

CONTEXT / КОНТЕКСТ 14

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 Прокопијев** (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 14

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



Skopje – Скопје
2016

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

Гоце Смилевски / Goce Smilevski : ТЕЛАТА И МЕБИУСОВАТА ЛЕНТА: ЕЛИЗАБЕТ ГРОС ЗА ТЕЛЕСНОСТА И СУБЈЕКТИВИТЕТОТ / The Bodies and the Mebius Ring: Elizabeth Grosz on Body and Subjectivity	7
Elizabeta Sheleva / Елизабета Шелева : РО(ETHICS) IN THE STATE OF EMERGENCY / По(Етика) во вонредна состојба	21
Лидија Капушевска Дракулевска / Lidija Karusevska Drakulevska : <i>МАЈСТОРОТ И МАРГАРИТА</i> НА БУЛГАКОВ И СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА / Bulgakov's <i>The Master and Margarita</i> and Contemporary Macedonian Literature	31
Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер : A TRIBUTE TO THE VOICELESS WOMEN OF EUROPE / Во чест на „обесгласените“ жени на Европа	45
Вера Стојчевска-Антиќ / Vera Stojčevska-Antić : КНИЖЕВНОТО И ФИЛОЗОФСКОТО ВЕЛИЧИЕ НА ЗБОРОТ / The Literary and Philosophical Praise of the Word	57
Кристина Божурска / Kristina Božurska : УМЕТНИЧКА СОЦИЈАЛНА ПРАКТИКА / Social Art Practice	69
Марина Цветаноска / Marina Svetanoska : ФЕМИНИСТИЧКА МИСЛА И ЖЕНСКО ПИСМО ВО РОМАНИТЕ НА ЕЛИФ ШАФАК / The Feminist Thought and Women's Writing in the Novels by Elif Shafak	85

Мери Батакоја / Meri Batakoja : КУЛТУРОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ ВО ТЕОРЕТСКОТО ТВОРЕШТВО НА АРХИТЕКТ ЖИВКО ПОПОВСКИ : МИСЛЕВМЕ ДЕКА МОЖЕМЕ ДА ЖИВЕЕМЕ ЗАБОРАВАЈЌИ / Cultural Aspects in the Theoretical Work of Architect Živko Popovski : The Impossibility of Future without Remembrance

Гоце Смилевски

159.925:159.964.2

Original scientific paper / Изворен научен труд

ТЕЛАТА И МЕБИУСОВАТА ЛЕНТА: ЕЛИЗАБЕТ ГРОС ЗА ТЕЛЕСНОСТА И СУБЈЕКТИВИТЕТОТ

Клучни зборови: тело, субјективитет, феминизам, психоанализа, феноменологија

1. Телата и Мебиусовата лента

Главниот акцент на своите проучувања на телесноста и субјективитетот Елизабет Грос, во своите дела *Недофатни тела* и во *Простор, време и перверзија*, го става на современите толкувања на телото, кои ги дели на две основни групи. Едната започнува од Ниче и во дваесеттиот век ги наоѓа своите главни претставници во Фуко, Делез и Гатари. Тие, според Грос, го сфаќаат телото како „површина на која се впишани социјалниот закон, моралот и вредностите“. Вториот современ пристап, кој започнува со Фројд и главните претставници ги има во

психоанализата и феноменологијата, во својот фокус го има живееното искуство на телото, на внатрешните (психички) записи на телото. Првиот пристап за предмет на својот интерес го има „социјалното, јавно тело, вториот ја зема телесната шема или имагинарната анатомија како свој/свои објект/и“ (Грос, 1995: 33). Во *Недофатни тела* овие две групи Грос ги именува како „Од внатре кон надвор“ и „Од надвор кон внатре“. Во првата спаѓаат психоаналитичките, невролошките и феноменолошките толкувања на телата-во-кои-се-живее, како и начините на кои телото психички се конституира за субјектот да добие чув-

ство за свое место во светот и за својата поврзаност со Другиот/другите. Во втората група ги вбројува теоретичарите на телесната инскрипција, кои телото го истражуваат како место на општественото создавање на субјектот.

Со оглед на соодносите помеѓу телото и умот, кои не се соодноси помеѓу различни супстанции (Декарт) или на различни атрибути на една супстанција (Спиноза), туку се односи на нешто што е „меѓу овие две алтернативи“, Елизабет Грос проучувањето на современата теориска мисла за телото го доживува како движење по Мебиусовата лента, тридимензионална „легната“ осмица. Со оваа форма и движењето по неа таа го објаснува „свивањето на умот кон телото и на телото кон умот“, односно толкувањата на телото на психоаналитичарите и феноменолозите како свивање од психичкото кон телесното, од длабочината кон површината, а толкувањата на Ниче, Фуко, Делез и Гатари како свивање од телесното кон психичкото, од површината кон длабочината (Грос, 2003: 13, 14).

Пред да пристапи на деталната анализа на „машките“ толкувања на телото и нивните свивања по Мебиусовата лента, Елизабет Грос прави кус осврт кон феминистичките поставки за телото во дваесеттиот век. Во нивни рамки, таа согледува три различни, во многу нешта спротивставени едни на други, сфаќања за телото.

Во првата категорија, наречена „егалитаристички феминизам“, Грос ги вбројува: Симон де Бовоар, Шуламит Фаерстоун, Мери Вулстонкрафт, феминистки според кои опозицијата тело/ум е кодирана со опозицијата природа/култура. Како нивни заеднички карактеристики во однос на разбирањето на телото, Грос ги наведува „сфаќањето за телото како биолошки детерминирано и во основа неспособно за културни и интелектуални постигнувања; дистинкцијата меѓу полово неутралниот ум и полово детерминираното (и лимитирано) тело“ (Грос, 2003: 45-46).

Втората категорија, именувана „општествен конструкционизам“, е составена од Џулиет Мичел, Јулија Кристева, Мишел Берет, Ненси Чодоров. Нивни заеднички ставови се „биолошкото, детерминирано, фиксно и вонисториско сфаќање за телото и задржувањето на дуализмот ум/тело“, при што, од една страна, се сугерира дека умот не може без телото, но од друга страна „умот се

смета за општествен, културен и историски објект, производ на идеологијата, додека телото останува натуралистичко, преткултурно“ (Грос, 2003: 47).

Во третата категорија, Грос ги вбројува: Лис Иригаре, Хелен Сиксус, Гајатри Спивак, Џејн Галоп, Мојра Гајтенс, Вики Кирби, Џудит Батлер, Наоми Шор, Моник Витиг. Заедничките белези за оваа категорија е неприфаќањето на дуализмот ум/тело, потенцирање на половите разлики, како и нивното одбивање да говорат за „преткултурно, предопштествено или за предлингвистичко чисто тело“; за нив тоа е „општествен и дискурсивен објект, тело обвиено со поредокот на желбите, значењата и моќта“ (Грос, 2003: 51).

2. Од внатре кон надвор, или: телата-во-кои-се-живее

2.1. Фројд за релацијата помеѓу психолошкото и телесното

На зачетокот од толкувањата на телото чија заедничка карактеристика е тоа што се фокусирани на начините на кои психичката внатрешност има влијание врз формите на надворешноста на

телото и во која спаѓаат претставниците на психоанализата и феноменологијата, Елизабет Грос го става Сигмунд Фројд. Овие толкувања се фокусирани на начините на кои психичката внатрешност има влијание врз формите на надворешноста на телото. Во овој контекст, Грос говори за проучувањата на Сигмунд Фројд на корелацијата помеѓу неврологијата и психологијата, на неговото поимање на егото во сооднос со телесноста¹. Почетната точка на ваквите ставови на Фројд лежи во неговото несогласување биологијата да се сфати како она што го детерминира психичкиот живот; наспроти тоа, тој ја проучува интеракцијата помеѓу психолошкиот и биолошкиот елемент, при која секој од нив го имплицира другиот². Во *Его и ид* тој ја проучува ваквата

¹ За неговото поимање на субјектот во сооднос со телесноста говори попатно Тери Иглтон во *Литературни теории*: „Теоријата на Фројд е материјалистичка теорија за настанување на човечкиот субјект. Човекот станува она што е преку соодносите на телата; станува збор за сложени трансакции кои се одвиваат во детството меѓу нашите тела и она што нè опкружува“ (Иглтон, 2000: 172).

² „Егото е пред сè телесно его; тоа не е само површински ентитет, туку е и проекција на површината. Ако сакаме за него да пронајдеме анатомска аналогија, би било да го поистоветиме со ‘кортикалниот хомунукулус’ на атомите, кој во мозочната кора стои на глава, петите му се

заемна релација помеѓу психолошкото и телесното: „Егото е пред сè телесно его; тоа не е само површински ентитет, туку е и проекција на површината. Ако сакаме за него да пронајдеме анатомска аналогија, тоа би било како да го поистоветиме со *кортикалниот хомункулус* на атомите, кој во мозочната кора стои на глава, петите му се горе, гледа кон назад и како што знаеме, центарот на говорот го има на левата страна“ (Фројд, 1984: 307-308).

2.2. Жак Лакан

Грос му забележува на Фројд за неговото тврдење, на кое подоцна се надоврзува и Жак Лакан со своите теории за фалусот, дека и момчињата и девојчињата, пред да ги дознаат анатомските разлики меѓу половите, градат претставата за другите/туѓите тела според претставата здобиена преку нивна идентификација со сопственото тело – односно како тела со пенис: „Ако патријархатот бара на женските полови органи повеќе да се гледа како на отсуство или недостиг на машки полови органи, тогаш за

горе, гледа кон назад и, како што знаеме, центарот на говорот го има на левата страна“ (Фројд, 1984: 307-308).

другите во детскиот општествен свет, детското женско тело има некаков недостиг. Но за самото девојче да го сфати своето тело како такво, од него се бара да ја прифати кастрацијата уште многу време пред појавата на комплексот на кастрација. (...) Она што го вели Лакан е јасно во случајот на момчето: ако претставата за телото е (...) тотализирана репрезентација на телото и ако пенисот е ‘дел’ од машкото тело, тој очигледно игра некаква улога, иако сè уште не и доминантна, во обликувањето на претставата за телото на момчето. Ама како тоа го прави во случајот на девојчето е сосема нејасно. Кога пенисот ја презема улогата на фалус, што е можно само со едиповската класификација на женската половост како кастрирана, како таква на која ѝ недостига фалус, дури тогаш може да се рече дека е доминантен во обликувањето на претставата и за девојчињата и за момчињата“ (Грос, 2003: 119).³

³ Подолу на истата страница од оваа книга Грос сугерира дека „Лакан се чини дека овде ги измешал“ поимите фалус и пенис. Иако во потполност се согласувам со нејзиниот став по однос на кастрацискиот комплекс, чувствувам за потребно да споменам дека во два свои текста во кои се занимава токму со овие поими („Фројдовската ствар“ и „Значењето на фалусот“,

Почетокот на претставата која ја имаме за себеси и сопственото тело се совпаѓа со периодот на формирањето на нашето его. Според Лакан, егото не е нешто што доаѓа на светот заедно со нас, со нашето раѓање, туку настанува во фазата на огледалото. Фазата во развојот на детето, кога сè уште не е дефинирана разликата меѓу субјектот и објектот (меѓу „јас“ и она со што тоа „јас“ е окружено) Лакан ја нарекува „имагинарна“. Па така во оваа фаза од развојот на детето има претстава дека неговото тело се наоѓа во „симбиотска“ врска со телото на мајката и дека меѓу нивните тела не постои јасна граница. Појавата на таткото кој означува Закон претставува воведување на социјалното табу за инцестот и ја нарушува претставата за недефинирана граница помеѓу телото на детето и телото на мајката, што предизвикува нарушување на либидинозната врска помеѓу детето и мајката и доведува до потиснување на желбата на детето во несвесното.

Говорејќи за тоа како Лакан го сфаќа односот помеѓу егото и телото, Грос вели дека за него „егото не е скица или проек-

ција на реалното анатомско или физиолошко тело, туку е имагинарна скица или проекција на телото, тело за кое субјектот ја гради претставата за другите (...)“ (Грос 2003: 81). Фазата на огледалото на детето му ја дава најраната претстава за себе како Гешталт. Најраното препознавање на сопственото телесно единство, односно препознавањето дека неговата кожа е границата на неговата просторна локација, за детето во исто време е и погрешно препознавање, затоа што ликот со кој се идентификува ја покажува сензорната и моторната неспособност на детето. Детето во фазата на огледалото го доживува своето тело како фрагментарно, но доживувањето на телесноста како фрагментарна останува длабоко врежано во несвесното на индивидуата и тврди Лакан, испливува во соништата кога единката ќе се подложи на психоанализа: „Тоа распарчено тело (...) редовно се покажува во соништата, кога текот на анализата на извесно ниво ќе го достигне агресивното разложување на единката“ (Лакан, 1983: 9).

и двата содржани во неговите *Списи*) Лакан прави точна дистинкција помеѓу нив, едниот ставајќи го сферата на означеното, другиот во сферата на означувачкото.

2.3. Феноменолошкиот пристап кон телото

На психоаналитичкото толкување на телото Грос го надоврзува феноменолошкото, определувајќи го како обид за разбирање на „релациите меѓу свеста и природата, односно меѓу внатрешноста и надворешноста“. Главниот претставник на феноменологијата за кој се говори во *Недофатни тела* е Морис Мерло-Понти. Отсуството на Едмунд Хусерл и Мартин Хајдегер, главните претставници на феноменологијата (првиот, нејзин втемелувач, вториот, со оглед на отклоните кои ги прави во однос на сфаќањето на субјектот од страна на Хусерл, припаѓа на херменевтичката феноменологија или егзистенцијалистичката феноменологија) во теоретските расправи на Елизабет Грос за телото не би требало да се гледа како пренебрегнување, туку едноставно како последица на фактот што тие немаат создадено кохерентна теорија за телото.

2.3.1. Морис Мерло-Понти: Телото и доживеаното искуство

Според Морис Мерло-Понти умот (свеста) ја има својата основа во телес-

ните и сетилните релации. За него телото не е објект, туку услов за стапување во релација со објектите, тоа е феномен што субјектот го доживува и што му обезбедува на субјектот хоризонт и перспективна точка кои го одредуваат субјектот во светот и ги овозможува релациите со другите објекти и субјекти. На самиот почеток од своето дело *Феноменологија на перцепцијата* Мерло-Понти ги дава основните начела според кои се раководи во своите толкувања на телото, а кои се засновани, пред сè, на поврзаноста на свеста и телото во перцепцијата и сознавањето на светот (цит. сп. Грос, 2003 : 167 - 168):

„Спознавачкиот ум е олицетворено тело. Се обидов... да ги реетаблирам корените на умот во своето тело и во својот свет, да им се спротивставам на доктрините што ја третираат перцепцијата како едноставен резултат на дејството на надворешните нешта врз нашето тело, да застамам наспроти оние кои инсистираат на автономноста на свеста. Овие философии обично забораваат – во прилог на чистата екстерност или чистата интерност – на вметнатоста на умот во корпоралноста, на двозначната релација со нашето тело и коре-

лативно, со согледаните предмети... И еднакво е јасно дека фактите не може да се објаснат со наредување на чистата, контемплативна свест над телото како предмет... Од релациите кон некоја ситуација и кон опкружувањето, се појавува перцептивното поведение... кое не е само производ на чисто сознавачкиот субјект“.

„Мерло-Понти ѝ се спротивставува на класичната психологија и нејзиниот став дека телото е објект и се разликува од другите објекти „по тоа што јас можам да се оддалечам од нив, додека моето тело е константно присутно“, но перманентната присутност на сопственото тело „не е перманентност во светот, туку перманентност од моја гледна точка“, па така телото не е објект, туку дел од субјектот (цит. сп. Грос, 2003: 167-168)“.

Карактеризирајќи го Мерло-Понти како еден од неколку теоретичари кои му даваат предност на искуството, Елизабет Грос констатира дека „неговото сфаќање на доживеаното искуство има три пресудни согледувања од кои многу феминистки можат нешто да научат“ (Грос, исто: 181). Во однос на сфаќањето на телото, важно е она третото согледување (Грос, исто: 182):

„Мерло-Понти го поставува искуството на полпат меѓу умот и телото. Тој не само што го поврзува искуството со привилегираниот локус на свеста, туку покажува дека искуството е секогаш нужно отелотворено, телесно конструирано, лоцирано во телото на субјектот. Искуството може да се разбере како жива врска меѓу умот и телото“.

3. Од надвор кон внатре: телото како општествен субјект

Втората група теоретичари на телото, која се наоѓа на другиот дел од Мебиусовата лента, во оној дел каде што таа се свива од телесното кон психичкото, од површината кон длабочината – го анализира телото како општествен субјект, како текст кој е подложен на постојана валоризација и ревалоризација, текст кој перманентно го испишуваат и допишуваат разни режими, институционални сили, па така телото е след од односи кои ги конституира со други објекти. При тие релации, површината на телото е означена со законот, со општествените барања, со обичаите и традицијата, со телесните навики.

3.1. Ниче, телото и моќта

Напоменувајќи дека Фридрих Ниче нема кохерентна теорија за телото, Елизабет Грос ги бара неговите сфаќања за телесноста во врска со неговите основни концепти - оние за знаењето и за волјата за моќ. Наведувајќи ја близкоста на Ниче и Мишел Фуко заради ставањето на телото во релација со знаењето и моќта, Грос сугерира дека ставот на Ниче кон телото е попозитивен отколку ставот на Фуко (Грос, 2003: 223):

„За Фуко, во телото навлегуваат мрежи и режими на моќ - знаење кои активно го произведуваат како такво: се чини дека телото е пасивна содржина на сурови податоци, манипулирани и користени од разните системи на општественото и личното, објект што е помалку или повеќе на милост и немилост на ненамерна свесна продукција (...) Кај Ниче, пак, токму телото, како на интраорганско или клеточно ниво, така и на ниво на вкупен, интегриран организам, животно, е она што е активно, што е извор и место на волјата за моќ и за движење на активните (и реактивните) сили. Знаењето и моќта се за Ниче резултати на активноста на телото,

негова самоекспанзија и себенадминување“.

Поимот на телото Ниче го тематизира и кога говори за законот и казната, која, според него, претставува телесна инскрипција со која се обликува меморијата⁴; законот, казната и меморијата подоцна во релација со телесноста ќе бидат тематизирани од Мишел Фуко, Алфонсо Лингис, Жил Делез и Феликс Гатари.

3.2. Алфонсо Лингис: телото како инскриптивна површина

Делото *Ексцеси: Ерос и културата* (1984) на Алфонсо Лингис и неговите толкувања на сфаќањето на телото како површина со либидозен и ероген карактер што понатаму треба да се инскрибира и реинскрибира со посредство на општествените норми и практики. Лингис посветува особено внимание на разликите помеѓу т.н. примитивни и т.н. цивилизирани системи на инскрипција. Додека „примитивните“ тела се маркирани со знаци што откриваат внатреш-

⁴ „За нешто да остане во меморијата, мора да се жигоса: само она што никогаш не престанува да боли останува во сеќавање“ (Ниче: *Генеалозија на моралот*; цит. сп. Грос, 2003 : 239).

ност исполнета со значења, субјективитет што внатрешно се доживува себеси како детерминирана форма со карактеристични особини и способности, вторите се одликуваат со знаковна оптовареност заради разбирањето на телата како знаковни системи и полни со значења, кои се ставаат во релација со личноста и со субјективитетот.

3.3. Мишел Фуко: телото, моќта и знаењето

Телесните инскрипции на кои се фокусира Мишел Фуко се детерминирани од моќта и знаењето и од нивниот сооднос. Иако телото може да се стави во релација со неговите генеалогски истражувања, на што нè наведуваат неговите судови дека телото е манифестација на минатите искуства и е испишано од страна на историјата, за Фуко телото пред сè претставува објект, цел и инструмент на моќта. Грос прави дистинкција помеѓу сфаќањето на моќта кај Ниче и сфаќањето на моќта кај Фуко. За Ниче моќта, поврзана со волјата и волјата за моќ, е активност, додека за Фуко таа е систем на меѓусебни врски помеѓу телата и настаните. Фуко

потенцира дека под моќ не подразбира групи институции и механизми кои овозможуваат покорност во рамките на еден општествен систем, ниту потчинување, ниту форма на доминација на една група врз друга.

Толкувајќи го Фукоовото сфаќање на моќта, Грос вели дека за него таа е „безличен збир од наредувања меѓу постапките, дискурсивните и недискурсивните настани, начин на раководење со многубројните релации, збир од технологии што ги поврзуваат најмасовните културни движења со најситните секојдневни настани на интерперсоналниот живот“ (Грос, 2003: 266, 267).

Односот на знаењето и моќта, кој е двонасочен (од една страна, знаењето функционира преку сојузничество со режимите на моќта, а моќта се одржува и се трансформира преку функционирањето на знаењето) има потреба од дисциплиниран субјект чие тело има карактеристики детерминирани од моќта. Релациите на моќта имаат директно влијание врз телото - тие „го инвестираат, го маркираат, го обучуваат, го измачуваат, го присилуваат да извршува задачи и церемонии, да емитира знаци“ (Фуко, 1997: 26).

Во делото *Дисциплина и казна* Фуко ги прикажува механизмите на моќта кои преку казнувањето на телото го прават субјектот послушен. Тој овде говори за казнувањето на еден убиец во 1757 година, кога неговото тело е распарчено пред очите на народот во еден вид јавна манифестација. Подоцна, со претворањето на извршувањето на казната од јавна во приватна, на местото на овој тип јавно, манифестациско казнување доаѓа современиот, *дисциплински* облик на казнување. Со него фокусот на истражувањето и казната повеќе не е пресудување на самиот чин на злосторството и проценување на неговата тежина, туку осудување на субјектот кој го извршил злосторството, со што казната ја префрла својата тежишна точка од телото на душата. Сумирајќи ги Фукоовите согледи за телото и дисциплината, Елизабет Грос констатира (Грос, 2003: 273):

„Телото веќе не е сила против која се спротивставува моќта на владетелот, како во поранешниот систем, туку книга со инструкции и лекција од моралот што треба да се научи. Во дисциплинските технологии, телото е сложен, но сепак подложлив инструмент што може да се истренира, да се дотера за да дава

подобри, поефикасни перформанси, фина машинерија чии делови можат да се регулираат, да се сегментираат, да се активираат, да се преуредат и да се заменат, ако е потребно“.

Елизабет Грос им прави забелешка на теоретичарите на телото како инскриптивна површина (Лингис и Фуко) дека телото во нивните толкувања секогаш е прикажано како полово неутрално; затоа што, смета таа, текстот впишан на машко тело и текстот впишан на женско тело не носат секогаш иста порака. Сфаќањата на Фуко за телото и сексуалноста, особено оние изнесени во тритомното дело *Историја на сексуалноста*, претставуваат одлучно спротивставување на фројдовското објаснување на телото и сфаќањето на искуствата на сексуалноста како трансисториски. Тој, наспроти тврдењето на Фројд дека телото и сексуалноста се изложени на репресија уште од самите зачетоци на општествениот живот, сугерира дека таквиот однос кон сексуалноста започнува дури со христијанството, а дека концептот на сексуалноста не постоел во денешна смисла на зборот сè до крајот на осумнаесеттиот век.

3.4. Делез и Гатари: точката на трансформација на Мебиусовата лента

Осврнувајќи се на *Анти-Едип* и *Илјада платоа* на Жил Делез и Феликс Гатари, Елизабет Грос вели дека поставките изнесени во нив се местото каде што започнува патеката на инверзија на Мебиусовата лента, „точката на свртување или самотрансформација, во која внатрешноста се извртува за да стане надворешност, или, пак, надворешноста се свива за да стане внатрешност“ (Грос 2003: 287). Ваквото место (и значење) кое им го дава Грос произлегува од обидот на Делез и Гатари субјективноста да се сфати во услови на површини, тела и релации, што како краен резултат треба да го има надминувањето на бинарната опозиција ум - тело.

Сфаќањето на Делез и Гатари за телото се спротивставува тоа да биде третирано како елемент кој ѝ е субординиран на свеста или пак како органски детерминиран ентитет. Одбивајќи да го толкуваат телото како биолошки организам подреден на психичкиот центар на субјектот со неговото свесно и несвесно, Делез и Гатари го третираат телото како делови од машината што има желби,

нарекувајќи го тело-без-органи, поле за создавање и циркулација на интензитетите. Ваквото сфаќање на телото Грос го сопоставува на психоаналитичкото сфаќање: „За разлика од психоанализата, која телото го сфаќа како развојна обединетост или како агрегат од парцијални објекти, органи, пориви, отвори, секој од нив со свое значење, со свои модалитети на задоволство, кои, со помош на процесот на едиповска реорганизација, ги регулираат овие парцијални објекти и ерогени телесни зони за да ѝ служат на некоја повисока цел отколку нивното непосредно, локално задоволување (со репродукцијата како крајна цел), ТБО (тело-без-органи) е концепција за телото без фантазија, слики, проекции, репрезентации, тело без психичка или тајна внатрешност, без внатрешна кохезија и латентно значење. Делез и Гатари го опишуваат како површина од брзини и интензитети пред да биде стратификувано, обединето, организирано и хиерархизирано“ (Грос, 2003: 302-303).

Во последното поглавје од *Недофатни тела*, насловено „Полова различност“, Елизабет Грос се фокусира на теориските пристапи на телото во кои постои полова диференцијација, односно кои прават

дистинкција помеѓу доживувањата на машките и женските тела и тука накусо се задржува на делата *Нечисто и опасно* од Мери Даглас, *Моките на ужасот* од Јулија Кристева и *Спекулот на другата жена* од Лис Иригаре, кои главно се фокусираат на зазорноста поврзана со телото, како и на чувството на вина и на срам поврзани со зазорот (абјектноста).

4. Елизабет Грос: Патокази

Делата во кои Елизабет Грос се осврнува на теоретските парадигми за телото, освен што се израз на нејзиното суштинско сфаќање на нивните толкувања на релацијата и интеракцијата помеѓу телесното и психичкото во конституирањето на субјектот, содржат и нејзини ставови со кои ги преосмислува, а воедно во нив нуди и неколку назнаки во кој правец би требало да се движат новите теоретски истражувања на телото. Ваквите патокази во *Недофатни тела* таа ги има поделено во шест точки (Грос 2003: 56 - 60):

„- да се избегнуваат дихотомните објаснувања кои субјектот го делат на меѓусебно исклучивите поими на тело и ум, и предлага концепт на *отелотворен субјект* или *психичка телесност*;

- телесноста не смее да се поврзува со еден пол, раса или група луѓе;

- отфрлање на поединечните модели на тело (старо, младо, живо, неживо, женско, машко), со признавање на нивните специфичности во самите групи, но без наметнување на генерализациски карактеристики за нив, а воедно без сугерирање на преостанатите на норма или модел карактеристичен за една група;

- избегнување на есенцијализмот, и наспроти него - согледување на телото како „место на општествена, политичка, културна и географска инскрипција“;

- реконцептуализација на телото преку анализа на интеракцијата на неговите психички и општествени димензии;

- избегнување на сместување на телото (или припишување на телото) на некоја од бинарните опозиции и како спротивно на тоа – согледување на телото и како јавно и како приватно, и како Јаство и како другите, и како природа и како култура“.

На овој начин, Елизабет Грос во своите дела дава еден исклучително елабориран патоказ за тоа кон што треба да се стремат и кон каде треба да се движат во иднина проучувањата и интер-

претациите на интеракцијата помеѓу телесното и психичкото доживување.

Цитирана литература:

Grosz, Elizabeth. 1995. *Bodies, Time and Perversion: Essays on Politics of Bodies*. Routledge: New York, London.

Грос, Елизабет. 2003. *Недофатни тела*. Македонска книга: Скопје.

Иглтон, Тери. 2000. *Литературни теории*. Тера магика: Скопје.

Lacan, Žak. 1983. *Spisi*. Prosveta : Beograd.

Frojd, Sigmund. 1984. "Ego i Id." Во: *Treći program Radio Beograd*. Str. 302-332. Radio Beograd : Beograd.

Фуко, Мишел. 1997. *Надзирати и кажњавати*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића: Сремски Карловци, Нови Сад.

Прокопиев, Александар, 2014. *Измислувајќи ја Европа*, Скопје, Зојдер

Goce Smilevski

The Bodies and the Mebius Ring: Elizabeth Grosz on Body and Subjectivity

(Summary)

This text aims to present the notions of Elizabeth Grosz on the interconnection of body and subjectivity, as presented in her books *Volatile Bodies* and *Body, Time and Perversion*. In them, Grosz gives an overview of the contemporary philosophic, psychoanalytic, phenomenologic and feminist authors on this topic. At the same time, Elizabeth Grosz gives an extraordinary suggestion toward the direction where should aim the future interpretations and researches of the interaction between the bodily and psychical experience.

Key words: body, subjectivity, feminism, psychoanalysis, phenomenology

Elizabeth Sheleva

316.74:14

Preliminary report / Претходно соопштение



PO(ETHICS) IN THE STATE OF EMERGENCY

Key words: utopia, nostalgia (S.Boym), state of emergency (G.Agamben), museumization, refugees

Ethics itself, being a constitutive part of a philosophical approach, is broadly defined as a discipline, essentially marked by its relatedness and connection to the notion of the Other(s) as well as Otherness.

The following paper, based on the premises of a Mikhail Bakhtine’s **philosophy of culture**, conjoining also certain points of the Leftist criticism, is titled in apparently playful manner - using the coin – “poet(h)ics”- in order to additionally confirm the almost forgotten and profound relatedness and reciprocity between poetics and ethics today. In no less extent, this title points at the close interference between critic(ism) and ethics – having in mind, also,

my lifelong preoccupation as a literary critic – uncompromisely treating criticism, first of all, as a matter of commitment and loyalty to certain (both, aesthetic and ethic) values.

Ethics seems to be more than necessary, especially today, being faced with these, in many aspects, demanding times of exception (or, emergency, as Giorgio Agamben exactly named it), which all of us reluctantly go through. According to not just mine opinion, the most recent example of “emergency” is provided by the acute migrant crisis (which pretty close and immediately influenced also my own country political situation).

In the recently published article “Utopian Dreams and Borders”, the inter-

nationally renowned Bulgarian expert, professor and author, **Ivan Krastev** suggests that “migration can be estimated as the **21. century Revolution**“

His attitude might sound rather cynical – still it is sharp revealing of the sad truth (or, most resigning testimony) concerning the actual reduction of utopia to merely a „**geographical**“ (rather than ideological) matter (shift). This article also points at the unexpected, yet remarkable easiness to overcome national rather than class borders and its – more or less, visible - crossing.

“In a world of vast inequalities and open borders, **migration becomes the new form of revolution**... People no longer dream of the future. Instead, they dream of other places. In this connected world, migration — unlike the utopias sold by twentieth-century demagogues — genuinely offers instant and radical change. It requires no ideology, no leader, and no political movement. It requires no change of government, **only a change of geography**. The absence of collective dreams makes migration the natural choice of the new radical. To change your life you do not need a political party — you only need **a boat**. With social inequality rising and social mobility stagnating in many countries

around the world, it is **easier to cross national borders than it is to cross class barriers**“. Furthermore, Krastev distinguishes the migrant and the tourist as basic symbols of double faced globalization!

“The tourist is a benevolent stranger. He arrives, admires, then leaves, without imposing any problem. Unlike him, the refugee arrives, burdened by and bringing with all of the troubles and miseries of entire world”.

The figure of migrant (one of the most actual terms, which came into a broader, politically “correct” use - being more approvable euphemism, instead of a rather disturbing notion of refugee) – according to the recently prevailing political and cultural discourse – has been put to “play” the unfavorable role of a conceptual Alien (stranger), also perceived as a new threatening impersonation (incarnation) of our own profound Angst. Angst from the Other or its disturbing proximity to Us ...

Having this into consideration, the main course of my paper, instead of being framed by strictly academic debate, will rather be put in openly interrogative, **polemic** or predominantly **questioning mode** of a still unresolved, open-ended dilemma. It is implied both by the processual and fastly

changing dynamics of contemporary culture and society, on one hand and the very nature of ethics itself, as a specific, unorthodox “discipline”, that basically opposes any abstract system of values, tending to prove itself in the very performative act of concrete solidarity and empathy.

The ethics is always work-in-progress! So, in fact, ethics could be estimated as performative act of choice, situated in very concrete space and time, also concerning most specific people.

The most important and challenging question in this paper appears to be the following one: are we able to re-new or rehab the fundamental - philosophical issues in the time of a great(est) and conceptual **disbelief** in Values, namely, those ones, who overcome the spectrum of materially (economically) proved imperatives of widely adopted consumerism? Supporting instead those counter-values, that stubbornly stay aside from the most opportune trend of conformity (conformism), as a widely preferable kind of life behavior...

2.

The twentieth century as Svetlana Boym briefly described it, started up with

Utopia and was (paradoxically) finished by Nostalgia! Following up her lucid statement, I suggest we draw another parallel and stress the temporal aspect of the difference between utopia and nostalgia. Namely, utopia is connected to (or, concerned by) the **future**, while nostalgia is vitally oriented to (or, concerned by) the **past** (experience)!

I'd furthermore suggest to try another possible way of interpreting the hidden semantics in the term “nostalgia”. If we try to deconstruct this widely explored word – by applying just another spelling “nOSTalgia”- some unexpected meanings are reached and revealed. Namely, it appears nostalgia is consisted (in itself and “by default”) of something **oriental** (in terms of symbolic or cultural geography). To put it shortly, nostalgia is itself basically connected to the East (Ost).

What we all witness today is a sort of “declining” (coming down) of art in the mode of remembrance, which results in a “culture of memories” and wide range of exploring the phenomenon of remembering (ending up in establishing the recent academic trend of memory studies).

If previously art used to be visionary, anticipating the future, and “announcing” what is going to happen in the next time –

today, on the contrary, art's going backwards (or, in Jean Ranciere's own words) – to the “post-festum” mode of remembering. Both, art and humanity suffer from the deprived “right to future”!

On the other hand, Croatian critic, Katarina Luketić points out at a paradoxical moment of acute absence of utopia(s), in our most recent historical system of democratic pluralism, compared to the previous socialist (ideologically singular) system: “Our utopias used to be in plural in the times of ideological singular”!

In the times of upgrading acceleration(ism), it appears that quite an unexpected consequence happened – namely, the dispossessed subject was/is reduced (or, better to say, condemned) to memory, nostalgia, dreams of restoration and culture of **museumalization** (or, “muzealizacija”, as Boris Buden precisely articulated it). This widely appropriated “cult of nostalgia” is allowed or approved, because it's actually benign, not seriously disturbing or jeopardising the neoliberal order (or, the recent system) in itself. On the contrary, it just conforms the feelings (also, attitudes) of resignation, loss, memory accumulation and compensation, pain, powerlessness! As it happens, for example, in the brilliant novel

The Rings of Saturn by the deeply resigned German author, W.G. Sebald.

Nostalgia is a confirmation (quite close to conformity) of permanent hic et nunc, here and now – without offering any further (hopefully) alternative, reaching out of the already familiar and unforgettable past.

Still, at its best, nostalgia could be a mode of **passive resistance**. It might consist of the principle of negativity, like in the main character of “Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street”, the prophet “office” story by Herman Melville (first published 1856). Bartleby prefers self isolation and denial (of then arising brutal “imperatives” lust, hunger, consumption) in order to stay away and be free of the compulsive principle of property accumulation.

Bartleby is a negative, or, better to say, counter-hero of **voluntary abstinence**, with his personal defensive statement “I prefer NOT to” – be it making any slight change in life, or moving elsewhere in the job or out of a town. His office work is pretty precisely described as “continually handling these dead letters and assorting them for flames” – eventually compared with the phrase “does it not sound like dead men”.

Portraying both the personality and work of an almost invisible man, like

Bartleby, Melville applied quite a lucid metaphor of **dead men** – to stress the spiritual emptiness of contemporary western society, perpetually chasing bigger material advance. But, the “imperative of possession” is used to compensate the insatiably “hungry” subject (of modern, consumerist society) and overcome his intrinsic, profoundly neurotic tensions. The anxiety of accumulation, as Alain Badiou interpreted it, serves to turn (transform) the fear into money – but, it also leads to personal defeat and final resign from the dreams of future!

Indeed, aren't we all – also here and today - condemned to live (reside) immensed by the invisible kind of (paper) slavery, permanently turned to deal with “dead letters” or “**paper universe**” (as Sebald named it), including the intellectuals and writers whose unstoppable drive to criticism is kindly recommended to stay away from the world of real empowerment, decision making and opportune authorities and enjoy their stay in privileged “hotel” on the edge of the abyss – being satisfied by the single fact of their (privileged) spatial locatedness and (widely appraised Western) origin.

In his latest novel *The Last Word*, being himself in the in-between position (as a Pakistani originated author), Hanif Kureishi

uses the brief **metaphor of a hotel**, located at the very edge of the abyss – to describe the opportunities and privileges of being „properly positioned“ in todays world of multiplied invisible barriers.

Is it true, that the 2002 movie “Equilibrium” presents the already incarnated ideal of totally obedient (or, conformist) humanity, a rather persuasive **dystopia** of hegemonised world, tamed by application of drug “Prosim”, which disables emotions of solidarity and compassion (including one's own memories)?

The above mentioned phenomenon of cultural remembrance, implying the priority of recalling (over anticipating) and ending up in “trend of museumalidity” (or, “muzealizacija”, a term coined by Croatian philosopher Boris Buden) - is also critically disapproved - in the short novel *Zync* by the internationally affirmed Serbian writer, David Albahari. He contests the most usual and acceptable habit of modern people to compulsively “hoard” and be surrounded with a lot of (unnecessary) things, to the extent of “turning their homes in museums and buryng (tombing) themselves while still being alive”.

Instead of being responsible, contemporary people are systematically “encoura-

ged” to feel (or, be) guilty for missing their (first of all, economic) success! This state of affairs is described by various scholars, as “individual responsibilisation” or “culpabilisation of the subject”. It tends to blame the individuals instead offering a critique of the structurally based violence, incorporated in the neoliberal society and its competitive mechanisms, which provokes constant feelings of frustration, fear, deprivation among people.

3.

The **loss of subversive** and anticipatory potentials of art, Vasiliy Kandinsky once commented in the following way: “The more frightening the world becomes – the more abstract the art appears to be”!

Are we not therefore today faced with this phenomenon of just an “abstract responsibility”? Advertising the Other(ness) in most casual and hypocrite way, without real and concrete commitment. In his most recognizable manner, Slavoi Zizek ironically comments that situation, arguing that today’s liberal multiculturalism more and more becomes “an experience of the Other deprived from his own Otherness”. Current hypocrisy turns to “**detoxicated Other**” –

which is a reductive (as well as manipulative) representation of dispossessed - obedient, deprived, tamed, approvable - subject.

At the end of the day, is it possible to conclude, that the process of actual silencing of the ethics (in literature and arts) – is just a banal consequence of the plain (although, unspoken) ideology of contemporary (or, New) age, which deliberately avoids the conversation about ethic values, while outrageously betraying and breaking them, day by day, human by human, refugee by refugee?

4.

At the very end of this paper, a couple of questions still remain opened.

Do we just apparently support the Other(ness) as another fashionable discourse, which actually flatters the Western ears and eyes? Is this declarative support of the Other just a plain rhetoric, without true concern for the deeper ethical challenges of a very concrete traumatic experiences of Otherness?

At the end of the day: are we not – each one of us – really becoming vulnerable in front of the unpredictable possibility to turn

ourselves into one more refugee (or, “strangers to ourselves”, as Julia Kristeva claimed it), as we keep and conform this –

selfish, opportune and immoral – silence on (po)ethics in this times of emergency?

References

Giorgio Agamben: *Potentialities*. Collected Essay in Philosophy. Stanford University Press, 1999. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Agamben_Bartleby.pdf

Giorgio Agamben: *The State of Emergency* (2002), <http://www.generation-online.org/p/fpagambenschmitt.htm>

Svetlana Boym: *Nostalgia and Its Discontents*

<https://pdfs.semanticscholar.org/cfcb/e8a8cb80315ffebfcf16fe4d17fa6f31286e.pdf>

Ivan Krastev: *Utopijski snovi i granice*, <http://pescanik.net/utopijski-snovi-i-granice> (first published in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 03. 2016)

Ivan Krastev: *The Unraveling of the Post-1989 Order*, *Journal of Democracy*, October 2016, Volume 27, Number 4. Also available at <http://pescanik.net/raspad-postkomunistickog-poretka/>

Terry Eagleton: The death of universities

www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/17/death-universities-malaise-tuition-fees?CMP

Hanif Kureishi: *The Last Word*, Faber & Faber (first published October 21st 2013)

Katarina Luketić: *Snovi postsocijalizma* (1.4.2015)

<http://zarez.hr/clanci/snovi-postsocijalizma>

Jacques Rancière: *The Politics and Aesthetics*, Continuum, 2006

Herman Melville: *Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall Street*.

<http://moglen.law.columbia.edu/LCS/bartleby.pdf>

Equilibrium, science fiction film, written and directed by Kurt Wimmer (starring Christian

Bale), <http://hdmovie2k.co/watch-equilibrium-2002-online-putlocker-solarmov-primewire-free>

David Albahari, *Cink*, Filip Višnjić, Beograd, 1988, also available as: Давид Албахари: *Цинк*, Темплум: Скопје, 2003

Елизабета Шелева

По(Етика) во вонредна состојба

(Резиме)

Дваесеттиот век започна со утопија, но се заокружи со носталгија! Овој впечатлив и прегнантен опис на парадоксалниот лак, што го измина претходното столетие, ѝ го должиме на неодамна починатата славистка со меѓународно реноме, Светлана Бојм. Сепак, нејзината луцидна констатација може да се дополни со уште еден, овојпат, темпорален – аспект, иманентно вграден во интерактивниот однос помеѓу утопијата и носталгијата. Носталгијата е, имено, поврзана со темпоралната оска на минатото (минатоста), додека утопијата - витално насочена кон темпоралната оска на иднината (идноста). Она, што денес неоспорно го сведочиме, е „падот“ на уметноста во модусот на сеќавањето – што резултира со подем на културата на сеќавања (музеализација), вклучително, и појава на помодните студии на меморијата, чијшто аналитички предмет претставува самиот феномен на помнењето. Доколку уметноста, не така одамна, според својата природна вокација, беше визионерска и антиципаторска – денес, истата таа се движи „назад“, ретроспективно и ретроактивно (Ж.Рансиер), во пост-фестум определениот модус на сеќавањето. Повикувајќи се на нашето скорешно минато, Катарина Лукетик, со горчливо жалење, констатира „Чудно, во времето на идеолошкиот сингулар, нашите утопии беа во плурал“. Во услови на растечкиот акцелерационизам дојде до неочекувана последица: развластениот субјект да биде сведен (или, осуден) на сеќавање, носталгија, соништа за реставрација, општа музеализација (Борис Буден). При тоа, популарниот култ на носталгијата е широко прифатен, оти останува безопасен по самиот опстанок на поредокот, потврдувајќи ги чувствата (и ставовите) на резигнација, загуба, болка, немоќ. Како што порано укажа В. Кандински, „колку што позастрашувачки станува светот, толку поапстрактна бидува уметноста“! Дали ние денес се соочуваме со феноменот на „апстрактна одговорност“? Можеме ли денес да ги

обновиме фундаменталните прашања на етиката? Бездруго, во ова комплицирано време на (постојана) „вонредна состојба“ (Џ.Агамбен), етиката станува повеќе од неопходна. Дали процесот на замолчување на етиката (во литературата и уметноста) е последица на современата (прикриена) идеологија, што ја замолчува расправата за моралните вредности, додека бесрамно ги нарушува истите – и тоа, секој ден, над секој човек и со секој еден бегалец? Прашањето, кое и лично нè вознемирува е: дали, можеби, и самите се претвораме во бегалци, или странци самите на себеси, додека го одобруваме и се придржуваме до овој себичен, опортунистички и иморален молк?

Клучни зборови: утопија, носталгија (С.Бојм), вонредна состојба (Џ.Агамбен), музеализација, меморија, бегалци

Лидија Капушевска Дракулевска

821.161.1-31.09

821.163.3-31.09

Preliminary report / Претходно соопштение

**МАЈСТОРОТ И МАРГАРИТА НА БУЛГАКОВ И
СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА**

Клучни зборови: Михаил Булгаков, Тања Урошевиќ, Влада Урошевиќ, фантастичен роман, херменевтика, дијалог

Култниот роман на Михаил Булгаков *Мајсторот и Маргарита* со својата комплексна структура и жанровска разновидност (тој е и сатиричен, и љубовен, и фантастичен, и филозофско-метафизички роман...), претставува неисцрпен поттик за промислување од најразлични аспекти. Како фантастичен роман, *Мајсторот и Маргарита* ја продолжува традицијата на онаа линија во руската литература што започнува со Н. В. Гогољ, а се развива по аналогија на формулата што ја дава германскиот романтичар Е. Т. А. Хофман, „таткото“

на модерната фантастика во европски рамки. Се работи за своевидна „фантастика на секојдневието“: тоа е фантастика што не се рационализира, не се оправдува на никаков начин; таа инсистира на повеќесмисленост на светот и нејзина основна функција е откривање на фантастичното во секојдневното. Со други зборови, овој тип на фантастичен дискурс не ни ја претставува стварноста чудесна, необична или невозможна, туку чудесното, необичното и невозможното ни ги прикажува како стварни, вистинити.

Уште кај Платон фантазијата (*phantasia*) првпат е спозната како способност да се направи присутно нешто што е отсутно. Оттаму и паралелата на фантастичната книжевност (од аспект на творецот) со алхемичарските интенции за преобразба/трансформација на индивидуалноста како авантура и потрага, а не како страв или бегство; оттаму и ставот дека вистинското царство на фантастиката не е иреалното, туку *мета*-реалното, *над*-реалното, сфатено како синтеза на реалното и иреалното, на постоечкото и непостоечкото, на непосредно даденото и виртуелното (Milanija 1977: 134).

Токму на оваа брилијантна метаморфоза на невозможното во стварно, на исклучителната моќ за вткајување на отсутното во текстот небаре тоа вистински постои – како иманентна одредница на фантастиката – меѓу другото, се однесува и романот на Булгаков. Ова мошне слоевито и поливалентно дело го антиципира принципот на фантастичното преку спојот и судирот на натприродниот феномен со еден рационално уреден свет: од една страна, тука е Сатаната, Принцот на Темнината, врвна личност на човековото несознајно, а од друга – реалниот универзум, социјалистичка Москва во 20-

те години на XX век. Притоа, следејќи го примерот на својот книжевен предок – Гогољ, Булгаков ја меша фантастиката со хумор и на маестрален начин си поигрува со обичаите и навиките, со логиката и конвенциите, ги проблематизира релациите: стварно-нестварно и возможно-невозможно, покажувајќи и докажувајќи дека и невозможното е стварно, дури дека тоа може да биде и постварно од обичната реалност.

Според Цветан Тодоров суштината на фантастичното е во колебањето, во нерешителноста на читателот (вовлечен во светот на ликовите) во поглед на природата на опишаниот настан. Со други зборови, фантастичното е определено преку двосмислената рецепција на ирационалното од страна на претпоставениот читател на граница меѓу *чудесното* (верување во натприродното) и *чудното* (негово рационално толкување): „Речиси поверував’ – еве ја формулата која го содржи духот на фантастичното. Целосното верување, како и совршеното неверување, би нè однеле надвор од фантастичното; неодлучноста е таа која му дава живот“ (Todorov 1987: 35). Може да се рече дека романот на Булгаков пулсира како

созвучје на трите споменати феномени: чудесно-чудно-фантастично. Потврда за тоа се трите различни односи кон феноменот на чудото кои постојат во романот. Според првото гледиште, чудото ја задржува својата мистична и надреална суштина, значи е дело на нечистите сили (чудесно). Од друга страна, чудото е плод на растроениот ум и на некои халуцинантни состојби, значи реално не се случило (чудно), додека пак, според третото сфаќање, чудото е претставено како реалност, подеднакво рамноправна на постојната стварност (фантастично).

Средбата со ирационалното, играта со сфаќањето на стварното и нестварното, можното и неможното – во стилот на Булгаков – се среќава и во делата на некои современи македонски автори кои ја негуваат книжевната фантастика. Во современи услови, наклонетоста кон фантастичното во македонската литература ќе се јави како дел од општиот бран на модернистички тенденции во текот на педесеттите години на минатиот век (како премолчен отпор против парадигмата на соцреализмот), а свој вистински триумф фантастиката ќе доживее две децении подоцна со

збирките раскази *Чудна средба* (1970) на Митко Маџунков (1943) и *Нокниот пајтон* (1972) на Влада Урошевиќ (1934). Раѓањето на фантастиката во современата македонска литература коинцидира, на некој чудесен начин, со рецепцијата на романот *Мајсторот и Маргарита*. Имено, романот на Булгаков е објавен околу две и пол децении по смртта на авторот, поточно кон крајот на 1966 и во почетокот на 1967 година и веднаш потоа, како првокласна литературна сензација, бил преведен на големите светски јазици; веќе во 1970 година, значи само три години по неговото појавување во Советскиот Сојуз, го добива и македонската публика во превод на Тања Урошевиќ. И уште една коинциденција: токму во делата на споменатите автори (особено кај Тања и Влада Урошевиќ), се видливи рефлексии на некои од фантастичните теми и мотиви од романот на Булгаков. Следуваат уште неколку македонски изданија на романот, сите произлезени од преведувачката лабораторија на Тања Урошевиќ: од првото комплетно издание во 1996 г. (со оглед на фактот дека првичната објава на руски јазик била цензурирана), до најновото во 2013 г.

како дел од проектот „Свезди на светската книжевност“ на Владата на Р. Македонија.

Актуелноста на *Мајсторот и Маргарита* на Михаил Булгаков во македонската литература и култура трае до наши дни. Во 2015 година, на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, со голем успех, беше изведена истоимената драма адаптирана според романот на Булгаков, а во режија на одличниот Иван Поповски кој долги години работел во Москва. Но, овој текст нема интенции да ја регистрира комплетната рецепција на романот на Булгаков во Македонија, туку да се обиде да ги детектира најпарадигматичните примери на дела од некои современи македонски „фантастичари“, кои можат да се доведат во корелација со *Мајсторот и Маргарита*.

Ако воопшто може да постои некој соодветен пандан (се разбира, крајно условно кажано) на *Мајсторот и Маргарита* на Булгаков во современата македонска литература, тогаш тоа е несомнено романот *Невестата на змејот* (со поднаслов: роман-бајка) на Влада Урошевиќ објавен во 2008 г. (руско издание во 2012 г. во превод на Олга

Панкина). Урошевиќ важи за инаугуратор на фантастиката кај нас и за еден од најистакнатите претставници и почитувачи на овој жанр на поширок план. Овој автор не само што ја практикува фантастиката како постапка во своите раскази, романи и дигитални колажи, туку и теориски го промислува овој феномен во својата есеистичка дејност. Меѓу другото, тој е автор на поговорот на македонското издание на *Мајсторот и Маргарита*. Неговиот несомнен сенс и смисла за чудесност или „очуднување“ на стварноста е созвучна со доминантната „стратегија на гледање“ присутна во романот на Булгаков: да се гледа во обичното, секојдневното, баналното, а да се види чудесното. Романот *Невестата на змејот* фасцинира со една особено луцидна хуморна (гротескна) игра како предизвик на логиката во име на апсурдот и бесмислата, игра која на моменти е доведена до степен на експлозивност, по аналогија токму на великиот Булгаков (и Гогољ, се разбира). Преку исклучително вешто поигрување со двојството: сакрално-профано, митско-историско, колективно - индивидуално творештво, реално-имагинарно, секојдневно-чудесно..., Урошевиќ успева, со

нему својствената „неподнослива леснотија“ на раскажување, суверено да се движи по трагите на Марко Цепенков (најоригиналниот собирач на народни умотворби кај нас од XIX век) во еден постмодернистички (ерудициски) манир.

Освен хуморот и извонредниот стил воопшто, заводливото и шармантно водење на наратијата, сложеното романескно ткиво (*Невестата на змејот* содржи неколку дискурси: “mise en abyme” или приказна во приказна, народни умотворби од најразличен вид, мемоарска проза на главниот лик, „извадоци“ од научната и научно-популарната литература, алхемичарски алузии, интертекстуални одгласи...), или жанровската хетерогеност, арсеналот на сродни одлики на романите на Булгаков и Урошевиќ опфаќа и некои поконкретни совпаѓања и аналогии. Особено вториот дел од романот на Урошевиќ во кој е опишана потрагата на Денко по сестрата Летка во Долна земја (девојката е првично грабната од змејот, а потоа од луѓето дојдени од Долна земја), кореспондира со атмосферата во *Мајсторот и Маргарита*, затоа што се работи за еден урбан, современ хронотоп (наспроти митското време во Горна земја). Се

разбира, паралелните светови егзистираат и кај Булгаков, но на едно сосема друго рамниште (мислам на новозаветната библиска приказна), така што единствено случувањата во историското време кај Урошевиќ се пандан на московските настани. Во оваа пригода, ќе акцентирам неколку аналогни ситуации (со напомена дека има и други):

1. Појавата на дружината на Денко во приватниот клуб “La Signoria” потсетува на појавата на Воланд и неговата свита во театарот Вариете, само што за разлика од сеансите на Воланд кој е стручњак по црна магија, кај Урошевиќ станува збор за еден „необичен музички бенд“, барем така го перципира портирот: „Високиот музикант, кој во црната футрола го носеше најверојатно својот инструмент, имаше на себе фрак со долги пешеви кои му висеа како некакви крилца што правеа да прилега на скукален лилјак, и оставаше впечаток на управник на некој циркус на кој му оди лошо. Зад него, молчаливи и небаре незаинтересирани, стоеја – еден крупен тип со рамена на кревач на тегови, еден селски дибек со качкет набиен на чело и една женска (...) со огромни црни очила и во тесен црн фустан“ (Урошевиќ 2008:

147). Во придружбата на Денко е и учениот стаорец *Mus Rattus*, аналогно на мачорот Бегемот во дружината на Воланд.

2. Главниот лик кај Урошевиќ, Денко, на крајот од романот ни е претставен како писател, конкретно, како автор на збирка записи за змејови, најдена во неговата оставнина. Асоцијациите упатуваат и на Мајсторот, но и на самиот Булгаков и неговиот роман пронајден во неговата оставнина. Овој податок може да се смета и како своевиден омаж на Урошевиќ на неговиот омилен книжевен предок.

3. Честите упади на ирационалното, необичното и неверојатното во секојдневното и изненадувањето и шокот што го предизвикуваат тие кај ликовите-сведоци, проследено со каламбур како пркос на рационалното, чудесно кореспондираат со наративната постапка на Булгаков. За илустрација, посочувам една сцена од романот на Урошевиќ: група научници од Фолклорниот институт доаѓаат во посета на една селска бабичка во потрага по изворни верувања и приказни. Присутна е и вештерка-пештерка, една волшебна креатура, инаку дел од придружбата на Денко, престо-

рена во Циганка-питачка. Кога тргнува да си оди, почнува чудесно да се преобразува како одговор на неверувањето во чуда: „околу неа се распетлуваа и се развејуваа срмените шамии и без да има ветер, се лелееја, светкаа, потреперуваа и стануваа еден вид просирни крилја. Учените проучувачи на фолклорот не можеа да им поверуваат на очите: шарената Циганка-питачка се претвораше – среде бел ден! – во голем, преголем скакулец. Тој малку потскокнуваше, оп-оп, туп-туп, скок-скок, лет-лет и – ширејќи ги крилјата – одлета кон урнатините на запустеното село, кон полињата и шумата, фати усвет, го снема. Ајдеее!“ (Урошевиќ 2008: 185)

4. На љубовта на мајсторот и Маргарита како наједноставна, но и највозвишена тема во романот на Булгаков, љубов која не знае за никакви пречки (во име на таа љубов Маргарита е спремна на сè, дури и да стане вештерка), соодветствува необичната љубов помеѓу Летка и змејот во романот на Урошевиќ. И оваа љубов, исто така, не познава граници: во име на љубовта Летка станува невеста на змејот! Тие на крајот од романот летаат кон пештерата на змејот, ноќе, следени од Месечината. Зар

не станува збор за речиси идентична сцена како кај Булгаков?! Смртта на мајсторот и Маргарита во овоземната стварност и нивното воскреснување во некоја виша, вонвременска реалност е аналогна на вечноста што ја стекнуваат змејот и неговата невеста во царството на приказните.

5. Конечно, ликот на сатаната или ѓаволот како еден фасцинантен фантастичен лик (чиешто потекло лежи во митолошко-религиозните претстави), кој ја минува границата меѓу ирационалниот и рационалниот свет на секојдневието, вршејќи притоа агресија врз воспоставените физички и морални константи на светот, може да се доведе во корелација со митскиот змеј – исто така еден демонски симбол, натприродно суштество, симбол на злото и на ѓаволските стремежи. Ако Воланд кај Булгаков се јавува во улога на заштитник на уметноста и љубовта, змејот кај Урошевиќ доживува преобразба: од „противник“ (според вокабуларот на Владимир Пропп), станува „помошник“ на главниот јунак токму во име на љубовта. Од друга страна, веројатно и обете фигури имаат сродна мисија: одржување на рамнотежата помеѓу доброто и злото

во светот.

Што се однесува до *функцијата* на фантастичното, и на овој план се можни извесни компаративни согледби: познато е дека Булгаков, преку проникнувањето на реалното со иреалното, проговорува всушност, за реалната состојба во Советскиот Сојуз, особено за односот на уметникот и политиката, а Урошевиќ – за една денес актуелна ситуација: го третира проблемот на трговија со луѓе. Инсценирањето на другоста во културата од страна на фантастиката не значи само проицирање на алтернативни светови, туку и исправка на недостатоците што произлегуваат од присилата на фактичката култура (Lachmann 2002: 16-17). Токму на овој план е можна уште една паралела на *Мајсторот и Маргарита* со дело од современата македонска литература – конкретно, со романот *Превид* на Тања Урошевиќ (1936), објавен во 2008 г. Како долгогодишен пасиониран преведувач и проследувач на руската литература и култура во Македонија, за што е добитничка на многубројни награди и признанија, Тања Урошевиќ со својот роман *Превид* остварува вонреден пример на комплементарност помеѓу *репродуктивната* (преводот) и *продук-*

тивната рецепција (оригинално дело кое води креативен дијалог со преведеното дело). Книжевниот афинитет на Тања Урошевиќ не само кон Булгаков, туку и кон феноменот на фантастиката воопшто, патем речено, е видлив и во антологијата на рускиот фантастичен расказ од првата половина на XX век именувана како *Ѓаволијада* (1998) – според истоимениот расказ токму на Булгаков – во нејзин избор и превод на македонски јазик.

И романот *Превид* е мошне интересен и комплексен прозен текст кој се одликува со една заводлива нарација исполнета со неочекувани, алогични пресврти и таинствени случувања кои остануваат неразрешени до крајот на романот. Едноставно, дилемите и запрашаноста на главниот лик Олег (кој по многу нешта потсетува на Иван Бездомни) пред необјаснивото и чудното, немаат свое „затоа“, туку остануваат да лебдат како загатка, налик на необичната приказна во *Мајсторот и Маргарита* која избилува со настани кои немаат никаква логика, но кои сведочат за неизбежниот судир помеѓу апсурдот и човекот. И како што ликовите кај Булгаков остваруваат средби од „трет вид“ со некои виши сили кои имаат

контрола над нив, така и протагонистот кај Тања Урошевиќ е играчка во рацете на некоја моќна Фондација која ги диктира животните вредности, воведува и наметнува нови брендови. Всушност, авторката третира горливи проблеми од нашето совремие: како во периодот на сеопшта глобализација (и транзиција) и нивелирање на вредностите да се сочува духовното, естетското? И која е цената на слободата во уметноста?

Основната сижејна нишка на романот *Превид* е следна: Олег Христов, преведувачот на еден популарен роман од некој млад генијален руски автор (фиктивен лик, иако именуван), добива преведувачки престој во некој алпски замок и таму во чудо открива дека направил *превид* при преводот; имено, на некој необјаснив начин, тој пропуштил една страница од оригиналот во неговиот штотуку објавен преведен текст. Во обид да го зачува достоинството, Олег, на свеченото доделување на паричната награда за споменатиот превод, се обидува да ја поправи неправдата кон авторот и јавно се откажува од наградата во негова корист, но дознава дека авторот загинал во сообраќајна незгода. Каква коинциденција со загинувањето на

Берлиоз на почетните страници од романот на Булгаков!

Финалното одбивање, пак, на Олег да се стави во служба на моќната корпорација е во знакот на неговиот слободен избор и трансформација од преведувач – во писател и истото потсетува на судбината и еволуцијата на Иван Бездомни кај Булгаков: збогатен со несекојдневно искуство, од поет кој пишува слаби, соцреалистички стихови – на крајот од романот тој станува доктор на науки. Улогата на Мајсторот во преобразбата на Иван за време на престојот во лудницата, во *Превид* ја има мистериозната девојка Алма која Олег ја среќава во замокот. Интересно е што и лудницата (во романот на Булгаков), и замокот (во романот на Тања Урошевиќ), може да се промислуваат како места на прибежиште и азил, но и како места на осама и изолација, па реферираат на *затворот* како „структура на моќта“ (според терминологијата на Мишел Фуко); затворот се прокламира како место не на смрт, туку како казна, корекција, лекување, превоспитување, значи има иницијационски карактер, претставува „симболичка смрт“. Токму едно вакво толкување е применливо на топосот кој е клучен за

промена на идентитетот на посочените ликови во романите на Булгаков и Тања Урошевиќ. Ако на почетокот тие им робуваат на авторитетите во име на некој општествен/материјален престиж, на крајот, стануваат слободни личности. И уште: триумфот на уметноста како иманентна порака на обете дела, исто така, оди во прилог на оправданоста на воспоставените тангенти помеѓу *Мајсторот* и *Маргарита* и *Превид*. Во оваа смисла, преобразениот Олег потсетува и на Мајсторот, на неговата недвосмислена посветеност на вистинските уметнички вредности.

Веројатно најфасцинантната аналогија помеѓу двата романи претставува балот кај Сатаната (*Мајсторот* и *Маргарита*), односно маскенбалот/балот во замокот/градската куќа (*Превид*). Очигледна е идентичната еротска атмосфера; главна ролја имаат жените: Маргарита на сатанскиот бал, односно домаќинката на замокот (која е обична келнерка) Гретхен на маскенбалот и девојката на Олег – Јана која просто зрачи во „аловиот фустан со ѓердан од необработени гранчиња корали. (...) Се чинеше небаре таа е единствената жива, меѓу отмените вкочанети фигури на манекени“

(Урошевиќ 2008: 163). Интересна е обратната перспектива на маскенбалот и балот во романот на Тања Урошевиќ: и балот, имено, ги разоткрива маските, односно лажните лица на присутните – поклонници на моќната Корпорација и нивната манипулативна улога, па оттаму и впечатокот на безживотност, вкочанетост, небаре станува збор за марионети. Ритуалната функција на маскенбалот, пак, буди далечни асоцијации на сатанскиот бал. На улогата на Маргарита која им дели милост на присутните грешници потсетува доминантната функција на Гретхен, раскошно облечена (за разлика од голата Маргарита), искачена на еден мал подиум во средината на салата: „Еден по еден на Гретхен ѝ пристапуваа мажи во маски, се поклонуваа театрално, а таа земаше од подавалникот на пажот чаша и му додаваше на секој од нив како особена милост“ (Урошевиќ 2008: 34).

Романот на Тања Урошевиќ, иако маргинално фантастичен, пулсира на релација: постоечко-непостоечко, вистинито-измислено, реално-надреално, чудно-вообичаено, веројатно-неверојатно..., аналогно на романот на Булгаков. Воланд, мајсторот на илузијата кај Булга-

ков, во *Превид* има женски лик и се вика Алма. Дилемата дали Алма е реална, постоечка жена или пак само илузија, сон, останува нерастајнета. Таа се појавува одеднаш, но и одеднаш исчезнува: „Се разбудив и – ја немаше Алма“ (Урошевиќ 2008: 46) – вели нараторот (Олег). Алма има улога на жена-воведувач во тајните; таа е метафора за убавината на животот по која се копнее и која е недофатлива. Нејзиното мистериозно исчезнување станува повод за вознемиреност на Олег и причина за некои „ексцентрични состојби на свеста: халуцинации, страв, грозоморни соншита, мора, кобна љубопитност“ (Lachmann 2002: 424-425). Впрочем, фантазмите на главниот јунак во еден фантастичен текст можат да доаѓаат или однадвор, од надворешната средина, или да бидат проицирани одвнатре кон надвор (преку сонот, халуцинациите или некоја душевна болест). Светот е „фантастичен“, како оној *во* нас, така и оној *вон* од нас, или кажано со речникот на Цветан Тодоров, на планот на тематологијата, фантастичното е фокусирано на „јас“ и „ти“ темите: првите го третираат односот на човекот и светот, а вторите – релацијата

на индивидуата со сопствената потсвест (Todorov 1987: 152). Фантастиката, веројатно најтипичната и најсложена антрополошка форма на духовната култура, го поседува клучот за влез во човековата внатрешна вселена како ризница на имагинарното. Дијалогот помеѓу *оваа* (видлива, позната, опиплива, материјална) и *онаа* (невидлива, непозната, скриена, духовна) стварност е нешто што ги детерминира јунаците на Булгаков, особено Иван Бездомни. Во оваа смисла, Олег од романот на Тања Урошевиќ му е пандан на Бездомни. Дури и неговата очајничка потрага по Алма по нејзиното исчезнување, скитањето околу замокот, наликува на лутањето на Бездомни по московските улици и неуспешното трагање по Воланд.

Алма, од друга страна, е сродна на Маргарита по однос на клучната улога во име на уметноста: обата женски лика, имено, експлицитно ги поддржуваат мајсторот, односно Олег – во креацијата. Маргарита верува во високите естетски дострели на романот на својот сакан мајстор и спасува дел од ракописот кога тој, разочаран од критиките, се обидува да го спали, а Алма, во една пригода, сосема неочекувано ќе го праша Олег:

„Зошто ти не пишуваш роман?“ (Урошевиќ 2008: 182). И уште: благодарение на Алма Олег го открива превидот во преводот. Впрочем, токму љубовта помеѓу Олег и Алма како пандан на љубовта помеѓу мајсторот и Маргарита, го означува триумфот на уметноста, единствената можност да се надмине овоземното минливо и материјално постоење и да се стаса во вечноста, до сферите на духовното. За илустрација, посочуваме извадоци од двата текста кои се меѓусебно созвучни: „Потокот остана зад верните љубовници, и тие продолжија да одат по песочна патека. – Слушај ја тишината, - му велеше Маргарита на мајсторот (...) – слушај и уживај во она што не ти беше дадено во животот, - во спокојот. (...) Така говореше Маргарита, одејќи со мајсторот кон нивниот вечен дом... (*Мајсторот и Маргарита*, с. 437); „...со бавни чекори, некако свечено, тргнавме в поле. Потоа не се сеќавам, ми се чини, одевме така еден покрај друг, притивнати, смирени, цела вечност“ (*Превид*, с. 183).

*

Книжевната фантастика не е и не може да биде само обична игра. Потврда

за тоа се романите на Михаил Булгаков, Тања и Влада Урошевиќ, но и на многу други овде неспоменати автори. Очигледната хуманистичка димензија, стремежот за вишокот смисла, како и моќта за естетизација на *непознатото* – овие има-

нентни одредници на феноменот на книжевната фантастика, беа само убав повод за еден никогаш незавршен херменевтички дијалог...

Литература:

- Булгаков, М. 1996. *Мајсторот и Маргарита*. Скопје, Табернакул (превод: Т. Урошевиќ).
- Кајоа, Р. 1972. „Од бајките до научната фантастика“, *Разгледи*, бр. 7, 727-764 (превод: В. Урошевиќ).
- Капушевска Дракулевска, Л. 1998. *Во лавиринтите на фантастиката*. Скопје, Магор.
- Lachmann, R. 2002. *Phantasia/Memoria/Rhetorica*. Zagreb, Matica Hrvatske.
- Milanja, C. 1977. *Alkemija teksta*. Zagreb.
- Millet, G., D. Labbé. 2003. *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin.
- Solar, M. 1982. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb, Školska knjiga.
- Todorov, C. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd, Rad.
- Урошевиќ, Т. 2008. *Превид*. Скопје, Магор.
- Урошевиќ, В. 1996. „Писателот под закрила на темните сили“, поговор во: М. Булгаков, *Мајсторот и Маргарита*. Скопје, Табернакул, 453-461.
- Урошевиќ, В. 2008. *Невестата на змејот: роман-бајка*. Скопје, Магор.

Lidija Kapuševska Drakulevska

**Bulgakov's *The Master and Margarita* and
Contemporary Macedonian Literature**

(Summary)

Mikhail Bulgakov's cult novel *The Master and Margarita*, with its complex structure and its versatility genre-wise, is an inexhaustible impetus for consideration from various aspects. The topicality of *The Master and Margarita* in Macedonian literature and culture has lasted to this day. This paper attempts to establish certain comparative relationships and tangents between the fantastic themes and motifs of Bulgakov's novel and the works of certain contemporary Macedonian authors dedicated to literary fantasy. The emphasis is put on the novels *Nevestata na zmejot (The Dragon's Bride)* by Vlada Urošević and *Previd (Oversight)* by Tanja Urošević.

Keywords: Mikhail Bulgakov, Tanja Urošević, Vlada Urošević, fantastic novel, hermeneutics, dialogue

Sonja Stojmenska-Elzeser

821.163.3 – 31.09

Preliminary report / Претходно соопштение



A TRIBUTE TO THE VOICELESS WOMEN OF EUROPE

Key words: Goce Smilevski, *Freud's Sister*, historiographic metafiction, feminist re-writing

The novel *Freud's Sister* (2007, 2010 and final edition 2011) by Macedonian contemporary writer Goce Smilevski has a very wide circle of reception. Awarded in 2010 with the *European Union Prize for Literature* and translated in more than thirty languages, it develops its “literary fortune” with continual intensity, very often signified as “very European” and “almost feminist” novel, and in any case as “a challenging novel to read”.

Similar to the previous Smilevski's novel *Conversation with Spinoza* (2002), and also to the latest one, *Return of the Words* (2015), the starting point to develop the story is a historical fact. Great figures from the European cultural past are central

in his creative strategy, but all his novels are much more than ordinary historic literature. Historiographic metafiction, such as understood by Linda Hutcheon could be the closest genre definition of his novels. But in the case of *Freud's Sister* we meet one more curiosity – it is such a metafiction with very high level of intertextuality (more implicit, than explicit), which is deeply interested in the question of gender. As a scholar of comparative literature, gender-studies and cultural studies, Smilevski in his writing couldn't stay away from his academic background. *Freud's Sister* is highly erudite novel concentrated on one of the most important and influential thinkers in the humanities from the beginning of the

twentieth century, who is permanently researched, argued and criticized, especially from the feminist positions. The novel is also very close to a type of the well-known feminist re-writing (midrash for ex. which confronts the Bible) if we consider the Freudian biography and achievements in psychoanalysis as something canonical in the humanities. The attempt of Smilevski is to see Freudian ideas and the historical context of their construction from the very feminist point of view, through the eyes and emotions of one of his younger sisters Adolfine. In artistic manner he is questioning the main Freudian postulates, and from the shadow of his great popularity as a kind of humanities celebrity, he is saving and re-creating the figure of his sister as very sensitive and unhappy marginalized woman of her time.

In the Penguin's edition of the novel *Freud's Sister* (2012) the writer includes a short note in which he explains: "The silence around Adolfine is so loud that I could write this novel in no other way than in her voice. The well-known facts of Sigmund Freud's life were like scenery, or like the walls of a labyrinth in which I wandered for years, trying to find the corridors where I could hear Adolfine's

voice so I could write it down, and in this way rescue in fiction one of the many lives forgotten by history". That is how through fiction Smilevski makes one profoundly feminist gesture, and more of it, one humanistic gesture, which fights for the evaluation of every single human existence, especially of such marginalized and inferior, excluded from the historiography, voiceless and powerless, but still maybe much more sensitive and human than canonized ones.

Who is Esther Adolfine (Dolfi) Freud? According to biographers she was Freud's favorite sister. But in the family records she is memorized very slightly, only as a kind of "silly", "ridiculous" and in one or another way discriminated person, although she spent all her life taking care for her close relatives (mainly for her parents until their deaths, sisters, nephews etc), without creating her own family and always depending financially on her famous brother. In the fictional biography of Dolfy invented by Smilevski we can recognize many nuances and different stages of female unhappiness: being a weak and ill kid disliked by her own mother, growing to a girl to whom is was forbidden to follow her creative and spiritual instincts, losing the only beloved man who makes a suicide, aborting the child despite

of the strong desire to be a mother, spending the years of adultery in a madhouse by her own choice, witnessing the deaths of close friends and relatives, and dying in the gas-chamber of the Nazi concentration camp. In one word, the whole life of Adolfine is imagined as nothing but a great pain, as it is stated in the novel through her narrating voice: “destructive pain became my only biography”.

There were so many pains and sorrows of women through the history that were forgotten, not mentioned with a word, not photographed, not memorized, not commented... The fictional world of this novel wants to stress this lack of memory and wants to be a tribute to all silenced women in their historical struggle with the society, family, marriage and other institutions that didn't allow them to fulfill their spiritual capacity and to live life on their own measures of quality. It focuses our attention to the first half of the twentieth century Europe, to Vienna, the center of the avant-garde art and secession and the context in which the psychoanalysis was created as something that strongly influenced the human self-understanding.

The story is framed with the controversial fact that in the time of Anschluss

(Nazi annexation of Austria) Sigmund Freud, of being 82 years old and with the oral cancer, with the help of his friends from abroad emigrated to London and left behind his four sisters who shortly afterwards died in the concentration camps. The novel begins with the fear of evil and death and catastrophic anticipation: “This is the end of Europe.” and the cynical reply that “The end has come to Europe many times”. After that by flash-backs we follow the misery life of Adolfine which ends with her deathly breathing of the poison gas in Nazi concentration camp. The whole novel is structured as memory of the sad life-story of Adolfine, the very feminine story of disillusion, disappointments and loneliness, a realistic, but reflexive and lyrical story of melancholia, effectively pointed with the rephrases of the famous Albrecht Durer's engraving. “To live or not to live?” - the question that Dürer's Melancholia seems to ask herself - became a question of my own existence.” - says Dolfi in one moment.

Freud's ignorance of his four sisters in his attempt to save his life and closer family is rather ironic. He exiled in London and spent only a year (1938-1939) there. It was a year full of pain and helplessness because of serious operations on his throat because of

cancer. It is believed that he died as a result of euthanasia provided on his own will. In such conditions and of his age, it must have been clear to him that he couldn't have great expectations – the exile was much more to save all close people around him (his wife Martha, her sister Mina, his children, his doctor and maids, and even his dog Jofy...). But, for his sisters, four aging ladies, there was no place on his list. Some critics find this element of the story a crucial for the novel general attempt to question the personality of Sigmund Freud (for example, French editors even changed the title in *Freud's list*, emphasizing exactly this moment).

Although there is a doze of criticism towards the Freudianism and to the personality of Freud in the Smilevski's novel, it is far away from being just simple accusation for not saving his sisters from holocaust. The Freud's "historical guilt" for not saving his sisters is an opportunity for the author to pose one deep ethical question about neglecting to do good things, not acting when it is necessary, not responding even when being asked for help. Adolfine narrates her conversation with her dead brother in her dream: "I know my own guilt," he said, and he looked at his fists.

"Forgive me." "There is nothing to forgive," I said. "You have not done any evil. You neglected to do a good thing; in our lifetime, all of us neglect to do many good things. And we cannot measure which lapse will allow evil to swallow someone." So, Freud is shown in the novel not just as a prophet, as he definitely considered himself to be, but also as an ordinary human being with good and bad sides, who makes mistakes and hurts people, consciously or unconsciously.

Evidently, the novel doesn't have attempt to demonize Freud, but it certainly does play a game with the significance of his iconic figure. In one moment we even see Freud as a participant in the carnival organized in the madhouse called Nest, dressed like a fool with pompons on his cap having some problems with the alcohol he had drunk. It is astonishing how skilful Smilevski finds moduses to incorporate main Freudian postulates and topics in the story of Adolfina, and to open them for the reader as a provocation. Freud's feelings about his Jewishness, the dominance of German culture, his interpretation of dreams, Oedipus complex, sexuality, madness and sanity, depression, masturbation, - everything is present in the novelistic texture of *Freud's Sister*. Actually, Freud is

one of the rare canonized scientists who are de facto in the edge of the canon – there are so many controversies about his achievements, so many biographical readings and misreadings, so many mystifications, parodies and rumors, so many that he is rather discussed as a popular culture figure, than a scientist. Serious critique of Freudianism mainly comes from his followers, from philosophers of twentieth century and especially from feminists who mainly judge his phallocentrism. It is a long list of works which could be connected with the creative strategy of Smilevski in his novel and which are certainly involved in the novel's allusive intertextuality.

From feminist perspective, in the novel the author makes contrast between Sigmund Freud and Adolfine Freud who acts as his opposition, alter ego, his feminist revision. Literary character of Adolfine is constructed exactly to be a direct denial of Freud's rigid understanding of womanhood, to show that woman is something else and something more than penis-envy-derivate. In the novel we read rather essayistic chapters in which this problem is posed, as the following words of Adolfine: "Many years later I read a study in which Sigmund, then middle-aged, explained how one becomes a woman.

He wrote that the female child begins to become a woman "when she sees the genitals of the opposite sex for the first time. She immediately notices the difference and, it must be admitted, its significance." With this observation, every girl "feels that she is seriously damaged," and therefore "becomes a victim of penis envy. All this will leave indelible traces on her development and the formation of her character." If womanhood is indeed achieved not through something essential within a woman but through something external to her, her observation in childhood that she does not have the same sexual organ as a male, her observation, as my brother stated, that she has been "castrated," then why is the result of that awareness envy, and not sadness, or fear, or indifference: sadness that the sexes are different; fear of that difference, fear of the other sex; indifference toward the difference? My brother did not allow that observed difference to give rise in any of the girls-who-are-becoming-women to other feelings except envy; he placed that envy as the locus around which the *I* in every woman is created". In confrontation with Freud's misunderstanding of womanhood we read in the novel constantly repeated light motif, the statement of Adolfine that

her life (in the beginning and always till the death) was essentially “pain and love”, and these emotions are much stronger for her than any kind of envy. Those are the constituencies of the too-much-female destiny of Smilevski’s heroine. Freud himself wrote that he has troubles to understand the womanhood when in his late writings he shortly stated that women are “dark continent” to him.

Adolfine and Sigmund are not the only celebrity European siblings from the turbulent time of the first decades of the twentieth century. Smilevski playfully combines other famous names in his narration. First of all, there is Klara Klimt, sister of the Viennese painter Gustav Klimt (who, by the way, painted a lot of women), who becomes closest friend of Dolfi and with whom she lived together in the mental asylum. If the character of Dolfi is a symbol of female passive pessimist, the character of Klara is, on the contrary, a symbol of feminist activism. Historically, she was one of the early feminists in Vienna. She was wearing trousers and riding bicycle, with short-cut hairstyle, but she also took care for 14 kids that claimed to be natural kids of Klimt (in the novel – her 14 Gustavs). The activism of Klara is described very plastic in the *Freud’s*

sister: “Klara was now dedicated to the idea of making women aware that they must win for themselves what belonged to them. She made posters on which she wrote that girls’ education should be preparation not for their role as homemakers but to enable them to be independent. She pasted them on the walls of the schools; she demanded that wives have the right to seek divorce; she organized groups that petitioned for women’s right to vote”-etc. However, as is stated furthermore: “The more she fought for women’s self-assurance, the less self-assurance she had”. The continual struggle with the society, frequent imprisonments, rapes and physical attacks led to her insanity and her isolation and death in the mental hospital.

The life of Dolfi and Klara in the madhouse is a specific chapter in the narration. Their doctor is Mr. Goethe (the nephew of the emblematic German writer), so that the connection between psychoanalysis and literature is clearly stressed. The madhouse also has a very symbolic name – Nest. “Madness originated at the same time as the human race. Perhaps the first person, the one who first said *I*, experienced his *I* breaking apart.” Writing about madness Smilevski alludes to the famous book *Madness and Civilization* of

Michel Foucault and turns back to the history of treating the madness in different societal conditions. In the context of the Fin-de Siècle Europe he emphasizes the gendered approach to the madness writing: "...if a woman stood up for her rights in marriage her husband could report her as insane, and she would be placed behind bars; that if a sister sought property rights after her parents' death, her brothers could place her in an asylum. The madhouses, Klara told Sigmund, were filled with sane women. There was nothing easier than for a woman to be accused by her father, her husband, her brother, or her son of being a danger to herself or to society, and she would end up in a madhouse".

Moreover, there is also another brother-sister pair mentioned in the novel, Otlla and Franc Kafka. In fact, we meet Otlla in the concentration camp with her two other sisters, Elli and Valli, and with many other women from Central Europe, known to the historiography only via their surnames, as Johanna Broh (mother of Hermann Broh) for example. All these women are not known to us although they could have committed heroic acts, in a way as Smilevski invents Otlla taking care for children in the camp not to recognize the

horror before approaching death in the gas-chambers. Such episodes just confirm the opinion that the author's strategy is to show that around all strong famous male individualities there were always some others in the shadow, especially female (mothers, sisters, daughters) who were involved either in great achievements, in strong artistic masterpieces, in scientific discoveries or in historical movements.

Feminist attitude of the novel is also declared by the dominant motif of motherhood, which shows up in many nuances, starting from the longing of Adolfine for becoming a mother, through her painful loss of the fetus and blood mark on the wall that reminds her of her unborn child, through the many scenes of baby-nursing, of child-delivery in the concentration camp, and through many conversations among girls and women on this topic. Of course, the strongest challenge for rethinking the motherhood comes from the controversies of the central mother figure in the novel – Sigmund's and Dolfi's mother Amalia. She functions completely different in relations to her own children. Her discrimination of Adolfine in her early childhood is assumed to be the nucleus for her profound pain and emptiness. She

constantly repeats to her the sentence: “It would have been better if I had not given birth to you.” and Dolfi narrates: “...my pain was not my illnesses but my mother. Perhaps I was also the pain of her life, or I was the point at which all her pains converged and dispersed...” (...)“My mother, by her glance, her word, her gesture, broke off a part of me, a part I would always lack, a part I would always seek. Throughout my life I felt I was lacking something, the way the Venus de Milo lacks arms...” Motherhood is not idealized in the Smilevski novel. On the contrary, it is argued as something very individual and controversial, because as the narrator in the novel explains: “Each mother is different. Even though every mother has carried her child in her womb, every mother has a different relationship with her child, and every individual mother-child relationship is different”.

Smilevski’s novelistic poetics is very strongly connected to the artifacts from the visual culture, so on the pages of his novel we might meet many ephrases of famous paintings, sculptures, engravings, like Durer *Melancholia* already mentioned above. Another important painting very much exploited in this context of motherhood is

the Giovanni Bellini’s *Madonna and Child* from the Correr Museum in Venice. The expression of faces of the mother and the child is very unusual for such a composition – it shows fear and resignation, in spite of expected happiness, as they are conscious about the pains and sorrows of their further life and about their unavoidable separation.

According to Smilevski (and to many other interpreters of the Freudian psychoanalysis before him), psychoanalysis fails in its primary intention, to help people to cope with their pains. Although Smilevski admires Freudian discovery of unconscious, he still very sharply criticizes his psychoanalysis through the very cynic comment of dr. Goethe in their dialogue: “I am on a path to change the world. This will be the third great revolution—after those of Copernicus and Darwin—in human understanding of the world and of themselves. Copernicus showed the human race that it was not the center of the universe; Darwin, that it derives not from God but from an ape; and I, that a person is not who he thinks he is. / You are lying. A greater revolution for humanity than these three theories put together came with the invention of the toilet bowl. / The bowl very effectively cleans the excrement from the toilet bucket,

my dear colleague, but I am not convinced that your psychoanalysis can clean the excrement from the human soul.”

The questions of happiness, religion, death and meaning of life, loneliness and love, are posed in the novel *Freud's Sister* as well, although it is primarily oriented towards the re-evaluation of Sigmund Freud's opus, his personality and his method of psychoanalysis and to the re-invention of the identity of his sister, marginalized and voiceless subject from the history. Shoshana Felman wrote: “Ingenious, innovative, and

insightful in narrating one against the other the intertwined biographies of Freud and his sister Adolfina, and of their contemporaries Gustav Klimt and his sister Klara, and in thereby illuminating the historical relationship between creation and unthinkable destruction, as well as between male and female destinies. A thought-provoking, vitally engaging reading experience for anyone who cares about the meaning of our world.”

References

Мојсова-Чепишевска, Весна, 2009. ЗДИВОТ НА БОЛКАТА КОЈ СОЗДАВА И СТВАРНОСТ И УМЕТНОСТ (за романот на Гоце Смилевски: *Сестрата на Сигмунд Фројд*. – Скопје: *Култура*, 2007), Блесок бр. 65, март-април, <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=1137#.WM5wM28rLIU>

Мојсова-Чепишевска, Весна, ТЕЛОТО МЕЃУ ТЕКСТУАЛИЗИРАЊЕТО И МОЛКОТ <http://www.filoloski.ucg.ac.me/njegos/Z1/Vesna%20Mojsova.pdf>

Smilevski, Goce, 2012. *Freud's Sister*, Penguin edition

<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/110252-Suvie-enska-sudbina-Adolfine-Freud.html>

<http://www.warscapes.com/conversations/hardly-any-women>

<http://forward.com/culture/162803/sigmund-freud-s-sister-complex/>

<http://www.pschoanalyticpost.com/the-casebooks-of-sigmund-f/books/tamar-schwartz>

<http://www.penguinrandomhouseaudio.com/discussion-guide/310040/freuds-sister/>

<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/53991-freudian-lit-pw-talks-with-goce-smilevski.html>

<http://infozona.hr/news/upoznaj-pricu-freudove-sestre/6276>

<http://www.fraktura.hr/knjige/sestra-sigmunda-freuda/?view=kritike>

<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/goce-smilevski/freuds-sister/>

<http://www.nybooks.com/articles/2012/12/20/freuds-sad-sister/>

<http://www.thedailybeast.com/articles/2013/01/11/goce-smilevski-s-freud-s-sister.html>

Соња Стојменска-Елзесер

Во чест на „обесгласените“ жени на Европа

(Резиме)

Македонскиот современ писател Гоце Смилевски во изданието на својот роман *Сестрата на Фројд* во превод на англиски јазик вклучува кратка белешка во која истакнува: "Тишината околу Адолфина е толку гласна, што не можев да го напишам овој роман на друг начин освен со нејзиниот глас. Добро познатите факти за животот на Зигмунд Фројд беа како сценографија, како сидовите на лавиринтот низ кој луѓав со години, обидувајќи се да ги пронајдам ходниците во кои можеше да се слушне гласот на Адолфина, за да можам да запишувам и на тој начин во фикција да спасам еден од многуте животи заборавени од историјата". Овие зборови покажуваат дека главните книжевни предизвици на овој роман, кој ја доби Наградата за литература на Европската Унија и е преведен на повеќе од дваесет и пет јазици, е да се преосмисли и повторно да се напише биографијата на Адолфина Фројд, една од петте сестри на Сигмунд Фројд, несомнено еден од најзначајните и највлијателните мислителци на европската култура во дваесеттиот век. Авторот ја започнува својата наративна авантура со скудните биографски податоци за оваа жена, меморирани главно во сенката на биографијата на славниот брат, и потоа разиграно ги комбинира фактите со имагинацијата, вклучувајќи многу други ликови од европската историографија и култура. Во обидот да ја исполни празната биографска кутија на Адолфина на уметнички начин, со сите нејзини болки и таги, борби и желби, и да го долови нејзиниот идентитет, авторот раскажува една интересна приказна во која се поставуваат многу провокативни прашања: преиспитување на теориите на Фројд и на самата психоанализа, феминистичкото движење на почетокот на дваесеттиот век, еврејството во европски контекст, мајчинството и/или интелектуална кариера, мајки и синовите наспроти мајки и ќерки, брат-сестра однос, љубовта и сексуалноста на жената, проклетството на немажените жени во деветнаесеттиот век, и

др. На тој начин Адолфина (Долфи), идентификувана со повеќе параметри, а не само како сестра на славниот Фројд, станува симбол на многуте жени низ европската историја, кои биле маргинализирани, потиснати и заборавени од страна на машката доминација и игноранција.

Клучни зборови: Гоце Смилевски, *Сестрата на Фројд*, историска метафикција, феминистичко преиспишување

Вера Стојчевска-Антиќ

821.163.3-4

Review article / Прегледен научен труд

КНИЖЕВНОТО И ФИЛОЗОФСКОТО ВЕЛИЧИЕ НА ЗБОРОТ

Клучни зборови: логос, збор, слово, говор, ум, Бог

Логосот изминал своевиден долг пат до прифатливоста на неговата суштина дофатена денес. Не го знаеме неговиот прапочеток, кога бил глас за ознака на некоја појава или сознание, или слика. Како ги менувал гласовите, во каков распоред, во каков ред, сè додека влегол во речникот наш како логос, со значење на: збор, говор, ум, разум, сила на мислење и расудување, однос, зум кој владее со вселената и ја привлекува во себе. Колкава широчина добива неговото толкување, кое не е случајно. Неговото толкување во еврејската религиозна филозофија е преведено како: божествена творечка сила и провидение. Во христи-

јанската религија преводот ја дава божествената природа на Исус Христос. Логосот означува вечно творење или тој означува светски ум или светски закон.

Со сите ознаки на значење се сфаќа една и централна суштина, но и една непрегледна широка мозаична слика на значења, кои треба да ја централизираат одредената суштина. Во секој случај, ознаката логос завршува и со превод на светски закон, како ознака на дофатено сознание.

Во случајов сакаме да се навратиме кон суштината на Логосот, кај нас популарно - Зборот, за да дојдеме и до практични примени и мислења за него.

Притоа треба да тргнеме од воведниот стих од Евангелието од Јована, кој е познат и толкуван во широкиот простор на континентите:

„Во почетокот беше **Словото**, и **Словото** беше во Бога, и Бог беше **Словото**.“

Погоре посочивме дека во христијанската религија Логосот или Зборот ја претставува божествената природа на Исус Христос. За да се дофати врската на толкувањето помага петтата строфа од 17 поглавје на Евангелието од Јована. Во неа е претставена молитвата на Исус Христос кон Господа (Евангелие од Јована, 1,1):

„ 4. **Јас Те** прославив на Земјата; го извршив делото, што си ми го дал да го извршам.
5. И сега прослави **Ме Ти**, О, во **Тебе Самиот**, со славата што ја имав во **Тебе**, уште светот пред да настане“.

Овие стихови ја откриваат суштинската врска на Исус Христос со Бога. Исус бил скриена слава во Бога, пред настанувањето на светот. Во шестата строфа од глава 2 на Посланието на светиот

апостол Павле до Филипјаните, уште се дополнува (*Библија*, Нов Завет, Послание на светиот апостол Павле до Филипјаните, 2,6):

„**Кој (Исус)** иако беше во обличје Божјо, сепак не држеше многу до тоа што е **еднаков со Бога**.“

Со деталното проследување на новозаветните стихови за Исус Христос се откриваат суштините на односите Бог-Исус, кои повторно нè навраќаат кон секогаш енигматичните стихови од првата глава на Евангелието од Јована (1,1). Нивната трансмисија во случајов е најенигматична. Зборот е првичен, но тој бил во Бога и Бог бил Збор. А во претходните стихови Исус објавува дека славата негова била присутна во Бога, пред настанувањето на светот. Во овие недоречености во христијанската филозофија извираат тајните на величието на Зборот. Уште во овие јасно преплетени односи избива силата на Зборот и како создавач, а кој е поголемиот создавач од Логосот, Словото, Зборот? Неговиот идентитет го загатнува, восуштина и го разоткрива Творецот. Тој може да биде посочен во религиозните филозофии со

разновидни знаци, симболи, именувања, кои во себе содржат Творба, Творештво. Во случајов на христијанството - Исус Христос.

Според подеталните анализи, можеме да дојдеме до современите сфаќања на Логосот, преобликувани неминовно во долготрајните историски периоди. Во секој случај, неговото иако скриено значење се одгатнува пошироко и разновидно, остава траги на скриена мисловност, која одвреме-навреме проблеснува. Во овој случај јас посакувам да се симнеме на едно современо ниво, кое ни е препознатливо во толкувањата.

Преминувам на лични доживевани примери.

Необичен однос предизвика во мене песната „Везилка“ од Блаже Конески, во раните ученички денови. Нејзината сликовитост предизвика во мене духовна убавина и уште тогаш како да ја сфатив нејзината целосност, неиздвоеност на строфите. И мислам дека таа најдлабоко предизвика во мене интерес за другите песни на Блаже Конески. Денес, по многугодишните вникнувања во неа ја изделувам особено со стиховите:

„Везилке, кажи како да се роди
проста и строга македонска песна...“
(Конески, Б. 1967:155)

Покрај целовитата убавина на песната, нашироко одекнаа посочените стихови за таа „проста и строга македонска песна“. Навидум ученичкото толкување е убавината на едноставна, проста, но строга македонска песна, која недвосмислено ќе му предаде на восприемачот однос и љубов кон поезијата. Меѓутоа, следуваа бројни можни толкувања, од кои навидум само „два конца“ ја откриваат енигмата, едниот црн, другиот црвен, со кои поетот препорачува да се везе песната. Но, тие два конца во невидлива тенка нишка се параат од срцето и токму тие треба да создадат везебна песна. И со тоа не е довршена везената ракотворба, зашто црниот конец треба да ги вплете во неа „морничавите таги“, а другиот – „копнеж и светол и стрвен“. И кога во таа везба ќе се вплетат целата морничава македонска историска судбина и традиција, на небото ќе светне нејзината извезена песна. Колку долга низа на долгогодишни плетенки ќе ја вивнат кон небото „простата и строга македонска песна“?

Во случајов предизвикува интерес силата на изречениот збор, едноставно прикажаната проста и строга македонска песна. И едноставниот збор, извонредно пригоден и изречен длабоко мисловно, се раѓа низ слоевитиот развиен континуитетна настани, судбини, размисли, неволји, за да остане врежан во централна запаметена длабоко всадена суштинска превага со заклучните зборови „**проста и строга**“.

Оваа споредба е уште поадекватно фокусирана во друга песна на Блаже Конески, која со првото мое читање предизвика добредојденост. Се досетувате, станува збор за песната „Зборот“. За да биде појасен мојот прв приод кон неа, нужно е да опишам резимирано еден претходен мој однос и случај.

На Меѓународниот семинар за македонски јазик и литература, кој вообичаено се одржуваше секоја година во летниот период во Охрид, неколку години негови учесници беа професорите Франтишек Вацлав Мареш, еминентен шеф на славистиката во Виена и Падре Весели, професор по археологија во Ватикан. Во тие летни и работни денови се создаде вистинско пријателство меѓу нас тројцата и дури се организиравме за

сите прашања и дебати на Семинарот ние тројцата да ги дискутираме меѓусебно, без придружни колеги. Во тие наши и сериозни и приватни пријатни разговори одлучивме, по подолго размислување, да го одредиме нашиот препознатлив заеднички код. И едногласно запревме и го прифативме – Зборот (Логосот, Слово-то). Се присетувам колку бевме среќни со беспрекорниот прифатен избор. Тоа значеше дека меѓу нас ќе владеат вистината и непоматеното силно пријателство. За жал, денес само можам да жалам за загубата и разбирањата на подолгите дискусии, кои завршуваа не ретко со извонредната согласност со колегите, со кои имавме вистински дијалози, заклучоци, со смислата за хумор на Падре Весели. (По една слична пријатна завршница, Падре Весели додаде: „Се согласивме во сè, мора до крајот да останеме доследни, по вечерата, по убавото вино што веќе го пиеме, и тројцата ќе завршиме под масата, среќни како и сега!“)

На истиот Меѓународен семинар, забележав дека посебен пиетет колегата Виктор Фридман негува кон Зборот, што ми навести уште еден мој близок поборник за ова значење. Петнаесет години

со Виктор Фридман бевме координатори на САД за македонистика. Една интензивна дејност, која целосно ме преокупира. Дејноста се одвиваше извонредно, зашто најдов на колега кој исто колку и јас го претпочиташе значењето на Зборот. Оваа конотација дојде до израз со неговото и мое пресретнување со веродостојност на песната „Зборот“ од Блаже Конески:

„Чувај го зборот добро врзан

како необучен коњ,

што знае

да каса, да клоца, да мава.

Чувај го!

Зашто

ако го пуштиш така

разголен по чаирите,

којзнае која луда глава

ќе посака

да го јава.“

(Конески, Б. 2011: 215)

Сметам дека пораката е предвидливо јасна за секого. Следново продолжение уште повеќе го потенцира сфатеното значење на Зборот, кое од Блаже Конески, од Виктор Фридман, стигнало до американската славистика, зашто

толку во 1999 година, Американско - македонската научна конференција за македонистика, што се одржа во Торонто, се појави со зборник на учесниците посветен на хонорис професор од Харвард – Хорас Лант, и тоа со наслов (што не е вообичаено за научните славистички научни зборници) – „**Guard the Word Well Bound**“ („Држи го зборот добро врзан“) (Lunt, H. 1999).

Разбирливо, славистите од целиот свет ги сфатија стиховите на Блаже Конески, пренесени од страната на американските слависти македонисти – Виктор Фридман и Кристина Крамер.

Во овој контекст на значења се допирам уште до еден дофатен феномен, кој навидум би изгледал случаен. Имано, Блаже Конески неколкукратно споменуваше дека мисла или збор, дофатенаво лет, можеби и во случаен диспут или дискусија насочена во некој друг правец, може да предизвика посебен интерес и свртување на мислата кон реченото, или да открие нова насоченост на мислата. Во одреден разговор со мислења за одредена личност, Македонец со македонско и американско државјанство, нам позната, еден од познатите американски аналитичари, познат бизнисмен, се изјаснил: „Па

јас на таа личност ѝ реков да ми остави и втора визит-карта, зашто по дваесет години можам да ја покажам и него да гопосочам како денешен **Дон Кихот!**“ Имено, личноста за која станувало збор како визионер инженер во нашата современост проектирал визионерски проекти за наредните, идни години!?

Мислата во лет „Дон Кихот“ деновиве ја откривам во слични размисли во не помалку интересниот текст на Ивица Цепароски со наслов „Дон Кихот во Македонија“ (Цепароски, И. 2015: 139-157). Авторот ги проектира значењата на Дон Кихот, на романот на Сервантес во разни историски периоди, утврдувајќи ги различните значења. По иронизираните квалификации на светскиот книжевен јунак на Сервантес, се надоврзуваат променливите согледувања и проникнувања на идните општествени формации, за да биде самиот роман оквалификуван во XX век како „вистински современ роман“ (Цепароски, И. 2015:141). Познатиот шпански филозоф Мигелде Унамуно истакнал: „Душата на витезот на Верата со својата лудост не направи нас помудри. Токму оваа умна лудост на Дон Кихот, налик на онаа од ‘Пофалбата на лудоста’ на ренесансниот хуманист

Еразмо Ротердамски, и денес не облагородува и не поучува, и денес е актуелна во својата безвременост“. Очевидно со колегата Цепароски во одреден период не преокупирале слични размислувања за променливоста на значењата на наставните, личностите, сликите, мислите. А во тие размисли очевидно не минуваме преку неслучајните избори на Блаже Конески. И Цепароски во случајов не ја одминува иронијата што ја опева Блаже Конески во песната „Дон Кихот“:

„Во светот, на бескрајниот фронт,
му дале и нему сектор,
да крепи, да брани:
едно местиште проклето,
поле поделено на непомирливи
страни,
од едната - тој жалосен Хектор.
Не зовре во тие тревшта и тињи
пукот на битка.
Свињи
си ситни го смачкаа копитца,
го столчија како лук, со толчник;
бишки
мав го сторија -
за други, на други боишта, божем
со слава
да прават историја.“

(Цепароски, И. 2015:147)

Интересна е оваа постигната апотеоза во песната, за што Џепароски дури се досетува: „Интересно е да се укаже дека ако го нема насловот ‘Дон Кихот’ оваа песна не би можела ниту да се разбере, ниту соодветно да се протолкува, зашто само насловот симболично го носи клучот за разбирањето“ (Џепароски, И. 2015:147).

Во однос на различните и чести размисли и заклучоци на филозофот и писател Иван Џепароски неминовно треба да ја акцептираме неговата најнова поетска стихозбирка *Светлината на Света Гора*. Во неа авторот ја одредува обединувачката метафора, од стиховниот збороплет во **Зборот – Светлината**. Но, откако ќе се консумира со внимание истото дело, во мене проструи суштинската метафора од насловот на песната „Траење“. По долги прошетки по светогорските манастирски светилишта, во контакт лице в лице со старите сидини и икони, со долготрајноста и вечноста, Џепароски ја заклучува суштината на **Зборот – Траење**, по долготрајните наследени животни примери:

**„Траењето се нарекува живот“
Жил Делез, Бергсонизам**

„Траењето надвор од нас
и траењето во нас
се две различни траења.

Траењето во нас
и траењето надвор од нас
се две исти траења.

Секогаш е различно
и секогаш е исто
прочистеното траење.

Минатото
сегашност
и иднината,

на Света Гора.
творечки
живеат и траат.“

Кон овој загатнат и отворен простор голем придонес донесува и текстот на Александар Прокопиев „Битка со ветерници“ (Прокопиев, А. 2014:86-105). Во есејот доминира мислата на писателот за откривањето на заталканиот сонувач во една доминантна и незаобиколна личност

во светската книжевност. Ова зборува и задолжително за посебното одличие што го содржи ликот, кој не се разоткрива на прв план, туку во заднината откако ќе се проучи и открие целокупноста на потесното и поширокото локално бидување.

Во овој текст несомнено место во однос на значењето на Зборот заземаат и јазикот и граматиката. Зборот како незаобиколен дел во реченицата има свое место. Сите зборови сочинуваат бескрајни собирни полиња, кои најчесто зависат од насоките на творецот, кој може да биде уметник или научник. Во овој правец мошне индикативен и полезен е текстот на лингвистот Димитар Пандев со наслов „Етнолингвистички поглед врз македонскиот народен јазик“, со што доаѓа и до друго значење и превод на **Зборот**, кој е посебна **Приказна** (Пандев, Д. 2010:325-332). Во својата подолга статија, Пандевги загатнува и одгатнува епитетите што им се придавале и им се придаваат на Македонците како: „безимени или чудни зборувачи“. Во нив ги сметаат војниците, легионерите, итн. Пандев заклучува: „Но, зад секој легионер постои **приказна** која може да се идентификува преку **Збор**“ (Пандев, Д. 2010:328). Во текстот се потврдуваат

примерите на зборови кои во некоја заднина - старина егзистирале во форми на зборови, кои во нивното проследување откриваат во разни периоди трансформации, но значењето на зборот, на таа приказна, е присутно. (Пример, дебарскиот збор морва се трансформира во дремка, идентификуван во античкиот македонски јазик како – драмис). Очевидно зборовитеси носат и со себе и во себе една приказна. Пандев заклучува: „Не знам дали ја фатив приказната од зборот споредедна можна когниција заснована етимологија врз приказните на моите предци кои не сум ги слушал туку само сум ги чувствувал (приказната за бесквасниот леб, за дрмонот, за тараната и за сите населби што се викаат Букли и дали ќе ја фатам когницијата на Едвард Сапир, лингвист кој секоја година го препрочитувам за да го предавам на часовите по општа лингвистика, извлекувајќи ја од неговиот пример можната споредба меѓу асамскиот и македонскиот) (Пандев, Д. 2010:329)“.

Во секој случај, секој **Збор** е своевидна приказна за развојот на јазикот, или би се заклучило – **Зборот е приказна** за јазикот.

Ја насочивме концепцијата на текстот кон граматичките и лингвистички суштини. Овој процес не помалку е присутен и значаен и во книжевноста, во пишаниот книжевен збор. За оваа неизбежна компарација наоѓаме пример кај авторката Мерсиха Исмајлоска, која го разоткрива односот **Збор и Слика** во значајното и популарно дело на Орхан Памук (Исмајлоска, М. 2015:123-139). Откако ги открива разновидните трансмисии и преплети на можностите што ги откриваат употребените, па разместувани зборови, со цел да проговорат во разновидни слики, основната идеја претставува и цел: „Да се започне еден херменевтичен процес со делото на Орхан Памук подразбира вклучување во играта на заемната зависност на концепцијата на **Сликата и концепцијата на Зборот**, тоа подразбира вклучување множество од наративни референци кои им се наметнуваат на толкувачкиот систем“. Уште едно толкување на **Зборот во Слика**. Можеме ли сеопфатно да си ги претставиме сите можни преплети на употребените зборови во уметничките потфати во бројните книжевни поетски и прозни дела! Тие се разновидни, употребени во идеите, мислите и остварувањата на

зборообразувачите и нивните консуматори, на творбите создавани пред илјадалетија и денес во раздвижениот свет на создавачот и креативецот?! Во секој случај, во конгломератот на мислителите и творците се движиме во сопствените кругови, надополнувани со речените сознанија и создавачи.

Само со неколкуте примери во овој текст се возвеличува значењето на Зборот и тоа во очевидна нагорнајасна насока. Да додадам и уште некој пример. Неодамна во издание на „Метаноја“ се појави насловот *Барајќи го зборот* од Коста Милков. Барајќи го Зборот, Коста Милков очевидно го пронашол во себе, по долги талкања и барања, па и со последното искуство во Сингапур:

„Кога би можел само да те најдам
и со сета сила да те почувствувам
морници да ме полазати со
врелина
стомакот да се исполни.

Кога би стивнал до тој миг
јасно да ми се врежеш во умот
јасно да те вкусам
и ја откријам сладоста на
спознанието

што експлодира во духот и блеска
низ очите.

Кога од тоа искрење повторно би
те
вдишел како прометејска мисла
што ги крши оковите на
помраченоста
тогаш би имал што да кажам.“
(Милков, К. 2014)

Мислата на авторот на ова дело се
вклопува во стеблото на овој кус текст.
Според него, поезијата не може да биде
со наменско дејство. Ако таа не го повика
и не го воведо авторот низ лавиринтите
на зборовите, ниеден од нив нема да биде
на своето место во песната. Поезијата
бара читателот да ја „чита целосно гол“,
без задршка и без лукаво избегнување да
си погледне во најискрените мотиви на
душата (Милков, К. 2014:11). Покрај тоа,
поезијата бара и време, за да се допре
спонтано и со такт до неа. Милков ја
спознава „божествената моќ на логосот“
кај Ефтим Клетников.

Да завршиме со уште две песнина
Коста Милков, кои ја објаснуваат и ја
даваат недвосмислено и нашата завршни-

ца, а кои ќе нè потсетуваат и на „чудните
и безимени зборувачи“ кај Пандев:

ЛОМОТЕЊЕ

„Што ли само прават зборовите кога
никој не ги изговара
Се кријат ливо темните катчиња на
орманите
Или пак секој од нив си има свое
дрво и своја гранка
Во некоја непробојна шума?“
(Милков, К. 2014:20)

Со вторава песна Милков влегува во
големата заедница на зборот, но протол-
кувана лично од него, по длабинското
нурнување во неа:

„Сè зависи од срцето и душата што ја
носиш
Зборот сам по себе е само медиум од
букви
Без твоето срце и душа тој е како
покојник
кој со отворени уста и очи е слеп.“
(Милков, К. 2014:71)

Писателот само треба да ги пронајде
тие, најсоодветните, по навлегувањето во

бројните зборовни суштини, поврзани со неговата високоуметничка цел.

Користена литература:

Евангелие од Јована, 1,1

Библија, Нов Завет, Послание на светиот апостол Павле до Филипјаните, 2,6

Исмајлоска, Мерсика, 2015. „Преплетувањето на зборот и сликата“, *Спектар*, Скопје, ИМЛ, год. XXXIII, 2015, бр. 66. 123-139

Lunt, Horace, 1999. „Guard the Word Well Bound“, in *Indiana Slavic Studies*, Volume 10, Edited by Christina Kramer and Brian Cooc.

Конески, Блаже, 1967. *Поезија*, Скопје, „Култура“

Конески, Блаже, 2011. *Поезија* (книга втора). Скопје, МАНУ

Милков, Коста. 2014. *Барајќи го зборот*, Скопје, „Метаноја“

Џепароски, Иван, 2015. „Дон Кихот во Македонија“, *Спектар*, Скопје, ИМЛ, год. XXXIII, 2015, бр. 66

Пандев, Димитар, 2010 *Зборник: Македонскиот идентитет низ историјата*, Материјали од Меѓународниот научен собир одржан по повод 60 години од основањето на Институтот за национална историја, Скопје, 10—12 октомври 2008 г., Скопје 2010, 325-332.

Прокопиев, Александар, 2014. *Измислувајќи ја Европа*, Скопје, Зојдер

Vera Stojčevska-Antić

The Literary and Philosophical Praise of the Word

(Summary)

The logos traveled a long way to acceptability of its essence captured to date. We don't know its beginning, when it was a sign for a mark for some appearance or perception, or image. How it changed the vocals, in which timetable, in which order, until it entered our vocabulary as logos, with meaning of: word, speech, mind conscience, power for opinion and judgment, relation, vocal sign which rules the universe and attracts inside.

Key words: logos, word, speech, mind, god

Кристина Божурска

37.035:7

Professional article / Стручен труд



УМЕТНИЧКА СОЦИЈАЛНА ПРАКТИКА

Клучни зборови: социјална практика, социјално ангажирана уметност, партиципативна уметност, јавна уметност, социјални релации, активизам, современа уметност

Потребата на уметникот активно да делува/дејствува во општеството секако не е нова и примери на општествена ангажираност на уметниците можат да се најдат и далеку во историјата, преку модерната па сè до денес. Последователните промени кои се случуваат во современата уметност се рефлексивна на промените во политичкиот и културниот активизам кои директно влијаат врз создавање нови тенденции и форми во уметноста. Од 90-тите па наваму, евидентирани се голем број изложби, дела и уметнички акции на различни делови од глобалната светска мапа каде што главен

интерес на уметниците се општествената промена и социјалниот ангажман, и тоа првенствено преку колаборација и партиципативност на публиката. Заедничкиот императив на сите овие јавни, отворени, партиципативни и општествени форми е инволвираноста на публиката и ваквите уметнички проекти често пати ќе се сретнат и под разни имиња: „...социјално ангажирана уметност (socially engaged art), уметност заснована на заедница (community - based art), експериментална заедница (experimental communities), дијалогска уметност (dialogic art), литорална уметност (littoral art), интервенциона у-

метност (interventionist art), партиципативна уметност (participatory art), колаборативна уметност (collaborative art), контекстуална (contextual art) и во последно време најчесто именувана како социјална пракса (social practice).“ (Bishop, 2012, p. 6)

Социјална практика е најнов термин кој се наметнува во последните години низ текстовите, публикации, изложби и симпозиуми и дефинитивно најупотребуван, а веројатно и најсоодветен за овој тип социјално ангажирана уметност. Дефинирањето на овој термин не може да оди еднострано, туку е комплексен обид да се обединат повеќе тенденции, ликовни изрази и елементи кои во многу нешта наликуваат на манирот на театарот и перформансот, но сепак остануваат во областа на визуелната уметност. Социјалната практика како метода при реализирањето на одреден уметнички проект секако дека била користена како во практиката така и во критичката теорија од поодамна, но како посебна уметничка форма може да се каже дека е институционализирана со воведувањето на оддел за социјална практика на Колеџот за уметност во Калифорнија во 2005 година. Голема заслуга за промоцијата на

оваа практика како посебна уметничка форма има теоретичарката Клер Бишоп (Claire Bishop), која во првата пообемна книга за социјално ангажирана партиципативна уметност „Вештачки пеколи: Партиципативна уметност и политиката на спектаторството“ (Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 2012) го критикува претходно скованиот термин на Николас Бурио (Nicolas Bourriaud), *релациона естетика*, кој тенденциозно се обидува да ја наметне идејата за социјалните релации како замена за објектот/уметничкиот производ, но притоа како пример посочува инсценирани уметнички акции кои нудат ефемерни лични искуства.

И покрај тоа што во стручната литература и критичките текстови на англиски јазик често пати се поистоветуваат социјално ангажирана уметност (socially engaged art) и социјална практика (social practice), во овој труд пишувам конкретно за социјалната практика како форма на социјално ангажирана уметност, особено поради тоа што терминот ангажирана уметност е дискутабилен и кај нас се толкува дисперзивно. Во голема мера, под ангажирана уметност се подразбира и традиционално

уметничко творештво во рамките на класичните ликовни дисциплини, но со одреден критички социо-културен ангажман. За избегнување на ваквото недо разбирање, за уметничката практика која излегува од кругот на личното и индивидуалното, прераснува во општествено дејствување базирано врз споделување, создавање и остварување со колективот без (по секоја цена) потреба од креирање на краен продукт, форма, каде што интеркомуникацијата и релациите меѓу поединците се самиот артефакт, ќе го користам терминот социјална практика. Во овој труд се обидувам да ги објаснам карактеристиките и аспектите кои ја разликуваат од другите уметнички практики и зошто постои како посебна уметничка форма.

„Новоформируваниот термин социјална практика го избегнува поврзувањето на уметникот со неговата традиционална улога на уметник-визионер и гениј, како и постмодерната верзија на уметникот како самосвесно критичко битие. Напротив, терминот го демократизира конструктот, претворајќи го уметникот во индивидуа чија специјалност содржи работа со социјални групи со професионален капацитет.“ (Helguera, 2011, p.

3) Директорот на музејот „Квинс“ во Њујорк и автор на *Што направивме: Конверзации за уметност и социјална кооперација* (*What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, 2012), Том Финкелперл, ја дефинира социјалната практика како „уметност која е социјално ангажирана, каде што социјалните интеракции на некое ниво се всушност уметност.“ (Miranda, 2014)

За „реоткривањето“ на оваа форма говори критичарот и куратор Енди Хорвиц во својот есеј за социјална практика, тврдејќи дека трендот на оваа уметничка форма „говори за две фундаментални промени во американската култура: прво, широко преосмислување на улогата на уметноста во општеството и второ, отфрлање на корпоративната капиталистичка идеја дека граѓанското општество се стреми да биде заедница на потрошувачи, а не на творци и освестени учесници во цивилниот живот.“ (Horwitz, 2012)

Социјалната улога на уметноста во општеството

Новите тенденции во современата уметност се развиваат паралелно со по-

литичките прилики и промени во општествата. Системот за социјална помош и државна организација полека се урива во западните земји. Како во поранешните социјални држави, така и во западните земји системот за социјална помош полека се урива, а социјалниот живот организиран од државата комплетно исчезнува, ја губи и моќта за дефинирање на општеството на национално ниво. Притисокот кој државата го имаше за добросостојба на граѓаните сега ѝ е одземен и целосно префрлен врз индивидуата која самата е одговорна за сопственото здравје, образованието, пензијата и други социјални егзистенцијални прашања. Во денешниот неолиберален фундаментализам, центрите на моќ се поместени и се јавуваат во нови форми. Традиционалната хиерархија веќе не постои како таква, туку е дисперзирана во сите домени, со можност за постојана променливост и трансформација. Глобализацијата и нејзините механизми произведуваат нови социолошки и општествени феномени како што се миграцијата и неограничената комуникација кои придонесуваат кон поврзување на индивидуалците, создавање на колективна продукција и отворено општество.

Со глобализацијата, поединецот се здобива со можност да се вмрежи со другите според своите афинитети, да дејствува колективно и да земе учество во јавни акции. Оттука, и во уметничките форми и акции се јавуваат стратегии кои ѝ се спротивставуваат на мејнстрим комуникацијата и играат значајна улога во формирањето на нови социјални модели и формации.

Со културните и економските пресврти, со индустријализацијата, со општествените промени воопшто, уметникот ја стави под сомнеж и својата функција. Тој (уметникот) како граѓанин и како активен член на општеството постојано ги преиспитува и ги става под знак прашалник демократските принципи врз кои тоа (општеството) е уредено.

Според Борис Гројс (Boris Groys), уметничките активисти не сакаат само да се критикува системот на уметноста или општите политички и социјални услови под кои овој систем функционира. Наместо тоа, тие сакаат да ги изменат овие услови со помош на уметноста, но не толку многу во системот за уметност, туку во самата наша реалност.

Најчестото прашање кое се поставува кога некој за прв пат ќе се сретне со

уметничката социјална практика е зошто тоа се нарекува уметност? Зошто тоа не е социјална работа? Создавајќи уметничко социјално дело, уметниците не нудат сервис за социјална помош во одредена заедница, туку со своите практики уметникот директно дејствува, го соочува општеството со уметност, дејствува креирајќи конкретна акција и како што ќе посочи уметникот Хелгуера „ја предлагаме нашата акција како симболичка изјава во контекст на културната (и уметничка) историја и влегуваме во поширока уметничка дебата“. (Helguera, 2011, стр. 36)

Социјалните практики во современата уметност на некој начин се антитеза на спектаклот, критика на спектаклот за кој говори Ги Дебор (Guy Debord). „Партиципативната уметност во својата најстрога форма ја затвора традиционалната идеја на спектатор и предлага ново разбирање на уметноста без публика, во која секој е произведувач.“ (Bishop C., 2012, стр. 36) Потребата да се активира публиката истовремено е и потреба таа да се извлече од состојбата на алиенација наметната од доминантниот идеолошки систем, да се избори со консумеризмот, тоталитаризмот или диктатурата.

Релациите како форма

Кураторот Нато Томпсон тврди дека „Како што видеото, сликата и глината имаат своја форма, така и луѓето кои се собираат имаат форма“. (Thompson, 2012, р. 22) Томпсон оди дотаму да тврди дека и граѓанските акции, спонтаните цивилни собирања и здружувања, герила акции делат исти атрибути со современата уметност и може да се гледаат така. Изложбата која ја организира Creative Times, а ја курира Нато Томпсон, ја предизвикува јавноста да размислува токму на ова прашање, отвора дискусии за тоа како уметниците создаваат форми од релации и меѓучовечки односи, но и како и дали тие може да функционираат надвор од контекст (во кој се создадени) и како може да бидат презентирани во музеј.

Во контекст на социјалната практика, излегувањето во сферата на јавното не подразбира поставување на дела, монументални скулптури, на пример, во јавен простор кои сами по себе се автономни дела во стилот на модерната, туку дела кои се во комуникација со заедницата/публиката. Кураторката Мивон Квон (Miwon Kwon) во „Јавна уметност и урба-

ни идентитети“ пишува за јавна уметност која истражува прашања во врска со полот, расата, културниот идентитет и други социолошки теми кои се автентични за самото место и само на тој начин уметникот креира дело кое е единствено и неповторливо на друг простор и локација „... просторно-специфичната уметност може да доведе до ископување на потиснати истории, да обезбеди поддршка за поголема видливост на маргинализираните групи и прашања, како и да иницира реоткривање (зздравување) на „минорни“ места кои до тогаш биле игнорирани од доминантната култура“. (Kwon, 1997, p. 105) Уметноста која може да ја наречеме ангажирана мора да е автентична и да произлегува од ситуацијата овде-и-сега. Формата и структурата на уметничкиот чин треба да се во директна врска со времето и местото, односно самиот контекст на изведбата на делото.



Кристоф Шлингензиф: „Ве молам сакајте ја Австрија“, 2000

За тешкотиите еден проект од социјалната практика да се одвива во друг контекст од местото и времето во кое е креирано ќе го искористам проектот „Ве молам сакајте ја Австрија“ (Please love Austria, 2000) на Кристоф Шлингензиф (Christoph Schlingensiefel) за пример. Овој уметник по потекло од Германија креира уличен перформанс кој истовремено се емитува и на телевизија и е директно инспириран од тогаш актуелните реалити шоуа како „Големиот брат“ (Big Brothers). Перформансот се одвива во самиот центар на Виена и во него учество земаат 12 мигранти (за кои отпосле се дознава дека се најмени/платени учесници). Овој перформанс се случува во 2000 година, бргу откако десничарска партија која има отворена антиимигрантска политика во Австрија станува дел од владата. Во режираното од него

реално шоу учесниците бараат азил за Австрија, додека граѓаните на Австрија имаат можност да гласаат и да изберат кои двајца ќе останат до крај во шоуто и кои како награда ќе се здобијат со регулиран престој преку склучување на брак, додека исфрлените од шоуто ќе бидат депортирани во своите матични земји. Пред контејнерите кои се лоцирани веднаш до зградата на Виенската опера се собираат маси од народ со лавина од реакции, едните со отворени националистички пароли како „странците надвор“, а другите со бурни реакции поради нехуманиот однос кон азилантите.

Овие уметнички проекти не се јавни акции само поради тоа што се одвиваат во јавен простор, туку затоа што се јавни, отворени, општествени во самата природа. Еден од главните аспекти на социјалната практика е експанзија на уметноста и излегување од затворениот уметнички круг наметнувајќи поотворен и поширок пристап. Преку фокусот на маргинализираните групи, општествено ориентираната уметност ги мотивира и поттикнува да соработуваат и меѓусебно да комуницираат, охрабрувајќи ги обесправените да дејствуваат. Учесниците во

ваквите проекти не се само следбеници и извршители на нечија идеја, туку често-пати и креатори, дури и коавтори кои можат да тврдат дека придонеле во создавањето на еден уметнички проект. Едни од повозбудливите такви проекти се оние на уметничката Мирел Ладерман Укелес (Mierle Laderman Ukeles), која се обидува да ја афирмира идејата за уметникот како поттикнувач на луѓето да дејствуваат како агенти на промена кон позитивна, инволвирана и еколошко одржлива заедница. „Јас правам уметност за одржување секој ден по еден час“ (I Make Maintenance Art One Hour Every Day) е перформанс/проект од 1976 година во кој Миерел Укелес соработува со 300 хигиеничари/ки вработени во банка на Менхетен. Со ваквиот перформанс таа креира микро база за партиципативна дермократија во која луѓето се обединети и преку отворен дијалог може да партиципираат во одлуки за заедницата, еколошки и други важни прашања. Од 1977 година Укелес добива уметнички престој (artist in residence) кој трае до денес во Одделот за водовод и канализација на градот Њујорк, и преку партиципативни уметнички проекти продолжува да ја развива идејата за демис-

тификација на уметноста. Следствено, го организира проектот „Допри ги санитарците“ (Touh Sanitation, 1979-80) и како дел од овој проект таа патува низ разни делови на градот поздравувајќи се со над 8500 вработени и слушајќи ги и документирајќи ги нивните приказни, обидувајќи се на тој начин да ги промени стереотипите и конвенциите кои доминираат во јавната сфера.



Мирел Укелес: „Допри ги санитарците“, 1979-80

Според Хелгуера, „како и политичката и активистичката уметност инспирирана од феминизмот и потрагата по идентитет во 70-тите, така и социјално ангажираната уметност има отворена агенда, но акцентот е помалку на протестот, а повеќе на создавање платформа или мрежа со цел учество на дру-

гите, така што ефектот од проектот ќе ја надмине ефемерната презентација“. (Helguera, 2011, стр. 12) И покрај тоа што проектот на Мирел Укелес, како и многуте други слични проекти, функционираат на микро план, сепак може да се каже дека тие директно влијаат врз процесот на демократизација и хуманизација на човековите односи преку интервенирање во социјалната структура на секојдневниот живот. До вакви заклучоци имаат дојдено Карен Чапел (Karen Chapple) и Шенон Џексон (Shannon Jackson) во текстот „Уметност, населба и социјални практики: Кон интегрирана епистемологија на уметност за заедница“ (Art, Neighborhoods, and Social Practices: Towards an Integrated Epistemology of Community Arts, 2010), кои преку анализа на ефектите од присуството на уметнички партиципативни проекти во една заедница ги потврдуваат и поткрепуваат со факти бенефитите кои микро заедниците ги имаат. Според нив, заемното разбирање и квалитетната интеракција на еден мал заеднички простор што го делат луѓе од разни профили и доаѓаат од разни социјални, национални и етнички групи може да се постигнат со посветено вклучување на уметноста и

културните практики во нивното секојдневје. Имено, нивните тврдења за ефектите што се постигнуваат со уметниците кои работат на терен, во рамките на една заедница, не се само нивни согледувања, туку и ги поткрепуваат со фактите до кои имаат дојдено Марк Стерн и Сузан Зајферт преку долгогодишно истражување.¹ Нивните официјални резултати покажуваат дека сиромашните населби кои имаат три пати поголеми шанси да доживеат пад на сиромаштијата, но се со значително ниво на културно присуство, се со помала веројатност да страдаат од губење на населението. Исто така, поголема е веројатноста овие населби да останат етнички разновидни - (фактор на стабилност во сиромашните предградија), како и да имаат пониско ниво на бегане од часови и криминал меѓу младите.

¹Стерн е професор по социјална работа на Факултетот за социјална политика и практика и директор на Училиштен урбан институт. Заедно со Зајферт, урбанистка, го води „Проектот за уметност и социјално влијание“ (на SIAP), кој користи географски информациски системи (GIS) и други иновативни техники на истражување за мерење на учеството во културните активности и влијанието на уметноста врз животот на луѓето во заедницата.

Покрај јавниот аспект, на социјалната практика ѝ се припишуваат и еманципаторски елементи кои ги наоѓаме во напуштањето на авторитарните модели на пренесување на знаење, освестување на колективот и зголемување на достапноста на едукација преку алтернативни едукативни модели и разни уметнички методи. Покрај теоретските убедувања на Рансиер за еманципаторската логика дека „некој што не знае, може да подучува некој друг, кој исто така не знае“, социјалната практика се повикува и на педагошките размисли на бразилскиот филозоф Паоло Фрер (Paulo Freire), чиј пример за разликата и разидувањата во знаењата што ги поседува со бразилските фармери се зема како основ во колаборативните проекти на социјалната практика. Во еден социјално ангажиран колаборативен проект уметникот не се поставува супериорно, туку линеарно, со идејата дека неговите /нејзините знаења и знаењата на заедницата со која работи не се поголеми или позначајни, туку различни.

И покрај тоа што уметничките проекти од социјалната практика се истовремено и јавни, и активистички и политички, некои од овие карактерис-

тики се некаде повеќе или помалку изразени. Во контекст на еманципаторските можности кои произлегуваат од оваа практика ќе ги издвојам серијата од проекти-споменици на Томас Хиршорн (Thomas Hirschhorn): Споменикот Делез (Deleuze Monument, 2000), Дваесет и четири часа за Фуко (Twenty Four Hours for Foucault, 2004), Споменикот Батај (Bataille Monument, 2002), Спиноза фестивалот (2009) и други, каде што може да ги аплицираме согледувањата на Рансиер. Она што Рансиер го забележува за овие дела е овозможувањето, односно создавањето услови за еманципација на читачот и гледачот, поради кои авторот го напушта авторството на своите дела давајќи им слобода и одговорност, приспособувајќи го по некој свој терк делото кое повеќе не му припаѓа на оној што го создал. Во минатото, уметниците се бореле да допрат до оние кои немаат време за уметност, да им ја доближат на оние на кои им е непозната и кои немале време да ја спознаат поради наметнатото секојдневје. Но, во овој експеримент на Хиршорн се случува токму спротивното. Тој околу себе ги привлекува оние чие време не е окупирано од професионални обврски. Време кое заедно со уметникот

може да се исполни со уметност, филозофија, читање, дискусии... сето она што не се очекува од таа група луѓе и од тој дел на градот. „Политичката моќ на уметноста е повеќе во способноста да креира јавен простор каков што е замислен отколку во учење, демонстрации, провокација или мобилизација.“ (Rancière, 2011, p. 190)

Според Шантал Муф, современата критичка уметност: „се состои од голем број разни уметнички практики кои имаат за цел да им дадат глас на сите оние кои се замолчени во рамките на постојната хегемонија“ (Mouffe, 2007) и во контекст на ова, ќе ги издвојам делата на Тања Бругиера. Нејзино најново дело од овој тип е социо-политичкиот проект „Интернационално движење на мигрантите“ (The Immigrant Movement International, 2011), самоинициран експеримент поддржан и лоциран во музејот „Квинс“ (Queens Museum) во Њујорк и работи на подобрување на сликата која мигрантите ја имаат во Америка и нудејќи правни и секакви други услуги (бесплатни консултации со професионалци од разни профили, легални совети, работилници за деца, курсеви за практични вештини) на легални и нелегални мигранти, отворајќи

им простор за зацврстување на релациите и социјално здружување.

Преку конкретните дела од социјалната практика, можеме да увидиме дека уметниците наоѓаат разни методи за дејствување и борење со законските системи кои наместо да функционираат заштитнички кон обесправените, се ставени во корист на институциите на моќ, репресираните режими и капиталистички модели.



Тања Бругиера: „Интернационално движење на мигрантите“, 2011

Некои уметнички проекти се и порадикални и ги предизвикуваат етаблираните системи користејќи ги сите можни медиуми кои за субверзивни социо-политички акции. Уметниците ја користат „привилегираната“ позиција на уметник и се поигруваат со хегемонис-

тичките и наметнати принципи наоѓајќи им слаби страни за нивно заобиколување. Такви ангажмани има да речеме Нуриа Гуел (Núria Gu ell), уметница од Барселона која ги преформулира и поместува границите на „легалното“, како и ред други уметници кои ја детектираат злоупотребата на позицијата на моќ кои институциите/системите на власт ја имаат. Зборувајќи за радикални операции и иновативни решенија ќе го издвојам и проектот „Жени на бранови“ (Women on waves, 1999), истоимена уметничка/активистичка организација предводена од Ребека Гомпертс (Rebecca Gomperts) која има за цел да врши медицински услуги за жените во земјите во кои абортусот е илегален. Во бродот кој е регистриран во Холандија имаат изградено мала клиника во која работат медицински лица професионалци и во одреден ден, со закажано време и место, одат на пристаниште во некоја од земјите каде што абортусот е забранет, земаат жени кои имаат потреба од оваа услуга и отпловуваат во интернационални води каде што важат закони од земјата во која бродот е регистриран, во случајов, холандските закони. Причината поради која на оваа акција ѝ се припишуваат и уметнички

атрибути сметам дека доаѓа од уметничкиот потенцијал во оригиналното решение, креативното размислување, како и посочувањето на нова визија и перцепција за уметноста и нудењето нови арени за дејствување и борба.



Ребека Гомпертс: „Жени на бранови“, 1990

Уметникот Педро Рајс (Pedro Reyes) во 2008 година во мексиканскиот град Кулиакан, познат по висока стапка на криминал, дрога и оружје успева да собере 1 527 огнени оружја. Во овој град речиси секој граѓанин познава некој што загинал во некоја престрелка. Рајс започнува јавна акција преку телевизији и други јавни медиуми повикувајќи ги граѓаните да се ослободат од оружјето кое го поседуваат во замена за ваучери со кои ќе можат да си купат електротехника или некој апарат за домаќинство во

локалните продавници. Собраното оружје го претопува и од добиениот метал создава 1527 лопати, со кои засадува 1 527 дрвја наоколу низ градот, претежно околу училиштата.



Педро Рајс: „Од оружје до лопати“, 2008

Се согласувам со критичарите кои тврдат дека постмодерниот уметник веќе не се залажува со револуционерни идеи за суштествено менување на општеството преку уметничко дејствување. Постмодерниот уметник е свесен „дека радикалните промени на општествената стварност и вистинитост преку и со уметничкото дејствување се далеку или длабоко во утопијата на модернистичката проективност“. (Вилиќ, 2014, стр. 15) Но од друга страна, ни преостанува ли нешто друго освен да се обидеме да

смениме нешто, ако не во глобалниот систем, барем во локалниот? Социјалната уметничка практика сметам дека треба поактивно да се дискутира и во нашиот јавен и културен дискурс, а со тоа и да се осознае како уметничка метода која се спојува со социјалните и општествените структури. Преку нејзино практикување, верувам дека современата уметност може да даде свој мал, но значаен придонес во развивањето на демократијата и на нови облици на организација во општествените, културните и политичките движења. Овие уметнички практики се истовремено и социјална но и естетска потреба и задача.

Уметниците кои создаваат во домениот на социјалната практика како природно да го имаат прифатено ставот на Фуко дека моќта е насекаде. „Сакам да укажам на фактот дека секоја релација меѓу луѓето е, во некоја мера, релација на моќ. Ние се движиме во свет на трајни стратешки односи.“ (Foucault, 1988, p. 168) Според него, моќта е сеприсутна,

насекаде и неразделна од борбата и сè додека има некоја релација на моќ, постои и можноста за отпор. Уметниците инстинктивно ја прифаќаат идејата за децентрализирање на моќта и заедно со субјектите во своите дела, се обидуваат да издејствуваат промена на различни фронтови. Социјалната практика функционира преку креирање на линеарни релации и користење на стратегии кои се во дослук со непривилегираните, со човековите потреби, релации во кои меѓу уметникот и субјектот не постои чувството на доминантност или инфериорност. Живеејќи во неолиберален систем во кој јавните принципи и политики интервенираат во економскиот и социјалниот живот и ги потенцираат нерамноправностите наместо обратно, на граѓанинот/уметникот не му останува ништо друго освен да ја стави во погон креативноста и да отпочне микро борби за демократија, рамноправност и разбирање, па макар тие борби биле и донкихотски.

Користена литература:

- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Foucault, M. (1988). *Politics, Philosophy, Culture*. London: Routledge.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorgo Pinto Books.
- Kwon, M. (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*, Vol. 80., 85-110.
- Miranda, C. A. (2014). Changing the World, One Row House at a Time. *ARTnews*, 58.
- Mouffe, C. (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*.
- Rancière, J. (2011). Conversation: Presupposition of the Equality of Intelligence and Love of the Infinitude of Thought. Bo F. Wappler, *New Relations in Art and Society* (стр. 185-200). Zurich: JRP Ringier.
- Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York, Cambridge: MIT Press.
- Вилиќ, Н. (2014). *Критичка уметност 2*. Струга, Скопје: ЗП.

Kristina Božurska

Social Art Practice

(Summary)

The goal of this article is to bring a discussion on the new tendencies in art - the practice of social interaction in contemporary art, and to bring the term “social practice” in the local discourse as a ‘new’ form of art. The artistic engagement in the social and political context is not new, but from the 90’s it’s been noticeable how many artist are creating works in collaboration with communities and institutions based on participation and cooperation. Many of these works are being referred as *public*, *new-genre art*, *relational* and lately as *social practice*, where the social relations and interactions are considered as art, without the goal of creating a final visual product in the form of traditional representation. Through few social participative artworks this article gives an introduction to the understanding how and why these tendencies are considered as art and the impact and influence they can have in humanizing and democratizing our society on micro/macro level.

Key words: social practice, socially engaged art, participatory art, public art, social relations, activism, contemporary art

Марина Цветаноска

305-055.2:821.111(73) - 31.09

305-055.2:821.512.161 - 31.09

Professional article / Стручен труд

ФЕМИНИСТИЧКА МИСЛА И ЖЕНСКО ПИСМО ВО РОМАНИТЕ НА ЕЛИФ ШАФАК

Клучни зборови: женско писмо, феминизам, патријархат, традиција, чест, срам

Репрезентација на турската жена

Елиф Шафак е израсната под влијание на две жени – нејзината модерна мајка, дипломат и нејзината религиозна и суеверна баба. Така уште од детството, таа е во допир со две сосема спротивни женскости: од една страна мајка ѝ – образована, прозападна, секуларна турска жена, секогаш рационална, а од друга страна, баба ѝ помалку образована, духовна и дефинитивно помалку рационална. Нејзината баба која истовремено е непресушна инспирација за Шафак, била жена која од филцанот кафе ја читала

судбината, комуницирала со духовите, лекувала со помош на магичната моќ на кругот и со растопено олово во мистериозни облици го отстранувала урокливото око.

Запознавањето со контрастите одблизу придонесува Шафак подоцна во своите романи да изгради наративни структури и женски ликови преку кои ќе ги манифестира опозитната бинарност и контроверзите меѓу модерната и традиционалната жена, патријархалното наспрема еманципаторското струење во турското секојдневје. Притоа, како што и самата нагласува, често изневерувајќи ги

очекувањата на издавачите, во нејзините романи задолжително ќе бидат застапени ликови на типична турска традиционална и несреќна жена. Токму спротивното, фаќајќи се во костец со стереотипите и предрасудите, таа постојано ги поместува границите на женското прашање и го прави повеќе универзално.

Шафак за себе вели: „Јас сум писателка, јас сум номад, јас сум космополит, јас го сакам суфизмот, јас сум пацифист, јас сум вегетаријанка и сум жена, горедолу по тој редослед“. (Шафак, 2013:8)

Токму како и Симон де Бовоар, чиј суштински филозофски став, аксиолошка парадигма и животен стил е во акцентирањето на индивидуалната слобода и етика, и Шафак, во рефлектирањето на женскиот аспект, исклучително ја вреднува слободата на избор.

Всушност, не постои струја или феминистичка теорија која не потекнува од Симон де Бовоар, смета Елена Гајери во есејот „Феминизмот и родовите студии“. Токму затоа во делото на Шафак како истакнат поддржувач на феминистичката мисла можат да се повлечат паралели не само со теориите на Де Бовоар, туку и со Вирџинија Вулф, Елен Сиксо, Тони Морисон, Одри Лорд итн.

Во делото *Вториот пол*, култната книга на феминизмот и слободата, Де Бовоар се потпира на две револуционерни претпоставки: жената не е субјект и женска природа не постои. „Де Бовоар прави разлика меѓу биолошкиот пол и родот како социјална појава: битието не се раѓа како жена туку станува жена како резултат на социо-културните конструкции, кои тргнувајќи од биолошката разлика, ги структурираат идентитетот и начинот на однесување според строго бинарна логика која се базира на опозицијата машко/женско“. (Њиши, 2006:287)

Земајќи го предвид ваквото толкување на Де Бовоар, Шафак во романот *Пинхан*, дозволува и метафорички и физички младиот дервиш Пинхан да доживее трансформација и својот живот да го заврши како прекрасна жена. Така, преку приказната за неговата потрага по вистинскиот идентитет, која е проткаена со специфични суфистички мотиви и симболи, Шафак успева да ја докаже оправданоста на мислата на Де Бовоар, дека жената навистина не се раѓа, таа тоа станува.

Според Де Бовоар „За машката култура, жената не е субјект; субјектот е

улога која им се припишува само на машките индивидуи, а таа отсекогаш била Другиот. Човекот врз основа на овие хиерархиски односи создал општество од и за машките личности, во кое жената е во подредена положба, осудена на вечна другост во однос на машкиот субјект, уште од почеток исклучена од општествените збиднувања.

Размислата околу непостоењето на субјект-жена е во тесна врска со анализата на женската природа, која постои исклучиво како социјална конструкција. Улогата на жените во различните култури, стереотипите, митовите и начинот на кој се претставени во книжевноста, се предодредени од општеството, од конвенциите, од очекувањата, од образовните системи“. (Њиши, 2006:287)

Ваквата опозитност, поради подреденоста на позицијата на жената во општествените токови, најмногу е забележлива во патријархалните структури и незападните општества, смета Шафак.

Процесот на модернизација во времето на Кемал Ататурк донел многу важни реформи за жените: тие биле повеќе вклучени во јавниот живот, правните реформи придонеле да се забрани полигамијата, а жените добиле

право на глас и биле охрабрени да ја надминат традиционалната улога на домаќинка и мајка. Кемализмот имал сопствен „феминизам“, а сепак државниот феминизам бил контролиран „од горе“, смета Шафак.

Египетската феминистка и теоретичарка, Федва Мулти-Даглас вели: „Кога позицијата на мажот е нестабилна, следува страв од женската сексуалност“. Тоа е всушност она што се случи во Турција. Овие „еманципирани“ ќерки беа неверојатно активни и забележителни во јавната сфера, но за возврат, тие се претворија во асексуални суштества, другари по оружје. На сексуалноста и женственоста се гледа со сомнеж. Мажите со „женствени“ манири се турнати на маргините. Што се однесува пак на жените со „машки“ манири, тие не се третирали со презир, бидејќи тоа е начинот на бришење на женственоста и повторно актуализирање на асексуалниот или маскулизиран изглед.

(<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>)- interview with Elif shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) стр. 71)

„Деловните жени биле другарки, олицетворение на новата турска жена:

идеализирана, величана и поддржувана од реформистичката елита. Тие биле новите деловни жени – адвокати, учителки, судијки, директорки, службенички, професорки... Најчесто носеле дводелни костуми, во кафени, црни и сиви нијанси – боите на девственоста, скромноста и приврзаноста. Имале кратки коси, без шминка и накит. Се движеле во неженствени и несексуални тела... сопругите на ваквите собири доаѓале во сатенски вечерни тоалети во бели, нежнорозови и пастелносини нијанси – боите на женственоста, невиноста и ранливоста. Не се мирисале многу со деловните жени, кои повеќе ги сметале за „другарки“ отколку за жени, а деловните жени не ги мирисале зашто повеќе ги сметале за „конкубини“. На крајот и едните и другите не биле вистински „жени“. (Шафак, 2011:138)

Де Бовоар вели: „Во суштина концептот „жена“ е, пред сè политички. Иако отсекогаш се сметало дека тој се базира врз биологијата, повеќе е условен од општеството, отколку што е предодреден со раѓањето“. (Њиши, 2006:287)

Во таквиот диктиран феминизам, во турското општество каде што жената во суштина не е тоа што треба вистински да

биде, веројатно ниту едните (деловните жени), ниту другите (сопругите) не успеале да го надминат тој општествен конструкт на жена диктиран од машка страна, за кој зборува Де Бовоар, што пак придонело за уште поголемо раслојување во сопствената структура.

Шафак смета дека жените како и малцинствата се угнетуваат и замолчуваат на сличен начин, и кај жените исто така постојат хиерархии, модели на моќ и слоеви во слоеви. Тука освен бојата, националноста и родот треба да се земат предвид и други фактори. Шафак истакнува дека во незападните општества многу важен, дури и пресуден, е факторот „возраст“.

За време на својот престој во САД, таа е сведок на маршот на седумдесетгодишни жени, против војната во Ирак. Во Турција жените на истата возраст се сметаат за премногу стари и за жал се „деполитизирани“.

„Во муслиманските општества жените стареат предвреме. Тие поседуваат одредена моќ и автономија која доаѓа со текот на годините. Оттука жените дури и во своите четириесетти години се сметаат престарени за да можат да внесат некоја промена во својот живот. Во тој преговор

со патријархатот пресушуваат нивните души“, вели Шафак.

(<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>)- interview with Elif shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) стр.64)

За Цамила, од *Чест*, околината ја има следнава перцепција: „Веќе наврши триесет и две години и не беше млада, годините за мажачка одамна ѝ поминаа. Беше доцна да основа семејство. Сувата утроба е како презреана лубеница: однадвор здрава, а однатре скапана, за ништо не ја бидува, велеа селаните за жените како неа. А сепак, можеше да се омажи со некој стар или сакат, како што можеше да се согласи да биде втора жена – или трета, четврта...“ (Шафак, 2014:40)

Иронично, но вистинито, истакнува Шафак, во традиционалните структури жените побргу стареат од мажите. Честопати од својата возраст тие се обидуваат да извлечат некоја полза или поголема независност, ставајќи се себеси во одредена категорија. На пример, венчавањето веќе претставува категорија во која жената не е веќе млада жена, добивањето дете ја вбројува жената во категоријата мајка која добива повеќе енергија и моќ во семејството и

колективот и така сè до категоријата баба која е најмоќна. Но повторно иронично, постарите жени придонесуваат за потиснување на гласот на помладите жени. Причините поради кои постои ваква нерамноправност се комплексни и длабоко поврзани со структурата на патријархалните идеологии. Во основа, таквата поделеност на „фази во животот“ на жената е поврзана со нејзината телесност и сексуалност.

„Во западните општества жените колку што повеќе стареат, толку помалку се поврзани со сексуалноста и телото. Една мајка за да добие моќ не смее да се идентификува со својата сексуалност, а бабата всушност претставува нешто свето: без свое либидо и женственост. Потиснувањето на сексуалниот нагон во себе исто така претставува еден од начините за постигнување на моќ во патријархалниот поредок“.

(<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>)- interview with Elif shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) стр.64)

Шафак во своите дела прикажува мошне јасна рефлексивност на традиционалното, патријархално општество врз жената, каде што во голема мера е

застапено семејното насилство – психичко и физичко: навреди, понижување и силување, па сè до најрепресивните негови форми како што се инцестот и убиството заради чест. Насилството е понижано со молкот на таа иста жена која стоички и без бунт поднесува сè. Истовремено поради ваквите појави, Шафак е свесна дека ставовите на Западот за Турција и турската жена се исполнети со предрасуди и стереотипи и за овој аспект таа често говори во своите јавни излагања и колумни. Токму затоа, обидувајќи се да прикаже слика на современа Турција, а со тоа и на современата турска жена која не е поинаква од западната, Шафак во своите романи нема само ликови, како што вели, на напатена и несреќна турска или курдска жена. Таа креира ликови на современа, образована, слободоумна турска жена, свесна за својата сексуалност, моќ и позиција во општеството.

На почетокот на романот *Копилето од Истанбул*, Шафак вешто се ослободува од машкиот субјект наметнувајќи му проклетство поради кое мажите во семејството Казанци мистериозно умираат во својата четириесетта година од животот. Така структурата на жени кои

живеат заедно, според возраста и убедувањата, е навистина разнолика: дваесетгодишната Асја и нејзината бунтовна и модерна мајка Зелиха која има салон за тетовирање, потоа нејзината тетка Бану која неодамна открива дека е видовита, хипохондричната Фериде опседната со катастрофи, тетката Џеврије која предава национална историја, а тука се и нивната мајка Ѓулсум и бабата Петит-Ма. Со доаѓање на нивната далечна роднина со ерменско потекло Армануш започнуваат на површина да изронуваат семејните тајни поврзани со бурното минато на Турција. Доловувајќи ги од женска перспектива релациите во современа Турција, семејството претставува метафора за современото турско општество.

„Половината од нејзината фамилија беа жестоки секуларистички кемалисти, а другата половина, побожни муслимани. Додека двете страни постојано се судираа но и успеваа да коегзистираат под ист покрив, паранормалното, што непречено ги пресекуваше идеолошките поделби, се сметаше за нормално во нивните животи колку леб и вода. Бидејќи ваква беше начелната поставеност, тетка Зелиха пак, реши да ги мрази двете страни подеднакво“. (Шафак, 2011:286)

Во тој микрокосмос, ликот на Зелиха е олицетворение на современата и бунтовна турска жена. Таа ги пишува сребреното, златното и бакарното правило на истанбулската жена како својвиден манифест кон кој жената треба да се придржува доколку сака да опстане во тој суров машки свет.

Едно од тие златни правила на мудроста на истанбулската жена вели: „Кога ве малтретираат на улица, никогаш не возвраќајте, бидејќи жена што ќе му врати, а камоли што ќе го опцуе силецијата, само ќе му го разгори ентузијазмот на односниот!“ (Шафак, 2011:11)

Кон крајот на романот единствениот машки потомок од семејството Казанџи, Мустафа се враќа во својот дом и тогаш и самиот сфаќа дека, всушност, тој е таткото на Асја, бидејќи таа е плодот од инцестот и обљубата која во младоста ја прави врз својата помлада сестра Зелиха. Преку мотивот за сезнаечкото или урокливо око, мотив кој Шафак во своите романи често го користи, Бану ја дознава ужасната вистина и решава да го отруе својот брат, исполнувајќи го така проклетството на мажите во семејството.

Шафак кај своите женски ликови инкорпорира и разработува специфични психолошки состојби. Во тој контекст, во романот *Поглед (Махрем)*, Шафак зборува за поврзаноста на телесноста и психата, тоа е приказна за една жена чие тело е грубо издеформирано и како таа се гледа себеси, а како другите ја гледаат. Тоа е роман за погледот, за харемот во самата жена, за границата на која странецот треба да запре пред да сирне внатре и за потребата сето она што е интимно, да остане далеку од очите на јавноста. Во сржта на приказната, повторно стои насилството кое ќе го стори еден странец кој ќе злоупотреби мало девојче. Единствени сведоци на сцената се една мачка и Бог на небото. Подоцна мачката е пронајдена мртва на дрвото, но Бог е далеку, а девојчето никогаш не прозборува за случката. Таа сака тој дел да го сочува за себе, да заборава, гревот да остане невидлив. Концептот на погледот на Бог и небеските очи кои постојано набљудуваат од небото е поврзан со гревот и покајанието, што е во корелација со перцепцијата на жената за сопственото тело. Поради сексуалната повреда девојчето подоцна како жена го деформира

своето тело, прекумерно се здебелува и преполна со бес се бунтува против стандардите на убавината. Уништувајќи го погледот кој може да биде: општеството, сопругот, или машкиот Бог, жената се самоуништува.

„Не може секоја приказна за женската еманципација да биде приказна за повторно создавање на нова жена, некои приказни зборуваат и за самоуништување“, вели Шафак. Дебелата жена не може да ги поднесе погледите врз себе, а Шафак многу суптилно внесува уште еден аспект на женскиот поглед, а тоа е дека жените имаат способност да видат сè што е грдо кај друга жена, да се насладуваат на грдоста и една на друга да си станат најголеми непријатели. Мажите во овој контекст се способни да ги забележуваат убавите нешта.

Доколку внимателно се следат женските ликови во романот *Вошлива палата*, забележливо е дека многумина од нив се самоуништуваат страдајќи од разни психички нарушувања. Мадам Тетка страда од компулсивно прекумерно собирање и таложење на секакви предмети од депонија, Агрипина страда од постнатална депресија и ја гризе совеста што не чувствува љубов кон

сopственото дете, а по неговата смрт завршува во лудница, триесетгодишната Зејнеп, во својата дваесет и втора година, заболува од манична депресија и често добива хистерични напади, состојба која влијае врз целото семејство и го прави асоцијално, Хигиена Тржан боледува од опсесивно-компулсивно нарушување и по цел ден го чисти станот, а Русокосата Љубовница секогаш кога ќе се почувствува внатрешно повредена, со жилет си нанесува исеченици и се самоповредува...

Во делото *Историја на лудилото*, Мишел Фуко зборува за меланхолијата, маниите, а меѓу другото во голема мера се осврнува и на хистеријата и на хипохондријата: „Нервните болести се во основа состојба на нарушување на сензибилитетот. Хистеријата генерално е потипична кај жените отколку кај мажите на кои повеќе им се припишува хипохондријата, а спаѓа во групите чија надворешна сензитивност е поакутна. Кај жените освен мозокот, матката претставува орган во кој се лоцира најголемата чувствителност. Целото женско тело е крстосница на нејаснотии, но за чудо со јасни и директни патишта на сочувствителност сè до точката за создавање на

сочувствителноста кое е место на апсолутна привилегираност. Според Фуко, хистеријата претставува постојана можност“. (Foucault, 2009:292-293)

Во романите на Шафак, како што и самата истакнува, секогаш постојат теми на бес, затоа што не постојат вистински приказни кои не се допрени со бес. „Во и преку литературата можете да се обидете или да го пронајдете она што животот одбива да ви го даде“, вели Шафак.

Интересно од овој аспект на согледување на делото на Шафак е да се спомене Тони Морисон, која во своите дела има тенденција на обработка на теми блиски до психијатриска проблематика кај женски книжевни ликови, притоа вклучувајќи состојби како хистерија, меланхолија, опсесивно-компулсивни растројства, апатија и лудило.

„...се чини дека колку е поопипливо физичкото или емотивното отсуство на мажите во романите на Морисон (татковци, љубовници, сопрузи, синови) толку е посилна врската меѓу жените кои, пак, недостатокот на маж како да го манифестираат преку одредени психози или психички аномалии“. (Срцева, 2016:70)

Слични констелации на насилност, запоставеност, запуштеност, од страна на машкиот субјект, има во *Копилето од Истанбул*, *Вошлива палата*, *Чест*, но и во другите романи на Шафак.

Проблемот на мајчинството и креативноста (мемоарската проза *Црно млеко*)

Во својата лирски и елегантно напишана автобиографска книга *Црно млеко*, Елиф Шафак раскажува за борбата меѓу уметноста и долгот на жената да биде мајка. Оваа нејзина мемоарска проза претставува манифест за пишувањето, мајчинството и харемот внатре во жената која некогаш се нашла на сличен крстопат. По раѓањето на првото дете писателката запаѓа во тешка постнатална депресија, која ја разделува од единствената страст во нејзиниот дотогашен живот подреден само на пишување проза.

За разлика од повеќето претходни книги каде што Шафак водечката улога им ја доделува на жените, оние со сериозни проблеми, или оние што се соочуваат со последиците на традиционални или културни ограничувања, во

Црно млеко таа се соочува со себе и со својата внатрешна разновидност. Се учи да биде сеопфатна, истовремено трагајќи по одговор на општочовечки и универзални прашања поврзани за судирот и борбата која постојано се води во жената. Во тој контекст Шафак вели: „Ние не сме ништо друго, освен разногласие и напрегање, освен тешко постигната хармонија помеѓу заемно исклучувачките особини на нашите карактери“.

Женското писмо како родов, културолошки и книжевен феномен придонесува писателките свесно или несвесно во уметноста да внесат женскост - теми и специфики на жената: меланхолија, плач, нерамноправност, запоставеност, дискриминација. Забележливо е дека Шафак, како одличен познавач и поддржувач на феминистичката мисла, свесно внесува аспекти на женско писмо кои лесно можат да бидат детерминирани. Во врска со употребата на женското писмо во својата приказна на жена која со еден свој дел се идентификува со Истокот, Шафак вели: „Јас мислам дека постои женско писмо, но ниту едно женско писмо не е монолитно во својата дискурзивна практика за да може подеднакво да се однесува на жените од

сите бои или класи. Не постои ништо посвојствено за една жена што би ја спречило да пишува на фалоцентричен начин. Тоа е моќта на патријархатот, начинот на кој тоа го прават жените е да ги интернализираат просторите кои ги замолчуваат, начините на кои таа управува и го ‚натурализира‘ својот јазик на дискриминација. Од друга страна, се согласувам дека жените се помалку фиксни во симболичкиот поредок отколку мажите, а со тоа и нивниот јазик, особено во усната традиција, е повеќе течен. Како што вели Сиксус, жената е повеќе лизгава, помалку фиксна од мажот“.

(<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>)- interview with Elif shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) стр.72)

Една од одликите на женското писмо претставува и изборот на формата на делото, во случајот автобиографијата, а како што истакнува Елена Гајери, тоа е родот кој жените отсекогаш го претпочитале, бидејќи е нагласена неговата невозвишена форма, едноставниот и разговорен стил, без литературни амбиции, речиси еден вид личен запис“. (Њиши, 2006:290)

Во духот на постмодернизмот – правецот на кој му припаѓа Шафак и нејзината наклонетост кон фикцијата и како што самата вели „измислувањето приказни“, се прашува: „Но дали жената мора да пишува за себе? И дали мора самите да се поврзат и означат со ‚јас‘ за да се подвлече сепството понудено во рамките на симболичкиот поредок. Од жените во САД се очекува да ги напишат сопствените приказни. Меѓутоа, фикцијата е средство кое се употребува за да се уништи конструктот ‚јас‘. Фикцијата има способност да ‚измислува‘, да замисли дека е некој друг, да ја замагли границата помеѓу имагинарното и реалното“.

(<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>) - interview with Elif shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) стр.72) – да се провери преводот

Токму затоа не смее да се занемари фактот дека иако *Црно млеко* се класификува како автобиографска книга, обработувајќи секојдневни теми, романот исто така претставува плод на фикција. Шафак зборува за имагинарен харем од шест мали жени или ситни палешки кои откриваат дека живеат во неа. Сите овие палешки се манифестации на различни

аспекти од нејзината личност кои се борат една со друга за превласт, секоја поинаква, но сите комплементарни. Додека тие имаат можност да зборуваат по случаен редослед во текот на романот, на крајот Шафак ги подредува според важност – со еден исклучок, а тоа е мозокот. Додека мајчинството менува сè во поглед на женските приоритети, тоа никогаш не влијае врз нејзината моќ на мозокот.

Шафак се обидува да илустрира како мајчинството гради ред од нередот, како животот се менува. Таа се обидува да го претвори млекото во мастило за да ја објасни природата на мајчинството и прифаќањето на нештата какви што сè. Тврди дека секој писател е по малку „крадец“ и апелира до авторите да добијат инспирација. Тука веќе може да се поврзе и втората специфичност на женското писмо, каде што црното млеко е метафора за писателското мастило, творењето, пишувањето и е во тесна констелација со женската телесност и градењето автономија.

„Во есејот *Смењето на медузата* (1975), Сиксус го искажува женското телесно искуство нагласувајќи го половото и еротско значење кое ги

превртува општите места на машката етика, според која пасивната улога на жената е во корелација со репресијата на телото и на слободниот говор, односно на литературата. Со феминизмот, пак, жените решаваат повторно да си ги вратат телото и литературата, разнебитувајќи ги сите традиционални канони. Сиксус, всушност, го кажува неискажливото или пак она што сè уште не е речено и притоа создава нераскинлива врска меѓу телото и писмото, меѓу женскиот идентитет и изразот, меѓу мајчиното млеко и мастилото, сето тоа во рамките на една целосно женска комуникација која е тотално автономна во однос со мажите“.

(Њиши, 2006: 301- 302)

„Обидувајќи се да пронајде оправдание за недостатокот на афинитет кон мајчинството, но и да пронајде рамнотежа помеѓу она што го сака и чувствува Шафак во книгата се занимава и со положбата на жената низ историјата“.

(Јовиќ, 2014:115)

Шафак контекстуализира прашања поврзани со мајчинството и женскоста преку бројни примери од светот и писателското перо од различни култури. Таа намерно гради библиографија во романот – референтна листа од феминистички автори и жени кои напишале

круцијални дела за следните генерации. Во романот говори за животот на Адалет Агаоглу, Силвија Плат, Перл С. Бак, Дороти Паркер, Џејн Остин, Џорџ Елиот, Халиде Едип Адивар, Севци Сојсал и Алис Вокер.

Шафак им се восхитува, но и себеси се смета за дел од традицијата која ја претставуваат Маргерит Дирас, Ребека Вест, на „жени кои тоа станале“, односно жени кои станале писателки и мајки истовремено.

Дали навистина е можно една жена да биде писател и мајка истовремено?! Шафак започнува со жени автори кои не сакаат да имаат деца, продолжува со оние кои тврдат дека нивните дела се нивни деца, а завршува со оние кои признале дека раѓањето дете претставува највисок ранг за една жена писател. Шафак верува дека мајчинството и пишувањето се различни, но поврзани искуства и професионални задачи.

Во овој сегмент Шафак надоврзува уште една специфичност на женското писмо, метафора или поистоветување на раѓањето на дете со раѓањето на нова книга.

Создавањето нов живот и раѓањето веројатно е најкомплексното нешто што се случува во природата, а жената со своето тело во најголем дел придонесува да се оствари ова чудо. „Со оглед на тоа што женскиот идентитет секогаш бил условен од телесноста (и од она што се поврзува со неа, како на пример, создавањето пород или табуата присутни во секоја култура), првиот чекор е токму повторно читање на женската улога тргнувајќи од телото. Всушност, дури и причините за менталните болести на жената отсекогаш се наоѓале вкоренети во самото тело, што не е случај со мажите. Доволно е да се споменат само истражувањата на Фројд за хистеријата, тоа психичко растројство (на жените)?, кое дури и според грчката етимологија (*hístēra* – матка) излегува дека потекнува од нивната најинтимна и ‚есенцијална‘ телесност“ (Њиши, 2006:301-302)

Во тој контекст и постнаталната депресија се поврзува со матката, односно телесноста на жената, па *Црно млеко* во таа насока е букварот на внатрешните бури на жената кога нејзиното тело создава нов живот.

Пишуван во стилот на дневник од аспект на проучување на творештвото на

Шафак, овој роман е еден од најзначајните извори на сознанија за творечкиот процес на авторката, како и клуч за толкување на нејзините дела.

Уште еден интересен детаљ од своето творечко секојдневје и писателска практика ја поврзува Шафак со Вирџинија Вулф. Во есејот *Сопствена соба*, Вулф ги наведува неопходните адути за секоја жена која сака да се посвети на интелектуална дејност: богатство и независност.

„Жената, ако пишува романи, мора да има пари и сопствена соба.“ Но собата е ментален простор и метафора за просторот што жените успеале да го освојат во книжевноста, а исто така е и конкретизација на материјалните услови кои ја овозможуваат примената на литературата и независноста. Сопствената соба е сугестија за жените, оние што не се во можност да располагаат со сопствена соба, наместо да се откажат од улогата на мислителки, како и од пишувањето, ги повикува да се откажат од сопствената соба и да пишуваат во кујна или да се заклучат во бањата за да можат да го сторат тоа“ (Њиши, 2006:289)

Шафак буквално пишува насекаде. Сопствена, уредена соба, со чисто работно биро смета дека би ја ограничило – ваквата нејзина нестатичност, според логиката на Вулф, може да се протолкува во смисла на тоа дека Шафак го освојува широкиот простор на литературата и во тој поход таа е храбра и независна.

„На многу начини, *Црно млеко* е псевдороман, ниту е биографија ниту книжевно истражување, тој е манифест на една писателка-мајка, напишан за модернистите и традиционалистите, за стари и млади. Иако книгата содржи некои мали, но очигледни граматички грешки, претставува добар примерок за почетно читање на компаративни феминистички прашања. Тоа не е биографија, туку израз на една жена која се обидува да го прифати фактот дека е мајка, како и дека е добар и познат автор. Затоа нејзиното млеко е нејзино мастило, средство за надминување на пречките кои им се поставени на многу жени во сите видови на општества, доказ дека диктираното мајчинство му штети на професионалниот развој“. (Cevahiroğlu Ömür, 2012:98-100)

Според Шафак, балансот помеѓу мајчинството и кариерата е можен, иако понекогаш тоа и не претставува вистинскиот пат. Понекогаш се успева, понекогаш се доживува неуспех, има денови кога е тешко, но има и денови кога жената полесно се справува. Според неа, природно е да има турбуленции, затоа што балансот – не значи да нема движење.

„Убиство за чест“ како израз на сексизам (романот *Чест*)

Ако претходно споменавме дека отсуството на машкиот субјект Тони Морисон го наведува како причина за психотичните состојби кај жените и женските ликови во своите романи, во овој дел, каде што ќе се разгледува машкиот сексизам во романите на Шафак, би можело да се пристапи со анализа на причинителите за машката психоза – која произведува сексизам.

Сексизмот како појава претставува убедување дека постои вродена физичка и ментална инфериорност на едниот пол или род кон другиот (жената во однос на мажот), а се манифестира со стереотипна поделба на улогите (маж, жена), пси-

хичко и физичко насилство, па сè до облици на екстреман сексизам како што е сексуалното малтретирање: инцестот или педофилијата и најекстремниот облик: убиство поради чувството на супериорност (мажот врз жената). Во романите на Шафак, сексизмот е присутен во сите форми на машки сексизам, кој ги нагласува физичките и психичките разлики помеѓу половите и поради таквите разлики е неопходна различна, подредена општествена положба на жените во однос на мажите.

Во романите на Елиф Шафак, мотивите кои доведуваат до негативните и насилни настроенија и дискриминација на мажот кон жената, односно појавата на сексизам, во веќе воспоставена рамка на патријархално и традиционално општество можат да се согледаат во неколку причинители: влијанието на отсуство на машкиот субјект врз мажите (татковци и синови), потоа влијанието на отсуство на женскиот субјект (сопруги и мајки) врз мажите и наметнувањето супериорен став на машките деца во однос на женските деца и околината, од страна на мајките.

За да ја прикаже генезата на насилничкото, авторитарно однесување на

мажите, Шафак честопати користи реминисценции вметнувајќи приказни во приказни во кои раскажува за семејните стебла по машка линија. Преку едно такво согледување, може да се забележи дека во повеќето случаи, конструира проблематични машки ликови - синови кои имаат проблематични татковци или ги губат во чувствителни периоди од животот - тинејџерските и адолесцентните години (физичко отсуство на машки субјект или отсутни во својата присутност, физички присутни, но отсутни како родители поради својата порочност која ја лекуваат со насилство). Татковците најчесто се однесуваат авторитарно, насилнички или имаат проблем со разни пороци (алкохол, коцкање, жени) – што резултира со појава на слични, дури и подрастични психози и растројства кај децата, кога овие ќе станат возрасни. Така преземајќи ја улогата на „глава на семејството“, децата чувствуваат одговорност да ја спасат честа на семејството и стануваат сторители на злодела, како што е инцестот - Мустафа во *Копилето од Истанбул* или убиство заради чест - Искендер во *Чест*.

Таткото на Мустафа, во *Копилето од Истанбул*, Левент Казанџи кој бил олицетворение на строгост, не сакал врева, особено не детско палавење. Децата се воздржувале дури и од офкање кога ќе се повределе, а по неговото враќање од работа ги постројувал како војници и ги испрашувал. По неговата смрт, Зелиха како да чувствува олеснување, но Мустафа смета дека треба да го заземе неговото место и пред да биде силувана од сопствениот брат, тој ѝ се обраќа: „Не ти е гајле што мажите ти свиркаат по улиците. Се облечуваш како курва и очекуваш почит?“ (Шафак, 2011:300)

„А не значи дека ако го нема, во оваа куќа повеќе нема правила. Имаш одговорност кон оваа фамилија госпоѓице. Не можеш да носиш срам во оваа добра куќа... Сега кога татко е мртов, изјави Мустафа, јас сум главата на оваа фамилија...“ (Шафак, 2011:301)

Мустафа е машкиот аспект на патријархалното и традиционално општество, проблематичен лик кој насилно ги решава работите, кога во прашање е доведена неговата машкост, бидејќи Зелиха беспоштедно го навредува и не премолчува.

Таткото на Искендер во *Чест*, Адем Топрак, исто така има горчливи сеќавања од детството кое го минува помеѓу „двајца татковци“, „баба“ трезниот и „баба“ пијаниот.

Слична е приказната и на нараторот именуван со Јас во *Вошлива палата*. Неговиот татко дење бил горделив и вреден човек, а навечер се претворал во чудовиште. Додека таткото пиел, мајка му била задолжена да подготвува најразлични јадења, да го служи и таа и најстариот син да седат доцна во ноќта и да ги трпат неговите навреди. Од сите деца, како што самиот признава, токму тој кој бил сведок на татковите понижувања и пакости, ги презел сите негови лоши особини.

Следен важен причинител за машката психотична состојба е резултат на отсуство на женскиот субјект или напуштање на жената на семејството (сопруга или мајка), што според патријархалната и традиционална логика на расудување претставува нанесување срам на потесното и поширокото семејство и повреда на најсветото нешто - честа. Дотолку повеќе што по таа логика, жената без оглед колку е несреќна или трпи насилство, не смее да ги напушти

мажот и семејството, или да се разведе. А таа што ќе се дрзне да стори такво нешто – се смета за мртва. Токму оваа судбина ја доживува мајката на Адем, која не можејќи повеќе да го трпи насилството, си заминува. Пред да замине, се обидува да избега со Адем, но новиот маж кој веројатно не е ништо подобар, гледајќи го детето кое Ајша го држи за рака, вели: „Ти реков, немам намера да гледам туѓо дете. Остави го кај татко му. Така е најдобро за сите“. (Шафак, 2014:329), потоа Ајша го води Адем до браната и се обидува да се самоубие.

„Две години потоа, кога веќе не можеше да трпи, Ајша го остави сопругот. Едно утро ја немаше, палтото не ѝ беше на закачалката, а од под креветот фалеше еден изветвен куфер. ...Кога луѓето почнаа да зборуваат – и дома и надвор од дома - а тој им ги слушаше грдите коментари, ниеднаш не спомена никому, а особено не на ‚баба му‘ (пијаниот) дека таа се обиде да се убие, и себеси и него. Никому не кажа ни за човекот на железничката станица – со кој сега сфати дека избегала мајка му“. (Шафак, 2014:334)

Шафак во своите романи сака да прикаже дека машкиот субјект исто така

„страда“ и чувствува срам поради неможноста за пород или уште пострашно - неможноста за машки деца (многу присутна појава во патријархалните семејства, каде што вината ја носи само жената), но истовремено за акумулирање на агесија, огорченост и насилство во машките ликови, придонесува и воспитувањето на машките деца кое од страна на мајките се спроведува според традиционални клишеа. Тие ги хранат машкоста и егото, безрезервно ги штитат своите синови и ја поттикнуваат бесчувствителноста, воспитувајќи ги дека солзите не се за нив или дека кујната не е место за мажот.

„Мажите што ги познаваше Пембе одвај влегуваа во кујната за да си наполнат сами чаша вода, но ако размисли добро, токму така ги воспитуваше своите двајца синови, а особено Искендер“. (Шафак, 2014:130) Исто така, таа суеверната Пембе смета дека ако детето нема име ќе го заштити од Азраел, ангелот на смртта, па по оваа логика Искендер нема име до својата четврта година, а потоа го добива по кралот над кралевите Александар Велики. „Син на мајка, рече Пембе, небаре требаше да си потврди. Го гушна

толку силно што ѝ го почувствува срцебиењето низ своите гради. ‘Маламин’ (куќо моја, доме мој), султане мој“ (Шафак, 2014:36)

Шафак многу јасно и недвосмислено потсетува дека единствена, вечна и речиси глорифицирана константа во сите аспекти за детерминирање на машкоста претставува честа.

„Можеби не разбира секој, но на некои мажи на овој свет честа им е сè... Мажот што со измама го лишиле од неговата чест е мртов човек. Веќе не може да излезе на улица, освен ако само зјапа во тротоарот...“ (Шафак, 2014:175)

Така Шафак ја прикажува честа како машки симбол, која се остварува преку неговиот опозит – женскиот симбол и одлика, а тоа е срамот.

„Само скромноста ѝ е калкан на жената. Запомнете го ова: останавте ли без неа, нема да вредите ни скршен коруш. Светот е суров. Нема да ви се смилува...“, ги советува своите ќерки Назе, во романот *Чест*.

„И сето тоа затоа што жените се создадени од најблагот лесен лен, продолжи Назе, а мажите од тешка, црна аба. Така ги скроил Бог: едните над другите. А зошто така сторил, не треба да

се прашува. Важно е дека на црната боја не се познаваат дамки, за разлика од белата боја, на која се гледа и најситната валкана дамка. По истиот терк, жените што ќе се извалкаат веднаш паѓаат во очи и се издвојуваат од другите, како луспи што се требат од зрната. Па кога девицата ќе му се даде на мажот што го љуби – губи сè, а тој не губи ама баш ништо.

Така во земјата во која се родија Розова Судбина и Доста Убавина, честа беше повеќе од обичен збор. Беше и име. Детето може да ти се вика, ‘Чест’ само ако е машко. Мажите имаа чест. Од старите средовечни мажи, па до момченцата на школо, толку мали што сè уште мирисаа на млеко. Жените немаа чест. Наместо тоа, имаа срам. А како што знаат сите Срам е недостојно име“ (Шафак, 2014:20)

Најрепрезентативен пример, за сите аспекти на сексизам, Шафак внесува во романот *Чест* и уште со самиот наслов укажува на тоа дека во него ќе стане збор за честа. Тој во себе носи впечатлива приказна за близначките Пембе и Џамила кои се родени како седма и осма ќерка во курдско семејство без машки пород. Израснати се од својот татко во едно

далечно курдско село, бидејќи мајка им умира на породување во желбата и по цена на својот живот на свет да донесе машко дете. Секое поглавје во романот го раскажува по еден член од семејството. Топрак, а приказната се движи од сегашноста кон минатото и обратно, што на четивото му дава дополнителна динамика.

Мајката Пембе, таткото Адем, децата Искендер, Есма и Јонус – секој од нив има свое видување на настаните. Џамила, сестрата на Пембе, раскажува за својот живот во селото блиску до реката Еуфрат, каде што работи како бабица и бајачка.

Романот зборува за турско-курдскиот начин на размислување и животните ставови каде што жените не влегуваат во брак доколку не се невини, за тешкиот патријархат, за недоразбирањата, за тоа како жените немаат слобода на движење и не смеат да ги покажат чувствата кон мажите и како што веќе беше споменато, да се изгуби „честа“ за жената претставува најтешко злосторство. Таков е примерот со грабнувањето и враќањето на Џамила, кога во прашање ќе биде доведена нејзината чест. Иако татко ѝ ја истепал неколку пати, таа збор не

изустила. Добрата вест била што најверојатно ќе ја омажат за некој стар роднина и така честа ќе ѝ се зачува. Така Адем решава да ја земе Пембе за сопруга, бидејќи не сака „обесчестена“ жена која всушност ќе наликува на неговата мајка. Таа негова фрустрација ќе го следи до крајот на животот, проследен со срам, пороци и каење кои ќе резултираат со самоубиство.

Подолна семејството емигрира на запад во Лондон и западниот начин на живот за едно традиционално семејство ќе влијае збунувачки и истовремено погубно. Кога двете култури ќе се судрат, за ниту еден од членовите на семејството не е лесно да се прифати таа колизија. Секој од нив се бори со своите стравови, фрустрации и тешкотии.

Во сржта на романот, Шафак вткајува многу силна и болна семејна приказна, а проблемите започнуваат кога Адем го напушта семејството поради коцкарски долгови и врската со една танчарка од ноќен клуб. Во оваа потресна сага се говори за тоа како синовите Искендер и Јонус ги доживуваат болката и срамот од напуштањето на таткото, како ќерката Есма се носи со тагата и грижата на својата мајка, како Пембе

копнее за малку љубов и нежност во својот осаменички и тежок живот и како наоѓа разбирање и љубов од Илајас, маж кој е шеснаесет години постар од неа, искрено ја почитува и кој навистина сака да ја спаси од состојбата во која се наоѓа...

Искендер ѝ забранува на мајка си да оди на работа и да излегува од дома. Ваквата ситуација, всушност, е показ дека женската слобода во традиционалните структури е ускратена, дотолку повеќе што пијанењето, коцкањето, неверството... и другите пороци кај мажите, се категории за кои во патријархалните општества воопшто не се ни зборува, а уште помалку се попречени или осудени, бидејќи жената е однапред замолкната, а на мажот сè му прилега. Според оваа логика, жената е таа која е виновна за секоја негова состојба или порок. Кога жената на Тарик (братот на Адем) му соопштува дека неговиот брат живее со друга жена, Тарик вели: „А што друго очекуваш кога таа не е доволно добра жена за да си го задржи мажот дома...“ (Шафак, 2014:173) Жената е виновна и тогаш кога не е, односно кога апсолутната вина за постапките и делата ги сноси мажот. Во случајот Пембе од

своите сонародници е обвинета и за состојбата на Адем и за „сопственото убиство“, извршено од саканиот син – бидејќи не била доволно добра и го заслужила сето тоа.

„И по убиството, целото маало шуш-каше за неа. Некои дури ја обвинуваа дека му донела срам на семејството и дека го испровоцирала својот син да тргне по толку лош пат“. (Шафак, 2014:351)

Пембе умира двапати, првиот пат е „убиена“ од својот син и вториот умира вистински, од природна смрт. Всушност сите, па и Искендер мисли дека ја убил својата мајка бидејќи тој по грешка всушност ја убива тетка си, а Пембе заминува да живее во трошната куќа на Цамила, во курдското село, блиску до реката Еуфрат.

Во основата на романот лежи приказната за едно имигрантско семејство од курдско и турско потекло кое живее во Лондон, но и специфично шафаковски, разработен е најекстремниот облик на сексизам – убиството заради чест. За овој роман, таа вели:

„Секогаш се интересирав за семејствата, најверојатно бидејќи јас самата немав. Бев одгледувана од самохрана

мајка, феминист, што не беше вообичаено во седумдесеттите години. Семејствата ме интригираат и во овој роман сакав да истражам како луѓето кои најмногу ги сакаме, најмногу не повредуваат. Фокусирајќи се притоа на односот мајка-син и поконкретно на концептот според кој мајките ги одгледуваат своите синови како султани

и со тоа ја уништуваат среќата на сите околу нив.

Претставуваше голем емоционален предизвик да се ставам на местото на Искендер, без да му судам за тоа што е. Но, тој не е херој, ниту антихерој, тој е насилник, силеција и гад“.

(<http://www.mila.bg/article/5170882>)

Користена литература:

Шафак, Елиф: (2011), *Копилето од Истанбул*, Издавачки центар Три, Скопје

Шафак, Елиф: (2014), *Чест*, Издавачки центар Три, Скопје

Шафак, Елиф: (2013), *Црно мяко*, Егмонт, Софија

Šafak, Elif: (2012), *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd

Њиши, Армандо: (2006), *Компаративна книжевност*, ДККМ&Магор, Скопје

Срцева, Татјана: (2016), *Субверзивноста на женското лудило во англо-американската проза наспроти конформизмот на женската патријархална матрица на македонскиот роман*, Дата понс, Скопје

Foucault, M. (2009), *History of Madness*, New York, Routledge

<http://www.mila.bg/article/5170882>

(E. Melek Cevahiroğlu Ömür M.A. Tarih Boğaziçi Üniversitesi, Published in: *Journal of American Studies of Turkey* 32, Ankara, December 2012, pp. 98-100.)

<http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=11>)- interview with Elif shafak; *Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003)

Marina Cvetanoska

The Feminist Thought and Women's Writing in the Novels by Elif Shafak

(Summary)

Every woman can be recognized in the female characters in Shafak's novels, both the woman from the East and the woman from the West, because the essence of the womanhood which is complex by itself, is specifically embedded in them. In this regard, Shafak as an individual, and primarily as a woman, puts her own distinctive stamp in the portrayal of the mosaic of womanhood from several cultural aspects.

When she speaks about the history of the feminist movement in Turkey, about the right to vote which was given to women in 1934, Shafak points out that the secularization process in Turkey is fully implemented and it is not favorable for all women. In her novels, the modern Turkish woman is caught in the grips with stereotypes, prejudice, sexism, as well as with "honor killing", still frequent in Turkey. Through problems and images, with specific originality and transparency, she captures her own Middle East story. With great dose of humor she manages to reveal universal female world of thoughts and dilemmas.

Key words: women's writing, feminism, patriarchy, tradition, honor, shame

Мери Батакоја

929 Поповски, Ж.

Professional article / Стручен труд

**КУЛТУРОЛОШКИТЕ АСПЕКТИ ВО ТЕОРЕТСКОТО
ТВОРЕШТВО НА АРХИТЕКТ ЖИВКО ПОПОВСКИ:
МИСЛЕВМЕ ДЕКА МОЖЕМЕ ДА ЖИВЕЕМЕ ЗАБОРАВАЈЌИ**

Клучни зборови: архитектонска теорија, архитектонска мисла, нематеријално културно наследство, архитектура и култура, Живко Поповски, Скопје

Веќе подолго време газиме врз критичната линија од која не можеме ниту еден милиметар да исчекориме нанапред без да се погледнеме наназад. Нова ни е поуката дека вредносниот систем воопшто, па и во архитектурата на Македонија не ни е срушен, туку дека всушност и никогаш не бил изграден. Зачувувањето на вредностите по „устен“ пат, иако културолошки блиско на македонските традиции, се покажа како пропаднат проект и значајните наследства исчезнаа со исчезнувањето на раскажувачите-протагонисти на едно

време. Младата генерација се соочи со недефинирани вредности кои допрва треба да ги воскреснуваме и да ги исправаме преку поплавените архиви, изедени од молци, изгубени, опожарени, преселени на непозната дестинација, оштрбени од негрижа. Овој е мигот кога разбираме дека архивите, кои се инаку ризници на културните вредности, се огледало на културното милје на еден народ. По аналогија со горекажаното и нашето културно милје, конечно, разбираме дека е поплавено, изедено од молци, изгубено, опожарено, преселено на не-

позната дестинација и оштрбено од негрижа. Но, исто така, разбираме дека не можеме да продолжиме да живееме заборавајќи и дека тоа културно милје е сè што имаме, и мора од почеток, како искинат ѓердан, да го нанижеме од пронајдените бисери.

Теоретското творештво на професорот Живко Поповски, официјално се состои од седумдесетина текстови, кои тој непрекинато, цели триесет и осум години (1968-2006), ги споделувал со јавноста преку дневните гласила, факултетските зборници и архитектонските списанија во земјава и надвор од неа. Неговата мисла за архитектурата на поединци-интересенти и истражувачи досега им се претставувала низ фрагменти на растурина сложувалка. На повидок е книга која конечно ќе ја обедини таа сложувалка. Имајќи ја привилегијата да ја гледам веќе составена, не можам а да не заклучам дека растуреноста и несреденоста на материјалот нè чинеле (пре)многу. Да сме го имале овој материјал втиснат врз мислата на младите архитекти и студенти по архитектура, преку него тие поинаку би се читале себеси, македонската архитектура и различните состојби кои

општествено ги живееме. Веројатно најголемиот придонес на оваа збирка мисли за архитектурата на професорот Живко Поповски се должи на неговата бескомпромисна искреност пред себе и пред своите сожителите и читатели, искреност што кај секој од нас рефлектира и воспитува на искрен поглед кон себеси и кон македонскиот микросвет во кој живееме. „Откритијата и пронајдоците се близу, околу нас (ако не се во нас), - тие не се некаде далеку во светот (како ни се чини)...“¹

Живко Поповски неретко нè враќа на самите почетоци на архитектонската размисла: - *Што е архитектура?* - *Што е град?* Знаејќи и самиот дека тоа се прашања со тежина слична на оние поврзани со смислата на постоењето, само нè потсетува дека не смееме да престанеме да си ги поставуваме и дека тоа што никогаш нема да ги разбереме докрај ниту архитектурата ниту градовите е причина повеќе да ги мислиме, сакаме и проектираме.

Живко Поповски, во своите искази, секогаш ги изедначува мислењето и проектирањето. „*Класичарите во 17 век*

¹ Поповски, Живко. “Архитектура „за првична згода“ (Ad-hoc архитектура).” *Аршин*, 1996: 52.

порачуваа: „Учите да мислите, а потоа пишувајте“. Истото важи и за архитектите: учите за да мислите, а потоа проектирајте, градете. ... Ние не потфрливме во градењето, потфрливме во мислењето”, вели тој.² Токму ова, недостигот на (с)мисла, е дијагнозата зад културолошкото воспаление на македонската архитектура која често се разбира како одделена од теоријата, односно мислата. „Во терминот архитектура со полно право можеме да ги подразбираме само креативно замислените објекти, сето останато ќе остане во доменот на *сидаријата*“, говори Поповски.³ Неговата архитектонска мисла е неразделна од неговите проекти и реализации. Нè потсетува дека мислата треба да ја негуваме и да ја заштитуваме како нематеријално културно наследство подеднакво како што треба да се бориме Градскиот трговски центар во Скопје и Домот на пензионерите во Охрид да се заштитат како материјално културно наследство зошто само така зборуваме за вредносни целисти. Тезата на мрзливите

архитекти кои недоволно учеле, размислувале и проектирале, ами повеќе граделе и заработувале од архитектурата гласи „вишок на теорија, кусок на градба“. А токму сега мора да застанеме и да погледнеме околу нас дека постои само кусок на знаење и умеење, отсуство на секаква (с)мисла, а толку голем вишок на лоши згради (на купишта цигли)!

Архитектонската мисла на професорот Живко Поповски ќе си дозволам (иако можеби ќе ми биде забележано) да ја наречам и единствената архитектонска теорија на македонската архитектура, со акцент на теоријата на македонската модерна архитектура. Хроника што еден современик на модерната архитектура ја пишува за своите современици, директно сведоштво. Таа не е само инвентар на најзначајните архитектонски реализации туку и класификација на модерната во Македонија по периоди, влијанијата кои ја обликуваат модерната архитектура, предизвиците кои ја демнат, опасностите кои ѝ се закануваат. Најголем дел од она што младата генерација смета дека допрва треба да го направи во име на македонската модерна архитектура е веќе тука присутно, напишано во далечните

² Поповски, Живко. „Охридска (архитектонска) школа“ *Аршин*, 1996: 22-29.

³ Поповски, Живко. „Архитектонското денес и утре“ *Каталог за изложба „Македонска архитектура“*, 1974: 39-43

седумдесетти и раните осумдесетти и заборавено до денес.

Од посебно значење во овој контекст е тоа што архитект Живко Поповски ниту еднаш не го употребува поимот *модернизам*. Зборува за *тодерната, модерната архитектура, модерното наследство*, но ниту еднаш не ја прави фаталната грешка да го сведе модерниот проект на архитектурата на само уште еден „изам“ на ниво на метод на стилска класификација на историјата на архитектурата и уметноста. Зошто е ова значајно? Значајно е затоа што во нашата средина малкумина се оние кои расправаат за модерната архитектура пошироко од рамката на нејзината појавност, да не кажам површно. Тој ги разбира и се залага за посуштинско читање на значенските слоеви на модерната архитектура како одговор на комплексните техничко-технолошки предизвици на ниво на современите градови - *техницизам*, но и како рефлексија на егзистенцијалните потреби на човекот врзани со мемориско семантичките кодови на татковинските места - *регионализам*. Во оваа смисла, можеме без двоумење да заклучиме дека професорот Живко Поповски трага по некаква архитектонска теорија на *култу-*

рализмот, специфична за македонското културно милје, теорија што ќе учи од наследените длабоки обрасци на урб-архитектурата на македонските градови (а не од завршните декоративни слоеви на македонските фасади!) Изедначувајќи ја архитектурата со урбанизмот во т.н. урб-архитектура, тој не потсетува дека градот а не зградата е ултимативниот продукт на архитектонската одговорност. Само урб-архитектурата може да биде градителка и носителка на културата и знаењето на еден народ и општество. „Ако јазикот е најавтентично обележје на еден народ, тогаш архитектурата ќе биде бездруго негово најтрајно обележје“, ќе каже тој.⁴ Живко Поповски е свесен дека за регионалните варијации на модерната архитектура во македонските градови се кријат модели што се неистражени и неискористени. „Не може да се зборува за немање модел. Повеќе може да се зборува за некористење. Можеби е недоволно истражен, за што сме виновни самите, поточно претходните и мојата генерација. Но затоа денес, вие треба да се ангажирате

⁴ Ibid.

многу повеќе, впрочем за тоа е потребно време.“⁵

Живко Поповски ја посматра иднината на модерната македонска архитектура како дел од самоуправното социјалистичко општество на тогашната Југославија, не во смисла на политичка пропаганда, туку како отворена можност за активна партиципација на граѓаните во формирањето на сопствената животна средина. Пионерски ги промовира во нашата средина *граѓанството* и можностите за негова *партиципација* во уредувањето на животната средина, како и *плурализмот*. Блиска до горенаведените теми е и темата за негување на „*голото тело на градот*“, според специфичниот речник на професорот, односно *екологијата* која најмногу се однесува на еманципирање на архитектите и граѓаните за правилно длабинско читање и користење на природните предуслови на нашите македонски градови.

Зборот *значење* е повеќекратно присутен во размислите на професорот, како

⁵ Информатор: Минас Бакалчев, Гоце Аци-Митревски, Митко Хаџи-Пуља, Борче Стојановски. „Разговор со Живко Поповски: Модерната - ослободување на интересите.“ *Информатор: Ле Корбизје и трајноста на архитектурата*, 1986: 51-55.

и *семантиката*, *семиотиката*, *повеќезначноста*, *меморијата*, *мемориската мисла* и *меморискиот простор*, *мемориско-семантичките кодови* итн. Значенските вредности на архитектурата воопшто, со акцент на значенските вредности на модерната архитектура (толку многу критикувана поради нив!) се во центарот на интерес на професорот Живко Поповски. За него, наместо да се стави под знак прашалник значењето на модерната архитектура во светот и кај нас, под знак прашалник се ставени сите оние (а меѓу нив се вбројува и самиот во неговите млади години) кои модерната архитектура ја изедначиле со ортогоналната шема по систем на погрешно разбраната функционалистичка теорија и наредените „*кутии*“, „*сандаци*“ и „*стаклени кафези*“, како што ќе каже во една пригода.⁶ Не крие дека овие неукости и недоразбирања во однос на модерната архитектура, кај себе првпат ги забележал додека престојувал на пракса

⁶ Поповски, Живко. „За младата македонска архитектура“ *АРХИТЕКТУРА*, 1981.

Информатор: Минас Бакалчев, Гоце Аци-Митревски, Митко Хаџи-Пуља, Борче Стојановски. „Разговор со Живко Поповски: Модерната - ослободување на интересите.“ *Информатор: Ле Корбизје и трајноста на архитектурата*, 1986: 51-55.

во архитектонското биро на архитектите Ван ден Брук и Бакема во Ротердам, а дека сознанијата го маѓепсале во подоцнежниот период на самостојно создавање и проектантско и животното искуство.

Токму оваа широчина на мислата на професорот, отворена кон новите знаења, постојано критички будна и љубопитна, го прави Живко Поповски единствениот архитект кој зачекорува во постмодерниот плурализам без да го изгуби копното под нозете. А знаејќи дека ја има чесноста на аргументите на своја страна, бестрашно се впушта во јавни дискусии и пресметки секогаш на страната на (ни денес недокажаните) архитектонски вредности на модерната архитектура. *„Убеден сум дека една цела плејада млади архитекти носи такво знаење, кое на постарата генерација ѝ недостигаше. Тоа е проширено знаење за сопствениот простор компарирано со она што се случува денес во модерната архитектура . Тоа знаење што генерацијата го носи заедно со архитектонското наследство може да не доведе до прави вредности.“*⁷

Во контекст на теоријата на македонската модерна архитектура, мора

да се напомене ставот на Живко Поповски за македонската архитектура како архитектура на малите народи, од што произлегува и неговата заложба за архитектонски елитизам во македонски контекст. *„Не е сè во големината, елитноста пред сè може да е содржана и во минорноста, прецизноста, перфекционизмот и суптилноста. Мислам, на нас, токму елитност ни недостига. Македонија е мала земја и не може да се покажува преку квантитет, напротив само преку нешто што е перфектно и прецизно. Сè што е почнато како големо скапо не чини, па и сопствената куќа од неколку ката и потпокрив недовршена, неупотреблива, празна, неуредна и неубава. За нас перфекционизмот би требал да биде важна определба да не кажам импe-ратив! Малото може да опстане само во совршенство и одредена елитност, кои не само што ќе ги поседува туку и употребува.“*⁸

Овие архитектонски размисли можат да се посматраат и едноставно како белешки за архитектурата, секогаш лични автобиографски рефлексии, никогаш конзервативно-научнички, но остри како скалпел и точни до болка, што ги

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

прави пророчки. „На извесно временско растојание, во период на одредена фаза од општествено и културно бранување, меѓу архитектите се појавуваат ентузијастички кои за кратко се одвојуваат од своите маси за цртање, го оставаат приборот настрана и се фаќаат за перата, за со пишан збор да се изразат во поширока димензија на просторот и времето, а не преку цртеж и скица, во слава на архитектурата или архитектот.“⁹ Тоа е мешавина на истражувачки трудови, критичко-историски есеи и разговори, кои за секој читател поединечно верувам дека ќе поттикнат различни интереси.

Изразот на Живко Поповски е непосреден, тој ни се обраќа искрено и директно, ни поставува прашања, некогаш ни дава и одговори со израз кој е исклучително поетичен, полн со метафори и сочни описи на парчињата град и архитектура за кои пишува. „Вардар минува низ Скопје како опашката на мачката низ порта, отпрвин занесува надесно, потоа налево, потоа пак надесно, сè така додека не излезе од градот. Во самиот центар прави

натегнат лак, на кој како стрела се поставил Камениот мост. Ако дома имате каква било карта на Скопје, погледајте внимателно! Зашто, ќе откриете како реката со својот тек прави напор во срцето на градот да ја вреже првата буква од неговото име.“¹⁰

Скопје е недвосмислено предмет на неговата архитектонска љубов, неговиот роден град, вечната инспирација, но и вечната болка. Неговите текстови се љубовно задоцнето писмо за Скопје, градот кој дозволивме да се гради без да се отсонува. Професорот Живко Поповски му се обраќа на Скопје секогаш со *метропола*, како да не сака ни да помисли дека Скопје може и никогаш да не дорасне до вистинското значење на зборот *метропола*, светски град. Понекогаш, во некоја од редицата колумни во дневниот весник Дневник, ќе се протне тоа колебање и одеднаш зборот метропола ќе се најде во наводници. Исклучително се вредни неговите лични сведоштва на градењето на Скопје, во чии рамки можеби нема да бидат целосно одговорени, но ќе бидат испровоцирани

⁹ Поповски, Живко. „За младата македонска архитектура.“ *АРХИТЕКТУРА*, 1981

¹⁰ Поповски, Живко. „Реката и градот („Е мој мајсторе“ – белешки за архитектурата и урбанизмот)“. *Нова Македонија, ЛИК - додаток за литература, идеи и култура*, 27 04 1988/3.

повеќе прашања: Зошто планот на Кензо Танге за постземјотресна обнова на Скопје никогаш не е реализиран? Како се носеа одлуки за рушење на некои објекти по земјотресот? Зошто денеска ги имаме Топаана и Шутка како етнички енклави на градот Скопје? Како карпестата големина стана планината Водно? Зошто булеварот Гоце Делчев никогаш не е завршен? Кој сакаше прв од Скопје да направи град-депо на кулиси? Зошто Американската амбасада се изгради на Калето? Што дозволивме да се изгради на почетокот на градот Скопје кај Скупи?...

Низ љубовта кон Скопје, професорот Живко Поповски ни ја соопштува и својата лична терминологија за градовите: градољубител, градољубие, градо-раководител, градотворец, градот-мит, градот-симбол, градохулење, градочувар, зградоградба наспроти градоградба... Размислувајќи за овој речник, преку кој се гради неговата минијатурна теорија на градот, можеме со сигурност да кажеме дека професорот Живко Поповски е еден од најпосветените градољубители и најревносниите градочувари на градот Скопје! Штета што токму овие квалификации не му ја обезбедуваат, туку

напротив му ја загрозуваат кандидатурата за градо-раководител (читај градоначалник) во 1990 година, која ја повлекува поради директна закана, според архитектонските кулоари. Но, од таа кандидатура нам ни останува еден од најубавите текстови посветен на градот Скопје, визијата за една поубава стварност „На Скопје, со љубов“.¹¹

Професорот Живко Поповски е вечниот опозиционер на сите власти на територијата на денешна Р. Македонија. Зар не е тоа и единствениот начин суштински да бидеш архитект, да имаш право да зборуваш и да ги браниш архитектонските вредности од големите калкулации на моќниците, властодршците и партиите на власт поради кои архитектурата е често омилен предмет за криминална и пропагандна злоупотреба? За жал, тој во својата опозиција не е само на борбените линии против центрите на моќ, туку и против „титуларните“ архитекти блиски на тие центри на моќ од една страна, и исплашените, понижени архитекти кои ја прифатиле улогата на наемни извршители од друга страна, а сите заедно во форма на градохулиско

¹¹ Поповски, Живко. „На Скопје, со љубов.“ *Млад борец*, 07 11 1990.

тројство ги виреат себичноста и агресивните лични интереси во просторот кој е наш, заеднички, татковински. „За оваквата состојба во јавноста најчесто како виновници се посочуваат и осудуваат архитектите. Мојата маленкост (значи: јас и јас - лично, како што би рекол Августин) смета дека архитектите се само кучи-ња-скитници за отстрел или се дресирани вучјаици на олигархијата, или пак се мили пудлици на политичката автократија . За жал, никако не се најдоа во улога на градоочувари!“ ќе каже професорот.¹²

Во приложениот материјал, од кој најстариот текст датира од 1968 година а последниот од 2006 година, токму поради овие општествени околности, можеме да проследиме една полетна оптимистичка фаза во контекст на македонската архитектура која во текстовите е присутна до раните осумдесетти, а потоа гледаме една веќе зрела, понекогаш затскриено, а најчесто отворено разочарана позиција, која за среќа смогнува сила да преземе поучна односно советодавна улога. „Што правевме и правиме ние? Се затворавме

во себе, самобендисани сезнајци! Другите се обидуваа да направат по нешто за нас, особено по несреќата што ни се случи во 1963 година, за потоа понуденото да го понижиме и расипеме, како не знам чие да е или сосила да ни е наметнато!“¹³

„Жалам, како и мнозина други, што сум немоќен нешто да направам за да ги подобрам или променам состојбите... Поради тоа и јас тагувам за сè што се случува со најголемиот дел од она што ни се брои како своина и се идентификува со Македонија и за сè што ни се ‘абе’, притиснато помеѓу секојдневната макијавелистичка и прагматична точилка.“¹⁴

„Состојбите во нашите градови денес се најнепријатна материјална претстава за тоа колку самите умееме да ги усложниме, па и упропастиме договорените, решените и речиси веќе изработените нешта во наша полза. Како ретко кој феномен е што ние го правиме тоа без некоја подготовка, проверка, конкуренција, туку онака со

¹² Поповски, Живко. „Незнајковци“, *Дневник*, 05.09.2006.

¹³ Поповски, Живко. „Самодоволно планирање“ *Дневник*, 08 08 2006.

¹⁴ Поповски, Живко. „Провокативно-урбанистичките планови како помагала за уцена.“ *Дневник*, 09 05 2006.

*‘јас мислам’ - како архитектурата и урбанизмот да се мислени именки. Одлучуваме само за она што е во наш интерес не водејќи сметка за оние со кои сме или сакаме да бидеме, а се чини најмалку за оние со кои допрва ќе бидеме или ќе дојдат после нас. Забораваме дека секоја генерација има право на слободен простор и изразување во него.*¹⁵

*„Урбанизмот речиси целосно, а архитектурата високопроцентуално се под силно влијание на кич криминалот, манипулирани и корумпирано-политизирани. Впрочем, нема ништо чудно во тоа, кичот (безвредноста) е неразделен од криминалот (злосторството); и едното и другото се пород од љубовните игри и тајните ‘брачни врски’ меѓу партиите во овој период на понуди од секакви видови ‘слободи’ за да се стигне до ‘демократијата’.*¹⁶

Друг значаен слој на размислите за архитектурата на професорот Живко Поповски е претставувањето на една прецизна анамнеза на македонската архитектонска сцена и работна дијагностика која од денешна гледна точка се

чини и како серија точни и единствени дијагнози во архитектонска, но повеќе во културолошка смисла.

Дијагнозата *недовршености и нецелости* се однесува на отсуството на морална одговорност и недоследност во извршувањето на (архитектонските) работи. *„Сè по нешто оставаме недовршено, недовршени ни се градовите, населбите, во нив улиците, зградите, недовршени ни се пристапите за пешаци и за возила, парковите и зелените површини, недовршени ни се усвоените програми, плановите, урбанистичките и архитектонски проекти“*, вели професорот. Тој апелира дека само довршениот простор е важен за наше колективно оттргнување од чувството на неодговорност, привременост, неточност, неисполнителност и негрижа за извалканата и загадена околина. *„Само довршеноста и целоста прифаќаат надградба во културата“*, ќе заклучи.¹⁷

Дијагнозата на *„фантомски згради“*, *„шпиртосани објекти“*, *„стари фрајли“* или *„баба роги“* кои не се живи веќе со векови, произлегува од генералната тема

¹⁵ Поповски, Живко. „Реурбанизирање без правила“, *Дневник*, 21 02 2006.

¹⁶ Поповски, Живко. „Насилство врз авторството“, *Дневник*, 14 02 2006.

¹⁷ Поповски, Живко. „(Не)довршености („Е мој мајсторе“ – белешки за архитектурата и урбанизмот)“, *Нова Македонија, ЛИК - додаток за литература, идеи и култура*, 16 03 1988/3.

на *старото во новото и обратно*, но во македонски архитектонски и политички контекст.¹⁸ Наспроти неговото залагање за регионализмот како варијација на модерната архитектура во македонски контекст, за кој веќе зборувавме, а кој произлегува од наследениот урбанистички третман на македонските градови, тој се спротивставува на актуелните практики присутни уште во осумдесеттите години втемелени врз идеи кои само „личат“ на традицијата. Во повеќе наврати апелира дека кокетирањата со традицијата и наследството се опасни, несериозни и сомнителни доколку не се резултат на суштински умења и знаења од повеќе области, а особено на проверени историски аргументи, кои во архитектонски контекст подразбираат и целовита материјална документација.

Дијагнозата *индивидуалитет преку колективитет* го детектира културолошкиот „дефект“ рефлектиран врз карактерот на македонските градови. *„Многу ретко можете да сретнете населени места во кои ќе најдете неколку исти куќи - можеби две, но три*

*никако. Тоа ни укажува дека се работи за лично или индивидуално креирање на своја сценографија, амбиент или место на живеење. Набљудувајќи го тој (наш) простор можеме да дојдеме до сознание дека во рамките на сценографскиот индивидуалитет опстојува недефиниран, а со тоа тешко контролиран колективитет. Кога ги гледаме од далечина, нашите села или мали населени места ни се претставуваат преку слика на колективност или компактност, но кога ќе се доближиме или ќе влеземе во нив ќе забележиме како тие живеат во сопствената индивидуалност. Истото се забележува и во народните ракотворби, во кои одвај можете да пронајдете прецизно еднакво изработени мотиви.“*¹⁹ Осознавајќи го овој факт, ние можеме да разбереме зошто е толкав отпорот кон модерните населби и објектите кои се контролирано еднакви и стандардизирани. По Втората светска војна, процесите на модернизација се обидоа во македонските рурални средини да зачат елементи на модерни градови, не земајќи ја предвид потребата за паралелна еманципација на овој затекнат

¹⁸ Поповски, Живко. „Планираното мора да се реализира доследно и постапно“, *Нова Македонија*, н.д.

¹⁹ Поповски, Живко. „Индивидуалитет преку колективитет“ *Дневник*, 11 07 2006.

некултивиран индивидуалитет. Колективитетот наречен модерен град и неговата кохерентна целина, толку природен за западната цивилизација, кај нас се раствори во доградби, преправки, балкони, баџи, украсни огради, омилени бои, сè што некој посакал и сè што некој можел.

Дијагнозите се многубројни, од горенаведените, преку *објекти освојувачи, имитација со иновација* и други кои допрва ќе ги откриваме препрочитувајќи ги одново и одново. Едно од најоригиналните според мене видувања на професорот Живко Поповски е поврзувањето на правото на град со правото на слобода. Критериумот за развој на градот бил условуван со развојот на човековите права и слободи, вели професорот Поповски. *„Сите други критериуми за развојот, како што се напредокот на технологија, унапредување на производството, па дури и продолжување на човековиот животен век, можат да се земат за помалку важни... отколку овие две! Оттаму, и во иднина, тие ќе останат како два битни критериуми кои ќе треба да се усовршуваат: прво, проблемот со слободата, односно што со поимот слобода како човеково својс-*

тво без која нема ниту право, ниту должност, ниту моралност и второ, проблемот со градот, односно појавата на градот како остварување кое му (по)служи на човекот да се засолни, заштити, култивира... Забележано е... мнозина гинеа, се жртвуваа, со верба дека е подобро да се умре отколку да се живее без право на слобода и без право на град, како настојчива определба и заложба за развивање на индивидуата. Во историјата покрај многуте порази, пресуди, рушења, егзекуции, палења, иселувања... слободата и градот на крајот победуваа, се возобновуваа или едноставно се преоб-разуваа во мит...!“²⁰

Книгата во најава се состои од размисли соопштени преку шеесет и седум текстови, хронолошки подредени без тематски класификации, како еден целосен материјал на теоретското творештво на Живко Поповски за следни истражувања, а со цел на читателите да им проговори во сета повеќеслојност на

²⁰ Поповски, Живко. „Градот меѓу слободата и митот, или мала расправа за големата тема“ *Материјали од тркалезната маса на тема „Град“*, 2000: 23-25.

искажаното, без интервенција на уредниците.

Кон крајот на книгата се приложени целосната листа и потребните референци како хронолошки приказ на сите текстови и индексот кој има за цел да го мотивира истражувачко креативниот полнеж на четивото што следува. Индексот е составен од неколку тематски групи: *географски одредници, институции, историја и филозофија на архитектурата, ликовна уметност, македонска архитектура, светска архитектура, специфични термини и теми*, кои претставуваат груба скица на поими од кои е составена архитектонската мисла на професорот. Овој индекс на клучни зборови ги нагласува спецификите на мисловниот багаж на архитект Живко Поповски, па *историја и филозофија на архитектурата* ги претставува неговите интелектуални интердисциплинарни преокупации; *светската архитектура* ги претставува доминантните влијанија кои го оформиле неговиот творечки апарат, но уште позначајно доминантните влијанија кои ја информирале македонската домашна сцена; под *институции* ја гледаме листата на тела одговорни за регулирање на употреба и

злоупотреба на архитектонската професија; темата *македонска архитектура* ги дава сите објекти од македонската архитектонска сцена за кои професорот зборува во своите текстови итн. Особено треба да се нагласи темата *специфични термини* кои ја содржат авторската терминологија на професорот Живко Поповски, како уште еден од неговите оригинални придонеси во прилог на јазикот на македонската архитектура и *темите* кои можат продлабочено да се осознаваат и независно од оваа книга, а мотивирани од неа гласно говорат и трасираат јасна линија на македонската архитектонска теорија.

Читајќи ги овие текстови, имав чувство дека сум дел од една ситуациона вежба, дел од исцртувањето на една ситуациона карта кога наместо голиот град Париз пред себе го имам голото Скопје, или цела една гола Македонија, во која преку фигурата на синегдоха географската тоталност исчезнува за сметка на одредени вредносни фрагменти кои професорот ги исцртува, а преку фигурата на асидентонот, во белите празнини помеѓу овие фрагменти се всадува нашата љубопитност во набљудувањето на исцртаното и се

мобилизира еден колективитет во уважувањето на истите вредности во архитектурата. О, колку е поубаво тоа Скопје и таа Македонија од мислите на професорот Живко Поповски! „Загуба е ако раскажуваш расказ сам на себе“, ќе каже професорот Живко Поповски. „Загубата е поголема ако раскажуваш расказ на публика која не го разбира значењето. Меѓутоа, кој може да си го дозволи тој луксуз и каже дека секогаш бил разбран и прочитан до крај?“²¹

Се надевам дека денеска, на прагот на 2017 година, архитектонската мисла на Живко Поповски ќе биде како никогаш досега разбрана, почувствувана, апсолвирана и негувана. ...Сè што имаме се неколку личности од културата и науката, сè друго е раздадено, продадено, дадено, по нешто (от)купено или е Господово!, како што кажа тој во една прилика. Живко Поповски е еден од тие неколку личности.

Мислевме дека можеме да живееме заборавајќи. Време е да почнеме да помниме.

²¹ Поповски, Живко. „Животот е краток Скопје е вечен“ А: *Списание за култура на просторот*, 1985/3.

Meri Batakoja

**Cultural Aspects in the Theoretical Work of Architect Živko Popovski:
The Impossibility of Future without Remembrance**

(Summary)

As an announcement of the book *To Skopje With Love - Architectural Thought of Živko Popovski*, this paper represents the most specific aspects of his theoretical work, recognizing them as extremely important to the cultural context of Macedonian architecture. His theoretical oeuvre, in official terms, is consisted of nearly seventy articles about architecture that are presently unavailable for the public due to their dispersion through national, regional and international architectural journals, literature and cultural journals, daily newspapers, faculty collections, private archives, etc. Because of that, our culture is deprived from these rare and direct testimonies of the development of the Macedonian architecture throughout nearly five decades, as well as from his own highly sensitized statements.

The material aspects of one architectural opus are inseparable from the intangibility of architectural thought, so this book to come, has the goal to sensitize the Macedonian cultural world to consider architectural thought as cultural heritage, by which we remember, we graft and we communicate cultural values and upgrade one culture in continuity.

In the context of his theoretical work, we must underline that Živko Popovski is also a pioneering editor of the first Macedonian architectural journal for culture of space “A:” which mobilized the Macedonian progressive architectural discourse. He is also one of the founders of the subject Architectural Theory and Research in the Faculty of Architecture in Skopje, which defines the architecture as an intellectual discipline that deeply reflects the cultural processes of the Macedonian society.

Key words: architectural theory, architectural thought, intangible cultural heritage, architecture and culture, Živko Popovski, Skopje

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

д-р Елизабета Шелева, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Elizabeta Sheleva (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Blaže Koneski Faculty of Philology, Skopje (Macedonia)

д-р Лидија Капушевска Дракулевска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Lidija Kapushevska Drakulevska (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Blaže Koneski Faculty of Philology, Skopje (Macedonia)

д-р Соња Стојменска-Елзесер, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Sonja Stojmenska-Elzeser (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

д-р Вера Стојчевска-Антиќ, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Vera Stojčevska-Antić (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Blaže Koneski Faculty of Philology, Skopje (Macedonia)

м-р Кристина Божурска, магистер на постдипломските студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Kristina Božurska (MA)**, Postgraduate Studies - Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje (Macedonia)

м-р Марина Цветаноска, магистер на постдипломските студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Marina Cvetanoska (MA)**, Postgraduate Studies - Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje (Macedonia)

м-р Мери Батакоја, магистер на постдипломските студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Meri Batakoja (MA)**, Postgraduate Studies - Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje (Macedonia)

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

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

Reviewed by / Стручен рецензент
Dr. Maja Jakimovska-Tošić / д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Macedonian Language Editor / Лектура (македонски јазик)
M-r Suzana V. Spasovska / м-р Сузана В. Спасовска

Printed by / Печати
MAR-SAZ – Skopje / МАР-САЖ – Скопје

Number of copies printed / Тираж
300