одвивал скоро истовремено кај сите балкански народи. Во македонската литературна историја воведувањето на народен јазик во пишуваната литература го наоѓаме уште во 16 век, со првиот превод на *Сокровиште* од Дамаскин Студит, од страна на епископот пелагониски и прилепски Григориј, во периодот од 1560 до 1580 година, кој го превел на црковнословенска основа проткаена со народни говорни елементи од југозападна Македонија, по што следува дамаскинарската традиција.

Почетоците на стандардизацијата на македонскиот литературен јазик ги лоцираме во 19 век. Крчовски и Пејчиновиќ, како и претходните средновековни текстови со македонска редакција, дамаксинарската традиција, народните творби ја создадоа ризницата за која клучот го подари Синаитски. На нејзина презентација повика Димитрија Миладинов, а борбена моќ на македонскиот збор му дадоа Прличевите огнени и пламени слова. Партенија Зографски (во статијата „Прв дел на граматиката за членовите“ објавена во две продолженија во „Цариградски весник“ во февруари 1857 година, бр. 315–316 и втората во сп. „Бугарски книжици“ I, 1, 1858, под наслов

„Мисли за бугарскиот јазик“) се обиде теоретски да го постави прашањето каков треба да биде писмениот јазик во Македонија и поведе иницијатива за составување народна граматика и речник. Партенија ја истакнал идејата: „за да может да се составит еден општ писмен јазик прво е потребно да излезат на јаве сите месни наречја и идиотизми на јазикот ни, преку кои општиот јазик ќе се сида. Додека не се направи тоа никој нема право да седи и да реди општ писмен јазик... Нашиот јазик како што е познато се дели на две главни наречја, едното се говори во Бугарија и Тракија, а другото во Македонија“. Понатаму, Партенија наведува дека славистите „не го познаваат македонското наречје, немаат за него никакво основно и определено познавање. За да го изведеме на свет македонското наречје со сите негови општи и месни идиотизми, до колку е тоа возможно мие имаме намера да составиме на него граматика во паралела со другото“ (обид што го оценувам како зародок на македонската компаративна наука).

Процесот на формирање на македонскиот литературен јазик бил долгогодишен, бидејќи со решавањето на македонското јазично прашање ќе било решено и македонското прашање воопшто, кое за жал на еден начин и до денешен ден се наоѓа на дипломатските маси. Досега едни постојано сакаа да ја анектираат територијата на Македонија, други народот, трети јазикот, односно воопшто културно-историската традиција, со што како постојано да си потпомагаа за да дојдат и до денешната цел – идентитетот. А токму сите овие сегменти, особено јазикот, го покажувале и го бранеле

македонскиот идентитет. Во 19 век туѓите пропаганди започнале сè поагресивно да навлегуваат во Македонија, и тоа првенствено преку училиштата. Во одбрана на јазикот настапил народот, голем број просветители, преродбеници, револуционери, кои дејствувале преку повеќе активности, односно преку: *личните творби; полемиките; отворањето печатници; преку учебниците, речниците и граматиките, лингвистичките студии; преведувачката дејност; „ученичкиот театар“* и сценските изведби; *мелографските записи; активностите на црковно-училишните општини*, како и многуте *дружества* чии имиња биле одраз на нашиот идентитет: „Македонска лига“, „Александар Македонски“, „Македонски глас“, „Словеномакедонска книжевна дружина“, „Таен македонски комитет“ (1886) со Н. Евров, К. Групче, В. Карајовов и Т. Попов, кои барале: учителите да предаваат на македонски јазик; да се објавуваат брошури на македонски јазик за вистинската политичка положба во Македонија; обнова на Охридската архиепископија како македонска народна црква; отворање на македонско читалиште во Солун како централно друштво во Македонија; издавање на еден неделен весник, учебници и книги на македонски јазик.

Сите тие биле визионери, се залагале, го бранеле македонскиот јазик бидејќи како да го претчувствувале сознанието што подоцна, со текот на времето, се појавило: дека јазикот не е само конститутивен чинител, туку дека тој може да биде и деконститутивен чинител. „Ако сакаме да останеме во една држава и еден народ, во прв ред треба да се

укине двојазичното образование, бидејќи два јазика значат две култури, а со време и две држави“, истакнал Патрик Бјукенин (Patrick J. Buchanan, *Smrt Zapada*, 2003).

Така, нивните заложби не биле само за македонскиот јазик туку и за македонската литература и култура, за македонската црква и традиција, за македонската револуција и историја, за македонското име и идентитет.

И кога ќе се прашаеме „Што направивме?“, поточно што направија Крчовски, Пејчиновиќ, Кокале, браќата Миладинови, Ѓ. Динков, Н. Георгиевич, К. Анастасов, А. Димитриев, Џинот, Прличев, Гулапчев, Жинзифов, Спространов, Китанчев, Цепенков, Шахов, Чернодрински, Н. Македонски, П. П. Арсов, А. Петковиќ, лозарите, мистификаторите, Ѓ. Пулевски, А. Раздолов, Г. Делчев, Т. Попов, Д. Македонски, Ѓ. Капчев, Камче, Синаитски, К. Држилович, К. Самарџиев, Х. Олчев, А. Зографски, Д. Узунов, П. Зографски, К. Шапкарев, В. Мачуковски, Н. Силјанов, Д. Мирчев, И. Д. Охриданин, П. Божигропски, М. Зографски, Е. Каранов, Н. Миладинов, И. Генадиев, К. Санџаковски, Ѓ. Смичков, А. Караѓуле, Т. Гавазов, А. Конев, В. Икономов, А. Бадев, Мисирков, Чуповски и уште многу други имиња од 19 и 20 век, кои ни овозможуваат да се образуваме на мајчиниот, македонски јазик, да се афирмираат писатели, да се профилираат научници, да нè репрезентираат уметници токму преку македонскиот збор, одговорот е многу едноствен – „Премногу“. А на прашањето „Што треба да направиме ние за јазикот?“, во време на слобода и демократија, во постојна држава, во време на најсовремена технологија, одговорот исто така е едноставен – треба само

да го чуваме, негуваме и почитуваме бидејќи со тоа ја сакаме нашата култура и традиција, нашата историја и меморија, нашето име и идентитет.

Литература:

Bogdanović, David, *Pregled kniževnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1918

Bečković, Matija, *Kosovo – Najskuplja srpskareč*, Valjevo, 1989, www.sribidcom/.

Јелавич, Барбара, *Историја на Балканот, осумнаесетти и деветнаесетти век*, Скопје: Лист, 1999.

Конески, Блаже, *Македонско-војвођанске културне везе у XVIII и XIX веку*, Нови Сад 1992.

Маршал, Гордон, *Оксфордски речник по социологија*, Скопје: МИ-АН, 2004.

Миронска-Христовска, Валентина, *Просветителството во Македонија*, Скопје: ИМЛ, 2005.

Павловиќ, Стеван, *Историја Балкана 1804–1945*, Београд: СЛИО, 2004

Peri, Marvin, *Intelektualna istorija Evrope*, Beograd: СЛИО, 2000.

Ристовски, Блаже, *Историја на македонската нација*, Скопје: МАНУ, 1999.

Стаматоски, Трајко, *Борба за македонскиот литературен јазик*, Скопје: Мисла, 1986.

Тодоровски, Гане, *Македонската литература во XIX век*, Избрани дела, 2, Скопје: Матица македонска, 2007

Šulce, Hagen, *Država i nacija u evropskoj istoriji*, Beograd: Filip Višnjić 2002.

Škorić, Marko; Sokolovska, Valentina; Lazar, Žolt; *Tradicija. Jezik. Identitet*, Novi Sad 2005.

Valentina Mironska-Hristovska
The Language and the Identity
 (Summary)

Everyone become in the reality world with his one language. The language is our identity, because in every theory for identities, hay many they started from different perspectives, they all have one common determinant – the language. There for, UN introduced the initiative for waking and strengthens awareness for uniqueness and value for linguistic diversity and for perceiving the interdependence between language, culture and identity.

For Macedonian people, specifically in 19 century, the Macedonian language was an authentic product of the national spirit and most important constituent of the Macedonian nation, as the other nations. The different between the Macedonia intellectuals, revivals and the others nations was that that the fait for Macedonian language was at the same time and fait for freedom, for autonomy, for renewal of the Ohrid Archbishopric i.e. the Macedonian Orthodox Church, for Macedonian nation and Macedonian identity. With their activities they had done a lot. They had open the way Macedonian common language to be came in Macedonian literature language. There for we have to keep, cherish and respect our language because with it we keep our culture, our history and memory, our name and identity.

Key words: identity, language, nation, Macedonian, revival

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

Boris M. Proskurnin (PhD), Perm's State University (Russia) / **д-р Проскурнин, Борис М.**
Пермски Универзитет (Руска Федерација)

Vladimir Martinovski (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Blaze Koneski Faculty of
Philology, Skopje (Macedonia) / **д-р Мартиновски, Владимир** Универзитет „Св. Кирил и
Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија)

Cécile Kovacshazy (PhD), Limoges University (France) / **д-р Ковачхази, Сесил**, Универзитет во
Лимож (Франција)

Radomir Poposki, doctoral student, Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian
Literature, Skopje (Macedonia) / **Попоски, Радомир**, докторанд, Универзитет „Св. Кирил и
Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)

Jana Kuzmíková (PhD), Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences in Bratislava
(Slovakia) / **д-р Кузмикова, Јана**, Институт за словачка литература при Академијата на науките
во Братислава (Словачка)

Tihomir Stojanovski, (PhD student), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian
Literature, Skopje (Macedonia) / **Стојановски, Тихомир**, докторанд, Универзитет „Св. Кирил
и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)

Vladimir Cvetkoski (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Blaze Koneski Faculty of Philology,
Skopje (Macedonia) / **д-р Цветкоски, Владимир**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“,
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија)

Živko Grozdanovski (MA student), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia) / **Гроздановски, Живко**, постдипломец, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература. Скопје (Македонија)

Afrim Rexhepi (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia) / **д-р Реџеџи, Африм** Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)

Valentina Mironska-Hristovska (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia) / **д-р Миронска-Христовска, Валентина** Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература. Скопје (Македонија)

Publisher / Издавач
Institute of Macedonian Literature / Институт за македонска литература

For the Publisher / За издавачот
Dr. Maja Jakimovska-Toshic / д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Reviewed by/Стручни рецензенти
Dr. Natasha Avramovska / д-р Наташа Аврамовска
Dr. Sonja Stojmenska-Elzeser / д-р Соња Стојменска-Елзесер

Macedonian Language Editor / Лектура (македонски јазик)
Dr. Zvonko Tanevski / д-р Звонко Таневски

Printed by / Печати
“Kosta Abrash” – Ohrid / „Коста Абраш“ - Охрид

Тираж
300 примероци

