

CONTEXT / КОНТЕКСТ 17

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

Editorial Board / Редакција

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

Maruša Pušnik (Slovenia) / **Маруша Пушник** (Словенија)

Zlatko Kramarić (Croatia) / **Златко Крамариќ** (Хрватска)

Zvonko Taneski (Slovakia) / **Звонко Танески** (Словачка)

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

Editor – in – Chief / Главен и одговорен уредник

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

ISSN 1857- 7377

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

CONTEXT / КОНТЕКСТ 17

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



Skopje – Скопје
2018

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



Министерство за култура на
Република Македонија

This issue is supported by Ministry of Culture of Republic of Macedonia / Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија

CONTENTS / СОДРЖИНА

- Svetlana S. Kalezić-Radonjić / Светлана С. Калезиќ-Радоњиќ**
SOUTH SLAVIC METAMORPHOSES OF ARYOPHONE DUALISM – COMPARATIVE ANALYSIS OF A MYTHICAL SONG / Јужнословенски метаморфози на ариофонскиот дуализам – компаративна анализа на една митолошка песна.....7
- Соња Стојменска-Елзесер / Sonja Stojmenska-Elzeser**
ПОГЛЕД ВРЗ КОМПАРАТИСТИЧКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА ВО МАКЕДОНИЈА / An Overview of Comparative Literary Researches in Macedonia.....19
- Ivan Dodovski / Иван Додовски**
SISTERS TO THE MAENADS: PROMINENT WOMEN OF MACEDONIAN THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY / Сестри на Менадите: Значајни жени во македонскиот театар од втората половина на дваесеттиот век.....33
- Атанас Чупоски / Atanas Chuposki**
ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ НА ИГРАНИОТ ФИЛМ „ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ“ / Intertextual Reading of the Feature Length Film “This is not an American Movie”.....43
- Gonul Uzelli / Ѓонул Узели**
LAST DAY OF POMPEII: K. BRIULLOV AND A. PUSHKIN / Последниот ден на Помпеја: К. Брјулов и А. Пушкин.....59
- Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski**
ЛИКОТ НА МАЈКАТА ВО XIX ВЕК КАКО РЕАЛЕН И КНИЖЕВЕН МОДЕЛ / The Figure of the Mother in the XIX Century as a Real and Literary Model.....73
- Alenka Švab, Sabina Spanjol / Аленка Шваб, Сабина Спањол**
CLOTHING, FASHION AND FATNESS / Облека, мода и дебелина.....89

Тања Миљовска / Tanja Miljovska

ДУХОВНИОТ ВИТАЛИЗАМ ВО КРУГОТ НА ЖИВОТОТ (ЗА ФИЛМСКАТА ТРИЛОГИЈА *КРУЖНО ДВИЖЕЊЕ*) / Spiritual Vitality in the Life Circle (Towards the Trilogy of Animated Films *Circular Movement*).....105

Katja Bakija, Renata Roman / Катја Бакја, Рената Роман

THE SORKOŠEVIC FAMILY MIRRORS THE HISTORY OF DUBROVNIK / Историјата на Дубровник отсликана преку семејството Соркошевиќ.....119

Марија Чолпа / Marija Šolpa

КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА НА СИМБОЛОТ БОЖЈА РАКА / Commercialization of the Symbol of God's Hand.....137

Svetlana S. Kalezić-Radonjić

398.8(=16):2-264(049.3)

Original scientific paper/Изворен научен труд



SOUTH SLAVIC METAMORPHOSES OF ARYOPHONE DUALISM – COMPARATIVE ANALYSIS OF A MYTHICAL SONG

Key words: mythological songs, South Slavs, grammatical gender, dualism, cosmic religion

A mythological song from the first book of *Serbian Folk Songs*, which was recorded/written down by Vuk Karadžić under the title *Izjeden ovcar* or *The Devoured Shepherd* (№ 237 within the section *Particularly Mythological Songs*) and containing startling imagery and a large number and wide distribution of variants, long ago attracted the attention of literary scholars – it exists in almost a hundred versions and is known across the wide southern Slavic lands from the far south of Slovakia and the north of Slovenia through Croatia, Bosnia, Serbia and Montenegro to Macedonia and Bulgaria. The first scholar who drew attention to it at the beginning of 20th century was Friedrich S. Krauss, followed by Marijan Stojković a quarter of a century later, then Vinko Zganec (several times during the 20th century), Olinko Delorko Zeman and Erich Seemann, whose analysis of this song during the 1960s was

the most complete¹. There were also particularly interesting works by Miodrag Pavlović and Zoja Karanović at the end of 20th century and the beginning of the 21st. Zeman's collection of variants, according to which, out of 82 recorded variants, 77 come from parts of the former Yugoslavia, testifies to the fact that it is a creation of particularly South Slavic character². In the meantime another 20 versions of the song about the shepherd whose heart was eaten by witches have been recorded by various collectors of national treasures and scholars of this subject.

The subject of our interest will be the different versions of this song recorded on opposite sides of the Balkans (the region of Montenegro

¹ BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja „Balada o pastiru i tri vještice“. In: *Usmena književnost: izbor studija i ogleđa*, ed. Maja Bošković-Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 1971) p. 90–92.

² Ibid.

and Bulgaria) and a highlighting of their specific features. We will also try to shine some light onto their shadowy mythological context and point out the connection between the melody with the text (for example, four variants were written down in Montenegro). One of the main reasons why we are dealing with these is that this song is still being performed in the northern parts of Montenegro. The already mentioned version recorded by Vuk Karadžić will serve as a key parameter, since it corresponds with the majority of the 100 or so recorded ones, primarily in its dialogical form.

In its briefest form, the text of the song could be summarised as follows: a mother and/or sister wakes up a shepherd boy, warning him to bring back the sheep that have wandered beyond the woods or the hill, and he responds that he cannot because the witches/fairies/female relatives have eaten his heart. The Montenegrin versions of this poem say that the brother was killed by his sister, who “waking her brother ripped apart / with a white tooth his throat”³ (where the three female characters are apparently compressed into one) while in the Bulgarian variations of the song, the crime against the young shepherd was committed by his mother, sister and sweetheart⁴ or the witch-

es who were waiting for him by the water and plucked his eyes out.⁵

In the very first works about the song, attention is drawn to the old South Slavic belief regarding witches eating the hearts of sleepers, which was fundamentally explained by Vuk Karadžić.⁶ Scholars explain the motif of eating the heart as a remnant of the fertility rites that maenads used to perform,⁷ while others see in this the traces of the initiation rites along the line from the death of a child to the birth of a man, in which the child is released from the authority of the mother.⁸

The relationship between the three witches (in some versions there are three fairies, or rather, three relatives: a mother, a sister and an aunt or bride) were shown through a *gradatio* – one takes out the heart, the other holds a candle, while the third holds a dish. Zoja Kranovic looks on the “three villainesses” as a demonised variant of the one-time lunar goddess of fertility, who had three faces, or three forms; in accordance with the

³ *Novije crnogorske narodne pjesme. Izbor iz zbirke Branka-Banja Šaranovića*. Edited by Radmila Pešić, Titograd: Grafički zavod, 1964, p.21; KORDIĆ, Stevan. “Budeći brata zaklala” (In: *Crnogorska književnost u književnoj kritici 2. Narodna književnost*. Edited by Slobodan Kalezić, Nikšić: Unireks, 1995). *Muzička tradicija Crne Gore (studija i izbor muzičkih primjera Dimitrije O. Golemović)*, Podgorica: Pergamena 1992, p.36, and MILOŠEVIĆ, Jovan. *Zapisi narodnih pjesama iz Crne Gore*, Podgorica: Udruženje kompozitora Crne Gore, 2000, p.73 & 94.

⁴ *Ibid.*, p.92.

⁵ MARINOV, Dimitiur. *Izbrani proizvednija II*, Sofia: Nauka i izkustvo, 1984, p. 499; *Ibid.* 3, p.92.

⁶ “A witch [...] eats people, especially small children; when she finds a sleeping man, she hits him with some kind of rod across his left breast, then she opens up his chest, takes out his heart and eats it, then the chest heals back up again”. KARADŽIĆ, Vuk. *Srpski rječnik istumačen njemačkim i latinskijem riječima*. Beč, 1852, p.66.

⁷ PAVLOVIĆ, Miodrag. „Izjeden ovčar“. In: *Obredno i govorno delo: ogledi sa srpskim predanjem*. Beograd: Prosveta, 1986, p.54.

⁸ KARANOVIC, Zoja. „Pesma o ovčaru čije su srce izjele veštice, tekst i obredno-mitski kontekst“. *Nebeska nevesta*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2010, p.68.

phases of the moon, the witch was depicted as a young woman, a mother-parent and as an old woman.⁹ However, this threesome is also characteristic of other lunar goddesses – “Artemis is called τριοδίτις, while Diana is *trivia*, and she walks on three paths”¹⁰ and then there is Hecate who is always depicted with three heads.¹¹

In the Montenegrin versions, as we have already said, the three female characters are combined into one, but only the sister remains of the original villainesses. This has led some researchers to argue that the Montenegrin version contains not so much “night-time magic, but describes a real criminal event, while still preserving the same sense of the macabre, the same horror and, moreover, expressing a mythical intonation of the poem with its powerful final hyperbole: ‘blood flowed to the sea, / mourning reached the sky’, and in this way the introduction and the end of the song sealed this ballad as a myth.”¹² It is our opinion that the seal of this myth is recognised in the central segment of the song, which we will try to prove from here on in the text.

The contamination of fairies and witches in different versions of this song can be justified by the fact that these matriarchal demons of fate and

death have the same manistic basis¹³. At a later stage fairies become demons of nature. *The Dictionary of Symbols (Rječnik simbola)* points out that the fairies (there were generally three of them) were most likely the goddesses of the fields and therefore the “three-part rhythm that characterises their work was the rhythm of life: youth, maturity and old age, or birth, life and death. [...] They are connected with a three-part rhythm but they also depend on a four-part rhythm. In music, the time signature would be three-four; three emphasised beats and one rest. This is in fact the lunar rhythm, and the rhythm of four seasons. The moon is visible during three lunar phases, while in the fourth phase it becomes invisible and it is said to be dead.”¹⁴ It is interesting that, although precisely in Montenegro there was a belief that witches remove children’s hearts,¹⁵ in the Montenegrin versions of *The Devoured Shepherd* nothing of this has survived, while in the Bulgarian versions it largely has. In South Slavic beliefs witches are also associated with the moon, as it is considered that it is a girl born in the last quarter

⁹ Ibid., p.71.

¹⁰ NODILO, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Split: Logos. 1981, p.625 {165}.

¹¹ One should also definitely mention Margaret Murray’s opinion, whereby she considers that the witches’ cult is a remnant of the pre-Christian cult of Diana. Quoted from: ČIČA, Zoran. *Vilenica i vilenjak*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2002, p.21.

¹² Ibid. 3, p.103.

¹³ KULIŠIĆ, Špiro, Petar Ž. Petrović and Nikola Pantelić, *Srpski mitološki rečnik*. Beograd: Nolit, 1970, p. 12. In all old Indo-European beliefs the moon was connected with demons of the night and the underworld. See: ČAJKANOVIĆ, Veselin. *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti/ Srpska književna zadruga, 1995, p.336.

¹⁴ CHEVALIER, Jean and Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola*, Zagreb: Jesenski i Turk. 2007, p.816.

¹⁵ JOVOVIĆ, Luka and Miloš Jovović: „Crnogorski prilozi“, in: *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, knj. 1, ed. I. Milčetić, JAZU, Zagreb, 1896, p.98.

of the lunar phase that will become a witch.¹⁶ Therefore, it could be said that a witch is *born* when the moon *disappears*. This brings us to another important feature of this poem in the Montenegrin and Bulgarian versions.

All Montenegrin versions (as well as Serbian, Croatian and Bosnian versions) have a cosmic introduction – a scene of a starry sky which is compared with a field full of sheep. The establishing of parallels between the heavenly and earthly domains (such as that the stars have no moon, just as the sheep have no shepherd) is just one of the many things underlying this song in its various forms. It is not difficult to notice something that was first noticed by Vido Latkovic – the *new moon* is the same as the *devoured moon* or *devoured shepherd*.¹⁷ The opening image of the starry sky (in Montenegrin versions, at one point the Morning Star – Venus – is presented as the brightest and lightest star), the “sheep without a shepherd” or “star without a moon”, could be interpreted as an eclipse of the moon in its last quarter. In this regard Natko Nodilo points out: “When there is an eclipse of the moon or the sun, our people say: The Moon has been caught! or: The Sun has been caught! They even say of the sun: The Sun has been devoured!”¹⁸

Hereafter, Nodilo compares Slavic and Scandinavian beliefs, according to which the Moon is chased by wolves, and “Vatroslav Jagic mentions

this Slavic gloss (IX 147): ‘Clouds that chase peasants are called *werewolves*, so when there is an eclipse of the moon or the sun, they say: werewolves devoured the Moon or the Sun.’ [...] I suppose even if it was not a real eclipse, a thunderous dark cloud covering the Moon was, in the eyes of a simple Slav, such a wolf or werewolf. In the 13th century Czechs believed when the moon phases occurred that it was being eaten by witches, who were spinning hemp in the dark, which was a distinct belief of one Slavic branch.”¹⁹ The belief that witches eat the moon is obviously not just peculiar to the Czechs, since we find echoes of those beliefs in various versions of this song all over the Balkans.

The main characters of the Montenegrin versions – a brother and a sister – mostly have the same names in all recorded texts (Radoje and Jelica, or Radojce and Jelena). The name Radoje comes from the word for “joy”. In Bulgarian versions the main character’s name is most often Stojan – it is an apotropaic (warding off evil) name which was given to a child to protect it from premature death.²⁰ Although researchers of this song insist that since the names of the “main characters” change from version to version, they cannot as such represent any additional source of information,²¹ we cannot fail to note that the name

¹⁶ BUJANOVIĆ, J. „Praputnik“ (Vjera u osobita bića. Vještice), in: *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, knj. 1, ed. I. Milčetić, JAZU, Zagreb, 1896, p.234.

¹⁷ LATKOVIC, Vido. *Narodna književnost* I. Beograd: Naučna knjiga, 1967, p.152.

¹⁸ *Ibid.* 12, p.605 {145}.

¹⁹ *Ibid.*, p.607 {147} & 148 {605}.

²⁰ This name, whose primary meaning is *sure, firm, durable, which does not break*, also had a different function – to prevent more children being born, when there were too many.

²¹ In Croatian, Serbian, Bosnian and Slovenian the names are: Jakobek, Ivo, Ivek, Vanko, Larar (ek), Radoje, Dominek, Frjanek, Martinek, Jure, Vid, Stefica, Alija and others). See *Ibid.* 3, p.92.

Jelena has its origins in the Greek name Helena, whose root ἥλιος means sun, while the name Jelica, according to one interpretation, is a diminutive of that name.²² The name in this case directly corresponds to the change from night to day, that is, it relates to the new day that comes after night: we deem that the line “with white teeth his throat” may be interpreted as a sign of whiteness, that is, the dawn. Furthermore, in the beliefs of the South Slavs, Dawn had three persons (midnight, evening and morning),²³ so the three female characters may be interpreted in this way: the moon, as a main feature of night disappears when the dawn comes, as a precursor of the new day. By studying the religions of various Indo-European peoples, Mirca Elj Jade concluded that there were equivalent elements among them testifying to a common protohistory. One of them, pointed out by Georges Dumézil, is the initiation rite of a young warrior who had to defeat three opponents or a three-headed monster,²⁴ so certain similarities may be found in the lyrical “situation” in which, on one hand, there is a child/young boy and on the other, a “three-headed monster”.

The song *The Devoured Shepherd* in its different versions, including those recorded in Montenegro and Bulgaria, may be understood also as a secularised form of ancient mythical and religious plays which had faded from view over the centuries, changing their form and colour, while pre-

serving within themselves reminiscences of an ancient lunar myth. Even though researchers have not found any traces of lunar deities among the Slavic peoples, back in 1452 one adherent of the old Glagolitic script that was used in the Croatian church, for whom bowing to the sun or the moon was forbidden, confirms Nodilo’s presupposition concerning worship of the moon as a type of deity, while Gasparini notes that “they may be lunar polycephalous idols of the Baltic Slavs, and deformed beings such as Baba Yaga are certainly lunar. In [Gasparini’s] opinion, the Slavic *kolo* (a round dance) symbolically represents the phases of the moon, and the Bulgarian expression for the moon – ‘grandfather Lord, grandfather God’ – indicates the divine nature of the moon as the forefather (originator) of humanity.”²⁵

The reason why the lunar epiphany had fascinated the first human society since ancient days may be found in the phenomenon of immortality: “Several thousand years ago the moon cult, in its symbolism of regeneration, alluded to the pain after the death of loved ones and suppressed fear of one’s own death. The lunar hierophany, which is rhythmically restored, quenched aboriginal man’s desire for his own regeneration, strengthening his faith and hope in the possibility of rebirth and resurrection, just like the moon.”²⁶ Hence, this appears to be a more logical explanation of the fact that mothers, for example, sang this song with its “macabre text” to their very small chil-

²² Another interpretation is that Jelica originates from the name for a fir tree (a symbol of slenderness and elegance).

²³ Ibid. 12, p.210 {110}.

²⁴ ELJ JADE, Mirca. *Istorija verovanja i religijskih ideja. Od kamenog doba do Eleusinskih misterija, knjiga I*. Translated by Biljana Lukić. Beograd: Prosveta, 1991, p.167.

²⁵ Ibid. 15, p.201.

²⁶ ŠAFRANJSKI, Vlodjimjež. „Praistorijske religije i kultura“, *Kultura i religija*, Beograd: Radnička štampa. 1981, p.310.

dren in their cradles. They did not sing it to foreshadow an initiation rite or “through songs, just a few days after birth prepare them for the painful but necessary separation from their mother”,²⁷ but rather this song was actually about a joyful event, about the stubborn persistence of life, which is renewed even after death. It is not recorded on what occasions this song was performed in Montenegro, but in Bulgaria this terrifying text was sung at baptisms.²⁸ (In addition to this, it was sung in Bosnia during the harvest in a *kolo* dance,²⁹ and in Croatia when putting children to bed or on the eve of St. Ivan’s Day.)³⁰

However, regardless of all the possible varying interpretations and all the differences in the Slavic versions of this song, still there is one constant which actually refers to the grammatical gender (a man is murdered by a woman or women), and can be ultimately connected with Neolithic religious thinking, which will be expounded upon later. Mirca Elijade stresses that “[...] within the beliefs and customs of Slavic peoples, the moon (masculine) plays a more important role than the sun (neuter, probably derived from a feminine noun). In order to guarantee riches and health, prayers are said to the moon, which is called ‘father’ and ‘grandfather’ – and its eclipses

are wept over.”³¹ On the other hand, the Morning Star (Danica), which appears when the moon disappears, is feminine, as well as Dawn (Zora) which announces the new day. In old Slavic and Serbian beliefs they thought that the moon (masculine) during an eclipse had been ripped from the sky by witches (feminine),³² or that dragons and *alas* (mythological creatures, both feminine) “covered the moon with their wings, would start biting it and try to devour it”.³³ Therefore, what survived throughout the centuries was preserved in the language – *that the disappearance of an important masculine-gender “divinity” is connected with the appearance of feminine-gender powers*. This is how the transformation of “weeping over the moon” emerged, while the “grammatical essence” remained the same; and the mythical context was replaced by the patriarchal – instead of witches eating the hearts of those who are asleep, especially of family members³⁴, they are now “just” female relatives. This type of “change” when “bearers of opposite characteristics, without losing their concrete nature, become signs of other objects and an element of symbolic classification”³⁵ Meletinski sees as a typical mythological law, which is essentially almost always character-

²⁷ Ibid. 10, p.68.

²⁸ Ibid. 7.

²⁹ KULENOVIĆ, Skender. “Narodna sijela u Osmaćima kod Srebrenice”, in: *Zbornik radova XXXVI kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije Sokobanja 1989*, Beograd: Udruženja folklorista Srbije, 1989.

³⁰ ANDRIĆ, Nikola, ed. *Hrvatske narodne pjesme*. knj. VII. *Ženske pjesme (Ljubavne pjesme)*, Zagreb: Matica hrvatska, 1929, p.457.

³¹ ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja. Od Muhameda do Reformacije, knjiga III*. Translated by Biljana Lukić, Mirjana Perić and Mirjana Zdravković, Beograd: Bard-fin, Banja Luka: Romanov, 2003, p.34.

³² ČAJKANOVIĆ, Veselin. *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti/ Srpska književna zadruga, 1995, p.335.

³³ Ibid. 14, p.4.

³⁴ Ibid. 34, p.216.

³⁵ MELETINSKI, Eleazar Mojsevič. *Poetika mita*. Translated by Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1983, p.234–235.

ised by binary opposition. Schelling, in a similar transition from cosmogony to theogony, sees the first astral religion, so-called *Zabism* (“star worship”) as a type of “battle outside of itself” that humanity found itself in before its division into nations.³⁶ In the context of this paper, it seems to us that the most comprehensive opinion is that of Veselin Cajkanovic, who thought that each folk song “may be, or strictly speaking, *must be*, composed of chronologically different elements, some older and some newer”, and that these older layers are detected “in some places only in individual words or phrases” while in other places in “entire images and motifs, or in longer episodes”.³⁷ Hence, the complex text of this song relates to several layers from prehistoric and ancient times – echoes of the existence of fertility deities, initiation rites, lunar epiphany, belief in witches and fairies and, most of all, dualistic pairs of light–darkness, order–chaos, etc. It certainly appears that the traces of these beliefs come from the period of the early Stone Age, which may also represent our most complete answer to the mystery of this unusual mythological song.

Traces of old Indo-European religion can be found in the religions of all Indo-European peoples. A number of ideas present in them, as Mirca Elijade proves, may be connected to a common source during the Neolithic period. Among them is also the so-called *cosmic religion*, which developed when man discovered agriculture and when

religious activity started to concentrate around *periodic world renewal*. The discovery of agriculture increased feminine and maternal sacredness (since in the Palaeolithic division of labour, women were initially in charge of gathering fruits, and later cultivating plants), where the fertility of the land becomes connected with the fertility of women: “The complex symbolism of the anthropocosmic structure connects women and sexuality with the phases of the Moon, the Earth (equated with the womb) and what should be called the ‘mystery’ of vegetation. It seeks the ‘death’ of the seed so that it can ensure its rebirth.”³⁸ So, the thesis that the world must be destroyed in order to be created again becomes the principle of a unique explanation of human destiny, cosmic rhythms and life in general: “The two cosmic modalities – life/death, chaos/cosmos, barrenness/fertility – actually represent two moments of the same process.”³⁹ We are of the opinion that the old mythological song *The Devoured Shepherd* contains traces of precisely these Indo-European beliefs, while in the later phases of the myth, the drama of vegetation is substituted with the drama of an eclipse of the moon; after that there is the influence from underworld demons like fairies and witches who, over time, adopt the characteristics of women, transforming into a mother, sister and aunt/sweetheart. We believe that the transformation came about through old South Slavic beliefs according to which there are usually three fairies, and that witches mainly attack their own relatives (which is also evident in

³⁶ ŠELING, Fridrih Vilhelm Jozef. *Filozofija mitologije I*. Translated by Damir Barbarić, Zagreb: Demetra, 1997, p.154–157.

³⁷ ČAJKANOVIĆ, Veselin. *Mit i religija u Srbia*, Beograd: SKZ, 1973, p.546–547.

³⁸ Ibid. 26, p.40.

³⁹ Ibid., p.61.

the Montenegrin proverb: “Where would the witch attack, other than among her own relatives?”). However, as the Bulgarian and Montenegrin versions, recorded on different sides of the Balkans, prove – there is no rule which can explain why in the different variations certain elements have remained and certain ones have disappeared.

Even though most of the people who have researched this song emphasise its ritualistic and mythological context, where the phenomenon of offering sacrifices plays a significant role, as well as the phenomenon of bloodshed, there are still two very important aspects which add an optimistic vision and cheerfulness, which hide behind the terrifying poetic images about the murder of a young shepherd/moon – the melody and the occasions on which it was performed. Stefan Kordic, in his text *Waking a Slaughtered Brother*, analysing this song, or at least the version which he remembers from his childhood, cannot stress too much the fact that the melody is “cheerful, merry and lively”, and that this song “through that far-from-unimportant aspect seems to sing about a joyful event”.⁴⁰ We have already mentioned some of the occasions on which this song was performed (putting children to bed, St. Ivan’s Day, baptism, Lent and harvest time), which makes researchers even more surprised at the mismatch between the melody and the text,⁴¹ as well as at

the fact that this song is performed at moments filled with positive emotions. However, in searching for this melodic line which Professor Kordic called ‘cheerful and lively’, from our conversation with him we realised that it was the same melody as the Montenegrin song *Pod onom, pod onom, gorom zelenom* (*Under That Green Mountain*). This information brought a totally new perspective to the way we see this issue and, with it, new conclusions. In a musical sense, it is not the same case as with the text, where “gradual modifications led [...] to [...] specific differences in the texts”,⁴² but it was an “open” copying of already composed melodies, which in the context of lyrical folk songs was a normal procedure: “A favourite melody is often used to create a new song.”⁴³

Speaking about the musical variants of this song, it is hard to point out and impossible to determine which one of them took primacy in the melody.

When it comes to the melodic line of the song there are even more differing variants compared to when we look at the texts. If we were only to compare the metric patterns of the different versions it would be evident that they have a wide range, from five- to twelve-syllable verse. Metre, of course, affects the rhythm and the general impression of the dominant atmosphere.

⁴⁰ KORDIĆ, Stevan. “Budeći brata zaklala” (In: *Crnogorska književnost u književnoj kritici 2. Narodna književnost*, edited by Slobodan Kalezić, Nikšić: Unireks, 1995), p.270.

⁴¹ On the other hand, Maja Boskovic-Stulli states that the melody is very sad and ballad-like: “The nostalgic tune of that song, so smoothly flowing with its ballad-like content,

impressed me deeply” (Ibid. 3, p.89). Also, in that text she cites the transcription of one of the song variations of *Jahau je Ive v lugah zelienih*, written by Jerko Bezic (Bošković-Stulli, 1971: 94) which we cite here to compare it with the melodic recordings of Montenegrin variants.

⁴² Ibid. 3, p.101.

⁴³ Ibid. 19, p.146.

Bearing in mind the notation of one of the versions of this song, written by Jerko Bezic, as well as three transcriptions in the Montenegrin version of this oral work of art, some conclusions can be made about the dominant atmosphere.

Here we cite all four transcriptions:

♩ = 192

Ja-hau je I-ve, ja-hau je I-ve v lu-gah ze - lie - nih, v lu-gah ze - lie-

10

nih.

Jerko Bezic (surrounding area of Cunovo)

Moderato ♩ = 100

Ki - ce - no ne-bo zvije - zda - ma, ki - ce - no ne - bo

zvije zda - ma.

Jovan Milosevic (Bijelo Polje)

♩ = 80

Ki-ce-no ne-bo, ne-bo, ki-ce-no ne-bo zvije-zda-ma

Dimitrije Golemovic (Krusevo-Pljevlja (Brda))

Andante

O-su se ne-bo zvije-zda-ma, i ra-vno po-lje o- vca - ma.

Jovan Milosevic (Pastrovici)

Bezic's version (recorded in the surroundings of Cunovo) is cheerful and lively with a very fast tempo, while both of Milosevic's versions (from Bijelo Polje and Pastrovici), as well as Golemovic's (from the area surrounding Pljevlja) have a slower rhythm in comparison with the first one, and the versions' tone rows differ significantly from each other (three in the first, five in second and six in the third). A more detailed analysis shows that the variant of the song *The Devoured Shepherd* written by Jovan Milosevic in Bijelo Polje, is in a major hexachord which contains a definite, though incomplete, major scale. In the second case recorded in Pastrovici, the song is in a minor pentachord, while Golemovic's recordings are characterised by ambivalent major-minor opposition (a minor trichord extended by a

tone lower than the final note, a so-called *hypofinialis* which, although not explicitly found here, is especially noticeable while singing). The second interval below the *finalis* is characteristic of Balkan folk singing: “That type of singing [...] emerged in nature, for in its essence it tends to carry as far as possible, from one hill to another or from the pasture to the village. [...] Such a penetration of sound could not be achieved by thirds or other consonant intervals, which appear very often during folk singing, but it is the second that acts, penetrating far into nature; it has acoustic and psychological priority. [...] People found inspiration for this type of singing in nature. The first to instruct them was an echo that was for a long time produced by healthy peasant throats. [...] In folklore intonation, the second interval gained its place beneath the *finalis*. It became the neighbouring tone beneath it, its tonal equivalent.”⁴⁴ It is the *hypofinialis* that during singing gives the major-scale character to the melody, which is one of the reasons why the major and minor combine, creating brightness on one hand and melancholy on the other. Thus, also the recorded melodies of the song *The Devoured Shepherd* confirm the thesis about the ambivalent character of the song in which fear or sadness are intertwined (due to the eclipse, the “disappearance” of the moon) with joy (because of its renewal and/or the dawning of the new day).

If in the end we should reach a conclusion, we may use the words of Volodjimez Safranjski who saw in the emptying of the magic of fertility

at the end of Pleistocene one of the religious symptoms: “In this way the great socio-economic break that occurred in the early Stone Age [...] was also reflected within the area of religion, resulting in thought stereotypes which became the basis for later world religions, especially Christianity, and gave rise to ready-made examples from the field of symbolic metaphorical images; I will just mention the Passover lamb with its reminders of totemic hunting and patriarchal cattle farming, which are closely related to the agricultural symbolism of ‘the Living Bread that came from heaven’ and the grapevine that symbolises Jesus Christ, as well as Bacchus before him.”⁴⁵ If the main event in the song, the killing of the shepherd by a female (or females) is interpreted in this sense, it is clear that there is an inherited symbolic “thought stereotype” on the level of night–day, death–life, chaos–order, barrenness–fertility, characteristic of the so-called Aryophone peoples (of whom the Slavs and the Baltic peoples were last to infiltrate Europe).⁴⁶ This thought pattern, which even after death foresaw renewal and rebirth, whether through the devoured shepherd or whether through Jesus Christ, offered (and still offers) comfort to man, forever possessed by the fear of death, so that the final end may be deferred to eternity.

⁴⁴ VASILJEVIĆ, Miodrag A. *Jugoslovenski muzički folklor I*. Beograd: Prosveta: Izdavačko preduzeće Srbije, 1950, p.360.

⁴⁵ Ibid. 28, p. 52.

⁴⁶ Ibid. 33, p.31.

Светлана С. Калезиќ-Радоњиќ

**Јужнословенски метаморфози на ариофонскиот дуализам – компаративна анализа
на една митолошка песна
(Резиме)**

Митолошката песна „Искасан овчар“ постои меѓу Јужните Словени во околу сто верзии и претставува една од најмистериозните песни во регионот. Во првиот дел од овој труд се разгледуваат сличностите и разликите помеѓу црногорската и бугарската верзија на песната, а исто така се споредуваат и различни теории за тоа што всушност претставува оваа песна, по што се дава ново оригинално толкување. Во последниот дел од трудот ја потврдуваме нашата теорија со подетална анализа на мелодиите на неколку црногорски верзии, бидејќи оваа песна се пее и денес во северниот дел на Црна Гора. За разлика од претходните толкувачи, кои првенствено се обидувале да го дешифрираат подлабокото значење на женските ликови што извршуваат злосторства против момчето овчарче, ние користиме метод на генерализација, што укажува на различните слоеви на песната што се издиференцирале и модифицирале во текот на годините. Заклучокот се однесува на античките симболички концепти на промена на светлината и темнината, животот и смртта, редот и хаосот и плодноста и неплодноста, кои произлегуваат од традицијата на ариофонскиот дуализам. Двојната природа на различните словенски текстови е поткрепена и со зачувани мелодии на примерите забележани во Црна Гора.

Клучни зборови: митолошки песни, јужни Словени, граматички род, дуализам, космичка религија



ПОГЛЕД ВРЗ КОМПАРАТИСТИЧКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА ВО МАКЕДОНИЈА

Во чест и спомен на неодамна починатиот
академик Милан Ѓурчинов (1928–2018)

Клучни зборови: компаратистички истражувања, Милан Ѓурчинов, културолошки истражувања

Компаративната книжевност е хуманистичка дисциплина која во поновата историја можеби најмногу била доведувана во прашање, ставана под сомневање и квалификувана како дисциплина во криза. Но, нејзиниот основен принцип на споредба не престанува да го зрачи огромниот еуристички потенцијал и сè повеќе ја зацврстува својата релевантност во интердисциплинарните истражувања што го објаснуваат и го унапредуваат човековиот живот. Нејзината етичка константа да придонесе кон заемно запознавање и преплетување на различните светски култури ја прави особено атрактивна во средини каква што е македонската, која преживува стигматизација на периферна и минорна култура, во постојан историски стремеж за себепотврдување. Во такви услови компаратистиката не е само академска дисциплина, туку широко распространет интелектуален *modus vivendi*. Основен бе-

лег на развојот на компаративната книжевност во Македонија во ова столетие е нејзината симбиоза со културолошките истражувања, кои во голема мерка ја одвлекуваат од нејзиниот примарен интерес за естетските уметнички вредности. Во истражувачката и едукативната сфера во последниве декади доминираа аспекти кои расправаа за идентитетските политики, моќта, обезгласеноста, комерцијализацијата, конзумеризмот итн., а прашањата за естетскиот вкус и доживувањето на книжевното и уметничкото дело беа ставени во втор план. Компаратистиката во македонската хуманистика моментно е поставена токму пред тој предизвик – да ги помири културолошките љубопитства со она основно естетско љубопитство, кое претставува прв и основен аргумент на креативната сфера, односно да ја инкорпорира во своите истражувања и вредносната димензија.

Голем поборник за овој аспект на компаратистиката кај нас е токму основачот и најекспонираниот ментор и предводник на веќе долгата повеќегенерациска низа на македонски компаратисти, професорот и академик Милан Ѓурчинов (1928–2018). Според научниот профил Ѓурчинов беше истакнат книжевен критичар, кој за појавите и процесите во македонската литература има напишано голем број студии и книги со изразена компаративна оптика. Неговите рани компаратистички трудови се однесуваат на влијанијата што ги извршиле познатите светски класици во македонската култура, особено оние од славистичкиот круг. Тој имаше развиено плодносно контакти со могумина странски компаратисти, кои во прво време на сè уште слабата Катедра за општа и компаративна книжевност во текот на осумдесеттите години од дваесеттиот век гостуваа со свои предавања или земаа учество на подоцнежните компаратистички конференции, како на пример, професорот од Инсбрук, Зоран Константиновиќ, словачкиот компаратист, Диониз Ѓуришин, хрватските професори, Миливој Солар и Владимир Бити, српските, Радослав Јосимовиќ и Новица Петковиќ, полските професори, Тадеуш Мичка и Лех Миодински и многу други. Во подоцнежниот компаратистички профил на Ѓурчинов преовладуваше ставот за неопходноста од аксиолошка фундираност на секој вид компаратистичко истражување.

Во трудовите на македонските компаратисти во првата фаза од развојот на институционалната компаратистика се истакнуваше интересот за комплетирање на библиографски

податоци за состојбата со преводите на странските литератури на македонски јазик, така што доминираа студии кои беа посветени на рецепцијата на одделни книжевности во македонската култура (Ѓурчинова, А., 2001; Мојсиева-Гушева, Ј., 2002). Паралелно со проследувањето на преводите се истражуваше и вклученоста на македонската литература во глобалните стилски правци и поетики, поточно се истражуваа првенствено модернистичките постапки во македонската литература, кои беа резултат на засилена творечка комуникација со авторите и делата од другите европски литератури. Голем придонес кон проучувањето на контактите со француската авангардна литература и особено со надреалистичкото наследство има втората водечка личност на македонската компаратистика, Влада Урошевиќ, исто така долгогодишен професор на Катедрата по општа и компаративна книжевност, академик, романист, писател. Дел од неговата потесна компаратистичка профилација претставува и проучувањето на книжевната фантастика (Урошевиќ, В., 1988 и 1993). Симболистичките и надреалистичките импулси што потекнуваат првенствено од француската литература, а биле значајни за оформувањето на спецификите на македонскиот модернизам се истражувачки проблем на кој се осврнуваат и други македонски компаратисти, но со позабележлив научен резултат се одликуваат трудовите на компаратистката, професорка и критичарка Лидија Капушевска-Дракулевска (Капушевска-Дракулевска, Л., 1998, 2011, 2003).

Класичниот модел на компаративни истражувања, кои се интересираат за мотивите од антиката и нивниот трансфер во современата култура, кој се базира врз митокритиката, има свои приврзаници и меѓу македонските компаративисти, иако во не многу голем обем (Ангеловска, Б.; Бојациевска, М., 1999). Своевидно пополнување на овој фах на компаратистиката претставуваат трудови произлезени од конференциите организирани од Друштвото за компаративна книжевност на Македонија на следните теми: *Метаморфози и метатекстови* (2008), *Одисеи за Одисеја* (2010), *Сите лица на смешното од антиката до денес* (2010), *За љубовта* (2014), *За душата* (2016).

Уште во првите позначајни трудови што датираат од осумдесеттите години на дваесеттиот век, македонските компаратисти ја чувствуваа ограниченоста на поимот книжевно влијание, така што се зачестува неговата замена со послободни концепти на творечка релација, како на пр. импулси, контакти, проникнувања. Фазата на надминување на позитивистичкиот компаратизам се согледува најубаво во значајниот и комплексен проект, раководен од Милан Ѓурчинов, кој истовремено е и уредник на зборниците со трудови, а кој се реализираше во МАНУ во текот на деведесеттите години под наслов *КОМПАРАТИВНО ПРОУЧУВАЊЕ НА МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА И УМЕТНОСТ ВО ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК* (1992–1998). Тој опфаќа четири поттеми: *Македонската литература и уметност во контекстот на џејтката на социјалниот реализам, Сиранскиот влијанија*

во македонската литература и култура во џедесеттите и шеесеттите години, Македонската литература и култура во контекстот на медијеранската културна сфера и Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на дваесеттиот век. Во проектот учествуваа речиси сите компаратисти од Македонија, така што тој во моментот на својата реализација, претставуваше едно од најдлабинските компаративни истражувања што ги преиспитува и методолошките пристапи, односно ја проблематизира концепцијата на влијание и на импулс, а исто така ја нуди можноста да се пристапува поетички, историски или во контекст на поширокиот културен регион. Тој проект значи и една нова фаза во компаративната книжевност во македонската академска средина.

Контекстуализацијата според геокултурни региони или според интерлитерарни заедништва, изразено со терминот на словачкиот компаратист Диониз Ѓуришин, чија мисла беше широко прифатена и во македонската компаратистика, се покажа како најфреквентен компаративен третман на македонската литература и култура. Така, во македонската компаратистика се реализираа низа студии што сестрано го разгледуваат балканскиот културен контекст и балканскиот интеркултурен феномен (Шелева, Е., 2005, 2006; Мојсиева-Ѓушева, Ј., Прокопиев, А., Ѓурчинова, А.), но исто така забележливи се и голем број компаратистички студии во славистичкиот домен (Стојменска-Елзесер, С., 2005), особено во доменот на јужнославистичкиот и југосло-

венскиот контекст, како контекст кој во периодот 1944–1991 беше државна рамка на македонската култура (Ѓурчинов, М.; Мојсиева-Гушева, Ј.). Со мошне креативен пристап се одликуваат толкувањата на македонската култура, кои ја согледуваат нејзината припадност во медитеранскиот контекст (Ѓурчинова, А., 2013а), а во последната декада најзастапени се истражувања, изданија и научни конференции што го проблематизираат европскиот културен контекст во кој и македонската култура го пронаоѓа своето деликатно место (Стојменска-Елзесер, С., 2012; Ѓурчинова, А., 2012).

Паралелно со контекстуалното толкување во македонската компаратистика уште од самиот почеток се развива идентификација на истражувачкото поле со концептите на дијалогизам и другост. Сфаќањата на Михаил Бахтин за дијалогот како културен нуклеус се омилена идеја во компаратистиката во Македонија, а тој, како ретко кој друг мислител од словенскиот ареал, со децении уживаше статус на компаратистичка икона (Ѓурчинов, М., Шелева, Е., 2000, Стојменска-Елзесер, С., 1997). Насловот на студијата на Шелева *Од интјер-субјектјивносј до интјертјекстјуалносј* (2000) јасно ја оцртува насоката на развивањето на интересот на компаратистите од Бахтиновиот дијалогизам кон постструктуралистичките идеи и постмодерната духовна клима. Тој процес доведе до појава на низа компаративни студии посветени на интертекстуалноста (Ѓорѓиева Димова, М., 2003), на другите наратолошки одлики на книжевното дело (Србиновска, С. 2000), како и на постмодернистичките дискурси (Прокопиев, А., 2000).

Посебно место во македонската компаратистика зазема херменевтичкиот компаратизам што го развива Катица Ѓулавкова, третиот член на МАНУ меѓу македонските компаратисти, поетеса, професор и стожерна личност на многу проекти, меѓу кои се истакнува проектот *Дијалог на интјертјертјацији* изведен во соработка со француските компаратисти Жан Бесиер, Филип Дарос и др. (2005), како и проектот *Интјертјертјацијивни методј*, кој оваа година влегува во финална фаза и претставува едно од ретките комплексни заокружувања и симбиози на книжевно-теоретските, филозофско-херменевтичките и компаратистичките потенцијали на македонската хуманистика. Ѓулавкова е исто така раководител и на проектот *Балканска слика на светјотј*, остварен во соработка помеѓу Македонската академија на науките и уметностите и Полската академија на науките (2005). Тоа е само еден од големиот број проекти и трудови што ја означуваат доминацијата на имаголошкиот пристап во почетокот на дваесет и првиот век во македонската компаратистика. Не се работи за обнова на класичната имагологија од времето на Ахенската школа на Хуго Дисеринк, туку станува збор за имагологија која се вклопува во општиот хуманистички интерес за прашањето на идентитетот, карактеристичен за времето на преминот на векот. Во тие години на голема врата во македонската култура се прифаќаат и се преведуваат делата на постколонијалната критика (Едвард Саид, Гајатри Чакраворти Спивак и Хоми Баба), така што македонските компаратисти ја усвојуваат нивната теориска апаратура и ја применуваат во

сопствените истражувања. Особен поттик во таа насока претставува појавата на концептот на „балканизам“ како пандан на Саидовиот „ориентализам“ што го воведува бугарската историчарка Марија Тодорова (1997), а го дообликуваат и низа интелектуалци од балканските простори (Весна Голсворди, Божидар Језерник и др.). Компаративниот пристап кон балканскиот културен конгломерат е силно изразен во проекти од типот на *Балканската слика на својот* (МАНУ и ПАН) и *Сродноста меѓу современата македонска лиџераџура и другите балкански лиџераџури* (Институт за македонска литература, 2002–2004). Македонските компаратисти препознаваат блискост на сопствената егзистенцијална и културна ситуација со идеите и вокабуларот на постколонијалната критика, така што во нивните трудови станува доминантна темата на стереотипизацијата на балканските култури, вклучително и македонската, односно темата на културна хегемонија, на центар и периферија, на национални идентитети, национални наративи, космополитизам, хибридни идентитети, како и поетиките на егзилот, домот и невдоменоста, културните разлики, мимикријата, меѓупросторот... Ова имплементирање на теоретскиот модел на постколонијалната критика во македонската компаратистика доследно се спроведува во книжевно-културолошките анализи на Елизабета Шелева, професор, критичар, автор и преведувач на значајни книжевно-теоретски и културолошки дела (Шелева, Е., 2005).

Прифаќањето на постколонијалната критика во Македонија е само еден сегмент од

општиот тренд на книжевните проучувања да се претопат во културолошки проучувања. Компаратистиката, фокусирајќи се врз проблемот на нацијата, етносот, родот, класата, расата, станува една вредна соработничка на социологијата, политикологијата, антропологијата и на другите дисциплини кои заедно се трансформираат во интердисциплинарниот културолошки пристап кон книжевните феномени. Голем потенцијал во тој контекст има и феминистичката критика, односно гинокритиката, која наоѓа многу приврзаници и меѓу македонските компаратисти (Кулавкова, К., Аврамовска, Н.).

Покрај доминантно културолошката, другата нишка на ширење на проучувањето на книжевноста се движи во насока на интермедиијалноста, односно кон интерсемиотичките релации на литературата со визуелното (ликовната уметност, филмот), како и со музиката и со перформансот. Најголемо внимание на оваа компаратистичка сфера има обрнато професорот и поет Владимир Мартиновски (Мартиновски, В. 2007, 2008), кој како своја супспецијалност ја има проблематиката на екфразисот, но не му се туѓи ни прашањата за корелацијата меѓу книжевноста и музиката и другите уметности.

Исто така, во Македонија може да се евидентира и големо влијание на идејата на Сузан Баснет за доближување до поистоветување на компаративната книжевноста со традуктологијата, така што сè повеќе се пишуваат студии што примарно се посветени на проблемот на книжевниот превод, како што се на пример студиите на компаратистката и италијанистка,

професор и критичар Анастасија Ѓурчинова (2013).

Сите досега споменати имиња се само лица што имаат академски позиции директно посветени на едукација и истражување од областа на компаративната книжевност и кои се автори на голем број книги, есеи и студии. Покрај нив, веќе неколку генерации компаратисти се водечките интелектуалци во македонската култура, посебно во новинарството, културната дипломатија, па и политиката. И покрај достигнатиот висок углед како расадник на интелектуални кадри, Катедрата за компаратистика во текот на целиот развој имаше голем број практични тешкотии. Во прво време отпорот кон компаратистиката доаѓаше од тврди националистички побуди, бидејќи се сметаше дека таа во своите наднационални истражувања го занемарува изворно-националниот елемент. Но, со текот на времето не само што таквиот антагонизам се нивелираше туку и генерално сите филолози и истражувачи во областа на книжевната наука ја усвојуваат компаратистичката методолошка апаратура и ја имплементираат во своите истражувања. Особено со формирањето на независната и суверена автономна држава Република Македонија во 1991 година станува јасно дека националниот културен подем единствено може да се проектира низ компаратистичка призма. Свеста дека само преку споредување со другите култури и македонската национална култура ги гради своите вредности како специфичен сегмент од културниот мозаик станува водечка мисла за

унапредувањето на статусот на компаративната книжевност.

За компаратистиката во дваесет и првиот век во Македонија може да се рече дека бележи силен отклон кон културолошките студии, сфатени во најширока смисла. Тоа го посведочува и програмата на постдипломски и докторски културолошки интердисциплинарни студии организирани од Институтот за македонска литература. Во бранот културолошки преокупации се развива и теорискиот интерес за просторното културно одредување и позиционирање, односно се чувствува влијанието на општиот „просторен пресврт“ во хуманистичките дисциплини карактеристичен за периодот на преминот на векот. Израз на тој интерес беше и темата на која се организираше Четвртиот конгрес на европската мрежа за компаративни студии, на кој домаќини беа македонските компаратисти и кој во склад со темата се одвиваше на две локации, во главниот град на Македонија, Скопје, и во езерскиот историски град Охрид (1–3 септември 2011) под наслов: *Literary Dislocation/Displacements Litteraires/Книжевни дислокации*. Овој конгрес се реализираше точно по три декади од иницијалниот компаратистички собир одржан во истиот македонски град во 1981 година, во организација на Милан Ѓурчинов на кој присуствувале највидните компаратисти од светот во тоа време и кој го означил почетокот на оваа дисциплина кај нас. Бројното учество на македонски компаратисти во работата на Конгресот во 2011 го покажува подемот на дисциплината во македонските академски

кругови во текот на тој период. Спацијалноста како компаратистичка тема има широк дијапазон на манифестации, почнувајќи од засиленото присуство на идејата за номадскиот дух, првенствено поттикната во македонската култура преку присуството на геопоетичките идеи на Кенет Вајт, потоа, преку различните модуси на истражување на мапирањето во книжевноста, односно присуството на геокритички модели (по углед на Франко Морети, Бернард Вестфал и др.), па, преку толкувањето на поетиките на границите, поетиките на егзилот, поетиките на миграциите, хетеротописките варијации и сл.

Симбиозата на компаратистката со културолошките студии се чувствува и во поместувањето на фокусот од само строго елитистички книжевни теми кон популарната култура, перципирана во најразновидни нијанси на својата појава, низ различните медиуми и со различен општествен импакт. Тоа го покажува и меѓународната конференција *Популарна култура: поглед одоздола*, организирана од Институтот за македонска литература (2014), како своевидно одбележување на јубилејот на педесетгодишнината од формирањето на Бирмингемскиот центар за современи културолошки студии во Велика Британија. На неа учествуваа многумина универзитетски професори со компаратистички бекграунд, кои дадоа свој придонес во истражувањето на оваа непобитно провокативна тема за современата култура.

Актуелниот статус на компаративната книжевност во Македонија е целосно во знакот на културолошките истражувања, така што

речиси секогаш кога се употребува компаративната методологија таа разоткрива и подлабоки, културолошки импликации и интерференции.

Сето понапред изложено укажува на можноста да изведеме општа констатација дека книжевната компаратистика е специфичен начин на интелектуално општење и егзистирање во светот. Да ги споредувааш националните книжевни и културни вредности на својата култура со оние на другите култури е единствената можност тие да бидат препознаени како посебност. Исто така, ако не постои свеста за постојаното меѓусебно интерферирање и креативно надополнување на различните култури, тогаш не може ни да постои свест за некакви глобални вредности. Компаратистите во Македонија тоа многу добро го знаат и го чувствуваат во својот егзистенцијален напор да бидат што поотворени за идеи и импулси од други култури, но и да ги впишат своите национални културни вредности на глобалната мапа на хуманата заедница. Актуелниот идеолошко-политички момент на Македонија ја прави дејноста на компаратистите неопходна, затоа што таа добива димензии на своевидна културна дипломатија. Низата компаратистички средби посветени на релации на македонската со некоја друга национална култура, на пример, македонско-словачки конференции на ИМЛ (зборник уреден од Јакимовска-Тошиќ, М., Танески, З., Ковилоски, С., 2016) или македонско-хрватски конференции на ИМЛ, потоа конференции за македонско-полски, македонско-американски и др. јазични, книжевни и културни врски се поттик за заемно

запознавање и за пласирање на посебностите. Во услови кога на македонската култура што се развива во сопствена независна и автономна држава само дваесет и седум години ѝ се поставуваат низа пречки на меѓународен план, културната афирмација е нешто што ѝ е повеќе од потребно. Македонската култура се доживува себе си како периферна и во извесна смисла субалтерна, со оглед на фактот што со векови опстојувала во разни колонијални констелации (османлиско ропство, Кралство на СХС, па дури и во СФРЈ во која за првпат имаше дискутабилна културна автономија на ниво на една од шесте федеративни републики) и со оглед на фактот дека сè уште не е прифатена во европското семејство како рамноправна членка. Оттаму, македонската компаратистика има толку силен акцент на идентитетските прашања. Исто така, пак, реалниот мултикултурализам и суптилниот балкански склоп на идентитетски релации ги чинат споредбите во книжевноста и културата уште попотребни и секогаш актуелни.

Македонската книжевност како книжевност на јазик со мал број говорители многу тешко го наоѓа својот пат до читатели во другојазични средини. Првото ниво на активност за подобрување на постојните состојби е квалитетниот превод, додека второто ниво е компаративно проследување на македонските културни вредности кое би овозможило поголема видливост и препознатливост на нејзините специфичности, кои во ерата на општата глобализација се многу кривки и кршливи. Токму затоа компаратистиката е една хуманистичка дисциплина која особено ѝ конвинуира на македонската култура со своето начело на респектирање на секој креативен напор, колку и да е тој реално периферен или насилно маргинализиран од разни причини. Веројатно и затоа не само што има голем број приврзаници во академските кругови, туку компаратистичката методологија и етос имаат значајно место во поширокиот круг на филолошки и културолошки истражувања во Македонија.

Литература

- Аврамовска, Н. (2011). 'Gender and Archetypes in Drama', *Context/ Контекст*. Скопје: ИМЛ, стр. 41–56.
- Аврамовска, Н. (2015). „Женското паметење на Балканот“, *Прилози*, Скопје: МАНУ.
- Бојациевска, М. (1999). *Андрогин: уитоија на совршенои пол: Митокриптички есеј*, Скопје: Сигмапрес.
- Ѓорѓиева Димова, М. (2003). *Модели на интертекстуалност во романои*, Скопје: Три.
- Ѓорѓиева Димова, М. (2011). 'Intertekstualne varijante u savremenoj makedonskoj priči', *Folia linguistica et litteraria*, 3/4, стр. 190–199.
- Ѓурчинов, М.; Зографски, Д.; Петковски, Б. (Ed.) (1995). *Компаративно истражување на македонската литература и уметност во дваесеттиот век. Македонската литература и уметност во контекстои на епоиката на социјалнои реализам*. Зборник на трудови од меѓународнои научен собир, Скопје, 28–29 мај 1993, Скопје: МАНУ, том 1.
- Ѓурчинов, М.; Петковски, Б. (Ed.) (1996). *Компаративно истражување на македонската литература и уметност во дваесеттиот век. Странскии влијанија во македонската литература и култура во едесеттииите и шесеттииите години*. Зборник на трудови од меѓународнои научен собир, Скопје, 12–13 октомври 1994. Скопје: МАНУ, том 2.
- Ѓурчинов, М.; Петковски, Б.; Шелева, Е. (Ed.) (1998). *Компаративно истражување на македонската литература и уметност во дваесеттиот век. Македонската литература и култура во контекстои на медијеранската културна сфера*. Зборник на трудови од меѓународнои научен собир, Скопје, 24–25 октомври 1996, Скопје: МАНУ, том 3.
- Ѓурчинов, М.; Петковски, Б.; Саздов, Т. (Ed.) (1999). *Компаративно истражување на македонската литература и уметност во дваесеттиот век. Фолклорнии импулси во македонската литература и уметност во дваесеттиот век*. Зборник на трудови од меѓународнои научен собир, Скопје, 23 и 24 октомври, Скопје: МАНУ, том 4.
- Ѓурчинов, М. (1998). *Компаративни студии*, Скопје: МАНУ, 334 стр.
- Ѓурчинов, М. (2008). *Проникнувања: Компаративни студии*, Скопје: Матица македонска, 545 стр.
- Ѓурчинова, А. (2001). *Италијанската книжевност во Македонија*, Скопје: ИМЛ.
- Ѓурчинова, А. (2006). *Контексти. Есеи по компаративна книжевност*. Скопје: Култура.
- Ѓурчинова, А. (2013а). *Медијерански синези: избрани студии и есеи*. Скопје: Магор.
- Капушевска-Дракулевска, Л. (1998). *Во лавиринтии на фантасиката*, Скопје: Магор.
- Капушевска-Дракулевска, Л. (2001). *Поетика на несознајнои: симболитички импулси во современата македонска поезија*, Скопје: Магор.
- Капушевска-Дракулевска, Л. (2003). *Поетика на изненадувањето: надреалистички импулси во современата македонска поезија*, Скопје: Магор.
- Мојсиева-Гушева, Ј. (2002). *Македонско-српски и српско-македонски книжевни врски (1945-1990)*, Скопје: ИМЛ.
- Мојсиева-Гушева, Ј. (2008). *Симболички стратегии*, Скопје: ИМЛ.
- Мојсиева-Гушева, Ј. (2010). *Во играга по себеси*, Скопје: ИМЛ.
- Прокопиев, А. (2000). *Постмодерен Вавилон*, Скопје: ИМЛ.
- Прокопиев, А. (2005). *Борхес и комјунитерои*, Скопје: Магор.

- Прокопиев, А. (2016). *Измислувајќи ја Европа*, Скопје: Зојдер.
- Србиновска, С. (2000). *Подвижниот поемаграч во романот*, Скопје: Сигмапрес.
- Србиновска, С. (2008). *Визуелни стратегии: современата компаративистика и интермедиијалните односи*, Скопје: Сигмапрес.
- Србиновска, С. (2011). *Книжевност, филм, популарна култура*, Скопје: Сигмапрес.
- Стојменска-Елзесер, С. (1997). *Пулсирачка филологија: Теориско-методолошките начела на Михаил Бахтин*, Скопје: Култура-ИМЛ.
- Стојменска-Елзесер, С.; Миронска-Христовска, В.; Аврамовска, Н.; Георгиевска-Јаковлева, Л. (Ed.) (2004). *Компаративна книжевност за IV година на реформираното гимназиско образование*, Скопје: Просветно дело, 195 стр.
- Стојменска-Елзесер, С. (2005). *Споредбена славистика*, Скопје: ИМЛ.
- Стојменска-Елзесер, С., (Ed.) (2007). *Компаративна книжевност. Христијанство, Теори на Другоста*, Скопје: Евро-Балкан Пресс, Менора.
- Стојменска-Елзесер, С. (2009а). *Equilibrium/Еквилибриум*, Скопје: ИМЛ.
- Стојменска-Елзесер, С. (2013б). *Со посветата*, Скопје: Дијалог.
- Танески, З. (2012). *Македонско-словачки компаративни согледби*, Скопје: ИМЛ.
- Томовска, В.; Мартиновски, В. (Ed.) (2008). *Метаморфози и метатекстови*, Скопје: ДКФ „Антика“, ДККМ, 199 стр.
- Томовска, В.; Мартиновски, В. (Ed.) (2010). *Одисеи за Одисеја*, Скопје: ДКФ „Антика“, ДККМ.
- Томовска, В.; Мартиновски, В. (Ed.) (2013). *Сите лица на смеиото: од Антиката до денес*, Скопје: ДКФ „Антика“, ДККМ, 291 стр.
- Ќулавкова, К; Бесиер, Ж.; Дарос, Ф.(Ed.) (2005). *Дијалог на интерпретации*. Скопје: Гурга.
- Ќулавкова, К. (Ed.) (2006). *Балканска слика на својот*, Скопје: МАНУ. 525 стр.
- Ќулавкова, К. (2006а). *Херменевтика на идентитетот*. Куманово: Македонска ризница.
- Ќулавкова, К. (2008). „Стереотипните модели на Балканот“/ 'Stereotypical Models of the Balkans'. www.spiruharet.ro/activitati_studentesti/reviste/carminabalcanica/2008_1.p df.; *Carmina Balcanica: Review of South-East European Spirituality and Culture*, Annul I, nr. 1, Braila, Bucurest, Kraiova, Iasi, стр. 41–62.
- Ќулавкова, К. (2016). *Отворена поезика*, Скопје: МАНУ.
- Урошевиќ, В. (1988). *Демони и галакси*, Скопје: Македонска книга.
- Урошевиќ, В. (1993). *Митската оспа на својот*, Скопје: Студентски збор.
- Урошевиќ, В. (1993). *Големата авантура: Францускиот надреализам*. Скопје: Македонска книга.
- Шелева, Е. (2000). *Од дијалогизам до интертекстуалност*, Скопје: Магор.
- Шелева, Е. (2005). *Дом/Идентитетот*, Скопје: Магор.
- Шелева, Е. (2006а). „Слепата точка на балканизмот“, *Наше писмо 59*, Скопје: Македонски независни писатели.
- Шелева, Е. (2007). „Невдоменоста како компаративистички концепт“, *Context/Контекст 5*, Скопје: ИМЛ.
- Шелева, Е. (2008). *Домот на писмото*, Скопје: Магор.
- Шелева, Е. (2014). *Хетерогеност на писмото*, Скопје: Магор.

- Gjurcinov, M. (2003). 'Perspective macedonienne', Congrès international 'La culture et les cultures an Europe et au-dela'. Actes du Congrès de Bucarest, Mai 2003, Soci t  Européenne de culture Venice.
- Gjurcinova, A. (1998). 'La letteratura comparata in Macedonia', *Rivista italiana di letteratura comparata* (Roma), No 12, pp. 73–84.
- Gjurcinova, A. (2011). 'Decolonizzazione e intercultura. Studi italiani di letteratura comparata e il loro impatto in Macedonia', in *Lingua, letteratura e cultura italiana, Atti del Convegno internazionale*, a cura di R. Nikodimovska, Skopje: Facolt  di Filologia Bla e Koneski, pp. 335-344.
- Gjurcinova, A. (2011a). 'L'idea dei Balcani come Sud dell'Europa: immagini letterarie', in *Orizzonte Sud. Sguardi, prospettive, studi multidisciplinari su Mezzogiorno, Mediterraneo e Sud globale*, Atti del convegno internazionale, a cura di L. Cazzato, Lecce: Salentobooks, 412-420.
- Gjurcinova, A. (2012). 'Europe as Other in Contemporary Balkan Literatures', in: *Ideas of / for Europe. An Interdisciplinary Approach to European Identity*, Proceedings of International Congress at the Chemnitz University of Technology, ed. by Pinheiro T.; Cieszynska, B.; Eduardo Franco, J., Frankfurt: Peter Lang, pp. 297-302.
- Gjurcinova, A. (2013). 'Translation and Self-Translation in Today's (Im)migration Literature', in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 15, Issue 7, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/8/>
- Gjurcinova, A. (2015). 'I mondi paralleli della traduzione letteraria. Aspetti culturali', in: *Parallelismi linguistici, letterari e culturali*, Ohrid, 13-14 settembre 2014, Atti del convegno internazionale, a cura di R. Nikodimovska, Skopje: Universit  Ss. Cirillo e Metodio e Facolt  di Filologia Bla e Koneski, pp. 611-622.
- Goldsworthy, V. (1998). *Inventing Ruritania: The Imperialism of Imagination*, Yale University Press.
- Jakimovska-Toshic, M.; Taneski, Z.; Koviloski, S. (Ed.) (2016). *Македонско-словачки книжевни, културни и јазични врски II / Macedonian-Slovak Literary, Cultural and Linguistic Relations II*, Proceedings of the International Scientific Conference, Skopje: Institute of Macedonian Literature, 230 p.
- Kapushevskaja-Drakulevska, L. (2006). 'Dialogue with the world (Regarding the short story in contemporary Macedonian literature)'. *N thr *, Journal of the International Centre for Ethnic Studies, Colombo & Sri Lanka, Vol. 9, No. 2, pp. 1-6.
- Kapushevskaja-Drakulevska, L. (2011). 'The Presence of the Portuguese Contemporary Poetry at the Struga Poetry Evenings'. *Ibero Slavica*, A peer-reviewed Yearbook of the International Society for Iberian-Slavonic Studies – CompaRes, Lisbon-Portugal, pp. 114- 119. <http://en.calameo.com/read/0018279771c8c5761f942>
- Kapushevskaja-Drakulevska, L. (2017). 'Vlada Uroshevic and Surrealism', *Blesok* no. 114-115, July-August, available at: <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=1706#.WhXiZVWnHIU>
- Martinovska, A.; Jakimovska-Toshic, M. (Ed.) (2016). *Popular Culture: Reading from Below*, Proceedings of the International Scientific Conference, Skopje: Institute of Macedonian Literature, p. 808.
- Martinovski, V. (2007). *Aspects de la po sie ekphrastique: Charles Baudelaire, W.C. Williams, Slavko Janevski, Vlada Urošević, John Ashbery et Yves Bonnefoy*, Universit  Paris III, Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 296.
- Martinovski, V. (2008). *Aspects de la poésie ekphrastique*, Lille: Atelier national de reproduction des thèses, p. 298.

- Martinovski, V. (2008a). 'Arts of Memory and Interpretation: Ekphrasis and Illustration'. *Interpretations*, Vol. 2, Memory & Art. Skopje: MANU, pp. 205-210.
- Martinovski, V. (2009). *Les Musées imaginaires*. Paris: L'Harmattan.
- Martinovski, V. (2010). 'Interartistic studies as an In-between Experience', *Context / Контекст* 8, Skopje: IML, pp. 44-51.
- Martinovski, V. (2010a). 'La mémoire des images: dans les musées imaginaires de Slavko Janevski, Mateya Matevski et Vlada Urosevic', Colloque international Les écritures balkaniques, INALCO in *Cahiers Balkaniques* n° 42, Paris: INALCO.
- Martinovski, V. (2016). 'Ekphrasis and Intersemiotic Transposition (literature, visual arts, culture)'. *Primerijalna književnost*, Ljubljana, (Thematic selection Literature and Semiotics. Ed. by Kernev Štrajn, J. and Vaupotič, A.), pp. 11-24.
- Mojsieva-Gusheva, J. (2011). 'The representations of Russian émigrés in macedonian literature' in *Imagology Today: Achievements, Challenges, Perspectives / Imagologie heute: Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven*. (editor Dukić, Davor) Bonn: Bouvier-Verlag, pp. 336.
- Mojsieva-Gusheva, J. (2016). 'Gender Identity in Modernism and Postmodernism' in *Culture, Identities, Doubts. In honorem of Professor Nikolay Aretov*, Sofia: Institute of literature, pp. 520-533.
- Srbinovska, S. (2009). 'Reading the Other by pushing the boundaries of time and space', Liverpool Hope University – Jean Moulin University, Lyon Cultures in Transit, Liverpool,- 18th-21st July, 2008, *Transcultural and Diasporic Studies*, 2009. www.hope.ac.uk/cultures in transit.
- Srbinovska, S. (2010). 'The Paradox of the Relation Individual-General and the Aspects of Violence in the Process of Cultural Articulations', *ARTICULATION(S): National Identities*, Amsterdam School of Cultural Analysis, pp. 20-30.
- Srbinovska, S. (2012). 'About Distinction and Transitivity between Person and Thing in the Social Context of the Balkan Subject', *Proceedings of the 1st International Balkan Congress*, Suleyman Sah University, Istanbul, 24-27 September, pp. 834-843.
- Srbinovska, S. (2015). 'The Philosophy of Dialogue and the Process of Understanding the Identities and Alterities', *Journal of Literature and Art*, Davidson Publishing House, USA, pp. 7-17.
- Stojmenska-Elzaser, S. (2005a). 'The Stereotypes of the Other Slavic Peoples in Contemporary Macedonian Prose', *Neohelicon: Acta comparationis litterarium universarium* XXXII/1, Budapest, pp.103-110.
- Stojmenska-Elzaser, S. (2009). 'Does Macedonian Literature Belong More to a Balkan, a Slavic, or an European Space?', *Studi Slavistici* VI, Firenze: Firenze University Press.
- Stojmenska-Elzaser, S. (2011). 'Literature and Cultural Geography', in *Literary Dislocations / Déplacements Littéraires / Книжевни дислокации*, Ed. by Stojmenska-Elzaser, S. and Martinovski, V., Skopje:IML, pp. 91-97.
- Stojmenska-Elzaser, S. (2012). 'Teaching European Literature(s)', *Europe 2020: Towards Innovative and Inclusive Union*, Ed. Dodovski, I.; Pendarovski, S. and Petrovska, I. Skopje: UACS, pp. 124-132.
- Stojmenska-Elzaser, S.; Martinovski, V. (Ed.) (2012). *Literary Dislocations / Déplacements Littéraires / Книжевни дислокации*, Skopje: IML, <http://iml.edu.mk/images/materijali/zbornik%20Dislokacii%20prelom%20KA%203.pdf>

- Stojmenska-Elzeser, S. (2013). 'Comparative Literature, (Comparative) Cultural Studies, Aesthetic Education, and the Humanities', *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.7 (2013) Special Issue *New Work in Comparative Literature in Europe*. Ed. Grishakova, M.; Boldrini, L.; Reynolds, M.
<<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss7/>.
- Stojmenska-Elzeser, S. (2013a). 'Representation and Production of the *genius loci* in Literature', *Primerjalna književnost (Ljubljana)* 36.2, Ed. Juvan, M.; Dović, M.; Habjan, J. pp.115-122.
- Stojmenska-Elzeser, S. (2014). 'The Enigmatic Concept of European Identity', in *Culture, Society, Identity – European Realities /Kultura, identitet, društvo – europski realiteti*, Osijek-Zagreb: Odjel za kulturologiju-Seučilište J.J.Strossmayera, Osijek: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, pp. 153-159.
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*, Oxford University Press.
- Kulavkova, K. (2007). 'Linguistic Rights as an Inherent and Immanent Human Right: While languages are dying'. *The Linguistic Rights of Minorities: Proceedings from the T&LRC of International PEN Meeting*, Ohrid, 16.09.2006. Skopje: Translation and Linguistic Rights Committee of International PEN, pp. VII–X.
- Kulavkova, K. (2010). The Balkan Chronotope. *The Macedonian P.E.N. Review* Special Issue, pp. 13– 22.
- Kulavkova, K. (2011). Transcendental (Literary) Hermeneutics. *Interpretations: European Research Project for Poetics & Hermeneutics* Volumes No. 4/5: New Literary Theory and Hermeneutics. 2011, 193-215.
- Kulavkova, K. (2013). 'The Balkan Stereotypes and Intertextual Irony'. *Atatürk Araştırma Merkezi*. <http://www.atam.gov.tr/>.2013
- Kulavkova, K. (2015). 'The Balkan Code: A Scandal in Culture'. Volume 67 of Edition *Kulturwissenschaft*.
- Sheleva, E. (2006). 'Balkan as Zero Point of Europe'. *Nethra*. International Centre for Ethnic Studies, Colombo, n. 2.

Sonja Stojmenska-Elzeser

An Overview of Comparative Literary Researches in Macedonia (Summary)

The text is dedicated to the Macedonian distinguished literary scholar, critic and member of Macedonian Academy of Sciences and Arts, Milan Gjurginov, who was founder of the Department of General and Comparative Literature on Faculty of Philology "Blaze Koneski" at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje. It summarizes the main methodological tendencies among scholars in Macedonia who are professionally devoted to teaching and researching in the field of comparative literature and culture. It also marks the history of the discipline in Macedonia and its most prominent representatives.

Key words: comparative literature researches, Milan Gjurginov, cultural researches

Ivan Dodovski

УДК 792.071.2.028-055.2(497.7)
Review article / Прегледен научен труд



SISTERS TO THE MAENADS: PROMINENT WOMEN OF MACEDONIAN THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Key words: maenads, Macedonian theatre, women of theatre, T. A. Kolarova, Vojdan Chernodrinski, Marija Chernodrinski, Todorka Kondova, Milica Stojanova, Elena Doncheva, Joana Popovska

In a passage of her essay ‘A Room of One’s Own’ (1929), Virginia Wolf hypothesises that her fictitious character, Judith, a Shakespeare’s sister, would have been denied the opportunity to establish herself as a successful playwright even if she had the same gifts as her famous brother William.¹ Alluding to V. Wolf’s observation, this paper presents a brief historical overview of the position of women in the theatre life of the Republic of Macedonia and highlights the work of four among them who, unlike the imaginary Judith Shakespeare in her time, have left a major imprint in the second half of the 20th century. As famed modern day sisters to ancient maenads, they testify to an era in which women find their own mode of artistic expression and become a vital part of contemporary culture.

¹ Virginia Wolf. (2015). *A Room of One’s Own*. Reprint of the original edition of 1929. Albatross Publishers.

Ancient dancers, modern actresses

Among numerous artefacts exhibited in the Archaeological Museum in Skopje, a petite bronze statuette of a dancing woman, known as ‘The Maenad of Tetovo’, does not seem to feature prominently. Nonetheless, scholars would argue that it is one of the most important archaeological findings in Macedonia. This exquisite figurine, 9 cm high and 4 cm wide, had apparently decorated a larger cup dating back to the 6 century BC.² Excavated in Tetovo, north-western Macedonia, it indicates the presence of Dionysian rituals in which women appear as frenetic dancers. These celebrations, as F. Nietzsche contends in his famous work *The Birth of Tragedy from the Spirit*

² The Maenad of Tetovo. (2014, September). Macedonian Welcome Center. Retrieved from http://www.dmw.org.mk/wp-content/uploads/2017/01/The_Maenad_of_Tetovo.pdf

of *Music* (1872), can be seen as early theatre forms whereby the ancient spectator affirms the meaning of life in the face of human suffering: the Apollonian (rational) and Dionysian (ecstatic) aspects of the human condition are being revealed through performance which captures concomitantly the joy and horror of existence.³ Conspicuously, women played an important role in these artistic expressions which mark the turn of the era of Antiquity.

Other archaeological excavations at four ancient amphitheatres – in Stobi, Heraclea, Skupi and Ohrid – hint at a significant performance arts tradition in Macedonia. However, later history remains silent as regards the involvement of women in theatre productions. Christian traditional values must have prevented women from appearing on stage. During the middle ages women would have mainly featured in folk customs and rituals characterised by sundry dramatic elements. The long centuries of Ottoman rule have also contributed to the exclusion of women from public and artistic life. There are a few records about female singers and dancers as part of travelling companies from the early 19th century. However, for centuries, female parts in theatre productions have been exclusively performed by men.

The first ever Macedonian woman to appear on stage is T. A. Kolarova, a teacher, who played the title role in *Genevieve of Brabant* by Christopher Schmidt staged in 1875 by the drama section of the Society for national education ‘Spark’ (*Iskra*) in Veles. Quite telling of how courageous

was her decision to appear on stage is the review published in a local newspaper five months after the premiere which calls into question the “moral qualities” of Kolarova.⁴ Other female teachers who wished to take part in school productions of the time have been publicly mocked and hence discouraged (like Penka Pelivanova in Prilep) or even blackmailed not to perform (like Marija Korobar in Veles).⁵ And yet, the taboo has been gradually relinquished allowing for more than a dozen of local actresses to appear in amateur productions of works by Gogol, Moliere and other famous playwrights in the first decades of the 20th century.⁶ It is also worth noting that both until and during the Balkan Wars, Macedonia served as an arena of conflicting nationalist propagandas by the neighbouring states and so theatre was often used as a means of assimilation of the Macedonian people; professional troupes from Serbia and Bulgaria gave guest performances in major towns across the country, and some of these ensembles included actresses.

At the turn of the 20th century there were also attempts to produce theatre in the Macedonian language. Vojdan Chernodrinski (1875-1951) is considered the founder of the Macedonian professional theatre and dramatic arts. His endeavours to write and stage plays among the Macedonian emigration in Bulgaria were in line with the objectives of the illegal Internal Macedonian Revolutionary Organisation (VMRO) to mobilise people

³ F. W. Nietzsche. (2000). *The Birth of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

⁴ Cited in Risto Stefanovski. (1990). *Teatarot vo Makedonija*. Skopje: Misl, p. 42.

⁵ Aleksandar Sterjovski. (2004). *Karijatidi na teatarot*. Bitola: NU Bitolski teatar, p. 194.

⁶ Sterjovski, pp. 195-196.

and resources for the imminent uprising against the Turks for the national liberation of Macedonia. The first two among Chernodrinski's one-acts, entitled *The Woodcutters (Drvarite)* and *At the Bar (Vo meanata)*, were staged in Sofia in 1895 by a semi-professional ensemble called 'Young Macedonian Association', which included five men and two high school students: R. Baladjieva and M. Leseva. As one theatre historian reports, the appearance of the two girls in the performance was subsequently sanctioned with lowering of their grade for conduct by the school council.⁷

Following a few years during which Chernodrinski held a teaching position in Macedonia, his theatrical ambitions reached an apogee upon his return to Sofia, where he staged his most renowned play *Macedonian Bloody Wedding (Makedonska krvava svadba)*. Premiered on 20 November 1900 at Slavjanska Beseda Hall in Sofia, this play became a true milestone in the history of Macedonian theatre.⁸ Its plot, evolving around the abduction of a young Macedonian woman Cveta by a Turkish bey and her subsequent release upon the intervention of European diplomats, which nonetheless culminates in a massacre of Christians by the bey's band at the wedding of Cveta to her Macedonian fiancé – seems to encapsulate the very fate of the Macedonian people under Ottoman rule. Emotionally appealing, the play had the potential to trigger deeper national sentiments and so to bolster the Macedonian patriotic cause in-

spiring, as it was reported, a massive recruitment of viewers for the VMRO. Hence, the first production inevitably met with serious challenges. First of all, the Bulgarian authorities refused to give the permission for this public performance fearing that it may cause a diplomatic incident with the Ottoman Empire. Second, and it seems of no lesser significance, was the problem of finding a sufficient number of players, especially women. One theatre historian notes that Chernodrinski had to go "from door to door among the Macedonian émigrés in Sofia" to win their support.⁹ Finally, the play was performed even without the official permission of the Bulgarian authorities and with a group of "armed Macedonians on guard at the entrance and round the building ... to deter possible intervention of the Bulgarian police".¹⁰ Along with eighteen actors, a vital share in the exceeding success of this production had the four actresses: R. Mojsova, E. Terzijanova, M. Miskanova and Sijka Razmova (who played the role of Cveta).¹¹

In the years to follow Chernodrinski organised a professional troupe – first named *Greif and Comfort (Skrb i uteha)* and later on renamed several times – which embarked upon guest performances across Bulgaria, but also in Serbia in 1903, and in several cities in Macedonia, including Solun (Thessaloniki), after the Young Turk Revolution of 1908. That Chernodrinski's company remained a means of national mobilisation and essential part of the revolutionary activities is in-

⁷ Stefanovski, p. 57.

⁸ See Jelena Luzina. (Ed.) (2000). *Makedonska krvava svadba: sto godini potoa*. Skopje: Matica Makedonska.

⁹ Stefanovski, p. 58.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Aleksandar Aleksiev. (1976). *Osnovopolozhnici na makedonskata dramska literatura*. Skopje: Kultura, p. 54.

licated by the fact that 25-40% of the profit went to the local branches of VMRO. What is also worth mentioning is that the ensemble attracted new performers, including several actresses. Among them was the talented Marija Stoichkova who would marry Chernodrinski in 1902 and accompany him in all comings and goings.¹²

With the partitioning of Ottoman Macedonia after the Balkan wars and the First World War, the territory of today's Republic of Macedonia was incorporated in the Kingdom of Yugoslavia. Theatre life was organised with actors from Serbia as part of the wider state apparatus for serbianisation of the local people. However, some of the professional companies also hired local Macedonian performers. Among them were Elena Tashanova, Kalipso Nalcha, Blashka Dishlenkovikj and Violeta Djambazova who will comprise the small list of professional actresses to appear on Macedonian stages shortly after the Second World War.¹³ A few folklore melodramas 'in a local dialect' (so called *bitovi drami*) by Macedonian playwrights were also staged between 1928 and 1941. In a liberated Macedonia after 1945 most of these plays were being re-staged time and again becoming a sort of Macedonian 'classics'. Needless to say, the female parts were thereafter readily taken by Macedonian actresses.

The beginning of professional theatre in the newly declared Macedonian state is associated

with the first production in the Macedonian language, the one-act *Gjore Magarevski* by the Macedonian playwright Vlado Maleski, on 14 November 1944 in Bitola, only ten days after the city was liberated from the fascists.¹⁴ This date is also considered as birthday of the National Theatre of Bitola, whose ensemble would comprise both professional and amateur performers, some of whom were partisans still wearing their war uniforms. The cast for this play included more than a dozen of men and several women, of whom Vera Vuchkova and Meri Boshkova later on became actresses of high prominence. On 3 April 1945, Vera Vuchkova would also speak the first line ('How close is the sun!' from O. Korniyuchuk's play *Platon Krechet*) in the Macedonian language on the stage of the newly established state Macedonian National Theatre (MNT) in Skopje.¹⁵

Other names of actresses of the first and second post-war generation (born before 1936) include: Mara Isaja, Todorka Kondova, Angelina Ivanova, Draga Arsenievikj, Olivera Filipova, Dobrila Puckova, Desa Prlichkova, Dobrila Ivanova-Chabrikj, Cvetanka Jakimovska, Stojka Cekova, Ivanka Zendelska, Milica Stojanova and Ljupka Djundeva in Skopje; Mara Georgieva, Mara Savevska, Marija Vrkikj, Nada Stefanovska, Zhivka Gjorgieva, Dragica Popovska, Vishna Stefanovikj, Olivera Filipova, Sonja Kodrikj, Zora Stefcheva, Mirjana Dimitrova, Andrijana Zafirova, Vaska Boshkova, Olga Naumovska and Ratka

¹² Aleksiev, pp. 60, 112 et passim.

¹³ Ivan Ivanovski. (1997). *Osnovopolozhnici na akterskata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Matica Makedonska, pp. 32-36.

¹⁴ Vladimir Dodovski. (1994). *Teatarski vremeplov: hronika i kritichki osvrti za dejnosta na Narodniot teatar od Bitola*. Bitola: Misirkov, p. 9.

¹⁵ Ivanovski, p. 49.

Chorevska in Bitola; Stojka Sleanska and Ruzha Ikonomova in Shtip; Rajna Savova and Stojna Apceva-Drobnjak in Veles; Ana Tokova and Ljupka Vardjiska in Kumanovo; Kuma Georgievska, Zora Georgieva, Ljubica Piperevska, Veska Vrteva and Tinka Srbinova in Strumica; Blaga Alampioska, Nada Galeska, Pravda Ilikj, Nada Geshoska and Zhivka Labetikj in Prilep; as well as some who performed in Albanian and Turkish as members of the Theatre of the Nationalities in Skopje: Antoaneta Kovachevikj, Vera Joza, Leze Tomi, Musharef Lozana, Mesaret Chavoli, Diana Mehmeti and Nizaket Ali.¹⁶

Women of theatre

The second half of the 20th century saw an unprecedented ascent of women in the theatre life in Macedonia. The opportunities for professional education and the unremitting state funding of theatre repertoires allowed for the emergence of women not only as actresses but also as professionals who took the positions of theatre directors, stage, costume and light designers, and theatre critics. Still, there was hardly any female playwright of public acclaim until the early 1990s: one of the few Macedonian authors whose plays were being staged both in Macedonia and abroad is Zhanina Mirchevska (b. 1967), who also holds a Slovenian citizenship and writes both in Macedonian and Slovene. To conclude, it seems virtually impossible to name all female theatre artists who

contributed to the development of Macedonian culture since 1945 or to exhaust the list of their achievements in the Macedonian and former Yugoslav context and beyond. Hence, what follows is a modest contribution to the memory of four such names of prominent women who became, along with many others, a sign of their time.¹⁷

Todorka Kondova-Zafirovska (1926-2003) was the leading actress of the Macedonian National Theatre (MNT) and of Dramski Theatre in Skopje (DTS), teacher of theatre acting at the Faculty of Dramatic Arts (FDU) in Skopje and the first Macedonian national with a university degree in theatre directing. Born in Prilep, she spent her childhood in Skopje. Her father was a former Constantinople student, teacher by vocation, and also an amateur painter, musician and actor. Shortly after finishing high school, Kondova began her acting career in MNT. With her seventeen years, she played the role of Maria Tarasovna in A. Kornychuk's *Platon Krechet*, which was the first full-length performance at MNT and marked the official beginning of an institutional repertoire theatre in the Macedonian language. On the exhaustive list of Macedonian theatre directors, Kondova-Zafirovska appears as the first one with a formal degree, and the very first among the tiny minority of female directors. In 1952 she graduated from the Belgrade Academy of Theatre, Film and Television, in the class of the eminent profes-

¹⁶ Ivanovski, pp. 42-144; Ivan Ivanovski. (1984). *40 godini Naroden teatar - Bitola: monografija*. Bitola: Naroden teatar – Bitola.

¹⁷ Earlier version of these four biographies appeared in French as entries in Béatrice Didier, Antoinette Fouque & Mireille Calle-Gruber. (Eds.). (2013). *Le Dictionnaire universel des créatrices*. Paris: des Femmes.

sor of directing Dr Hugo Klajn. She also had study visits in Paris, Moscow, Bucharest and Milan. Her first major production is *The House of Bernarda Alba* by F. G. Lorca at MNT, which according to a survey among Yugoslav theatre practitioners carried out by the Belgrade newspaper *Borba* was considered the best play in 1956. Among her seven plays staged at MNT, Corneille's *Le Sid* and Shaw's *Pygmalion* surface as productions of significance for the Macedonian repertoire. Dissatisfied with the conditions of political intrusion and artistic stagnation, a group of actors including Kondova-Zafirovska left MNT in 1964. They made the core of the ensemble of Dramski Theatre in Skopje (DTS), announcing an avant-garde breakthrough. Among the plays directed by Kondova-Zafirovska at DTS, Bulgakov's *Cabal of Hypocrites* (*Moliere*) staged in 1970 is considered one of her greatest achievements. She also worked as a guest director in other theatres, on radio productions for children, as well as on mass recitals organised during national and ideological celebrations. Whereas her directing profile seems eclipsed by male directors, the acting career of Kondova-Zafirovska at MNT includes memorable interpretations, such as Amanda in Williams' *The Glass Menagerie*, Elizabeth in Miller's *The Crucible*, and Mary in O'Neil's *Long Day's Journey into Night*. The latter won her *11 October Award* in 1960 (which she again received in 1983 for life-time achievements). Among many roles at DTS, one can note Lysistrata in the eponymous play by Aristophanes, Andromache in Satre's *The Trojan Women* and Irina in Nušić's *The Deceased* (which took the best performance award at Sterijino pozorje festival in

1967). She also played with success in both traditional and contemporary Macedonian plays, such as *Runaway Bride* (*Begalka*) by V. Iljoski and *Jane Zadrogaz* by Goran Stefanovski. Her acting was characterised by contemplation and introspection, intellectual approach to characters, and superb stage diction. From 1976 to 1983 Kondova-Zafirovska worked as a teacher of acting at Faculty of Dramatic Arts in Skopje. In her study *Acting Mastery* (1983) she compares Stanislavski's system with the principles developed by her former professor Klajn in his *Elementary Problems of Directing*. In 1992 Kondova-Zafirovska was bestowed the national *Vojdan Chernodrinski Award* for life-time achievements in theatre.

Milica Stojanova (1932-) is a celebrated actress of Dramski Theatre in Skopje (DTS). Born in Kriva Palanka, she was raised by her Spartan grandmother, and sent to Skopje in 1948 to study acting at the State Theatrical School. Oddly enough, she played a male character for her entry exam, and she had her stage debut – first as a student in 1949, and then as a professional actress at the Macedonian National Theatre (MNT) in 1953 – also playing male characters. After graduation, she worked on radio drama productions of Radio Skopje; over 55 years she made some 3000 radio roles; in 1972 she won the best radio role award by the Yugoslav Radio Television. She also appeared in 26 TV plays, 16 TV series, and 9 feature films. Still, she is best remembered for her impressive roles on the stage. Her early success came in 1956 with the title-role in *Anne Frank* by F. Goodrich and A. Hackett and the role of Marija Josefa in F. G. Lorca's *The House of Bernarda*

Alba at MNT. (She also played remakes of these two roles in 2004 with a fascinating audacity.) In 1964 she moved to DTS. Her memorable roles include Eliza Doolittle in Shaw's *Pygmalion*, Jocasta in Sophocles' *Oedipus Rex*, Cassandra in Sartre's *The Trojan Women*, Philaminte in Moliere's *The Learned Ladies*, Toinette in Moliere's *The Imaginary Invalid*, Chimène in Corneille's *Le Sid*, Lisette in Mairieux's *The Game of Love and Chance*, Halie in Shepard's *Buried Child*, Mag Folan in M. McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane*, as well as other roles in Macedonian plays. In 1973 she received *Actress of the Year Award* for her role of Beatrice Hunsdorfer in P. Zindel's *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*. Although she did not like this role initially, she created a character with such perfection that Zindel himself compared her with the Italian legendary actress Anna Magnani. In 1981 Stojanova took again *Actress of the Year Award* for her role of Fonsia Dorsey in D. L. Coburn's *The Gin Game*, which also brought her *13 November Award* of the city of Skopje. She also received *Vojdan Chernodrinski Award* in 1982, and grand prix at Sterijino pozorje festival in Novi Sad in 1984. Stojanova's state accolades include *11 October Award* for her role of Sarka in Nušić's *Mourning Family* in 1973, Medal of Labour with silver wreath in 1983, *11 October Award* for life-time achievements in 1984, and *Vojdan Chernodrinski Award* for life-time achievements in 1994. She was honoured with Golden Plaque by DTS in 1996 for her outstanding contribution to the rise of this institution. Stojanovska's acting is characterised by restless introspection and proverbial capacity of transformation. She plays with

equal success in physical, political and absurd theatre, as well as in tragedies and comedies. Critics say she has a hypnotic influence on the audiences, which one admirer in 1969 expressed in an anecdotal fashion: "I have not killed a single living creature, but I could easily kill a human if Milica Stojanova suggests it to me the way she did to Macbeth in the role of Lady Macbeth".

Elena Doncheva (1942-) is a leading Macedonian costume designer. Born in Skopje, she lived near the Old Theatre, where she discovered her early fascination with performance arts. She attended ballet and music high school, and eventually decided to study at the Academy of Applied Arts in Belgrade, obtaining a degree in costume and fashion design in 1967. Before moving to the Macedonian National Theatre (MNT) in 1975, she worked as a costume designer for the Macedonian National Television for ten years and spent a year in Paris. Occasionally she worked for theatres across former Yugoslavia, as well as in Seville, Moscow, Marseille and Mannheim. During her career she created costumes for more than 20 operas, 30 ballet productions, and 300 theatre plays (for seven of them she also made the stage design). Doncheva designed costumes for 7 feature films, including *Jad (Misery)* by the Macedonian director Kiril Cenevski for which the Slovenian magazine *Ekran* pronounced her the best costume designer in the Yugoslav film production of 1975. In four consecutive years she authored the costumes for youth celebrations of 25 May – the birthday of Tito – organised annually in Belgrade as a massive pan-Yugoslav event. Doncheva's numerous achievements include: 14 best costume

design awards at the Macedonian theatre festival Vojdan Chernodrinski; grand prix at Sterijino pozorje festival in Novi Sad in 1980 for her costumes in the play *Divo meso (Wild Flesh)* by the Macedonian author Goran Stefanovski; and the award of the Rhine-Westphalia region for her costumes in F. G. Lorca's *Blood Wedding* staged in Mannheim in 1990. Doncheva believes that costume should capture not only time but character. She is celebrated for her ability to produce an effect of precision and luxury combining relatively inexpensive materials and original ideas. Very often she dyes her costumes herself. From a range of works designed for MNT, one can point the ballet production of Prokofiev's *Romeo and Juliet*, the opera *Tsar Samoil* by Kiril Makedonski and some 90 colourful costumes for the opera *Lydia of Macedonia* by Risto Avramovski. Her fascinating human and animal costumes, created with fantasy and detail for the adaptation of Mozart's *Magic Flute* at the Theatre for Children and Youth in Skopje, won her a huge critical acclaim in 2007.

Joana Popovska (1943-) is a famous actress of the National Theatre in Bitola. She had her debut with the age of five thanks to her father Kosta Djekoski, who worked as an actor of the local theatre in Bitola. With her 16 years she began a professional career which includes around 330 roles played on Macedonian stages, as well as guest performances in France, Germany, Bulgaria, Turkey, Russia, Ukraine, Albania, Canada, USA, and Australia. Although she worked at the Macedonian National Theatre in Skopje for several years, she had her main success with the national

theatre in her hometown of Bitola. In 1963 she received the *4 November Award* of the city of Bitola for the role of Catherine in Ostrovsky's *The Storm*. Her impressive roles include Ophelia in *Hamlet*, Desdemona in *Othello*, Sophia in Chekhov's *Uncle Vanya*. She also played roles in plays by Sophocles, Euripides, F. G. Lorca, E. O'Neill, M. Gorky, T. Williams and some leading Macedonian dramatists. The zenith of her career came in 1977 with her title-role of Mara in *The Wedding of Mara (Svadbata na Mara)* by the Macedonian author Vladimir Kostov. This performance brought her the two most important theatre awards in the former Yugoslavia – Golden laurel wreath at the MESS Festival in Sarajevo and grand prix at the Sterijino pozorje festival in Novi Sad; notably, she was the very first Macedonian actress to receive the former award. Popovska's accomplishments include three best-actress awards and one for life-time achievements at the Macedonian theatre festival Vojdan Chernodrinski; *Risto Shishkov Award* in 1998 at the International theatre festival in Strumica for her role of A in E. Albee's *Three Tall Women*; and *11 October Award* for life-time achievements. Her monodrama *The Chairs* by E. Ionesco performed at festivals in Macedonia, Albania and Ukraine brought her *Actress of Europe Award* in 2006 and 2007; in 2010 she received the same award for life-time achievements. Her colleagues who admire her dedication to acting would mark that she does not suffer from migraine only when playing on the stage. Her latest success includes grand prix at the International festival in Vratsa, Bulgaria for her role in the duodrama remake of *The Chairs* by E. Ionesco, which she and the Bulgari-

an actor Anastas Pophristov performed at several festivals in Serbia, Montenegro, Romania and England. She also starred in many TV plays and five Macedonian films. Her acting is characterised

by spontaneity, psychological slant and controlled physical expression.

(2011, 2017)

Иван Додовски

Сестри на Менадите: Значајни жени во македонскиот театар од втората половина на дваесеттиот век (Резиме)

Овој труд содржи кус историски преглед на положбата на жената во театарскиот живот во Република Македонија. Особено се бележат првите обиди за појавување на жени на сцена во втората половина на 19 век, како и нивниот придонес кон напорите на основоположникот на македонската драма и театар Војдан Чернодрински (1875–1951) да ја поддржи револуционерната борба за ослободување на Македонија во првите две децении на 20 век. Исто така, трудот ја истакнува работата на четири (меѓу многу други) познати жени на македонскиот театар – Тодорка Кондова, Милица Стојанова, Елена Дончева и Јоана Поповска – кои оставија крупна трага во втората половина на 20 век.

Клучни зборови: менади, македонски театар, жени на театарот, Т. А. Коларова, Војдан Чернодрински, Марија Чернодринска, Тодорка Кондова, Милица Стојанова, Елена Дончева, Јоана Поповска



ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ НА ИГРАНИОТ ФИЛМ „ОВА НЕ Е АМЕРИКАНСКИ ФИЛМ“

Клучни зборови: филм, интертекстуалност, нарација, пародија, цитат

Филмот, како и другите раскажувачки уметности, е интермедијален, полисемичен и интердискурзивен медиум, своевиден семиотички макротекст, составен од повеќе поттекстови и од различни кодови и поткодови.

Каир Елам, еден од централните авторитети во проучувањето на семиотиката на драмата и театарот, вели дека односот меѓу напишаниот текст на драмата и текстот на театарската претстава не е едноставен, симетричен и автоматски и дека драмскиот текст (драмското писмо), хронолошки не му претходи на текстот на претставата (сценското писмо), туку дека тие заемно конструираат моќна интертекстуалност (Кулавкова 2001: 226).

Секако, погоре изнесено во доменот на театарот, без сомнение може да се примени и во доменот на филмот, па така, ако го парафрираме, можеме да стигнеме до дефиниција која вели дека напишаното филмско сценарио,

заедно со самиот филм, кој, како и секое уметничко дело претставува специфичен уметнички текст подложен на разни интерпретации, заедно конструираат „моќна интертекстуалност“.

Интертекстуалноста претставува едно од својствата на постмодернистичката поетика, во чиј каталог уште влегуваат: бришење на границите меѓу уметноста и секојдневниот живот, меѓу т.н. „висока“ и т.н. „популарна“ култура, еклектицизам и мешање на кодовите, пародија, пастиш, иронија, пропаст на оригиналноста и славење на репетитивноста на уметноста, деконструктивистички пристап кон јазикот, уметноста и светот, славење на влијанието, интертекстуална претстава за културата, цитатност и хиперцитатност, псевдоцитатност, симулација и мистификација, враќање, рециклирање и повторување, паметење, препознавање, евокација, реминисценција, интерлитерарност, транстекстуалност, употреба

на нефикциска проза и историска метафикција, метајазик, метатеорија, металингвистика, метанарација, паратекстуалност, ориентираност кон читателот и гледачот, реафирмација на популистичките, тривијалните, бестселерски и медиумски наративни видови, вклучително и кичот, плуралност на вистините, дијалогизам, пародизација, иронизација и карневализација, итн. (Кулавкова 2001: 194–197).

Од друга страна, теоријата на литературата интертекстуалноста ја дефинира како квалитет на сите видови текстови на културата, кој се базира на нивната внатрешна поврзаност со други текстови и не претставува раскажувачка техника, ниту уметнички ефект, туку суштинска карактеристика на текстовите. Интертекстуалноста се занимава со влијанијата, врските или свесните потпирања на други текстови. „Интертекстуалност. Облик на комуникација и референција меѓу текстовите, книжевностите, дискурсите, медиумите, традициите и културите. Упатува на фактот дека секој книжевен текст е мрежа од текстови и текстуални практики, т.н. амалгам од разновидни книжевни и некнижевни текстови, реплика на веќе установените знаковни и мемориски практики во културниот систем (артефакти, симболи, историографски топови, колективни места на меморија). Го рedefинира поимот текст на тој начин што го истакнува принципот на меѓутекстова поврзаност како основен коден принцип на книжевниот текст. Покажува дека книжевниот текст дијалогски е поставен спрема историјата, спрема културата, спрема светот на книжевноста, науката и уметноста и дека во себе

интегрира фрагменти од други и туѓи текстови. Книжевниот текст е индискретна или дискретна евокација на други текстови... При правењето типологија на интертекстуалноста како репер се користат односите меѓу: еден и друг книжевен текст; еден книжевен и други пред-книжевни текстови (библиски, митски); еден книжевен текст и други некнижевни текстови (наука); еден книжевен текст и некој недискурзивен контекст од којшто еден текст може да се инспирира (историски настан/лик, културен артефакт); еден книжевен текст и други медиуми (филм, театар, сликарство, музика, електронски медиум). Типологијата на интертекстуалноста ги изделува следниве фигури кои ја сочинуваат *реперикајата на интертекстуалноста*: цитат, имитација (отворена реминисценција), пародија, травестија и алузија, алегорија (скриена реминисценција), асоцијација, мото, случајни и намерни совпаѓања, мистификации, симулации, адаптација, превод, варијација и парафраза“ (Кулавкова 2007: 217–220).

Секако, погоре изнесеното во поглед на книжевниот текст важи за сите наративи, за сите текстови на културата, вклучително и филмот, како особено специфичен и комплексен наратив/културен текст.

Предмет на наш научен интерес е интертекстуалноста во долгометражниот игран филм *Ова не е американски филм* или *This is not an American movie*, како што стои на најавната шпица, филм кој во својот интертекстуален репертоар вклучува поголем број од погоре наведените интертекстуални фигури, својства и релации.

Филмот е реализиран во 2011 г. од продуцентската куќа „Мануфактура“, во времетраење од 84 мин., во режија на Сашо Павловски, работен по сценарио на Павел Јех, тогашен декан на прочуената филмска академија ФАМУ, во Прага, Република Чешка. Сценариото е работено според истоимената драмска предлошка на театарскиот режисер и драмски писател, Сашо Миленковски, која во последните две децении доживеа повеќекратно поставување на професионалните и аматерските тетарски сцени во Македонија.

Директор на фотографија е Дејан Димески, а во главните ролји настапува импресивна актерска екипа, во која, покрај македонските актери: Сенко Велинов, Тања Мицков, Славиша Кајевски, Игор Стојчевски, Златко Митревски, Игор Ангелов, Горѓи Јолевски, Никола Ристановски, Перо Арсовски, Данчо Чеврески, Томислав Наумовски и Борис Дамовски, играат и двајца актери од македонско потекло од САД и Австралија: Кај Еванс и Тони Наумовски.

Ова не е американски филм учествуваше на повеќе меѓународни филмски фестивали: во Тамил Наду и Калкута во Индија, Букурешт, Париз, Тузла и Бања Лука, Приштина, во Петалума во Калифорнија и на Македонскиот филмски фестивал во Торонто, Канада.

Интертекстуалноста на филмот е најавена уште во самиот наслов: *Ова не е американски филм*, реферира кон она што го имаме како претстава за американски, т.е. холивудски филм.

Ова не е американски филм е постмодернистичка, автореферентна, метафиксиска, ме-

тасинематска пародија, делумно раскажана во оф-тон, во која се истражува процесот на филмската нарација и употребата на филмските техники, пред сè монтажата, но и актерската игра и сценаристичката умешност, во креирањето на филмската приказна.

Протагонистите во филмот се свесни за самите себе, односно тие знаат дека се ликови во филм, дека играат, т.е. глумат во филм и се однесуваат согласно со тоа. Така, Шефот, кој е водач на криминална банда од Скопје, во еден миг од филмската нарација, соочен со фатална болест, ја презема улогата на сценарист во филмот и ги диктира понатамошните настани користејќи разни драматуршки техники, со нагласена доминација на драмскиот пресврт.

Ова не е американски филм е всушност прирачник за тоа како се конструира филмска приказна, учебник по филмска нарација, но, во неговата приказна се вткаени и други елементи. Така, покрај сеприсутниот омаж на класичниот американски филм, кој се гледа во присуството на фотографии на славни холивудски ѕвезди и многубројни реплики од филмските класици искажани во оригинал, на англиски јазик од протагонистите, на сличен начин е искажана почит и кон американскиот авторски филм, но, на едно место и кон европскиот филм, чии претставници овде се италијанскиот режисер Серџо Леоне со неговиот култен шпагети-вестерн *Добар, лош, грд* и рускиот режисер Андреј Тарковски, што може да се види преку кусиот инсерт и алузијата на неговиот филм *Стиalker*.

Исто така, филмот делумно се занимава и со антиколонијалната критика, односно го

пародизира местото на доминантната, холивудска, американска филмска индустрија и на нејзините разгалени ѕвезди, компарирајќи ја со македонската филмска продукција, но, паралелно, ја демистифицира и пародизира и американската геополитичка улога во Македонија и во светот, притоа не пропуштајќи да ја жигоса и корумпираноста на македонското општество.

Во филмот се вткаени недобројни интертекстуални референци, а тој истовремено го истражува и односот меѓу филмската лента и дигиталната технологија, но и продуцентската потрага по пари за снимање филмови, при што од ироничната острица не е поштеден ни Филмскиот фонд на Македонија (денес Агенција за филм на Република Македонија), кој, всушност, во најголем дел и ги обезбеди парите за снимање на овој филм.

Филмската приказна се плете околу централниот лик – Шефот, кој предводи банда добродушни бандити од Скопје. Тие имаат намера да ја ограбат Американската амбасада, а за да ја камуфлираат целта, инсценираат снимање на игран филм, чиј продуцент е Шефот. Во сложен преплет на „реалноста“ на филмското дејство и „реалноста“ на филмот што го снимаат, *Ова не е американски филм* стигнува до разрешницата во која Шефот умира од рак и како голема филмска ѕвезда заминува на неговиот посакуван и често сонуван рајски остров, додека бандитите остануваат во Скопје со убави спомени за него.

Хронотопот на филмската приказна се случува на почетокот на втората деценија на XXI век, на две локации, во главниот град на

Република Македонија – Скопје, и една сцена во финалето на филмот – во филмската престолина Холивуд, во Лос Анџелес, Калифорнија.

Филмот делумно функционира како „филм во филм“, во кој покрај доминантната наративна пародиска постапка, има елементи и на сатира, но и неколку сцени на акција, кои сепак претставуваат пародизирани инсценации на холивудскиот жанр.

Во филмот има триесетина сцени, а е работен по класичната наративна схема која се состои од воведен дел – експозиција, потоа заплет, кулминативна точка на приказната – климакс и расплет на филмската приказна.

1) Воведниот дел почнува со најавна шпица на англиски јазик која оди во двојна експозиција со долг швенк од фотографии и постери на холивудски филмски ѕвезди (Роберт Мичам, Грета Гарбо, Хемфри Богарт, Мерилин Монро, Џејмс Дин, Илај Волек од плакатот на класичниот филм-ноар *The Lineup* од 1958 г., Брус Вилис, ДВД од филмот *Беше еднаш во Америка* со Роберт де Ниро на насловната страница, Шон Конери како Џејмс Бонд итн.), закачени во една канцеларија, а потоа, додека камерата го покажува ентериерот на канцеларијата, во двојна експозиција оди и насловот на филмот, на англиски јазик: *This is not American Movie*, заедно со истоимената песна, исто така на англиски, во оф-тон. Исто така во оф-тон, додека го гледаме како пали цигара, споменувајќи ги своите херои „Богарт, Мичам, Гејбл...“, зборува и водачот на мафијашката банда за да заврши со зборовите: „Но... ова не американски филм.“

Ова е стварност. Македонија...“. Шефот е главниот протагонист во филмската нарација. Интертекстуалноста во оваа сцена смета на филмофилското искуство на публиката, која во најголем дел би требало да ги познава холивудските ликови на кои се реферира.

2) Во следната сцена, според правилата на филмската нарација, се запознаваме со епизодните протагонисти, другите членови на бандата, кои ноќно време го ограбуваат магацинот за оружје на Армијата на Република Македонија. Едниот од нив е Боксер, не особено интелигентен поранешен боксерски шампион, вториот е Малиот, кој постојано на англиски јазик цитира реплики од неговите омилен американски филмски класици (*Top Gun*, *Die Hard*) и Суви, третиот член. Изненадени од полицијата, Малиот ги дочекува полицајците со вперен калашников и цитат од американски филм (*Лице со лузна – Scarface*), за што добива заушка од Началникот. Од разговорот меѓу Шефот и Началникот на полицијата дознаваме дека грабежот на воениот магацин е договорен меѓу нив, а Шефот, во оф-тон резимира: „Американците ѝ го донираат оружјето на Владата, потоа некој го краде... никој не знае кој... така?... и потоа војската го купува истото. Така функционираат работите во Македонија...“. Кога Малиот изговара реплики од *Казабланка*, Шефот по прв пат во филмот го употребува терминот: „фејд-аут (fade-out, затемнување)“, по што кадарот се затемнува и сцената завршува.

И во оваа сцена интертекстуалното реферирање на историјата на американскиот филм не изостанува, но, овде се забележливи и

алузиите на улогата на САД на светската геополитичка сцена.

3–4) Мрак, доставувачот на информации, во една кафеана го информира Шефот дека Амбасадата на САД на Скопското Кале е всушност комплекс на ЦИА со седум ката под земја, со компјутерска база на податоци (дatabаза) со сите информации за целиот регион, што е интертекстуална референца на стварноста, поточно на „приказните“ поврзани со „теоријата на заговор“ кои кружат во македонската јавност, а се поврзани со улогата на Американската амбасада. Шефот повторно ги употребува магичните зборови „фејд-аут“, по што кадарот се затемнува и сцената завршува.

Следната сцена започнува со терминот „фејд-ин (fade-in, оттемнување)“ изречен од Шефот во оф-тон. Малиот пристигнува во кафеаната со многу филмови на DVD и на соседната маса на некој познаник му го нуди да го гледа *Taxi Driver*. Откако овој ќе рече дека го преферира *Forrest Gump*, Малиот цитира реплики на Де Ниро од *Таксисџи (Taxi Driver)* и нарекувајќи го „педер“ Том Хенкс, главниот актер во *Форест Гамп* и *Филаделфија*, со пиштол в рака инсистира човекот да го изгледа *Taxi Driver*, на што овој преплашено се согласува. Шефот ја завршува сцената со „фејд-аут“.

Интертекстуалните референци во оваа сцена не се исцрпуваат само со алузиите на споменатите филмски дела, туку, со своето однесување, Малиот се обидува да го имитира Де Ниро во *Таксисџи*.

5) Шефот по телефон ја лаже жена му Винка, која е во Германија, дека почнал со

реновирање на нивната куќа, а додека таа зборува „сто на саат“, тој замислува „сцена од сон“ во која се сонча на плажа на „рајски остров“. Во ентериерот на станот на сестра му Ратка, таа, сета уплакана, му соопштува на Шефот дека Миранда го оставила Мануел, а тој има рак, по што на Шефот му станува јасно дека таа му зборува за „шпанските серии“, што, се разбира, претставува нова, иронична интертекстуална референца на квалитетот на телевизиските програми што им се нудат на македонските гледачи, од една страна, но, се разбира, претставува и можност за компарирање на холивудските класици и латиноамериканските сапунски серии, од друга.

б) На аеродромот во Скопје пристигнуваат двајцата мафијаши, Келав и Коса. Додека се движат кон терминалот зборуваат дека го очекуваат „резот“ на кадарот кој не може да ги следи сето време додека се движат кон терминалот. Коса вели „кат (cut)“, по што почнува нов кадар додека тие стојат во редот на царина, очекувајќи нов рез. Келав доживува „флешбек (flashback)“ во кој се враќа назад во времето на нарацијата и гледа дека Шефот, кога бил млад, без мустаќи, со пиштол в рака, за рака држи мало русокосо девојче. По одреден временски прескок во нарацијата, или т.н. елипса, Келав се буди од несвестицата во која го виде „флешбекот“, додека до него е само Коса, кој повторно, за нарацијата да се движи понатаму, вели „кат“, по што започнува нов кадар, во кој Малиот ги пречекува на аеродром, цитирајќи реплики од *Warriors*.

Оваа автоиронична сцена сè уште е во функција на претставување на протагонистите на филмската нарација.

7) Додека Малиот во такси-мерцедесот ги превезува Келав и Коса, им ја покажува новата Американска амбасада во Скопје. Коса, со неколку резони, при што извикува: „кат“, ги менува кадрите. Оваа сцена функционира како „сателит“ во филмската нарација и нејзина единствена цел е да го премости наративниот тек до следната сцена, со која започнува заплетот на нарацијата.

8) На кров на зграда, Шефот подготвува скара пред сите членови на бандата. Малиот цитира реплики од *Добар, лош, грд*. Додека наздравуваат, посетени се од тројца припадници на руската мафија, кои го потсетуваат Шефот дека не им се мешаат во локалниот бизнис: проституција, изнудување и коцка. Единствено се грижат за нивната специјалност: заштитата, односно бараат рекет, т.е. дел од грабежот на воениот магацин. Шефот не се согласува со таквиот предлог и ги брка руските мафијаши, понижувајќи ги. Додека низ далноглед ја набљудува Американската амбасада, Шефот во оф-тон, во вид на солилоквиум, гласно размислува за големиот план што го има, прашувајќи се од каде ќе најде пари за да го изведе.

Во оваа сцена интертекстуалниот контекст на приказната реферира на руската мафија, една од најдобро организираните криминални организации на светот, но, како што ќе се увериме подоцна, се работи само за лажна

трага во нарацијата, која сепак не го исклучува интертекстуалниот контекст.

9–11) Бандата се движи низ градот. Шефот, кој е страстен пушач, собира рекет од една трафика и од еден ресторан, каде што бесплатно се гостат. Прошетката низ градот продолжува со (slowmotion) кадар со забавено движење, по што Шефот добива напад на кашлање, но пред загрижената банда, со уште едно гласно изговорено „фејд-аут“, ја завршува сцената.

Во пулмолошка ординација, лекарот го предупредува Шефот да ги остави цигарите, му препорачува испитување, добра храна и вежби. Во неколку сцени што завршуваат со изговореното „фејд-аут“, се прикажани неуспешните обиди на Шефот да ги остави цигарите.

Во пулмолошката ординација, Шефот му вели на лекарот дека ги оставил цигарите и почнал да вежба, но кога лекарот му соопштува дека резултатите не му се добри, Шефот со изговореното „фејд-аут“ го завршува кадарот, за со изговорено „фејд-ин“ да започне нов кадар, при што бара од лекарот да му каже дека сè е во ред со неговото здравје. Лекарот повторно вели дека здравјето не му е во ред, по што следуваат нови „фејд-аут“ и „фејд-ин“ и нов кадар во кој лекарот останува на својот став, на што Шефот, натажен, уште еднаш се обидува со ново „фејд-аут“ да добие поразличен одговор. Овој пат се разбираат без зборови и Шефот, сосема депримиран, со ново „фејд-аут“ ја завршува сцената, во оф-тон побарувајќи сцена од сонот во која влегува со ново „фејд-ин“.

Оваа серија од неколку сцени, во кои главниот лик е соочен со смртна опасност, се однесува на „реалноста“ на филмската нарација и претставува дел од заплетот. Во овие сцени отсутствуваат референци на филмски наративи, но затоа постои особено згусната употреба на филмски термини, што особено засилено ја истакнува пародизацијата на употребата на одредени филмски техники со кои филмот се користи за да ја раскаже својата приказна.

12) Во ресторанот каде што јадеа со бандата, Шефот влегува во кујната каде што се среќава со еден од келнерите, кој е всушност Сценарист на филмската приказна и кој во тој миг на машина за пишување запишува дека Шефот влегува во кујната. Во овој миг „реалното“ време на филмската приказна се меша со времето на филмскиот дискурс, со времето на нарацијата и доаѓа до нивно испреплетување.

Шефот бара нова верзија на сценариото со среќен крај (happy end), со зборовите: „Ти си сценаристот, ти све можеш. Ти го пишуваш сценариото за овој поприлично заебан филм“. „Протагонистите не ја менуваат приказната, ова не е американски филм“, одговара Сценаристот. Шефот бара страшната драма да ја заврши со трогателен, ама среќен крај, заканувајќи му се со ликвидација. Сценаристот споменува „уметнички интегритет“. Шефот бара компромис, да ги користи „фејд-аутите“ и да се врати назад во младоста и оттаму да си го продолжи животот. „Ќе ја измешаме приказната, не се договоривме така, ќе ги збуниме гледачите“, одговара Сценаристот. „Кој ги ебе гледачите?“, реторички

прашува Шефот и се закашлува. Сценаристот му вели дека си го потрошил животот со затемнувањата само за малку слава и дека сам си го ископал гробот, и продолжува да пишува на машината, на што Шефот револтирано му се заканува со револвер в рака, со зборовите: „Шо праиме сега бе писателче? Баш ме интересира како ќе напишеш излез од оваа ситуација?“ Во напнатиот миг кога сака да го застрела се случува неочекуван и немотивиран драмски пресврт, кој е во склад со пародиската нарација на филмот: преку кровот со јажиња се спуштаат специјалци и го евакуираат Сценаристот. Се разбира, ваквото сценаристичко и режисерско решение одговара на авторскиот став со кој се акцентира незадоволството од клишираните решенија присутни во многу филмови од поновата холивудска продукција, во која главните ликови со голема леснотија се извлекуваат од невозможни ситуации. Истовремено, се работи и за интертекстуална референца која ги спротивставува холивудските врвни филмски остварувања од класичната и посткласичната ера, со масовната продукција на блокбастери во последниве децении.

13) Во кафеаната, Шефот во вид на солилоквизит, т.е. раскажани мисли, обраќајќи им се на гледачите, соопштува дека не е лесно да се зборува без сценарист и дека тој е неопходен. „Ми треба сценаристот. И еве сеа коа исчезна, неам појма што се случува...“. Жена му Динка телефонски му порачува дека се разведува од него. Малиот продолжува со цитати од филмови, но гласот не му е синхронизиран. Коса забележува дека чашата со вино

по резот во другиот кадар не е таму каде што била. Повеќепати повторува „кат“ со цел да ја врати чашата на вистинското место, но во чашата сега наместо црно има бело вино, а сакото на Боксерот од бело станало виолетово. „Страшен континуитет“ вели Коса, иронично мислејќи на филмската нарација, за со уште еден изговорен „кат“ да ја врати првобитната состојба. Додека Сувиот ја мести антената на телевизорот во кафеаната, на екранот се забележуваат кадри од филмот *Сталкер* на рускиот режисер Андреј Тарковски, од сцената во која глумонемата ќерка на Сталкерот со помош на телекинеза ги поместува чашите по масата. Шефот во оф-тон размислува: „Ова е полошо од несреќен крај зашто нема никаков крај“ и решава сам да го напише сценариото, најавувајќи ѝ ја на бандата својата голема замисла, да ја ограбат Американската амбасада. Останатите членови на бандата го гледаат вчашено и на различен начин ја коментираат замислата. Кога Мрак му ги бара парите на Шефот за доставените информации, Шефот во оф-тон им соопштува на гледачите: „Дилема почитувани гледачи. Не сакам да затемнам, а не сакам ни да му платам на типов“ и сценаристички ја решава дилемата така што во кафеаната влегува еден каубој и пука во Сувиот. Кога сите членови на бандата ги вадат револверите, Сувиот станува, а каубојот, нудејќи ги своите услуги, најавува дека се работи за специјални ефекти (special effects), по што ја симнува маската и се открива лицето на една девојка со руса коса, Маја, која на Шефот му вели дека се вратила. Шефот сцената ја завршува со вообичаеното „фејд-аут“.

Во приказната е воведен нов лик, кој, како што ќе видиме подоцна, има влијание на нејзиниот понатамошен тек. Оваа сцена е своевиден омаж и на работата на сценаристот и на улогата на сценариото во обликувањето на филмското дело. Истовремено, претставува и интертекстуален омаж на авторскиот филм, овде претставен преку *Ситалкер* на Тарковски.

14–16) Во станот на Ратка, сестрата на Шефот, русокосата девојка Маја, која е стара познаничка на семејството и која студирала филм во Њујорк и му била асистентка на Сем Пекинпо, му ги нуди своите услуги на Шефот, „сите финти од американските филмови“: пишување сценарио, глумење, техники на снимање, ефекти. За „најголемата пљачка на векот“, таа му нуди да направат американски филм.

Во подрумското седиште на бандата, додека Шефот пуши, Боксер и Малиот тренираат бокс, Коса и Келав играат шах, Суви и Маја цртаат план за филмот и за грабежот. Маја на видеобим им го презентира планот, соопштувајќи им дека ќе се прават дека снимаат филм кај задниот влез од Американската амбасада и додека снимаат „акциони сцени, експлозии, брканици“, скришно ќе влезат во Амбасадата. Шефот вели дека филмот ќе се вика “Mission Possible – The Ultimate Heist”. Маја, докажувајќи дека има познавања од филмот така што го синхронизира гласот на Малиот, кој дотогаш е несинхронизиран, им дели задолженија на сите, а Шефот го задолжува со задачата да најде пари, на што тој одговара дека ќе конкурираат во Филмскиот фонд.

На состанокот со директорот на Филмскиот фонд, тој им дава еден куп формулари да пополнат, а кога тие бараат поедноставна процедура, тој им дава 100 000, со тоа што како мито им бара 90 000, на што Шефот во солилоквиум, во вид на гласно изговорена мисла, заклучува: „Провизија од 90 %? Па јас сум ти бил у погрешен бизнис, мајката!“ Додека Шефот негодува, Маја ја прифаќа понудата, барајќи дополнителни дозволи за снимање на секое место и во секое време, а Малиот постојано цитира реплики од филмски класици (*Кум, Умри машки*). Мрак и Келав му посочуваат на Шефот дека директорот на Филмскиот фонд е всушност полицискиот началник од складиштето со муниција, на што директорот на фондот, самосвесно, свесен дека е актер во филм, одговара: „Ја можеби сум статист, ама знам и да глумам. Една реплика ваму, друга таму, и улогиче ќе напраам – ќе видите!“

Овие неколку сцени, покрај тоа што интертекстуално иронизираат со коруптивноста на филмскиот „бизнис“ во Македонија, исто така алудираат и на неопходноста од познавањето на филмскиот занает при реализацијата на филм. И во овие сцени интертекстуално се реферира на повеќе текстови на културата, без разлика дали тоа се одделни филмски дела или пак опуси на големи режисери, како што е случајот со Сем Пекинпо.

17) Нокта, додека ја комплетираат опремата потребна за снимање, Малиот невешто игра во една бара држејќи чадор в рака, што претставува ироничен интертекстуален омаж на филмот *Американец во Париз* и танцот на

Џин Кели на песната *Пеам на дождоѝ* (*Singing in the Rain*), но Шефот безмилосно го прекинува велејќи му дека снимаат „екшн“ филм, а не „мјузикл“, што повторно претставува своевиден ироничен омаж на споменатите филмски жанри.

18–19) По кражбата во продавница за техника, кога Боксер му носи на Шефот видеокамера, Шефот налутено прашува: „(Роберт) Мичам да не снима на видео? Боги (Богарт) снима на видео? Ни Манаки бре не снима на видео! Видео се снима на видео. Филм се снима на филм“. Кога Суви му реплицира дека „во дигиталното е иднината на филмот“, Шефот налутено користи „фејд-аут“ за да ја заврши сцената.

Во подрумското седиште на бандата, кога ѝ ја носат опремата, Маја негодува дека тоа не е филмска камера, на што Шефот реплицира дека „во дигиталното е иднината на филмот“. Тој го дава и името на филмската компанија: „Ем-џи-ем“, т.е. „Маја, Горан (Шефот) и Минчо (никој не знае кој е Минчо)“. Маја на сите им дели улоги, но бара холивудска ѕвезда за рејтинг и го предлага Вилис. Кога Шефот изненадено прашува дали мисли на Брус Вилис од *Умри машки*, таа таинствено одговара дека е важно да биде Вилис. Боксер рика како лав за да го снимат логото на компанијата за почетокот на филмот, по што Шефот со изреченото „фејд-аут“ ја завршува сцената.

Двете сцени јасно го дефинираат авторскиот став околу зачестената дилема и прашањето за употребата на филмската лента или електрониката при реализацијата на филмо-

вите. Сепак, автоироничната острица не го заобиколува ни ова прашање, па така Шефот, кој е ревносен бранител на филмската лента на која снимаат и Мичам и Богарт и Манаки, во следната сцена веќе го брани „дигиталното“.

20–23) Пред Американската амбасада (всушност Музејот на современа уметност во Скопје), пред која стои обезбедување облечено во униформа на американските маринци, бандата почнува со снимање на филмот, а Шефот, кој е главен глумец, дава знак со извикот: „Акција!“. Малиот глуми со калашников во рацете, Сувиот е директор на фотографија, Боксер е задолжен за снимање на тонот, а Маја е режисер. Потоа Боксер се бори со неколкумина статисти, Малиот и Шефот глумат на англиски, цитирајќи реплики од филмови (*Die Hard*).

Во импровизирано студио на отворено, пред Американската амбасада, внукот од сестрата на Шефот – Ратка, Мирко, кој е експерт за компјутери, додека сите членови на бандата внимателно го набљудуваат, под сугестии на Коса и Маја, ги монтира снимените кадри слично на сцените од филмот *Die Hard*, со Брус Вилис, кој му е урнек. Мрак, кој се појавува во еден кадар, навреден дека го нарекуваат „само статист“, вели дека „нема големи и мали улоги, има големи и мали глумци“, споменувајќи „атмосферски глумец кој случајно не игра главна улога, инаку е многу важен, посебен“. Откако екипата го исмејува, тој незадоволен, со пцовки и закани си заминува.

Снимањето на филмот продолжува со сцена на експлозија пред восхитените членови на

екипата. Режисерката Маја, задоволна, извикува „кат“, а Шефот во оф-тон, гласно размислува дека со помош на експлозијата е пробиеен тунелот кој ќе ги одведе до внатрешноста на Американската амбасада за да заклучи: „Можеби може ова да биде американски филм!“.

Во контролниот екран на камерата тече претходно снимен кадар во кој Шефот го соопштува планот, според кој ќе влезат во дупката пробиеана од експлозијата, ќе направат тунел и така ќе стигнат до „Светилиштето“, т.е. во внатрешноста на Амбасадата. Додека Суви снима, целата банда, т.е. филмската екипа, еден по еден, слегува низ дупката во подрумот на Амбасадата, што е проследено со уште една акциска сцена на експлозија. Екипата наидува на пречка кога камерата регистрира безбедносна ласерска мрежа, а Суви вели дека екипата нема доволно буџет да ја надмине таа тешкотија. Режисерката Маја, нагласувајќи дека „ова е американски филм“, сугерира промена во сценариото, т.е. да вметнат интересна „секундарна прича“, која ќе го преземе вниманието на публиката, а тие за тоа време ќе се пикнат во Амбасадата. Суви прашува дали публиката ќе разбере како се случило тоа, а Малиот му вели дека ќе биде исто како во филмот *Down by Law* (на Џим Цармуш), цитирајќи реплика (на актерот Роберто Бењини) од филмот: “I scream, you scream, we all scream for ice cream”, а Боксер, на изненадување на сите, затоа што тој не е добар познавач на историјата на филмот, објаснува дека тоа не е американски филм, туку западногерманска копродукција, иако дејството на филмот се случува во Луизијана.

Коса предупредува дека влегувањето е многу опасно и дека не е опфатено во договорот и заедно со Келав, а со нив тивко се сложува и Мрак, бараат 50 % поголеми хонорари, додека режисерката Маја инсистира на почитување на „уметничката вредност“ на филмот. Продуцентот, т.е. Шефот е многу налутен, но режисерката Маја прифаќа покачување на хонорарите за 20 %. Шефот инсистира на „флешбек“, по што Келав добива несвестица и паѓа во бесознание при што гледа визија од рајската плажа на која Шефот, со мустаќи, облечен во фустан на мало девојче и со кики на косата, додека игра со топка за плажа, му се приближуваат три егзотични убавици кои се претвораат во руските мафијаши што му се закануваа и кои го решетаат со калашникови. По визијата, која го привлекува вниманието на гледачите, екипата веќе ја поминала ласерската мрежа и се наоѓа во внатрешноста на Амбасадата. Кога режисерот Маја и продуцентот Шеф бараат снимањето да продолжи, статистот Мрак негодува затоа што снимањето трае веќе 12 часа и им го покажува договорот, по што Маја е принудена да го прекине снимањето.

Оваа секвенциска серија интертекстуално реферира на спецификите на работата на филмската екипа, на спецификите на актерската игра, на синдикалните права на актерите, итн., но и на неколку вредни филмски остварувања во доменот на авторскиот филм, но и на холивудската акциска продукција.

24–25) Во ресторанот, на вечера, по снимањето, присутна е целата екипа. Додека членовите на бандата разговараат за тоа што

ќе прават откако ќе се збогатат со парите заработени од филмот, Маја го известува Шефот дека Вилис доаѓа утре.

Ќелав и Коса го пречекуваат Вилис на аеродромот. Кога Ќелав разочаран констатира дека тоа не е Брус Вилис, Коса подготвено му одговара дека тоа е Били Вилис, братучед му на Брус, што е очигледен пример на фигурата мистификација. „Претопот“ во следниот кадар го провоцира Коса да му објасни на Ќелав дека тоа не е „флешбек“, туку монтажен ефект, т.н. „ефект Кулешов“, кога два независни кадри се надоврзуваат еден на друг и си влијаат меѓусебно така што создаваат нов ефект. Новинарите и камерите ја опкружуваат големата филмска ѕвезда Били Вилис и на англиски јазик му поставуваат прашања, на што тој арогантно одговара. Кога поминува покрај Ќелав и Коса без да ги регистрира, тие заклучуваат дека е на тајна мисија. Вилис влегува во нивното такси и заминува без да ги почека, отакако претходно, со специјални ефекти стариот такси-мерцедес ќе го трансформира во скапа нова лимузина.

Интертекстуалните референци иронизираат со однесувањето на холивудските „ѕвезди“, а алузијата на Лав (Лев) Кулешов е уште една од низата интертекстуални омажи на значајните имиња од историјата на филмот.

26) Вилис стигнува на филмскиот сет и арогантно, без да се поздравува со екипата, влегува во една стара камп-приколка, која потоа, повторно со помош на специјални ефекти, ја трансформира во сосема нова поголема приколка. Шефот, кој гласно размислува во „оф-тон“, со „фејд-аут“ и „фејд-ин“ решава

неколку кадри. Снимаат сцена во која Малиот со пиштол в рака, на англиски јазик му се заканува на Шефот, повторно цитирајќи реплика од некој холивудски класик. Појавата на Вилис на филмскиот сет го привлекува вниманието на екипата. Повторно ја снимаат истата сцена, но овој пат Вилис наместо Малиот му се заканува на Шефот со пиштол в рака. Потоа следува сцена во која Шефот и Вилис се борат. Шефот се обидува да го удри со тупаница, но Вилис користи карате-техники и го спржува на земја, па одново сцени снимени на Калето во кои Шефот го брка Вилис со пиштол в рака, но овој секогаш излегува како победник. Откако ќе заврши со снимање на сцената, Вилис арогантно се поздравува со екипата и ја одведува во приколката девојката која е ангажирана како клапер. По одреден временски прескок во нарацијата, Вилис, огледувајќи се во огледало, задоволен од себе, очигледно по секс, арогантно, на англиски јазик ја прашува девојката за името.

И во оваа сцена е исмеан холивудскиот стар систем, но и карате и акциските филмови во кои главниот протагонист секогаш излегува како победник.

27) Шефот гледа фотографија од Хемфри Богарт и се облекува исто како него, во свечено сако со пеперушка, по што изјавува во оф-тон: „Е, ова е американски филм“. На снимањето, бара од внук му Мирко да ја направи сликата црно-бела. Од приколката излегува арогантниот Вилис и приближувајќи се до Шефот вели дека е подготвен за снимање: “I’m ready for my close-up”, навредувајќи го Шефот. Суви, снимателот и малиот Мирко го пови-

куваат Шефот да види нешто преку објективот на камерата, што предизвикува незадоволство кај Вилис, затоа што Шефот ја напушта сцената и тој нервозно повторува: „кат, кат, кат“ и демонстративно го напушта филмскиот сет повлекувајќи се во камп-приколката. Суви и Мирко, покажувајќи му ја црно-белата снимка му појаснуваат на Шефот дека кога се снима во колор, има место за специјални ефекти, така како што ги прават филмовите во Америка. Кога ќе ја насочат камерата кон приколката, додека сликата е црно-бела, гледаат дека камп-приколката всушност го задржала стариот изглед, а сите промени што ги направи Вилис, кој е таен агент, се всушност специјални ефекти.

Оваа сцена претставува вовед во расплетот на филмската приказна, но за да дојде до него, претходно треба да се помине кулминативната точка – климаксот во нарацијата.

28) Во подрумот на Амбасадата, пред влезот на т.н. „Светилиште“, Мрак му бара 10 000 на Шефот за да му го покаже патот до „Светилиштето“, но овој го одбива велејќи му дека тој е само статист и за него не може да го потроши целиот буџет за филмот. Боксер и Малиот успеваат да ја отворат вратата од хангарот и сите членови на бандата, т.е. филмската екипа, влегуваат внатре, изненадени од она што го гледаат. Шефот во оф-тон коментира: „Конечно успеавме, последната пљачка, срцето на ЦИА“. Во т.н. „Светилиште“ стои компјутер од кој Малиот зема еден чип, „нанотехнологија“. Од една тајна врата излегува Вилис со пиштол в рака и на англиски им се заканува. Шефот на англиски

го прашува дали го гледал филмот *Warriors*, а Вилис одговара дека глумел во него, како статист. Малиот цитира реплика од филмот, во мигот кога во просторијата влегуваат тројцата руски мафијаши со калашникови во рацете. Кога Шефот бара објаснување, Вилис му објаснува дека тие, затоа што се „добрите момци (good guys)“ нема што да објаснуваат кога ги убиваат „лошите момци (bad guys)“, на што Шефот се спротивставува со зборовите дека ова е негов филм и дека тој е „good guy“ во филмот. Вилис пука во Малиот со зборовите да не се грижат затоа што тој бил само статист. Малиот е жив, затоа што куршумот завршил во ДВД-изданието на *Казабланка* што го имал в џеб. Вилис им објаснува дека тој е специјален агент на тајна задача, заради тоа што владата на САД има потреба од нови „лоши момци“ со кои ќе инсценира војна. „It’s not personal, it’s just business“, им вели Вилис. Во драмскиот пресврт во нарацијата, Шефот прашува за „источните момци“, мислејќи на руските мафијаши, но тие ги симнуваат маските од лицата и покажуваат дека всушност се Афроамериканци. Повторно реплики од американски класици, Шефот извикува: „Show time folks!“, Малиот го проголта чипот и почнува престрелката, која претставува кулминативна точка во нарацијата.

И оваа сцена содржи бројни интертекстуални референци на холивудски класици и алудира на поедноставените сценарија во некои холивудски филмови, во кои ликовите се портретирани црно-бело, како добри или лоши момци. Истовремено, на геополитичко рамниште се обидува да ја утврди улогата на

тајната американска служба ЦИА во креирањето на светската политика, а со замената на маските/идентитетот, потенцира дека криминалците се секаде слични, без разлика дали се Руси или Американци.

29) Додека пристигнува брза помош, Шефот ранет ја снима завршната сцена, а покрај него се режисерот Маја и снимателот Суви. Во уште еден драмски пресврт, во мелодраматичната исповед Маја му признава на Шефот дека го наместила за да му се одмазди заради тоа што го убил татко ѝ, кој бил одличен писател на сценарија, всушност Сценаристот од кафеаната. Во „флешбек“, додека Маја зборува во оф-тон, во форма на сеќавања на мало девојче што сирка, Маја му вели на Шефот дека била сведок на убиството на татко ѝ, пред многу години, кога таа била мала, а Шефот млад и дека оттогаш сонувала за одмазда. Во уште еден драмски пресврт Шефот вели дека не го убил татко ѝ, дека тој е жив и дека нема зошто да ја лаже затоа што умира од рак. „Не би можел да оживеам дури ни во американски филм, не е веродостојно“, вели Шефот, најавувајќи го својот пресврт во кој ѝ соопштува на Маја дека татко ѝ бил „страшно талентиран“ и дека мајсторски правел „фејд-аут, фејд-ин“ и „нарација“, но еднаш наишол на ситуација „без среќен крај“. Додека одново гледаме кадри од „раскажано сеќавање“, т.е. од враќање на времето на нарацијата назад во приказната или „флешбек“, Шефот во оф-тон, со патетичен глас раскажува дека ќерката на писателот, т.е. Маја кога била мала, била болна од рак и дека татко ѝ бил очаен. Шефот му понудил (цитат од *Кум*) „нешто што

не може да го одбие“: тој да ја преземе болеста од малата во замена за специјалните моќи на писателот, неа да ја испратат во Америка, таа да мисли дека го убил, кога ќе порасне да се врати, а Шефот да умре. Снимателот Суви и Малиот, кои ја слушаат мелодраматичната исповед на Шефот, ги бришат солзите од очите. Кога Маја го прашува дали сево ова што ѝ го кажа е вистина, тој и одговара дека сакал само „добри реплики за крај“. Вилис, на англиски јазик со повишен тон се жали пред целата екипа дека сè уште не е исплатен, потенцирајќи дека такво нешто не може да се случи во американски филм. „Ова не е американски филм“, му одговара Шефот на англиски. Во оф-тон оди песната што ја придружуваше најавната шпица, *This is not American Movie*, а Шефот ја завршува сцената со уште едно „фејд-аут“.

Расплетот на филмската приказна донесува интертекстуални алузии на наративни алатки кои се користат при оформувањето на филмската нарација, а го спротивставува и начинот на реализација на филмовите во различни културни средини. Бесконечното одложување на конечната разрешница на филмската приказна е уште еден од „специјалитетите“ на холивудската „кујна“, при што се измислуваат секакви мотиви за таквата практика.

30) Додека песната продолжува во оф-тон, следуваат панорамски кадри на Лос Анџелес и знакот на Холивуд. Во ентериер, на 68-мото доделување на врвната награда на Американската филмска академија, „Оскар“, Вилис, придружен од девојката што беше клапер во

екипата, го чита името на најдобриот актер: „Шефот“, т.е. “The Boss“. Истовремено, во паралелна нарација, во ресторанот собиралиште на бандата, присутните гости кои го гледаат преносот, ракоплескаат, а фотографијата на Шефот со црна рамка укажува на тоа дека тој во меѓувреме умрел. Нов шеф на бандата е Малиот, а во ресторанот се присутни и Сценаристот, Мрак, кој го разгледува ДВД-изданието на филмот *Ова не американски филм* и сите останати членови на бандата, вклучително и Маја. Малиот со помош на пантомима цитира реплики од американски филмови. Во оф-тон се слуша гласот на Шефот кој соопштува дека е на неговиот рајски остров. „Субјективен кадар на рајот е подобро отколку никаков рај“, вели Шефот, додавајќи дека иако технички не е повеќе жив, тој е „свезда“, „вечно жив во филмовите“. Шефот го завршува филмот со изречено „фејдаут“, по што на бланко оди одјавната шпица на филмот.

Литература

- Елам, К. 1997. *Знацијте во театарот*. *Lettre Internationale* 5–6, стр. 95–102.
- Принс, Џ. 2001. *Речник на нарајологија*. Скопје: Сигмапрес.
- Ќулавкова, К. 2001. *Мала книжевна теорија*. Скопје: ТРИ.
- Ќулавкова, К. (прир.) 2007. *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: МАНУ.
- Вететини, Џ. 1976. *Film: jezik i pismo*. Beograd: Institut za film.
- Chatman, S. 1980. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Во последната сцена филмската приказна завршува со „хепиенд“, токму онака како што сакаше главниот протагонист Шефот. Ироничните интертекстуални алузии на „гламурот“ од доделувањето на „Оскарите“, како и на „вечоста“ што ја достигнале филмските ѕвезди, истовремено се мешаат со почитта кон филмската индустрија и со тоа ја потврдуваат двосмислената нишка што се провлекуваше низ целиот тек на филмската нарација.

Се разбира, наведените примери на интертекстуални референци, заради згуснатоста на филмскиот текст *Ова не е американски филм* со цитати од разни видови, алузии, референци итн., ни оддалеку не можат да ја исцрпат интертекстуалната концепција на делото, кое, разбирливо, останува отворено за понатамошни интерпретации.

Atanas Chuposki

**Intertextual Reading of the Feature Length Film
“This is not an American Movie”
(Summary)**

The subject of scientific interest in this filmological study is intertextuality in the feature length film, *This Is Not an American Movie*, a post-modernist, self-referencing, metafictional, meta-cinematic parody, partly told in off-tone. It researches the process of film narration and the use of film techniques, mostly editing, as well as acting and screenwriting skills, in the creation of the film story, while the film protagonists are aware of themselves, i.e. they know they are characters in a film and act accordingly. *This Is Not an American Movie* is actually a handbook about the construction of a film story, handbook of film narration, but also, other intertextual referent elements are interpolate in his story, which are, accordingly, subject of a analytic interpretation in this study.

Key words: film, intertextuality, narration, parody, quote

Gonul Uzelli

УДК 316.334.56(450):821.161.1-1

Preliminary communication / Прейходно соошйienie



LAST DAY OF POMPEII: K. BRIULLOV AND A. PUSHKIN

Key words: Pompeii, Vesuvius, Briullov, Pushkin, death

Pompeii is a port city that located in Italy of the piedmont of Vesuvius Volcano. The people of the economically developed city of Pompeii continue their lives under a threat that they are not aware of. This great danger is Vesuvius Volcano. Destruction of the city of Pompeii that is accepted as one of the main events of ancient history creates from activation of the Volcano and a historical tragedy in which two hundred people died in panic. Pompeii city, which disappeared under the lava of the Vesuvius Volcano in 79 A.D has been discovered again in excavations made since 1748. While the 18th century was a time of increasing information of the Pompeii city in West by various excavations, in that time a tendency towards antique culture has started in Russian culture and this tendency continues to develop in 19th century art. The data obtained from excavations plays an important role in the formation of the Karl Briullov's The Last Day of Pompeii constituting the subject of our study as

well as. Briullov starts to depict his work that is the subject in 1830 after visiting excavations made in the city of Pompeii. His brother, Aleksandr Briullov also has an effect on his interest of the city of Pompeii and formation the study of The Last Day of Pompeii. Aleksandr Briullov participates in various restoration works too, in addition to participating in excavations at the remains of the city of Pompeii. Briullov, apart from the information he receives from his brother, obtains information on the collapse of the city by also working on historical documents for several years (Pikuleva, 2005:64).

Karl Briullov that comes from an artist family, borns as a child of French origin family in 1799 Petersburg. In 1685, following the annulment of the Edict of Nantes (it is a ordinance that provides important rights to Protestants by IV Henry) like many other Protestants, family of Briullov that feel under threat emigrates to Russia. Karl who is baptized as Russian orthodox

changes his family name as Briullov that comes to ear much more Russian (Daşçı, 2016:687-688). Grandfather of the artist works in the glass factory attached to the empire, his father lectures in the fields of wood ornamentation and gold leaf plating in academy, his older brother is a icon painter, the other brother is an architect and artist of watercolor portraits. His family plays an important role in Briullov's life (Leonteva, 1990:19). His first trainer becomes his father who is an expert in the field of wood ornamentation and gold leaf plating in academy and he gets his son to copy various pictures and objects, he provides steps to artistic Works (Uzelli, 2002:68). Briullov copies paintings of Michelangelo of Sistine Chapel in the night class under his father's administration. Artist who entered the academy at the age of ten takes lessons from teachers like Andrey Ivanov, Aleksey Yegorov, Vasily Shebuev. Briullov is asked to draw human figures that he imagines and the compositions which he likes in order to develop his ability there. As the traditional decision of the academy board of directors, medal award that is given to the students graduated from the school succesfully is given to Briullov before gruduation from school because of being very talented student. Artist gets medals several times. The first medal he won was in 1813. The artist who graduated from the academy succesfully in 1812 with a gold medal is sent to the Rome as a scholar with his architect brother and lives for 14 years there (Leontava, 1990:5-6). Among the works of the artist has done during this period takes place paintings such as "Italian Morning" (1823), "Erminia and the Shepherds" (1824), which depicted by an inspiration of a poem of

Italian poet, Tasso Tarquato's "Jerusalem Liberated", "Italian Middy" (1827). The main theme of these studies is joy of existence and optimistic looking to life like beauty of human (Ganiç,1985:4). In The Last Day of Pompeii (Picture 1) that accepted as summit of artist's mastery; joy of existence leaves its place to fear and this fear will be evaluated as our main topic in the context of death phenomenon. The Last Day of Pompeii depicted by Briullov among the years of 1830-1833 is a work that as we mentioned above by a inspriation of de Pompeii city that destructed by activation of Vesuvius Volcano being a historical event.



Picture 1. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, 1833, oil on canvas, 456,5 x 651
Russian state museum, Petersburg.

According to the researcher, Irina Surat, the Briullov's The Last Day of Pompeii which completed in 1833 is an important, cultural and universal event. Surat finds as a victory bringing it to Peterburg after exhibited in exhibition halls

like Rome, Milan and Paris and she expresses that this event caused a great resonance, there was news in the newspapers and everybody talked about his work in that time (Surat,1999:158-170). Briullov's student, Grigori Gagarin explains his thoughts about achievement of the painting with those words "The success of The Last Day of Pompeii has been unprecedented success in the artist's life" (London, 5 March 2018). While romantic poet, Vasiy Zhukovsky, calling work as a sacred inspiration; Yevgeny Baratynsky expresses that it is a beginning of Russian Art with those words:"And The Last Day of Pompeii became the first brush of Russian art (transferred Boehmig, 06 May 2018,118). In this powerful effect that occurs, the main place is taken by an article named The Last Day of Pompeii (Briullov's painting). This article belongs to writer Nicolay Gogol. Gogol evaluates work of Briullov in this article as being one of the brightest phenomenon of 19th century art and rebirth of painting art which is half sleep for a long time (Gogol,1950:108). Gogol celebrates the painter on behalf of art because the painter can able to depict so beautifully the subject that is full off dread in the painting of The Last Day of Pompeii then Gogol also embarks on creating this aesthetic. Gogol proves how this leads a life will to the people who exalt the truth and watch the piles of corpse. And in story named Portrait "He writes that high artistic creativity comes to earth in order to soothe the sufferings of the people in the world and reconcile them" (Troyat, 2000:131; Uzelli, 2003:91). Aleksander Herzen writes about the work that is one of the most important work in the Russian Art :

"(...) The Last Day of Pompeii is the most important work of Russian Painting Art. Oddly, its aim to reflect tragic trait because the struggle itself is impossible. On the one hand a wild, unbridled and uncontrolled power, desperate, tragic death" (Boehmig, 6 May 2018:121).

According to Herzen, this work reflects apocalyptic, dark look to the earth as unrestrained fury of nature, not concreteness of activation of Vesuvius Volcano. Herzen expresses that artist in this study based on a concrete historical fact, by linking past and present, cites about reality in which lived overwhelming atmosphere of order Czar Nicolas I. Thinker writes same thoughts by those words in his study written, after 20 years, in 1864 titled by A New Era in Russian Literature. They fall by strikes of unequal, strong, brutal forces and all sort of resistance are useless just as dominant atmosphere of Peterburg (Boehmig, 6 May 2018:121) As can be seen from the above quotations, the work of Briullov realizes a significant influence in thought and art of Russia. Although it is generally emphasized the success of Russian art, with Herzen the emphasis shifts towards social order of Russia, and consubstantiate the city of Pompeii demolished with Russia in the time of I Nicolas. In our study, we will try to look from an existential perspective to death phenomenon that is basic fact of human existence of Briullov's The Last Day of Pompeii and then we will keep trace of influence of this work in creativity of poet Aleksander Pushkin who is significantly influenced by the artist's work in the axis of work named The Last Day of Pompeii.

First of all, if we need to do artistic analysis of the work, we confront the image tried to be expressed that a cluster of fire with red and dark colors from smoky sky towards earth. The artist elaborates the collapsed walls of structures, people trying to escape in panic, scared horses. Being focal point of the work, inactivity of a child and semi naked young woman lying in the place where the light source is gathered, contrasting it with figures trying to escape gains a very dynamic look to painting. Briullov expresses this moment of annihilation in his work in the face of expressions of city dwellers escaping in groups with reverse movements. While figures processed in three groups performing the narration within each group, then these figures have gained meaning to the painting and composition by integrating with the place where will end with light and death, at the point of inanimate figures lies. In the work, at the left corner besides a clergyman, a mother trying to protect her daughters in fear has been seen while a father trying to make his family get away prevents a danger by his hand, two boys carrying old fathers on their shoulders, young man trying to lift his mother, a woman trying to bear a bride who lost herself; on the second side, a noble trying to take his valuables with him and his relatives trying to escape from the demolished structure, a man trying to escape on a scared horse, another horse is for sense of depth, lava flowing in redness and sky ending in redness with dark and dense smoke (Uzelli, 2002:69). The artist has added himself to the composition as if he looks like an observer that he looks towards the eruption of Vesuvius in front of collapsed building as being the person

who created this picture in the event. His eyes are not the eyes looking at the horror of death, his eyes are the eyes go towards Vesuvius that caused explosion and eyes of the art man who detects and searches the event. He runs away from the scene taking his paints, brushes and material box that are the most precious things in his life, keeping them above his head as if he replies in kind to noble who escapes his valuable objects (Uzelli, 2002:70). The scene of Briullov is depicted as trying to escape his most valuable objects that keeps them above his head is evaluated that one of the existential truth is death and the other is desire to live that emergence of the essence of human soul in the context of values which give meaning to life. The dense darkness is dominant in the painting as if the end of the world has come. There is a redness of blood on the horizon. People are looking at the sky in horror. The essence of human soul emerges in the face of death in this horror. The gestures and facial expressions of figures look like mirror of these situations. In this context, when the place of this work in his creativity is examined on the axis of the essence of the human soul in the face of death, as the researcher, Kseniya Potaşova, has stated it must be taken into attention that the artist distinguished between two different images. On the one hand a crowd fallen in fear in the face of disaster, on the other hand never ending virtue even in the face of death. Everyone reveals his own essence in the face of destructive power of Vesuvius. On the one hand people who are terrified by death trying to save their goods are depicted, on the other hand people trying to save their loves by forgetting themselves are depicted

(Potaşova, 2015,133-137). Another researcher E.Atsarkina states that two main themes are dominant in the work of Briullov; first theme as being main theme is evaluated as theme of human's love and unity even in the face of disaster (Atsarkina,1963:123-124).

Human is the most tragic entity in the hierarchy of existence that is aware of the fact of death. In this context, death against life is one of the most controversial topics from the primitive age to the history of humanity. Death in ancient philosophy refers to transformation that based on things and living assets and their harmonious association with cosmos and death is not seen as an end. Death in the mind of Medieval Christianity consubstantiate secular existence with sin, is seen as reaching to God, finding man his real essence and a emancipation. Death in Renaissance and Modern Age is seen as existential truth and giving up its divine meaning, it is evaluated in the context of the end of secular existence, thus secular life against death is focused on (Sobanina, Fedotova, 2016:103-111). Each human who is aware of being mortal queries why he lives and sometimes the answers given to this inquiries make death a conflict of existence and also sometimes makes death meaning of existence. Thus, death is a reality that adds a deep contraction to human existence, at the same time makes human existence meaningful. The things that brings death in the two opposite poles as contradiction and meaning is emergence of the approach of existence being semantic and purposeful. If existence is accepted as a secular existence and not believed life after death, death is the end of existence and contradiction of life.

On the contrary, when death is accepted as the aim of reaching to the truth, at the same time it also contains meaning of existence. Disaster described in the work is experienced during a transitional period when ancient world leaves its place to Christian civilization. Briullov depicts this long process briefly. The painter compares perception of death in the Christianity and non Christianity. There is a Christian religious man praying at the bottom of left corner and according to Surat only clergyman is depicted with a calm face.(Picture 2), (Surat, 1999:158-170). These thoughts of Surat support our emphasis on the belief that Christianity is a belief that accepts death as a union with God.



Picture 2. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

Christian clergyman has been portrayed in opposition to paganism. Everyone is in great fear and rush. The Gods are forgotten, people have fallen into anxiety for life and property under the devastated icons that are symbols of Gods. Thus, destruction of the cities of Sodom and Gomorrah and underlying religious causes reflect to The Last Day of Pompeii (Surat,1999:158-170). In that as Potaşova expresses one of the main works that affects work of Briullov is a Raphael's painting called as Lot&his daughters flee Sodom (Potaşova, 2015:231). As we mentioned above Christianity changes the world and takes a new approach to death. This new approach is based on the meaning of the way that death goes to the immortality of the soul. Death in the absence of God and faith is seen as nonsense and meaningless phenomenon, it is not possible for man to be ready for this insensibility and to accept it. Death phenomenon which have obtained different meanings in each age is a reality that man feels it everytime as the inevitable end of human existence and death, fear caused by it, brings with the problem of virtue. The connection of virtue to the cold and frightening face of death emerges in the phenomenons of love and sacrifice. When death is perceived as an existential end, it always keeps alive the strong urge to the life and this urge puts the sacrifice that we associate with virtue behind the scenes in the context of the desire to live. When death is perceived as a new existence, the thought of unity between Christianity and God loses its cold and frightening face. In the work of Briullov these two faces of death are clearly striking. Firstly when we evaluate the second theme in artist's work, it is

seen even in the face of death and its fear how people behave virtuously and self sacrificing in many scenes. In the first of these scenes, the warrior and a young man trying to save their fathers bravely are seen in a group.



Picture 3. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

Mother figure trying to convince her son not to be burden on him generally emphasizes virtue against death also in fact unreturned and endless power of love. (picture 4)



Picture 4. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

The superiority and power of mother's love resume in the mother's figure that hugs her children. As seen in the following scene (picture 5) a mother who is in a great fear, in tears and hugs her children is in focus. However the fear that mother feels is not for herself, but for her children.



Picture 5. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

According to the researcher Atsarkina, the summit of the work contains a woman figure lying on the floor with dead body and closed eyes and her baby standing besides her. (Picture 6) (Atsarkina, 1963:123)



Picture 6. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

Another researcher Vladimir Jabtsev also underlines that this scene clearly emphasizes the death theme. Young woman's open eyes and her hand lay down besides her are evaluated as a desire to live against death. However this desire is far beyond being an individual desire, it is the desire of a mother who leaves her tiny baby behind. The first theme we mentioned above emerges by perceiving an existential end and keeping always alive the strong urge towards life and in the connection of this urge with virtue in the context of desire to live; and this first theme is expressed by the image that clergyman leaves the city swiftly (Picture 7).



Picture 7. Karl Briullov, The Last Day of Pompeii, detail

In this context; two main themes are studied in the work which is examined in a romantic way. One of these themes is the Pompeii burnt and demolished and just as destruction of the city, people forgetting everyone except themselves and seeing death as an end and fearing; the second is depiction of people's mental situations against this event and their struggles by sacrificing themselves for the ones they love and their families. However this description has been made by gaining an existential meaning in the dilemma of death and life and associating it with love and sacrifice. The subject of death and the opposition to life have been studied apart from art of painting in the that period's literature as an important theme. Alexander Pushkin who lived in the same age with the painter has been influenced by The Last

Day of Pompeii and by this influence Pushkin depicted people's dilemma between death and life in his creativity by his subjectivity so an important interaction has become in the context of literature and art. Alexander Pushkin born on the same date with Briullov in 1799 is one of the main poets and writers of the 19th century. Visual arts especially painting art holds an important place in creativity of Pushkin who is accepted as founder of Russian literature. Researcher, Diana Berestovskaya expresses that Pushkin has a great interest in both Russian and also world literature and she thinks that Pushkin deepens the vision of imagination by artistic interest that gains at his early ages and develops original artistic thinking (Berestovskaya, 2010:114). In that Ivan Goncharov expresses that as Lomonosov is founder of science of Russia, Pushkin also founder of Russian art and he is its father (Goncharov, 1955:77). Pushkin has been compared to painters many times. Poet's closeness to visual art has been explained by Goncharov's article titled Being Late is Better Than Never (1879) Painting Art in aesthetic sense of Pushkin is not just painting objects with color and harmony of colors, at the same time it is the style of writer's description. Poet calls everyone as artist that works creatively in any branch of art and distinguishes by artist specific traits. According to Pushkin the artist is the master who can freely switch from one language to another. The effects of painting art begin to be felt in Pushkin's creativity since his high school years. The influence of Holy Family that is painted by Raphael between the years 1506-1507 is seen in the poem Resurrection

written by Pushkin in 1819 (Berestovskaya, 2010:116). Pushkin in this poem by inspiration of Raphael writes verses that express Resurrection:

*With sleepy brush the barbarian artist
The master's painting blackens;
And thoughtlessly his wicked drawing
Over it he is daubing.
But in years the foreign colors
Peel off, an aged layer:
The work of genius is 'gain before us,
With former beauty out it comes.
(Puşkin, 2006: 6).*

Many examples about influence of painting art in the creativity of Pushkin can be included. When we mention about interaction between Pushkin and Briullov, the main theme of our study, Pushkin meets Briullov directly in 1836 and a short term friendship begins among them until 1837 when poet dies. However it is known that Pushkin's familiarity with the works of Briullov is based on much earlier. According to Anna Karnilova, Pushkin meets Briullov art for the first time in 1827 by Italian Morning (Italyanskoye utro). Although this acquaintance influences Pushkin the main interaction will be reflected on the poet's creativity becomes with Briullov's *The Last Day of Pompeii*. The effect of this work on Pushkin's creativity reflects on his poem that dated August September 1834.

*Vesuvius opened its jaws-smoke poured out-the flames
Opened up widely as a battle flag
The Earth is worried -from shaken up columns*

*The idols are falling. The people chased by fear
Under rains of stones, under burning ashes
In crowds aged and young flee the city (Puşkin, 1957: 281).*

Painting of Briullov opens up new horizons of Pushkin. According to Yari Lotman; three semantic centers attract attention: Opening up Vesuvius's jaws, falling down idols, fleeing's people in fear (Lotman, 1986:24-33). From these centers, falling the idols takes place in all forms from the first drafts of poetry to the last. (Picture 8)



Picture 8. Karl Briullov, *The Last Day of Pompeii*, detail.

When Lotman examines these three centers respectively he evaluates first center namely; opening up Vesuvius jaws, movement of sculp-

tures as being people victims of poverty. When Lotman approaches to The Last Day of Pompeii with this point of view, it is not hard to understand what is attracted to him in this picture and from this point of view Lotman compares the poem that starts with verses of "Vesuvius opened its jaws" to the story written by Pushkin, it is named The Bronze Horseman. With Lotman's point of view, when we compare the poem of Pushkin with his story named The Bronze Horseman; it is possible to say as being both natural disasters, there is a connection between Vesuvius Volcano and society, individual at the first one and also there is a connection between flood and society, individual at the second one. Falling idols that are mentioned in the poem leaves their place to the structure of Tsar I. Peter that stands with all his grandness. And also while fleeing and drifting people are emphasized in the poem, an individual protest is being attracted the attention by brave Yevgeni that his life and his all hopes are gone by flood and stuck motionless on the floor of the story.

*And he, like unde conjuration
Like in jail iron's limitation
Can not come down. Him around
Only black waters could be found
And turned to him with his back, proudest
On height, that never might be tossed
Over Neva's unending wildness
Stands, with his arm, stretched to skies lightless
The idol on his brazen horse (Pushkin, 1999:81).*

Thus, with Lotman's words, although in the poem idols are falling and people are fleeing; in

the story, The Bronze Horse, natural disaster does not succeed in shaking sculpture. In the face of disappearance and destruction, the inevitability of social changes, and terrific historical upheavals, The Last Day of Pompeii becomes highly phenomenon of life besides being an art phenomenon. Vesuvius Volcano transforms into a metaphorical symbol of death being universal and general. Potaşova expresses that destruction of Pompeii are being consubstantiated with structure of social, political in which people live symbolically in the context of universal history (Potaşova, 2015:223). However, when researcher examines poem of Pushkin in the context of historical events, it is necessary to pay attention firstly to essence of description of the verses. Environment depicted in poetry is not a collapse of autocracy; it is depiction of nature's response of question whether man is ready to meet with eternity or not (Potaşova, 2015:227). When Pushkin writes this poem, in his own drawings he also depicts the son, who is trying to save his old father without fear in time of disaster and that shows poet gives importance to the moral principles once again. Poet draws on the paper the things from the composition that he is influenced by them; the young man and warrior bear old man. This draft, drawing of Pushkin found among his studies of poem which starts a verse with Vesuvius opened its jaws and written by inspiration of Briullov indicates that poet like Briullov focus on subjects such as love and sacrifice in the time of disaster. In this context it is possible to say that Pushkin leads to subjects such as society and individual more than the symbolic expression of social historical events. However, this tending

contains eschatological images about coming the end of the world. According to Surat, Pushkin's meeting with the work of Briullov, *The Last Day of Pompeii*, causes the poet to have a spiritual crisis and this crisis affects his creativity. The poem, *Voyage*, written by Pushkin in 1835 (Strannik 1835) and also grieves that poem's character expresses recall *The Last Day of Pompeii*. However eschatological images in the poem of Vesuvius opened its jaws leave its place to the individual emancipation in this poem (Surat, 1999:158-170). In the first part of the poem, voyager depicts his mood with those verses:

*Once wandering in a wild valley
I was suddenly engulfed my enormous grief
Weighed down and bent by a heavy burden
Like one, who has been found guilty of murder in
court (Pushkin, 1950:341).*

Voyager queries as if he talks in his sleep in a depressed and complex mood. "What will I do? What will happen to me? Reflection of Briullov's apocalyptic subject that transferred from ancient history to the individual's inner life is seen quite clearly in this poem. Sudden death of the city symbolize the soul's destiny that is not ready for death, not know the way for emancipation, not search it. Voyager's emancipation searching and situation of not being ready for trial are depicted. Hence the voyager radically changes all of his life, leaves his family, home and falls on the roads. In this poem total destruction which is symbolized by city of Pompeii transforms into death theme, individual sudden death theme (Surat, 1999: 158-170). Main theme of voyager is

lost man's seeking to find a shelter, being not ready for trial thus being not ready to death, desire for emancipation from death. The poem's question that gives sorrow is how emancipation is possible. Pushkin's answer to this question is that each person has his own way of life (Anoškina-Kasatkina, 2016, 24-30). In theme reflects the struggle of human's making sense to human's existence as philosophically. Thus the interaction between Briullov and Pushkin appears query of the existential meaning of death. Puskin's poem titled *It's time, my friend, it is time* is one of the his poems that draws attention to death theme. Surat evaluates death theme in this poem, in the frame of Pompeii's death theme in the form of evolution of Puskin's creativity. According to Surat, while death of theme in the Poem, *Voyager*, convert into theme of individual death, the poem titled *It is time, my friend, it is time* can be seen as a result of this transformation and Pushkin obtains the thought of death with Briullov painting (Surat, 1999:158-170). As being seen in the verses below; the thing that poet expresses in the poem; is his soul's desire to immigrate to another place as being a tired slave.

*It is time, my friend, it is time. The peace is craved
by hearts...
Days flow after days - each hour departs
A bit of life, but could abruptly die
The world hasn't happiness, but there is freedom,
peace
And long have I daydreamed the life of bliss
And long have planned, a tired slave the flight
To the removed abode of labor and delight
(Pushkin, 2006:106).*

Briullov's subject of The Last Day of Pompeii takes place in a work named Egypt Nights (1837) in creativity of Pushkin. Egypt Nights contains the character, Charski, who is at thirties, as a poet, both escapes and also unable to evade magic of writing poem; the other character, Iyolyan, has a short story of improvisator. Improvizator as being poor thinks that his Works would get in way in Russia and has applied to poet for help. The story is not completed and this makes impossible for us to get information about how Pushkin evaluate The Last Day of Pompeii in this work. In Egypt Nights, The Last Day of Pompeii takes place when improvisator ask guest to choose a topic for poets that he will read in his organized demonstration. Although The Last Day of Pompeii which is chosen by guest is not drawn in ballot, it makes sense in the context of showing its affects on poet. Briullov's The Last Day of Pompeii's impact on creativity of Pushkin lastly confront us in a poetry novel named Eugene Onegin. However the subject section is the tent section added later which is not in time when work is published. In that Pushkin completed his work within 1823-1831, that the work had been published as eight sections before. In this historical context; it not possible to find Briullov's The Last Day of Pompeii which is completed in 1823 in this work. In the tenth section which is one of the added later The Last Day of Pompeii converts into criticism of concrete, social, political life; unlike the other works exemplified above.

Vesuvius Volcano as being a general destruction and symbol of death associated with social and political life and it is expressed in poem with those verses: *The Pyreneers shook menacingly, Naples Volcano flace up* (Pushkin, 2017:439). As a result, although painter Karl Brullov and poet whom are both two important names of 19th century establish a short-term friendship until Pushkin's death at early age in 1837, there is an important interaction among them in the context of creativity. The framework of this interaction could have wide coverage, however in the scope of our study, it has been examined on the axis of Briullov's The Last Day of Pompeii. Among the reasons of this condition is that the painting has affected in Western and Russia besides Pushkin in a powerful way. This painting based on the destruction of the city of Pompeii which is one of the main events of antiquity is examined in the context of death phenomenon as the basic factor of human existence from meanings of death carry during every ages. As a result of this interpretation it has been seen that how Briullov depicts human's approach to death at two different frameworks, in case of death emphasized emergence of principle of human existential esence. Then the effect of this painting has been evaluated with examples in Pushkin's creativity and emphasized similar point of view among them explained Briullov's death theme as being evolution of Pushkin.

Literature

- Аношкина-Касаткина В.Н. (2016). *Стихотворение «странник» а. с. пушкина (опыт анализа духовно-душевного контекста и возможных источников)*, Вестник новгородского государственного университета, №: 94, s. 24-30.
- Ацаркина, Э. (1963). Брюллов жизнь и творчество. Москва: искусство.
- Берестовская, Д.С. (2010). *“Творческий мир А. С. Пушкина и искусство”*, Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь: АРИАЛ.
- Бёмиг Микаэла. *“Слово и образ, или последний день помпеи в зеркале художественной литературы”*, 06 Mayıs 2018. <https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/2362/1/08.pdf>
- Cömert, Bedrettin. (2006). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De ki basım Yayım.
- Daşçı, Semra, (2000). *“İzmir’e Gelen Rus Sanatçılar ve Kente İlişkin Gözlemleri”*, ART SANAT, vol.1, pp.687-698, 2016. Erişim: 06 Mayıs 2018. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/226050>.
- Ганич, О. (1985). Карл Брюллов. Москва: искусство.
- Гончаров, И. (1955). *Собрание сочинения в 8 томах. Том 8*, Москва: гостилиздат.
- Гоголь Н. (1950). *“Последний день Помпей”*, Собрание сочинения в 6 томах, избранные статьи и письма, Москва: художественная литература.
- Жабцев, В. (2008). Карл Брюллов. Минск: Харвест.
- Katar, M. (2007). *“Tevrat’ın Lut Kıssası Üzerine Bir Araştırma”*, AÜYFD XLVIII, Sayı 1, s. 57-76.
- Kornilova, A. (2011). *“А. С. Пушкин и К. П. Брюллов. Интерпретация воспоминаний современников”*, Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, с. 171-176.
- Леонтева, Г. (1990). Карл Брюллов . Ленинград: изд. художник.
- London, V. *“Karl Bryullov Russian Romantic School Painter”*, 5 Mart 2018. <http://drawingacademy.s3.amazonaws.com/Karl-Bryullov-Russian-Romantic-School-Painter.pdf>.
- Лотман, М. (1986). *“Замысел стихотворения о Последнем дне Помпей”*, Пушкин и русская литература, Рига: Латвийский госд. иниверситет.
- Пикулева, Г.И. (2005). *Галерея гениев, Брюллов*. Москва: Пресс образование.
- Поташова, К. (2015а). *Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века* Москва: министерство образования московской области.
- Поташова, К. (2015б). *“Образ “пылающего везувия” в художественном мире а. с. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, К. П. Брюллова”*, Филологические науки. Вопросы теории и практики, Но:6, с.133-137.
- Пушкин, А.С. (1950). *Стихотворения (1827- 1836)*, Полное собрание сочинения в 10 томах. Том III, Ленинград: Академия наук сср.
- Puşkin, A. S. (1999). *Bakır Atlı. Çev. Azer Yaran, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık*.
- Пушкин, А.С. (1957). *“Везувий зев открыл”*, Полное собрание сочинения Том III, Москва: Академия наук.
- Puşkin, A. S. (2006). *“Yeniden Doğuş”*, A.Puşkin, Seviyordum Sizi Seçme Şiirler. Çev. Ataol Behramoğlu, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Puşkin, A. S. (2017). *Yevgeni Onegin. Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Alfa Basım Yayım*.

- Собанина, А. Федотова, Л. (2016). “Проблема жизни и смерти в духовном опыте человечества”, Молодежный научный форум: общественные и экономические науки, Москва : Электронный сборник, с. 103-111.
- Сураг, И. (1999). “Пушкин и гибель Помпеи”, Пушкин биография и лирика: проблемы, разборы заметки отклики. Москва: Наследие с.158-170.
- Uzelli, G. (2002). XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Rus Resim Sanatı. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi.

Гонул Узели

Последниот ден на Помпеја: К. Брјулов и А. Пушкин (Резиме)

Овој текст е фокусиран на катастрофалниот настан на ерупцијата на вулканот Везув во 79 година, кој не само што е запаметен како историски настан туку е и пример и симбол за соочување на човекот со смртта и спознавање на својата беспомошност пред стихијата на природата. Со археолошките ископувања во 18 век судбината на градот Помпеја станува мотив во низа уметнички дела. Во руското сликарство од 19 век позната обработка на овој мотив е сликата на Карл Брјулов „Последниот ден на Помпеја“. Таа е во центарот на вниманието на овој текст, во кој исто така се проследува и поврзаноста на ова платно со книжевното творештво на рускиот класик Александар Сергеевич Пушкин. Текстот се обидува да ги осветли креативните варијации на мотивот на средбата со смртта и природната стихија, како во ликовната уметност, така и во поезијата.

Клучни зборови: Помпеја, Везув, Брјулов, Пушкин, смрт



ЛИКОТ НА МАЈКАТА ВО XIX ВЕК КАКО РЕАЛЕН И КНИЖЕВЕН МОДЕЛ

Клучни зборови: мајка, XIX век, белетристика, фолклор, женски книжевни ликови

1. Вовед (мајката како реален и книжевен модел)

Еден од најискористуваните ликови во книжевноста, воопшто, е оној на мајката. Почнувајќи од праисторијата и антиката, сè до денешно време, таа зазема важно место во религијата, политичкиот живот, културата итн. Токму поради тоа, нејзе, како на водечки женски лик во стварноста и книжевноста, ќе ѝ посветиме посебно внимание.

Во македонскиот XIX век постојат мал број дела и трудови кои научно се осврнувале на жената и мајчинството. Меѓутоа, мајчинството било користено како мотив и тема кај голем број писатели во нивните спомени, прозни и поетски дела. Исто така, и во народното

творештво ликот на мајката е застапен во голем број примери. Неа, народот психолошки ја портретирал во народните умотворби. На мајката ѝ се дадени карактеристики на жена, којашто во одредени моменти излегува од границата на востановените морални норми. И повторно, тука се соочуваме со ситуации кои на Запад биле објаснувани на различни начини според научните доктрини. Значи, ништо ново во однос на сфаќањето на мајката како реален и книжевен лик.

Во семејните односи кај нас се забележува термилошко присвојување или давање на мајчинство, при премиот на невестата од татковата куќа во куќата на момчето. Имено, невестата во новиот дом свекрвата постојано ја викала „мамо“, а свекорот „дедо“ (АМАНУ, ф.

Б.Р., к.2, 84/II, 39) или „тато“ (Поп Стоилов, 2000, п.146)¹. Интересен е податокот што го запишал Бранислав Русиќ, во кој мајката свекрва се ословува со мајка, а свекорот со дедо. Познато е дека во повеќето случаи свекорот бил нарекуван татко, така што овој пример на Русиќ укажува на значењето што го имала мајката во семејството. Така, додека свекорот може да биде нарекуван дедо или татко, единствено прифатливо именување на свекрвата било мајка. Потврда за него наоѓаме и во народната песна „Не плачи моме, не жали“. Првите стихови од песната се однесуваат токму на преминот од една куќа во друга и именувањето на домашните. Затоа, на невестата ѝ се порачувало да не плаче бидејќи „и овде куќа и тамо, ајде / и овде татко и тамо, ајде / и овде мајка и тамо“. Понатаму во песната се вели: „овде је мајка роѓена леле / тамо је мајка свекрва“ (АИФ, 1262, рег. бр. 20065, 18, а.2.31).²

Мајката на момчето како носител на домаќинството и понатаму ја имала главната улога во церемониите во секојдневието. Таа прва ја дознавала честитоста на невестата и таа се грижела за распределувањето на работните обврски, односно станувала мајка на невеста-

та. „Новата мајка“ ја советувала „новата ќерка“ за сè, исто како што невестата морала да праша или да побара дозвола за сè од свекрвата: „Невестата ако останеше несама мораше да и кажи на свекрвата. А таа како најстара во куќата ние моравне да е слушаме се што ќе ни рече. Ништо не смеевме да и преправаме. Сега ти ќерко си несама, несмееш ништо скришно да правиш. Оти илџе ќе ни се направи во куќава, а и детето ќе ни се роди со некој знак (белег)“ (АИФ, 1577, 1). Следувале низа препораки, што смеело, а што не смеело да се прави во куќата.

Бидејќи таткото и мајката (домаќинот и домаќинката) неприкосновено управувале со домаќинството, тие биле опеани во многу народни песни, со сите нивни негативни и позитивни карактеристики. Често пати мајката одлучувала за женидбите и мажачките на своите деца, со што директно земала учество во понатамошниот тек од нивните животи. Од нејзината одлука зависело дали тие ќе имаат среќен или несреќен брак, односно живот. Така, во една прилика ќерката се жалела од лошиот избор на мајката: „Мајко мори, мајко, да би ми не била, / та зашто ме даде на м’ж кесеција, / дење кесеција, ноќе арамија“ (Икономов, 1988II, п.190).

Во друг случај, ќерката ѝ се жалела на мајка си дека момчето не знаело како да ја љуби: „како да дојдам, мајче ле, / срцево ми го изгоре!“. Зетот рано заспивал, а невестата го носела в раце во постела; тие живееле како брат и сестра: „не знајт да ме пољубит“, се оплакува таа (Миладиновци, 1983, п.475). Кога мајката не сакала да ја даде на либето, се

¹ „Одвој се моме од рода“: „Одвој се, моме, од рода, / като вита сила од гора, / чужда рода род да ти је, / чужда маќа, мале да викаш, / чужда башта тате да викаш“.

² Според тематската содржина свадбените песни содржеле искажување „претчувство за тешкиот живот што ја очекува (невестата) во едно патријархално семејство, поврзан со грижи, задолжености и работа, без никакви права“. Во: Татјана Жежел-Каличанин, *Македонски свадбени обичаи и песни*, Камелеон, Скопје, 2008, 10.

случувало да ја завешта за калуѓерка во некој манастир: „Ас не те давам за Ѓорѓа, / ас ќе те давам на Бога, на Бога измет да чинеш, / на светогорски манастир“ (А. П. Стоилов, 2000, п.191). Богатиот фонд на песни и приказни во кои мајката има централна улога ни оддалеку не е исцрпен. Во наведените примери сакавме само да дадеме воопштена слика за перцепцијата на мајката во македонскиот живот во XIX век.

Во практиката, задружното живеење на семејството придонесувало централните улоги на домаќинот и домаќинката да влијаат на сите одлуки во семејството. Затоа се појавила и т.н. мајкинска задруга, во која поради смрт или заминување на мажот на печалба, управувањето на семејните работи ги вршела мајката. Иако идеалниот модел не го преферирал многу овој тип на задружно семејство, во реалноста тој бил многу чест. Мајката управувала со семејството до полнолетството на најстариот син, но многу често таа и понатаму ја задржувала власта, откако синовите ќе формирале свои семејства. Дури, некои од семејствата своите имиња ги добивале според мајките, на пример: Милковци и Калиновци во (Македонски) Брод (Петреска, 2008, 156). Иако занемарувана, се чини дека улогата и значењето на мајката во секојдневието биле на повисоко ниво, отколку што може да се претпостави и што е прифатено.

2. Ликот на мајката во спомените на македонските преродбеници и револуционери.

„...Мајка беше научена на домашни и земјоделски работи. Таа беше лавица телом и душему. Мишиците ѝ беа железни; лицето ѝ од сонце поцрнето од полските работи... Словото мамино беше: ‘Ќе работам по куќите’. Така речено и така сторено“, запишал Григор Прличев во својата *Автобиографија*, посетувајќи се на карактерот на мајка му Марија Ѓокова. Во една прилика кога како мал, според него, бил неправедно истепан од учителот и не сакал да оди на училиште, мајка му лаконски одговорила: „Ќе одиш, ќе одиш“. Образованието било тешка работа за учениците, учителствувањето било тешка борба со учениците, но сепак значело ука и наука, а според мајчините сфаќања значело и релативно сигурна плата (макар и минимална) и евентуално, покрив над главата. Значи, опстанок. Прличев за мајка си дозабележал уште и дека: „Како што телото ѝ беше железно така и викотот ѝ беше генералски. Трепера од неа непрокопсаните... Кога хирургот од немарност го оставаше болниот да тлее од треска додека да се појави глава од отокот, мајка со изострена борина ја правеше операцијата, извадуваше легени гној и добиваше благословии. Чудесно нешто!“ (Прличев, 1995, 80–81).

И во други наврати Прличев ја спомнувал мајката скоро како неземско суштество. Во „Посмртниот говор за Мица...“, кој го одржал во Битола, тој се осврнал на животот и смртта на Мица, чиј син бил далеку од неа, заклучувајќи дека: „многу полесно умира мајка кога го гледа пред себе својот мил син“ (АМАНУ, ф. Г.П., „Посмртен говор за Мица“, II/11, л.2).

Жената мајка во македонскиот XIX век имала улога повеќе од мајка. Таа била заштитник, чувар и поттикнувач на своите деца, без разлика на нивните квалитети и амбиции. Во времето кога мажите често пати заминувале на печалба и во туѓина останувале повеќе години, мајката ги преземала ингеренциите на двата родители. Во времето кога мажите ја воделе трговијата, работеле во полињата и планините и учествувале во револуционерните борби, мајката претставувала извор на сигурност во домот. Од нејзините зборови, пргавиот Прличев дознал за животниот пат на својот татко, за неговите рани, за неговата нежност и усилбите да го прехрани своето семејство. Прличевата тага ја згасувала токму таа: „мајка ме утешуваше, иако имаше таа голема нужда од утеха. Таа дури, со вистинска вера во Бога, рече дека Господ ќе ни помогне така што не само мене, но и Ивана ќе нè праќа на училиште“. И самата си давала кураж: „усетувам во себе сила голема. Ќе работам по куќите. Работата јет здравје и чест“ (Прличев, 1995, 36–37).

Речиси идентична информација за својата мајка дава и Кузман Шапкарев. Тој запишал дека за своето основно образование „најмногу ѝ должам на својата ученољубива мајка, која-

што работеше деноноќно – плетеше мрежици, за да ги купува (татко ми не пристануваше) прескапите и скудни грчки учебници“ (Шапкарев, 1990, 14). Таткото, првенствено заинтересиран за материјалната состојба во семејството, не се согласувал со дополнителните трошоци што доаѓале со школувањето на неговиот син Кузман. Него го интересирал само лебот. Мајката, пак, сакала и барала и духовна храна за својот син. Прескапите учебници, била решена да ги купи со дополнителна работа. Нејзиниот син морал да продолжи да учи!

Како што наведовме погоре, во некои случаи децата ја познавале само својата мајка. Таа била обединувачка алка на семејството. На пример, по загинувањето на таткото на Ѓурчин Кокале, неговата мајка Кала („остана мајка водовица“) ја презела грижата за трите синови и трите ќерки. Некои од децата умреле, некои се ожениле и одделиле, Ѓурчин останал со мајка му и со уште две сестри: „друго ништо, како и никој нигде“, запишал тој во своите „Наказанија“. Кала „се помоли Господу, сполај му“, барајќи нејзините деца да ја имаат Божјата милост. Но таа не останала само на молитви, туку дејствувала: „ме зеде мајка, ме однесе во Дебор, ме глави шуле (ученик – б.м.) да уча јозик“ (АОИНИ, АГК, Сл. IV. 272, 1–3). Тоа се случило во 1875 година. Уште тогаш било јасно дека само со ука можело да има и посветла иднина. Познавањето на албанскиот и турскиот јазик на Кокале му овозможиле да стекне големо богатство.

И Тома Николов, македонски свештеник и револуционер од с. Вранештица, Кичевско, во

своите „Спомени“ запишал: „татко ми беше забегал во Романија и мајка ми ме издржуваше со работа, за да учам во селското ќелијно училиште на црковнославјански јазик“ (Николов, 1989, 9). Повторно, мајката го издржувала синот, не само физички туку му нудела и духовна храна, му нудела духовен растеж.

Од изложените примери може да се истакне дека мајката била свесна дека знаењето било потребно за согледување на општествените теченија и претставува можност за материјализирање на стекнатите искуства, тоа нуди стабилност и комфорност. Се чини дека мајките се подалекувидни од татковците кога станува збор за иднината на своите деца. Додека мажите, во овој случај, размислувале пократкорочно, можеби и поразумно, жените со сиот жар којшто постои во нивните срца, се внесувале во родителството. Оттаму, кога нивните деца заминувале на школување подалеку од родните краишта, тие мислеле на своите мајки и на нивните чувства. Најчесто татковците биле само епизодисти во нивните живот, кога станува збор за одгледувањето и воспитувањето, па и воопшто во понатамошните животни врвци на своите деца.

Така, на пример, Иван Крајничанец од Велес школувањето требало да го продолжи надвор од својата земја: „се радував што заминувам на запад, за кој отсекогаш сум мечтаел уште од училишната клупа, но мачно ми беше кога ја гледав мајка си нажалена. Таа, горката, чувствуваше дека нема да ме види повеќе, нејзиното мајчино срце тајно тагуваше за тоа што јас заминувам за далечни земји (наистина, таа почина во Велес уште пред да се

вратам дома). Но таа понекогаш самата си зборуваше и си мислеше: ‘За што сум му јас? Тој нека биде среќен во животот, а јас ако тагувам по него’“ (Крајничанец, 1942, 33). Овие зборови најдобро ги отсликуваат мајчинските чувства кон своите деца. Мислите и зборовите на мајката на Крајничанец можат да бидат мисли и зборови на секоја друга македонска мајка во XIX век. На овој заклучок не наведува и исказот на Царевна Миладинова, ќерката на Димитрија Миладинов, при одлуката да ја испратат на школување во Русија: „си спомнувам, плачевме заедно со мајка, макар што никој уште не ме зел“ (Миладинова-Алексијева, 1985, 11).

И мајката на познатиот македонски револуционер Никола Петров Русински поседувала слични карактерни особини како Прличевата мајка Марија, вложувајќи огромни напори за да ги воспита своите деца и да им овозможи образование. Според Наташа Котлар-Трајкова, мајката на Русински, Шеќерина, била „жена-паталец, израсната и закрепната во сиромаштво, рано вклучена во брак, но и млада останата вдовица“, која одиграла значајна улога во неговото воспитување (Котлар-Трајкова, 2013, 19).

За мајката најтешки биле разделбите со синовите кои се посветувале на револуционерното дело. Нивното заминување од родната куќа значело напуштање на мајчиното огниште. Бидејќи жените биле врзани со домот, тие можеле да се надеваат од познаници да чујат некаков абер за своите синови, или пак, во најдобар случај, синовите да дојдат да ги посетат нив (што било реткост). За разлика од

нив, татковците почесто биле во можност да остварат директен контакт со своите синови, поради мобилноста, односно можностите да се сретнат со нив на непристапни или тајни места.

Веќе зборувавме за еден од најкарактеристичните профили на мајка од крајот на XIX и почетокот на XX век, Анастасија Узунова. Трогателното писмо на нејзиниот син Христо Узунов и нејзината посветеност кон револуционерното движење по смртта на синовите Христо и Антон, покажуваат дека не залудно Љубен Лапе ја нарекол „неразделна сопатница и соработничка на својот син“ (Лапе, 1951, 15).

Силната приврзаност на мајките со синовите ја почувствувал и револуционерот Никола Киров Мајски од Крушево, кој за неговата мајка Доста запишал дека иако била неписмена, сепак била „умот и совеста на маалото“, дека поседувала „вкус и умешност“ и дека функционирањето на целото семејство било „плод на нејзиниот труд и на нејзините грижи“ (Киров Мајски, 1994, 38–39).

При заминувањето од родната куќа на крушевскиот војвода Веле Марков, неговата мајка Стоја изустила: „Ми се откинуваш, синко, од мајкината пазува“. Таа „ронела“ солзи, но Марков не заплакал бидејќи „не сакаше да ја нажалит мајка си“. Утрината пред неговото тргнување, таа замесила погача, ја ставила во неговата торба и го испратила до над селото. Таму го избацила и „се наведи, зеде земја од стапалката (на синот – б.м.) која ја завитка в шамивче“ (АОИНИ, МБ, *Животој и работата на Веле Марков*, ракопис, сл.IV.141/а, 4). Символиката што ни ја прене-

сува Миле Бочвар се однесува на желбата на мајката да зачува дел од трагата што ја оставил синот со ногата на земјата. Таа трага е последниот физички показател за суштествувањето на нејзиното чедо. Чинот на земање на земјата од отпечатокот од стапалката е чин на мајка што се простува од рожбата за која не знае дали некогаш ќе се врати. За неа тоа е спомен, извор на тага, а истовремено и на утеха дека успеала да зачува нешто физичко поврзано со неговото постоење.

Се покажало дека мајките на револуционерите не биле мајки само на своите родени деца. Тие се чувствувале како мајки на целиот поробен народ.

3. Ликот на мајката во фолклорот

Ликот на мајката е доста експониран и во фолклорот. Во самовилските песни мајката на јунакот се наоѓа отспротива самовилата; во религиозните песни во повеќе варијанти се пее за „Свети Ѓорѓи и мајка му“; во свадбените и брачните песни мајката ја мажи ќерката или го жени синот (во различни пригоди се пееа различни песни: во куќата на невестата, во куќата на зетот, на првиче); слично е и со лазарските песни во кои синот и мајката разговарале на различни теми; во тажачките песни мајката ја оплакува смртта на синот; во јуначките и ајдутските песни мајката најчесто го советува синот; во револуционерните песни мајката ја има истата функција, но се јавува и како негов заштитник и слично.

Советодавната функција на мајката најмногу може да се согледа во творбите во кои

синот бара начин како да земе некоја девојка. На пример, момчето Стојан ја засакало девојката Димана, но се разболело и не можело да ја види и да ја земе. Затоа мајката го советува: „Загради в село черкова, / Та си ја внатре позлати, / Из в’нка си ја посребри, / Сичко ште село да врви, / Черкова сеир да гледа; / Та и Димана ште доде, / Черкова сеир да гледа. / Ти викај млади попове, / С Дамана да ви венчејат“ (Миладиновци, 1983, п.117). Како што предвидела мајката, така се случило. Откако Стојан ја изградил црквата, според мајчините упатства, Димана дошла. В миг Стојан ја земал и викнал попови да ги венчаат. Општо земено, мајката во народното творештво има улога на советодавец, заштитник и покровител на семејството и на синовата волја.

Во друга прилика, мајката води разговор со синот, кој бил решен да оди баш арамија. Таа била загрижена бидејќи „не е сега то’а време“ (било лошо време). Ако те фатат, го поучува мајката, „гла’ата кја ти земат“. Синот бил јунак и не се плашел од непријателите. Тој планирал да собере „голема тајфа“ и да се бори со Турците душмани, „за мојте браќа рисјани“ (Тахов, 1895, 41).³ Скоро во сите народни песни заминувањето на синот е проследено со грижата на мајката за неговиот живот. Меѓутоа, како што било ред, синот бил решен да се бори за слободата, не плашејќи се од опасностите што можеле да завршат трагично за него. Мајката останала немо да го проследи неговото заминување и да се надева на добро.

Мајката била главен извор кому можеле да му се доверат ќерката и синот. Таа ги знаела сите тајни, желби и копнежи на децата. Кога некој потропал на портата, ќерката знаела дека тоа е „едно лудо младо“, кое сакало да влезе кај нив. Мајката не сакала да ја отворат вратата бидејќи немале: вечера, постела и перница. На ваквите зборови на мајката, ќерката која била заинтересирана за момчето, ја убедувала мајка си да го пуштат, велејќи дека нема пречка за неговото присуство во домот: момчето сал’ ќе ноќевало, постелата ќе биде момината рамна снага, перницата ќе биде момината десна рака (А. П. Стоилов, 2000, п.169).

Мајката е особено присутна во ајдутските и револуционерните песни. Самите наслови укажуваат на овој факт: „Не плачи, мајко, не жали“, „Ај излези стара мајко долу на портите“, „Здодејало ми се, мајко“, „Оздола слагат, ај мила мамо, крушовската чета“, „Нали ти е жалба за твојата мајка, Ангеле де?“, „Мајка Тоде караше“ и др. Во револуционерните песни мајката е само протагонист од страна, набљудувач на настаните. Таа е немоќна да направи нешто кога синот решил да замине во планината кај четата или, пак, кога решил да се бие со аскерот. На неа ѝ останува трпеливо да чека и да се надева на позитивен исход, односно на среќен крај на битката.

Покрај убавите мигови што ги среќаваме во животот на мајката, испеани се повеќе жалосни песни предизвикани од прераната смрт на синот. Една таква потресна песна испеал Ст. Радев од Ресен, а ја запишал А. Битраков, по барање на Шапкарев. Таа се наоѓа во неговиот *Зборник* (п.1256) и е насловена

³ Песна: „Васил комита и мајка му“.

како „Стојан и мајка му“. Песната има повеќе познати варијанти, а е овековечена и како аудиозапис (испеана од Никола Бадев) (Хаџиманов, 1950, 39): „Триста ми пушки пукнаа, / Тројца јунаци паднаа“ („До три ми пушки пукаа, до три јунака паднаа“). Мајката жаловно тагувала: „Стани ми, синко Стојане!“ . На оваа молба на мајката, јунакот одговара: „Не можам, мајко да станам, / Тешка-на плоча, на мене, / Црна-на земја под мене, / Љута-на змија на гради!“ . На барање на синот, мајката се вратила дома за да се погрижи за неговите деца сираци. Во друг случај мајката не можела да го поднесе фактот дека нејзиниот син е мртов, па заплакува: „Што ќе ми живот без тебе!“ (Хаџиманов, 1950, 12).

Често, кога револуционерната чета пристигнувала во родното место на загинатиот, се јавува популарната прашална форма на мајката, која не го гледа сина си меѓу останатите: „Камо го син ми Васуле?“, потоа: „Каде е син ми Костадин?“, или пак: „Дека е Делчев војвода?“. Одговорите најчесто се движат во насока дека нејзиниот син се оженил за „жална Македонија“, „за црна Македонија“ или за „мома Македонија“. Понекогаш, јунакот порачува дека се оженил: црната земја – постела, пушката – невеста, фишеците – дечиња, камењата – перници, камената плоча – покривач (Константинов, Божиновски, 1970, 229, 235, 240). Во овие творби мајката претставува само објект кому му се обраќаат другарите на синот. Изустувајќи ги последните зборови на загинатиот, народниот пејач ја прекинувал раскажувачката постапка за да ја потенцира поентата со која сакало да се даде до знаење

дека синот не е жив, но борбата за слобода продолжувала.

Се среќаваат и сижети во кои мајката извршува злосторство врз саканите, најчесто врз синот. Понекогаш тоа е несакајќи или незнаејќи, но тоа носело и други последици⁴. Тоа е најголемото зло што можела да го доживее и да го направи една мајка. Бидејќи таа го носела девет месеци, таа го родила и изгледала, трагичен е крајот кога таа му го одзема животот на чедото. Едно такво злосторство извршено од мајката среќаваме во *Зборникот* на Панајот Ѓиноски (Ѓиноски, 1995, п.27).⁵ Имено, по кавгата на Стојан со неговата мајка, тој побегнал во туѓина. Таму престојувал цели дванаесет години, спечалувајќи многу стада овци и јагниња. Кога се вратил во родното место ја нашол својата невеста која не го препознала. Понатаму, во песната се пее: „Проговори млади Стојан: / – Невесто, млада невесто! / Аљ имат конак у вас да дојда? / Си појде Стојан, си појде, / таман си легна да спијат, / мајка му си го отепа...“. Убиството било извршено поради непознавањето на синот, а не поради претходната кавга. Заслепена од големото богатство на непознатиот трговец којшто имал дванаесет илјади бели овци и јагниња, мајката го убила Стојана со цел да му го земе богатството.

Има уште неколку други случаи во кои мајката одиграла негативна улога. Такви се примерите кога поради тоа што не ѝ се

⁴ Според овој мотив, Ристо Крле ја создал драмата *Париџе се оиџувачка*, а Васил Иљоски драмата *Чесџи*.

⁵ Песна: „Скарал се Стојан, скарал се“.

допаѓала снаата – ја убила, или пак му кажувала на синот дека неговата жена го излажала, по што синот ја убивал сопругата. Откако ќе ја дознаел вистината и лагата на неговата мајка, самиот си го одземал животот: „Од жал се Стојан расплака, / И ф срце ми се јубоди“ (Гавазов, 1893, п.3, с.115). Ваквите трагични моменти обично завршуваат тука, без понатаму да се проширува нивното дејство за да се дознае судбината на мајката која е директен причинител за смртта на своето чедо.

Сепак, се чини, најтешка била мајчината клетва. Се верувало дека доколку мајката го проколнела своето дете, клетвата ќе се остварела, бидејќи имала магиска моќ. Мајчината клетва се разликувала од клетвата фрлена од сопругата; таа била потешка и со полоши зборови. Постои значителна разлика во женската клетва: „Пусто и штуро да остани!“, наспроти клетвата од мајката: „Бело Море и Црно да обидиш, па аир и берикет да не видиш!“ или пак: „Молчи да би Господ ти платил!“.

Често пати мајката колнела поради непослушноста на децата. Еден таков илустративен пример ни презентира Верковиќ во песната „Мајчинска клетва и жал за синот“ (Верковиќ, 1985, кн.2, п.113). Во неа синот Јане бил колнет од мајка му: „Сичките мајки синови имат, / и мојта мајка един син имаше, / много ме к’лнеше и клетви казуваше, / клетвите ѝ беа се’ отрова отровачки“. Се разбира, клетвата се исполнила, а Јане доживеал страшна судбина: „постиља имаше мрамори, / ја песокот имаше покрива, / чарна пилца го јадеха / и бела му са

вратеха“. Чести биле и клетвите на мајката во кои ја колнела ќерката да нема род и пород.

Треба да се одбележи и верувањето во навите, кои по породувањето на жената доаѓале кај неа, со цел ако била болна „да ја земат“ со себе, односно родилката да почине. За да ги одоброволат („ублажат“), навите во Велешко биле нарекувани и „мајки“. Во Воден, пак, „самовилите ги нарекувале и „сестрички, мајчички“ (Матовъ, 1889, 51). Изедначувањето со мајката укажува на одоброволување на злите духови на тој начин што им се давало епитет на заштитник, чувар, родител, кој требало да се грижи за детето, а не да му наштети.

Ликот на мајката во народното творештво е изграден врз основа на секојдневниот селски живот. Често пати таа ја претставувала совеста на младите, ги советувала и ги заштитувала, но, исто така, таа била конзервативна и заповеднички настроена. Ваквите нејзини улоги ги среќеваме како во народните песни, така и во народните приказни.

4. Ликот на мајката во белетристиката

Во македонската книжевност од XIX век се пројавуваат голем број претстави на жени, меѓу кои, особено забележителни, се ликовите на мајките. Врз основа на претходно изнесената констатација дека мајката била основата околу која гравитирале сите членови на семејството, македонските автори само ја продолжиле традицијата на опејување (или споменување) на мајчините ликови во своите дела. Востановената перцепција за мајката

како заштитник на домот, но и како ѕвезда Деница што го осветлувала патот на нејзините деца, истакната во автобиографските творби и спомени на македонските преродбеници, продолжила да егзистира и понатаму. Ослободени, условно кажано, од клишеата што ги наметнува автобиографскиот и мемоарскиот начин и стил на пишување, во белетристичките текстови се чувствува слобода на изразувањето при описот на чувствата. За мајката како литературен лик пишувале голем број македонски преродбеници и просветители. Во оваа прилика се определивме за три мошне впечатливи прикази на мајки, кои ги ги среќаваме во творбите на Прличев (*Сердароџи*, „Мајкина клетва“, „Слово за Св. Кирил и Методиј“), Жинзифов (*Крвава кошуља*, „До мајка ми“) и на Цепенков („Македонско тажејње (на македонски народен мотив“, „Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранија на Турците“, „Мирчо војвода со мајка си се проштава“, „Глигор војвода“).

Еден од најпознатите мајчини ликови во македонската поезија од XIX век е ликот на Прличевата Неда, мајката на Кузман Капидан, овековечена во поемата *Сердароџи*. По смртта на Кузман, Прличев ни ја предава сликата во која ожалостената мајка е опишана со нејзините физички и ментални карактеристики:

„Во пролетна вечер задумано почива една жена, седејќи на прагот.
Со раце на колена, пушката светната ледна таа ја милува благо.

На средна е доба; и јадра, и сосема здрава,
кршна и херојски силна.
Извајана е амазонската нејзина става:
вистинска личота милна.

Годините не ја намалиле онаа убоост;
на лице свежест се гледа,
младешката сочност не ја беше сменила грубост.
Таа е кутрата Неда,
несреќната, достојна мајка на Кузман. Седејќи
в хаос од мислите мачни
во земјата очите беше ги впила, бидејќи
сонила соништа мрачни“ (Прличев, 1967, 4).

Интересен е податокот што го изнел Прличев во својата *Автобиографија*, дека опишаната Неда „не е друга освен мајка ми и Нединото сновидение е мајчиното ми сновидение. Толку е верно дека мајчината љубов помага и во пишувањето“ (Прличев, 1995, 81). Блискиот однос што го негувал Прличев со мајка си придонел книжевниот лик Неда да биде изграден врз реалниот лик на Марија. Со извонредна вештина тој го портретирал ликот на една мајка, наизглед нежна, но силна во духот, вистинска Амазонка, жена борец, кога станувало збор за доброто на нејзиното потомство. Продолжувањето на животот среде налетот на смртта и егзистенцијалните проблеми го надминува лелекот на ожалостената жена, а мислата за одмазда станува дополнителен мотив за опстојувањето.

Вториот мајчин лик кого ќе го земеме како пример го среќаваме во поемата *Крвава кошуља* на Рајко Жинзифов. Ситуацијата е идентична: Жинзифов, како и Прличев, ја опишува загубата на мајката на синот единец.

Времето на двете дејствија ја поддржува причината за двата трагични краја. Имено, ропството е изворот на несреќите што го снаоѓале целиот народ, а оттаму и двете мајки. Меѓутоа, за разлика од Прличевата мајка борец, кај Жинзифов таа е претставена како помалку енергична, односно жена што се однесува во рамките на конвенционалниот традиционализам. Мајчиниот лик што го портретира Жинзифов ја има несреќната судбина кај неа да остане само крвавата кошула на нејзиниот загинает син. Кај Прличев мајката свесно повикува на одмазда, додека, пак, кај Жинзифов тој гнев е повеќе загриженост, несвесен порив кој повикува за одбрана на народот, за израмнување на долговите. Додека Неда, иако ожалостена, трезвено размислува за последиците предизвикани од убиството на синот, Жинзифовата мајка го оплакува прерано згаснатиот живот, на начинот претходно востановен од низа генерации жени: со тажење. Кон овој заклучок нè наведуваат и зборовите на поетот дека: „нашата клета баба-мајка, / не сака француски зборови, / туку таа, браќа, со лек и билка / ќе исцели рани“. Крајот на песната, исто така, е во духот на традицијата. Тој не буди револуционерни мисли, туку едноставно се препушта на стихијноста: „Јадна, клета бабо-мајко, / тешка ти сѐдбина! / Тешка ти година, бабо, / немаш вече сина!“ (Жинзифов, 1870, 22).

Дури и тажењето на мајката (домаќинката) во песната на Цепенков „Македонско тажење (на македонски народен мотив)“, се разликува од тажењето во *Крвава кошула* на Жинзифов. Тука жената го оплакува мажот кој

загинал од зулумќарите, бидејќи не ја послушал: „Јас нели ти велев тебе / да не одиш без оружје“. Разликата во однос на Жинзифовото пеешење е евидентна. Цепенков го потенцира оружјето како предуслов за одбрана, а користејќи го познавањето на женското тажење, може да се стави и во улога на мајка што го изгубила сопругот и сега сама треба да се грижи за сираците. Повторно таа ги покажува сите квалитети на борец, поучувајќи ги своите три мали машки деца да го озмаздат татка си кога ќе пораснат.

Во две други песни војводата разговара и се советува со мајка си. Во песната „Глигор војвода“, мајката го учи и го кара Глигор војвода бидејќи се посрбил и на тој начин ѝ донел голем срам на фамилијата. Таа го проколнува синот: „проклет од мене да бидиш, / аир, берикет да немаш, / две на едно да не клаиш, / дете да не ти проплачи, / јагне да не ти проблеи, / жито во гумно да не внесиш, / гробнина синко да немаш!“. Поводот за да ја напише песната Цепенков го нашол во историскиот настан кога членот на Македонската револуционерна организација, Григор Соколов(иќ) се ставил во служба на српската пропаганда. Како српски војвода дејствувал на територијата на Азот и Поречието и во северните делови на Прилепско. Поради ваквото предавство, Цепенков на симболичен начин ја претставил мајката на војводата Глигор (Григор) како жена која се срамела од своето чедо и колнела со најтешките клетви.

За разлика од песната за Глигор, во песната „Мирчо војвода со мајка си се проштава“ ликот на револуционерот е во согласност со

канонизираните вредности што треба да ги има секој вистински јунак. Подготвувајќи се да замине со дружината, војводата Мирчо ѝ се обратил на мајка си: „Не плачи, мајко, не жали, / не рони с’лзи крвави / оти ќе бидам војвода / со црвен бајрак во рака“. Причините за неговото заминување во борба лежат во убиството на татко му, за грабнувањето на двајцата браќа, за откупот при што била продадена сета стока, за убиството на едниот брат, за неговото ранување, за омаловажувањето во судот кој наредил да го тепаат без причина итн. Исказот на синот Васил е доволен мајката да не му се спротивстави на неговото заминување. Нејзината пасивност, односно молчење, може да се толкува како одобрување за намерата на синот да се бори со душманите. Синот не размислува за смртта, но дури и ако во борбата загинел, „вечен ќе останам“, вели тој (Цепенков, 1972, 244–256). Всушност, синот и мајката на смртта не гледале како на нешто трагично, бидејќи подобро било да се умре со пушка в раце, отколку да се живее како роб. А во смртта синот би ја нашол вечноста, бидејќи неговото име би било запаметено за век и веков, како борец против тиранијата.

Овој краток приказ на мајчинските ликови се однесува само на тројцата преродбеници Прличев, Жинзифов и Цепенков. Како што претходно спомнавме, во македонската книжевност од XIX век се среќаваат повеќе претстави и описи на мајки. Во овој случај целта ни беше да прикажеме три типа на книжевни ликови, кои се разликуваат меѓу себе. Кај Шапкарев мајката е предадена во

нејзиното затворено традиционално руво, без воинствени карактеристики; Прличевата Неда е жена борец, која и физички и психички е силна; Цепенков, пак, во своите песни портретира мајки што се револуционерно зрели и што се решени да се борат со непријателот. Во таква ситуација, дури и кога нивните синови заминуваат во битка, тие не плачат, туку се помируваат со фактот дека за да се дојде до слобода треба да се дадат и жртви. Останатите автори најчесто ги користеле овие три воспоставени насоки на градење на ликовите на мајките во поезијата и прозата.

Како посебна поттема се издвојува циклусот песни во кои татковината Македонија е претставена како *мајка*. Вакви примери наоѓаме во творештвото на: Динко Држиловец („До отечеството“), Георги Динков („Самовила“, „Татковината кон јуноста си“), Прличев („Слово за Св. Кирил и Методиј“), а во творештвото на Спростанов, кога пишува за Македонија, „се обраќа исклучиво со зборот мамо или мајко“ (Миронска-Христовска, 2004, 258–277). Обраќањето на поединецот, писателот или револуционерот кон „Мајка Македонија“ го претставува возвишеното чувство во неговата душа кон поробената татковина, изедначувајќи ја со биолошкиот родител. Знаејќи ја, пак, љубовта на децата кон својата мајка, останува само да го замислиме пламенот во нивните гради, кој македонските творци и борци го чувствувале за својата татковина.

Ликот на мајката персонифицирана во „Мајка Македонија“ кај Марко Цепенков е најексплицитен во барањата за револуционер-

но решавање на македонското прашање и за одмазда врз поробувачот. Во песната „Мајка Македонија ги советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“, тој својата земја ја олицетворил во мајка што страдала под тешкото ропство. Меѓутоа, таа не е тивка и нема, туку бунтовна и борбена. „Чеда жални вие Македонци, / до кога ќе лежите под Турци?“, прашува таа. Притоа, ги наведува сите злосторства што ги направиле поробувачите: ги истепале јунаците, ги избесиле учените, ги потурчиле момите, ги истепале, ги издавиле, ги избоделе со ножеви Македонците, на сите места на кои ги затекнале. Следуваат неколку повици на отворен бунт во кои мајката Македонија ги повикува своите чеда да востанат и да се борат против Турците. Такви се примерите со стиховите: „Ја станете сите на оружје“, „Ајде чеда, сега е времето“, „Грабнете се сите за оружје“ итн. Уметничката вредност на песната не е голема, но затоа, пак, голема е мотивациската улога на поетот. Кој што нема готово оружје, пее Цепенков, нека земе што има: коса или секира, бидејќи од непријателот не тече млеко, туку крв. Мајката ги потсетува чедата на славата од времињата на Александар Македонски, како синоним за успехот којшто е неизбежен доколку сите заедно се обединеле во борбата за слобода. Во основа, идентична со „Мајка Македонија ги

советува своите чеда да востанат против тиранијата на Турците“ е песната „Позив од мајка Македонија“. Повторно, мајката ги повикува своите чеда на борба за слобода.

5. Заклучок

Во народното творештво мајката е претставена со сите свои човечки особини: добра, лоша, колне, благословува и сл. Значи, со сите маани и доблести. Од друга страна, пак, во автобиографиите и спомените таа е издигната на повисоко, понекогаш и неземно ниво. Благодарение на секојдневната борба во животот и овозможувањето на егзистенција и образование на своите деца, таа е опишана како Амазонка, жена борец, нежна и полна со разбирање, целосно предадена на својот пород. Оттаму, мајчиниот лик во спомените (во мислите на децата) е далеку посовршен од оној во фолклорот (во реалноста). Сепак, и покрај сите недостатоци што се обработуваат во народното творештво, мајката останува чувар и заштитник на домот и семејството: „Таа е главниот двигател на сите морничави ситуации, таа е мајка-натчовек, мајка-храброст која и во најбезнадежните мигови собира сили да го подигне моралот на најблиските и да ги повика во решителна борба“ (Тушевски, 2009, 150).

Архивски извори

- АМАНУ, ф. Б.Р., (Архив на Македонската академија на науките и уметностите), фонд: Бранислав Русик.
АМАНУ, ф. Г.П., (Архив на Македонската академија на науките и уметностите), фонд: Григор Прличев,
„Посмртен говор за Мица“, II/11, л.2.
АИФ, (Архив на Институтот за фолклор), „Не плачи моме не жали“, свадбарска песна, пеат Василески
Миле, Мирчески Илија, Петрески Томе и свири Петрески Трајко од село Долгаец, Прилепско, 1262,
рег. бр. 20065., 18, а.2.31.
АИФ, (Архив на Институтот за фолклор), „Народни обичаи“, раскажува Момироска Пројка, с.
Гостиражни, рег. бр. 1577, 1.
АОИНИ, МБ, (Архивско одделение на Институтот за национална историја), Миле Бочвар, *Животојна и
работноста на Веле Марков*, ракопис, сл.IV.141/а.
АОИНИ, АГК, (Архивско одделение на Институтот за национална историја), *Автобиографија на Ѓурчин
Кокале*, Сл. IV. 272.

Литература

- Верковиќ, И. С. 1985. *Македонски народни ѓесни, книга ѓрва, женски ѓесни*. Скопје: Македонска книга.
Гавазов, Т. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*. Софија.
Жежел-Каличанин, Татјана. 2008. *Македонски свадбени обичаи и ѓесни*. Скопје: Камелеон.
Жинзифов, Р. 1981. *Одбрани ѓворби*, приредил Гане Тодоровски. Скопје: Мисла.
Жинзифов, Р. 1870. *Кървава кошуля*. Браила.
Сборник на Панајојѓ Ѓиноски од село Галичник од Дебарско, подготвил и редактирал Кирил Пенушлиски,
Матица македонска, Скопје, 1995.
Икономов, В. 1988. *Старонародни ѓесни и обичаи од Зајадна Македонија*, II, редакција Кирил
Пенушлиски, д-р Блаже Ристовски, д-р Блаже Петровски. Скопје: Институт за фолклор „Марко
Цепенков“.
Киров Мајски, Н. 1994. *Страници од мојој животој*. Скопје: Култура.
Константинов, Х. Д., Божиновски, З. 1970. *Тука е Македонија, народни комѓијски ѓесни*. Скопје.
Котлар-Трајкова, Н. 2013. *Војводаѓа Руински – македонски војвода и оѓиѓесѓивеник*. Скопје: Менора.
Крайничанец, Иванъ П. 1942. *Сѓомени оѓѓ изминалия ѓѓѓѓ въ животоѓа ми, книга I*. Скопие: Печатница
Крайничанец А. Д.
Лапе, Љ. 1951. „Снабдување на охридските револуционери со оружје до Илинденското востание“,
Годишен зборник на Филозофскоѓѓ факулѓетѓѓ во Скопје, одделен отпечаток. Скопје.
Матовъ, Д. 1889. „Нави“, *Книжѓици за ѓрочѓѓѓѓ, книжка ѓреѓѓѓѓ*. Солунъ, издание и печатъ на
книжарницата К. Г. Самарджиевъ & С-не, во Солунъ и Прилѓпъ.
Миладинова-Алексијева, Ц. 1985. *Еѓѓѓѓѓ, земя и хора*, съставителство, коментар и бележки, Елисавета
Миладинова. Софија: Издателство на Отечествения фронт.

- Миладиновци, Д. и К. 1983. *Зборник на народни ѝесни*, под редакција на Харалампие Поленаковиќ и Тодор Димитровски. Скопје: Македонска книга.
- Миронска-Христовска, В. 2004. *Литературното дело на Евѝм Сѝросѝранов*. Скопје: ИМЛ.
- Николов, Тома. 1989. *Сѝомени из моеѝто минало*, съставителство, предговор и бележки Александър Пелтеков. София: Издателство на Отечествения фронт.
- Петреска, Весна. 2008. *Категоричне близина и дисѝанца: еѝнолошко-анѝроѝлошко исѝражување на народната кулѝура*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Поп Стоилов, А. 2000. *Македонски народни умотѝворби*, составил и редактирал д-р Марко Китевски. Скопје: ИМЛ.
- Прличев, Г. С. 1967. *Сердароѝ*, приготвил Ѓорѓи Сталев. Скопје: Наша книга.
- Прличев, Григор. 1995. *Автобиографија*. Скопје: Детска радост.
- Таховъ, Н. К. 1895. *Сборникъ оѝѝ македонски български народни ѝесни*. София.
- Хациманов, В. 1950. *Македонски народни борбени ѝесни*. Скопје.
- Цепенков, М. К. 1972. *Материјали, литературни ѝворби*, редактирал Блаже Ристовски. Скопје: Македонска книга.
- Шапкарев, Кузман. 1990. *Зайиси*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.
- Тушевски, В. 2009. *Исѝражувања за македонскиѝ фолклор*. Скопје: Менора.

Slavcho Koviloski

The Figure of the Mother in the XIX Century as a Real and Literary Model

(Summary)

One of the most commonly used figures in Macedonian literature in the XIX century is that of the mother. Motherhood was used as a motive and topic by numerous writers in their memories, prose and poetry works. The images of the mother is present in Macedonian folklore, as well. Here the mother is presented with all her human qualities: good, bad, she curses, she blesses. On the other hand, in autobiographies and memories, she is elevated to a higher, sometimes even unreal level. We find particularly interesting the female characters in the works of Grigor Prlichev, Rajko Zhinzifov and Marko Cepenkov, which we have dealt with in more detail. As a separate sub-topic, there appears the cycle of songs in which the fatherland Macedonia is represented as a mother. That is why we have paid special attention to it, as to a leading female figure in reality and literature.

Key words: mother, XIX century, prose, poetry, folklore, female literary characters

Alenka Švab
Sabina Spanjol

УДК 316.728:391-056.257
Original scientific paper/Изворен научен труд



CLOTHING, FESHION AND FATNESS

Key words: fatness, fat stigma, fat studies, cultural norm of slenderness, subversion

1. INTRODUCTION The Perception of the Body and Fatness in Late Modernity

While the *cultural norm of slenderness* (Bordo 1993) is a typical phenomenon of the late modernity (in particular, when compared with the beauty ideals of the 1950s and 60s), the problematisation of fatness and the promotion of weight-loss strategies can be found in expert and popular literature as early as the late 19th century. Some examples include the representations of fat people as having negative personal characteristics (greed, selfishness, laziness, immorality, and similar), the exposition of the fat body as non-aesthetic and (sexually) unattractive, and the medicalisation of fatness combined with its commercialisation (the promotion and sales of weight-loss diets and dietary preparations)

(Erdman Farrell 2011).¹ These can be seen as the roots of the process that in the late modernity became closely bound with the idea of *reflexive individualism* that becomes realised through *the reflexive project of the self*, the essential part of which is the care of the body, where the body appears as the bearer or symbol of individual's personal identity (Beck & Beck-Gernsheim 2001; Giddens 1991, Featherstone 1991), and it is

¹ Throughout the 19th century, fatness was still an indicator of success, prosperity and safety, and only in extreme cases did it represent avarice and greed. Towards the late 19th century a turn in relationship to fatness occurs, which Erdman Farrell sees as the result of a general ambivalence regarding the effects of political and economic development in the 19th and 20th centuries – industrialisation, formation of monopolies, political corruption – that was projected on the bodies of fat people (Erdman Farrell 2011, 31). Certainly that is also a process rooted in the institutionalisation of medicine as the science with a special status and social power that starts in this very period, and that has been intensified today, in collaboration with the state and public-health policies.

through the body that a successful presentation of the self (Goffman 1990) plays the leading role in social interactions. In the late-modern culture of slenderness the fat body is thus in a way, the *a priori* »negative bearer« of personal identity, and as such it importantly influences the presentations of the self in everyday life, and individual's actions in the construction of the reflexive project of the self. Thus a person who in a given culture is identified or identifies themselves as fat, uses diverse techniques or strategies of the construction of the reflexive project of the self, including among others the most frequent specific dietary practices, exercise regimes and clothing practices. It is the fat body that reminds us how, far from being free and unlimited or only defined through personal preferences and wishes, the postmodern performativity of personal identity is inevitably framed in concrete social, cultural and historical contexts and hierarchies (cf. Entwistle 2000). The practices of adapting the fat body to the cultural norm of slenderness are thus expressed by the contradiction between the individual's wishes (individual differentiations) and the wish for social imitation (Simmel in Entwistle 2000, 114). (See Švab, Spanjol 2014)

This article presents the results of a qualitative study on fatness and dressing², the first in

² The study was conducted by the co-author of this article, Sabina Spanjol, as part of her doctoral studies in Textile Design within the Textile, Graphic Design and Textile Design programme at the Department of Textile Design of the Faculty of Natural Sciences and Technology in Ljubljana. (The working title of her doctoral thesis is The Right Choice of Parameters for the Making of Ideal Clothes for Large People.)

Slovenia to deal with clothing practices and experiences of the stigma of obesity by women who self-identify as fat or overweight. Fatness is embedded in the dominant cultural framework of the ideal(isation) of the slender body, and consequently the stigmatisation of the bodies that deviate from the cultural ideal of slenderness. In this sense this is a complex interlacement of numerous discourses which seem to work hand in hand. In particular two discursive contexts stand out, intertwining at the same time: the first is the *aesthetically-consumerist* discursive context encompassing the promotion, through mass media, fashion, advertising (and to a certain point also art), of slender (as well as young) body as beautiful, attractive and (sexually) desired; and the other is the discursive context of *medicine and public health*, that comprises the promotion of health on the part of the medical profession and the state and is based on the medical doctrine about the healthy body as slender or non-obese body, and on the promotion of specific dietary and exercise regimes. In the latter regime, the medical profession acts in coordination with the state and its public-health policies in the prevention of cardiovascular and other chronic diseases (hypertension, diabetes) that are identified as the main problem of public health in the Western world and supposedly related to obesity.³ In this context the fat body is defined as unhealthy, and therefore as the body that needs to

³ The persistent connection of fatness with the aforementioned diseases has recently been rejected by some statistics. According to some of them only 9% of these diseases are related to the body mass index (BMI - applied as the medical measure of 'obesity') (Burgard 2009, 43).

be cured (cf. Gilman 2008, 79). Medical and public-health discourses on the fat body thus represent a typical case of biopolitics (cf. Foucault, 2004), where the fat body acts as a special kind of object, namely, as the object of control and discipline. (Švab, Spanjol 2014).

An important point, at which medical or public-health promotion of slender body as healthy body joins the aesthetic and commercial discursive framework, is represented by the idea that the body (as a part of the reflexive project of the self) is open to continuous change (Shilling 1993). In this sense the work on the body is a never ending project that opens up unlimited possibilities for the commercialisation of everything connected to fatness or fat body (medicines, diets, exercising, clothes etc.). However, the commercial aspect of the fat body involves a certain paradox: while there is a virtually unlimited choice of products and services supplied to adapt the body to cultural norm of slenderness, the fashion industry is practically unresponsive in its production of clothes for fat people (probably because it also yields to the weight of the normative pressures of the culture of the slender body).⁴ (Švab, Spanjol 2014).

⁴ This has been corroborated by another paradox of clothing or fashion industry related to the standardisation of clothing sizes. A Scandinavian study (Laitala et al. 2011) examining the extent to which standardised sizes of clothes actually fit the consumers' bodies showed that an increased number of people does not fit within the modern 'beauty' ideals (they are too tall, small, large etc.), and the supply of clothes, which focus on 'average' bodies, is not ample enough for them. Apparently, the fashion or clothing industry, has not (as yet) been able to respond to the real consumer needs.

This article departs from the thesis that the above mentioned discursive frameworks influence the individual's personal identity in important and complex ways, forming in their consequences a mechanism of the stigmatisation of fat people. The purpose of this article is to analyse the manifestations of this mechanism and the *strategies of coping with the stigma of obesity*. We consider clothing practices (and through them the practices of understanding the body and self) as placed in the discursive contexts of late modern Western societies and their cultural constructions of body and obesity. We stem from the idea that when speaking of fat people, complex relationships existing between the body and personal identity are mainly expressed in the context of coping with the fat stigma which is especially problematic in that it is a visible form of bodily stigma that substantially limits the individual's action in coping with it. (cf. Goffman 2008).

In relation to the above mentioned late modern discursive frameworks in cultural and social consideration of obesity, another key characteristic of (late)modern societies needs to be mentioned, namely, the specific effect of panoptical disciplinary mechanism (Foucault 2004) as the form of control that has no centre, and is realised through the functioning of the body itself in the form of self-control, self-regulation and self-discipline in accordance with the dominant social norms. As this article aims to show, an example of such self-discipline contains a spectrum of practices that are mainly designed to adapt the fat body to the cultural norm of slenderness, including dietary and exercise

regimes, and clothing practices, in particular through *mimicry* (clothes that conceal a large body) and *self-restraint* (self-regulation) in the choice of clothes.

Although, as a rule, both discursive frameworks do not make gender distinctions (especially recently within the androgynous fashion), it is the female body that undoubtedly makes much more of a target to social pressures regarding obesity, and most explicitly so through the so called *beauty myth* (Wolf, 1991), which includes the woman's constant observation of herself and corrections of her looks. In this way women are exposed to *male panoptical gaze* or as a feminist author Sandra Bartky says: »Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other. We are often told that 'women dress for other women'.« (Bartky 2006, 283). Here, the difference between the cultural requirements concerning the female and male bodies is more than obvious, as the normative consideration of the female body has its (historical) roots in structural gender inequalities of the patriarchal social system.

In speaking about the cultural construction of fatness, it needs to be pointed out that, by no means, does it only refer to specific physical appearance, but also attracts various other meanings that are indirectly related to the Western perception of fatness and its stigma. Thus, rather than simply meaning the 'fat' body (regardless of the meaning and standards used by a given society/culture in defining what is a fat body) in its relation to the slender body (the aesthetic/visual aspect), obesity is also seen as the

expression of personal characteristics, considering, for example, the slender body a sign of the individual's inner discipline. The fat body is considered an opposition to the ideologically favoured image of disciplined, healthy, trained, well-groomed body (represented by the slender body), owned by the individual, who is the builder of the reflexive project of the self (cf. Featherstone 1991). This clearly shows the normative effects of the requirements of the reflexive individualism, which are only apparently based on individual's independent actions, while in fact, these actions – as we wrote above – are framed and limited by diverse discursive contexts. (Švab, Spanjol 2014)

Last but not least, the problematic nature of the construction of the fat body as the opposition of the culturally idealised slender body is also expressed through language. An example of this is the unease in naming of the person who, according to the Western aesthetic criteria and medicinal doctrines of our time and space, is defined as fat. The expressions that in the Slovene language are most often used, only indirectly or in a roundabout way hint to the person's obesity, which is an indicator of the uneasiness caused by the stigma of obesity. Thus, either an obese person is not talked about directly (silence, avoidance of the conversation and awkward situations in social interaction) or, rather than using the expression 'fat person', their fatness is hinted at indirectly using (presumably more correct and inoffensive) expressions that would be equivalent to the English expressions »obese

person«, »overweighth person« or »large person«⁵, as attempts to avoid either direct stigma or the uneasiness that arises, when saying/writing the word »fat person«.⁶

Certainly, these terminological difficulties, also encountered in the English speaking environments (full-figured, overweight, people of size, plus-size etc.)⁷ come as a result of social and cultural construction and understanding of fatness. In the context of the culture of slenderness the fat body is caught up in the binary opposition with the slender body according to which it is measured and evaluated. The medical profession with its intense medicalisation (Conrad 2007) not only supports this culture and co-creates it, but gives it scientific grounding or legitimacy. Medicine has an important role in terms of setting the (allegedly scientifically objective, but in fact arbitrary and changing) boundaries or parameters of normal and healthy body. These constelations result in difficult, if not impossible transcendence of these boundaries as shown by the naming of fat

people and the related unease. All the listed designations inevitably refer to the dominant ideal image of a slender body (the names *overweight*, *full-figured* and last but not least the word *obesity*, which in this cultural framework has always been measured according to slenderness as its opposition). Instead of using politically correct expressions (full-figured, overweight people, etc.) which, however, tend to avoid the original problem, this article, while not aiming to resolve this conceptual and terminological difficulty, but rather call attention to it, uses the expressions fatness, fat person etc. Certainly, however, we are aware (from the socially critical position) of the described cultural embeddedness and construction of this notion, and the relativity of the meanings that different discourses attribute to 'fat' body (including the medical 'truth' about objective indicators and criteria regarding fatness and fat body). In the end, these meanings are also reflected in the self-identification of the participants in the survey as fat.⁸

The article is structured into three main sections. The first section describes the study including its methodological description and socio-demographic presentation of the sample. The central chapter presents and interprets the research results, focusing on the perception of fatness and experience of the stigma as well as the diverse practices of adapting the fat body to the cultural norms of slenderness (diets, exercise

⁵ In Slovenian language these expressions are e.g. such as »oseba z odvečno težo« or »oseba s prekomerno telesno težo« or »z močnejšo postavo«.

⁶ Also in the study analysed in this article, the participants mainly used these, indirect expressions, and some said explicitly that they consider the word 'fat' offensive: »I would also feel offended if they would call me fat. I prefer hearing that I am large than fat.« (Nina, 46); »Yes, my mother says to me that I'm fat, but I think she's rude to be so direct.« (Sonja, 26).

⁷ Where a more direct use of the term »fat« has been noticed, such as fat identities, fat people, fat studies etc. Certainly, this is primarily the result of activism and the development of »fat studies« as a legitimate academic or research field. For more on this see Rothblum & Solovay (2009).

⁸ For an excellent study that compared the effects of the use of the word fat and other, politically correct designations (e.g. overweight), and pointed to the mechanism of stereotyping fat people, see Brochu, Esses 2011.

regimes, clothing practices). The conclusive discussion reflects the results and tries to place them in a broader discussion on cultural aspects of obesity.

2. RESEARCH: methodology and sample characteristics

This article is based on the analysis of the results of empirical research on fatness and dressing that was carried out in the form of qualitative methodology – the focus groups. Focus groups are a collectivist research method with which we study the complexities of individual and collective life experiences (Madriz 2000), which is particularly important in the research into topics that include stigmatised social groups, as in our example. It is for this reason that a small number of those participating in each focus group proved useful, as a small number creates a more confident atmosphere, enables each participant enough time to express their own narrative, and allows time for conversation (cf. Morgan 1997).

Five focus groups were carried out between November 2012 and June 2013 with participants that were self-identified as fat and were willing to speak about their experience of fatness and clothing practices. The sampling proceeded according to the snow-ball and link-tracing methods (Spren 1992), with the initial sample including women from the social network of the author of the study. Eighteen women participated in focus groups, of which three were carried out with four participants, and two consisted of three participants. Focus groups were carried out according to

the established and predetermined protocol (Morgan 1997) with the moderator, and were audio recorded, and the audio recording was transcribed. The study was primarily exploratory, as studies of this subject are completely non-existent in Slovenia, which also means that focus groups presented the basic source of data (comp. Morgan 1997). Before the beginning of the focus group the participants filled in a short survey with their socio-demographic data and some data related to the clothing practices. Some data from the survey are given further on in the article.

The empirical material was analysed according to the standard protocol for focus groups (Morgan 1997). Conceptual categories related to clothing, fashion and fatness, that is, the aspects that we were interested in in the analysis of the material were designed before the analysis, during the preparation of questions for focus groups. The transcribed interviews were analysed and coded independently by two people (the authors of this article), by which the occurrence of all conceptual categories was provided in all focus groups. During the next step we identified the recurring themes and selected the typical quotes. The number of focus groups was determined according to the established principle of reaching the point of saturation, when answers to the questions start repeating themselves and can be predicted in advance. The point of saturation was achieved in the third focus group.

The questionnaire, used in all focus groups, thematically encompassed two sets of questions: the first set referred to the perception of the body, the attitude of the environment to fat people, and strategies of coping with the fat stigma; and the

second set referred to the clothing practices, and the accessibility or choice of clothes for fat people. This article presents the study results with the emphasis on the experience of the stigma, and practices of coping with the stigma, as well as the adaptation to the cultural norm of slenderness.

The social and demographic data about the pattern are the following. The participants came from different areas of Slovenia including the following regions: central Slovenia, the Gorenjska, Štajerska and Koroška regions. Five participants came from big towns, two from small towns and four from the countryside. The average age of the participants was 43 years with the youngest participant aged 26 and the oldest 70. Six participants had secondary education, four of them post-secondary one and eight women had higher or university education.

3. RESULTS: FATNESS, STIGMA MANAGEMENT STRATEGIES AND THE PRACTICES OF ADAPTATION TO CULTURAL NORM OF SLENDERNESS

3.1. EXPERIENCES OF STIGMA

Empirical data corroborate the initial assumption that stigma is a common experience of fat women. All participants of the focus groups agreed that fat people are a social minority ignored in everyday life and subjected to numerous forms of stigmatisation and discrimination. There is a contradiction in that on one hand fat people are socially invisible, pushed to the social margin (which is clearly seen when speaking of dressing

and fashion), while on the other hand their image (the fat body) is visible in diverse forms of stigmatisation, and it is through the representation of the ideal body (slender body) that they are the subject of constant control at practically all social levels.

»We don't exist ... Now they started to write about it, because there's so many children (that are fat, author's note).« (Ksenija, 36)

»Us, who are more full-figured, we're third class citizens, literally.« (Jasna, 36)

The participants named a series of concrete situations and forms of stigmatisation in everyday life. Most also responded in the survey questionnaire, that they have the experience of the stigma due to being fat: 65 % of the respondents had bad experiences in their adult lives because of their body weight.

»After I had a surgery for varicose veins, the doctor said to me that I don't need compression stockings, because I am so fat.« (Sonja, 26)

»I am still studying and I work through the student employment office, and I had difficulties, given that I am overweight, in obtaining any sensible job, because they were only hiring slender people. They preferred to take my schoolmate, who was slender and could wear a mini skirt, than me. I also had a similar experience, when I took the driving test.« (Jasna, 36)

Some of them had a stigma experience due to fatness in the childhood or during their growing

up. Interestingly, some of them had the first experience of stigma in their own family or relatives' network, and later, when growing up, also in the school environment.

»I was about 9 or 8 at the time, and my sister was a little older, I wasn't that large back then, but I had strong bones, and my aunt brought us diet chocolates... Yes, (this means, author's note) an insult, yes, when you are a child... I also felt the same, when some brats called me fatty.« (Nina, 46)

3.2. LATE MODERNITY MECHANISMS OF (SELF)CONTROL

As applies for different forms of stigma (Goffman 2008), also in the case of fatness, individuals form diverse strategies of functioning and confrontation with stigma or stigma management as a response to stigma, which are mainly defense-oriented, although it includes action that tries to confront stigma in more subversive ways, mainly by negating it and expressing critical relation to the cultural construction of fatness, which was also confirmed by the results of the focus groups.

The common point of diverse strategies is the *experience of observing and being observed*, resulting in a high degree of *self-control* that is a general mechanism of control and discipline of individuals, typical of modern Western societies that function as a panopticon (Foucault 2004). The mechanism of self-control through constant control is also a part of the so called beauty myth (Wolf 1991).

»I think that it is just our feeling that somebody is watching us. ... We care a lot about the general opinion. If we say that slender women are modern, ..., they are beautiful in the eyes of so many Slovenian women.« (Katja, 38)

»Well, I don't dare to go to the gym, ..., because I have the feeling that everyone is watching you.« (Jasna, 36)

Among the stigma management strategies the following showed to be the most frequent in our study: *taking on personal responsibility, adapting the body to cultural norms of slenderness and mimicry* (that is particularly obvious in dressing, and is considered here in the second section of this article).

3.3. LATE MODERN PROJECT OF THE SELF: TAKING THE RESPONSIBILITY

Taking on personal responsibility was very explicitly expressed in the study practically in all participants. This can be understood in two ways: more widely as the way of functioning through the reflexive project of the self that is based on the culture of individualism, and at the same time as the strategy of coping with stigma and stigma management:

»I don't (cover parts of my body, author's note) because of the question of others, I don't care what they think. It annoys me, if fat is hanging over my belt, that is totally off.« (Bernarda, 33)

»Why do you eat, why do you gorge yourself? I know that I'm overeating in certain moments and

it carries me away. No diet is too difficult, if you put things right in your head.« (Ksenija, 36)

»I would like to (change, authors note) my figure, I would have to do it with exercising, but I'm quite lazy.« (Jera, 60)

At the opposite side of the strategy of taking on the responsibility is the relativisation of the stigma, that can also be understood as a direct effect of the stigma:

»If you take a look at medicine, how many doctors are fat.« (Ana, 43)

»Yes, they operated on my spine... But there was one woman who had 55 kg having the same surgery. And then you think, why are there thin people in the waiting room, if they are all supposed to be healthy.« (Helena, 50)

3.4. PRACICES OF THE ADAPTATION OF THE FAT BODY TO THE CULTURAL NORM OF SLENDERNESS

The stigma of obesity and the pressures of the cultural norm of slenderness have concrete consequences and effects that are most concretely shown in diverse practices (attempts) of adapting the fat body to the existing cultural norms. They are concretely expressed in self-image, mainly involving dissatisfaction with the existing weight and physical aspect, and in the wish for a change, mainly weight loss and reshaping of the body. Most participants of the focus groups expressed the wish to change their bodies, which indicates their dissatisfaction with their bodies that they

understand as deviating from the cultural norm of slenderness.

»Reduction of my breasts, my ass doesn't bother me.« (Katarina, 49)

»I would like to have a thinner waist and more slender legs. I am the most bothered by the girth of my legs.« (Tanja, 56)

»I would reduce my bust size, and my belly could be smaller. ... I would change the entire definition of my body, I'm working on that, too, but I kind of make slow progress.« (Katarina, 49)

3.4.1. Dietary practices

One of the more explicit forms of adapting is the *experience of being on a diet*, which is common to all the participants. This practice is a product of different discourses, and primarily the biomedical one along with the public health discourse about health and the healthy way of living that define fatness as one of the key reasons for coronary diseases and similar. The cultural construction of fatness is closely related not only to the dominant culture of slenderness (that is, body image), but in particular with the *culture of healthy way of life*. Therefore for the participants fatness is almost inevitably always related to the question of sickness and health.

In these terms, most participants responded positively to the question of whether they would like to change their weight (88% want to lose it), and their concrete answers allow us to conclude that it is *slender body* that is their *ultimate aim*, as all the participants stated their wish to lose weight for several kilograms, namely from 15 to 30. The

weight-loss practices named by the participants are very diverse, from taking pills, diets (limited food intake, focused dietary regimes), losing weight under the doctor's control, losing weight following the Cindy programme etc., and with diverse exercising activities. Regardless of what practices the participants used (most of them had experiences with several practices), their statements imply restriction and extreme discipline.

»I try not to overeat.« (Jera, 60)

»When I had a 'water day' one day in a week, I lost 10 kilograms and it really helped, I cleansed myself. But it did not work for me, I was suffering.« (Katarina, 49)

3.4.2. Exercising regimes

Besides the diet most participants also used different forms of *physical exercise* as a weight-loss strategy, which is a practice that medical and public-health discourses about healthy way of life considers a key practice, besides the dietary practices, to achieve a healthy body (Featherstone 1991).

»Thank god I've got myself gym tickets... Cardio is the most important for us, fat people, walking, cycling, stepper...« (Bernarda, 33)

»I started to jog. I followed a programme.« (Jasna, 36)

Exercising regimes, promoted as a form of a healthy way of life (and as maintaining good health and preventing disease), often act as the so called »calculated hedonism« (Featherstone

1991), where rather than being considered a strain, the exercising practice as such is associated with the pleasure of achieving the goal.

»But I felt really really well. I don't feel well if I sit around at home.« (Jasna, 36).

Paradoxically, the problem in doing sports or recreation is that it *a priori* presumes a slender body or occurrence of a slender body. In this sense social spaces, designed for sport are normative – being the *places for the slender*. Thus participants tell about the feelings of shame that hinder them in or prevent them from doing sports:

»Well, I don't dare to go to the gym, because I feel that everybody is watching you.« (Jasna, 36)

Fatness also acts as an obstacle, as many forms of exercise and exercise programmes are mainly not adapted to fat people.

»For me concretely doing sports is a major problem. On account of large breasts I cannot jump or run. I also have problems with my joints... Yes, it's a hindrance, all that weight.« (Katarina, 49)

»I totally don't get it, why they make them run (doctors, author's note) ... And I dance like mad only to get a knee pain.« (Bernarda, 33)

All these strategies, that can be understood as the forms of (or, at least, as motivated by) confronting the fat stigma, are closely related to another key characteristic of the modern perception of the body, which is a part of the

reflexive project of the self (Giddens 1991). If the reflexive project of the self presumes a continuous change through the individual's biography, this is particularly true for the body as the essential part of the individual's personal identity. In Western societies the body is considered an *entity in the process of becoming*, as a project to work on (Shilling 1993, 5).

Also the strategies of reshaping the body are not an independent project with a known final goal, but the process without an end, that is a part of the life course:

»It was easier to lose weight, when I was young. I've been doing this my whole life, since college.« (Romana, 43)

The participants' statements imply that the body project, and in turn the identity work, are built on the strategies which, involving the adaptation to cultural norms, are primarily linked to stigma, on no account involving any *affirmative or even subversive* physical and identity work that is, however, present in the Western societies in which organised, so called, »fat« activism and policy exist (Bugard et al. 2009; Erdman Farrell 2011; Le Besco 2004).

Some, though few, participants of the focus groups also mentioned ignoring or distancing themselves from society's negative attitude towards fat people.

»I wear horizontal and vertical lines at home, I don't care one bit what others think. ... I really don't care what they think, if I like it.« (Živa, 26)

»I walk from the locker to the pool without my towel, in my sports swimsuit. I really don't give a shit, really. ... But, does anybody care to look at my cellulite legs, and I've got lots of cellulite. I can have space just for me, that I've taken for myself, and we're working out and all, and I don't care.« (Ksenija, 36)

At a first sight this strategy could be seen as an affirmative one, but a wider context of the narrative in the focus groups proves the contrary. At another moment in the focus group, for example, the same participant was telling about how she wanted to cover up certain parts of her body with clothes. In general, we can say that the strategies that could indicate an affirmative action are rare, and the strategies of adaptation prevail, which in dressing is expressed through the attempts at mimicry, mainly revealing itself in clothing practices.

3.4.3. Clothing practices: mimicry as the way of adapting to the cultural norm of slenderness

Also in discussing *clothing* the participants of focus groups mainly expressed a *tendency to change*. Adaptation as the prevalent practice is expressed here as mimicry that means the use of clothes that cover the 'excessive' weight or make their body visually more slender.

This was corroborated by both quantitative and qualitative data. Ninety-four percent of the respondents in the survey said that in selecting their clothes they chose the models that conceal certain parts of their body, and in the focus groups they gave further explanations of their practices of concealing their bodies with clothes.

»My butt, my hips, because they are huge, and they need to be covered, because nowadays it is not aesthetic, if you have an ass, pardon my French.« (Jasna, 36)

»I want to cover it all up, really, in the state that I'am in now, yes, ... my hips and butt, because I think that this is the most emphasized part of my body, because that's my body shape, pear-like.« (Ksenija, 36)

The strategies of covering it up with clothes are very diverse, from the choice of the model of clothes to certain pieces of clothes (and eliminating those that accentuate the fat body), the cut, patterns and colours, while common to all is the above mentioned mimicry of the body or parts of the body which in the participants' minds are not in accordance with the acceptable image of the (slender) body. All participants show a very good knowledge of the techniques that visually make the body more slender (the cut, colours of clothes, patterns of textiles and similar.).

»I think that this is the biggest mistake of fat girls or any girl, that you make it too broad... I would also sometimes prefer going to the men's department and buy a flannel shirt ..., but then you realise that the wider the thing that you put on yourself, ..., the more you ruin the shape, you make it even more baggy-like, round (figure, author's note).« (Ksenija, 36)

»I liked black even before, when I was more slender. But now I can't put anything else on anyway, because it would stress everything even more. ... Otherwise, I always wear colourful scarves, you try with that, or with your shoes, the

bag, so that you don't look as if somebody has died.« (Ksenija, 36)

Very frequent are also the practices of *self-restriction* in the choice of the cut or type of clothes:

»If I wear a skirt that goes on the inside, I look like a sea fish, horrible to see, which is why also my skirts have to go on the outside or be straight... I realised this in myself and I follow this.« (Katja, 38)

When selecting clothes the participants mainly rely on their own judgement or the advice of people from their closest social circle whom they trust, such as their partner, children, sisters, which can also be understood as the avoidance of the exposure to stigma.

»I have a husband, he tells me, or my daughter.« (Jasna, 36)

»The first filter at home is my husband.« (Katarina, 49)

An interesting strategy in the clothing practices is also an *exchange of clothes with friends* (a practice that during socialism was widespread, given a poor supply of fashion clothes), which at the same time works also as a form of empowerment and support of the closest social network:

»I have friends that I exchange clothes with, and I do end up taking them, and they fit.. ... Yes, or I

pass it (a piece of clothing, author's note) on. We exchange them, pass them on...« (Katja, 38)

4. Conclusion: possibilities for subversion?

As the data of the presented study show, in Slovenia it is practically impossible for fat people to act outside the contexts of stigma. They are the target of normative pressures in different discursive contexts, from which they cannot exit. As a result their action strategies are mainly oriented to the covering up of the stigma (mimicry in clothing practices and a high degree of self-regulation in the choice of clothes and dressing) or to practices of confronting the stigma through self-control, adapting the body to the cultural norm of slenderness etc. This is a situation in which fat people are stigmatised in practically all aspects of everyday life, while at the same time being a completely invisible social group, which, in dressing, reflects primarily in a limited supply of clothes for them. In these terms clothing practices are a typical example of the strategy of confronting the stigma and stigma management, and as such cannot be understood outside the cultural and social conditions into which they are embedded. (see Švab, Spanjol 2014).

Therefore the question offers itself, what are the possibilities for subversion or social change, for example in the area of clothing. In other countries (particularly in the USA) the demands of social movements, which strive for fat acceptance, are becoming increasingly louder in their wish for a redefinition of the existing social conditions, while in the academic circles a new social field of »fat studies« is being shaped (cf.

Rothblum, Solovay 2009). Striving to replace the stigma and the public-health debate or medical judgement of fat people the fat rights social movement has raised a public debate and made obesity become a politically relevant theme. Activism is undoubtedly an important way of taking action, and contributes to the recognition that fat people are a discriminated social group and that this kind of discrimination is understood as the violation of their rights (Gilman 2008, 79).

In Slovenia, however, as this article has attempted to show, the situation is radically different, offering very limited possibilities for subversion. Fat women mainly deal with forming strategies of confronting the stigma in their everyday lives and adapting to the cultural norm of slenderness. These strategies are thus mirroring the social and cultural context or social situation. On the other hand this is not only the problem of fat body as deviating from the cultural norm of slenderness and the fat stigma, but also the problem of the imperative of a constant reflection and change of the body and identity in general. Thus the process and practices of changing the fat body into a slender one (also through dressing) can be understood as an unattainable goal, being as it is, unavoidably caught up not only in the unachievable and relative cultural norm of slenderness (or as pointed out by the participants of the focus groups – also slender people are dissatisfied with their bodies), but also in the logics of the reflexive individualism that, in these terms, is a never ending project/process. This is why practices of adaptation, mimicry etc. only seem a part of this context, and as such cannot transcend it or exit from it. One possible exit

could be the practices of confronting and subversively transcending the idea of slenderness along with that of the reflexive project of the self. These practices are not easy to follow, but they are possible – as proved by the trends abroad – and involve activism and activities oriented towards fat acceptance through the transgression of cultural meanings, rather than only towards adapting the body to cultural norms.

Literature

- Barnard, Malcolm. 2002. *Fashion As Communication*. London, New York: Routledge.
- Bartky, Sandra L. 2006. Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power. V: Elizabeth Hackett in Sally Haslanger (ur.), *Theorizing Feminisms*. Oxford University Press. 277-292.
- Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth. 2001. *Individualisation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Brochu, Paula M., Esses, Victoria M. 2011. What's in a Name? The Effects of the Labels "Fat" Versus "Overweight" on Weight Bias. *Journal of Applied Social Psychology*, 41 (8), 1981–2008.
- Burgard, Deb. 2009. What Is »Health at Every Size«? V: Esther Rothblum in Sondra Slova (ur.). *The Fat Studies Reader*. New York, London: New York University Press. 42-53.
- Burgard, Deb, Dykewomon, Elana, Rothblum, Esther, Thomas, Pattie. 2009. Are We Ready to Throw Our Weight Around? *Fat Studies and political Activism*. V: Esther Rothblum in Sondra Slova (ur.). *The Fat Studies Reader*. New York, London: New York University Press. 334-340.
- Conrad, Peter. 2007. *The Medicalization of Society. On the Transformation of Human Conditions into Treatable Disorders*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Czerniawski Amanda M. 2012. Disciplining Corpulence: The Case of Plus-Size Fashion Models. *Journal of Contemporary Ethnography*. 41(2), str. 127–153.
- Entwistle, Joanne. 2000. *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, Malden: Polity.
- Erdman Farrell, Amy. 2011. *Fat shame. Stigma and the Fat Body in American Culture*. New York, London: New York University Press.
- Featherstone, Mike. 1991. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
- Foucault, Michel. 2004. *Nadzorovanje in kaznovanje*. Ljubljana : Krtina

- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Gilman, Sander. 2008. *Fat. A Cultural History of Obesity*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Goffman, Erving. 1990/1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London, New York: Penguin Books.
- Goffman, Erving. 2008. *Stigma : zapiski o upravljanju poškodovane identitete*. Maribor: Aristej.
- Krueger, Richard and Casey, Mary Ann: 2000. *Focus Groups. A Practical Guide for Applied Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Laitala, Kirsi, Grimstad Klepp, Ingun, Hauge, Benedicte. 2011. *Materialised Ideals: Sizes and Beauty*. *Culture Unbound – Journal of Current Cultural Research*, 3, 19-41.
- LeBesco, Kathleen. 2004. *Revolting Bodies? The Struggle to Redefine Fat Identity*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press.
- Litosseliti, Lia. 2003. *Using Focus Groups in Research*. London, New York: Continuum.
- Morgan, David. 1997. *Focus Groups as Qualitative Research*. SAGE Publications
- Spreen, Marinus. 1992. "Rare Populations, Hidden Populations and Link-tracing Designs: What and Why?". *Bulletin Methodologie Sociologique*, 36, 34-58.
- Rothblum, Esther, Solovay, Sondra (ur.) 2009. *The Fat Studies Reader*. New York, London: New York University Press.
- Shilling, Chris. 1993. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications.
- Švab, Alenka, Spanjol Sabina. 2014. "Smo kot peto kolo": kulturni in družbeni vidiki praks oblačenja debelih žensk v Sloveniji. In: PUŠNIK, Maruša (ed.), FAJT, Elena (ed.). *Moda in kultura oblačenja*. Maribor: Aristej. Str. 275-290.

**Аленка Шваб
Сабина Спањол**

**Облека, мода и дебелина
(Резиме)**

Овој труд ги презентира резултатите од квалитативната анализа за дебелината и облекувањето, прва во Словенија која се занимава со практиките на облекување и искуствата од стигмата на дебелината од страна на жени што се идентификуваат како дебели. Дебелината е вградена во доминантната културна рамка на „идеалното тело“, така што води кон стигматизација на телата што отстапуваат од културниот идеал. Тој процес е резултат на вкрстување на многубројни дискурси, кои се чини дека дејствуваат заеднички. Трудот тргнува од тезата дека дискурзивните рамки влијаат на личниот идентитет на поединецот на сложени начини, формирајќи како последица механизам на стигматизација на дебелините луѓе. Целта на овој труд е да ги анализира манифестациите на овој механизам и стратегиите за справување со стигмата на дебелина.

Трудот е структуриран во три главни делови. Првиот дел дава методолошки опис и социодемографска презентација на проблемот. Централното поглавје ги презентира и ги интерпретира резултатите од истражувањето, фокусирајќи се на перцепцијата на дебелината и искуството на стигмата, како и разновидните практики на приспособување на дебелиното тело на културните норми на слаботијата (диети, режими на вежбање, облекување). Добиените резултатите се надополнуваат со поширока дискусија за културните аспекти на дебелината.

Клучни зборови: дебелина, стигма од дебелината, студии за дебелина, културна норма на слаботија, субверзија

ДУХОВНИОТ ВИТАЛИЗАМ ВО КРУГОТ НА ЖИВОТОТ (ЗА ФИЛМСКАТА ТРИЛОГИЈА *КРУЖНО ДВИЖЕЊЕ*)

From Delight all these beings are born, by Delight they exist and grow,
to Delight they return...
Taittiriya Upanishad (III.6.)

Клучни зборови: анимиран филм, *Кружно движење*, продуховен витал, културен амбиент, будење

Воведни забелешки

Кога човекот на сите нешта што го сочинуваат животот им дава значење на нешто битно и убаво, тогаш хармонијата ја распространува во секојдневниот живот. Бидејќи во едноставните, секојдневни нешта, во милионите структури – души –светови е скриена неизмерна радост и задоволство.

Но, современата култура ги потиснува овие мали нешта форсирајќи екстремни задоволства со многу драма на (ниски) страсти. Јунаците на доброто постојано треба да се борат против екстремното зло за да се одржува тензична атмосфера! Современата култура е заситена со дуалистичка напнатост и е доведена до неподнослива биполарна конфликтност, а хармонијата на една убавина, која е

дадена како посуптилна форма (во која не значи дека нема страст), малку ѝ е позната.

Секој момент е чудесен, но тоа човекот не го истражува и едвај го забележува сè додека не се напие кафе или со некој друг стимуланс не го интензивира, па така, макар за кратко, вистински го проживее. А сите стимуланси дејствуваат врз основа на истиот принцип – прво го креваат високо во егзалтации, а потоа го фрлаат во потиштеност. Се добиваат два екстрема, а се губи средниот широк нијансиран распон¹. Секако, опкружувањето влијае

¹ Во таа смисла може да се пренесе искуството со макробиотиката каде што сите продукти што се екстремно јин и јанг значи влегуваат во категоријата на стимуланси. Тие се на крајот на табелата на продукти лево и десно и се причината за дисхармонија и болест. Според оваа наука продуктите што се во средината на скалата хармонично дејствуваат кога се конзумираат.

човекот да се однесува така како што се однесува – му требаат силни стимуланси да се справи со многубројните стресови. Но, пак, многу од тие стресови самиот ги продуцира со лошите навики! Како и да е, да се гради културата значи да се влијае врз опкружувањето. Навистина, постои насушна потреба човекот да се повлече во тишината на контемплацијата за да ги продлабочи искуствата на суптилното живеење, во *смирена радоси*, има насушна потреба да го открие своето поетско битие, богатата палета на чувства, внатрешната природа.

I. Вечното филозофско прашање

Ова наше постоење, овој наш живот, како што го гледаат *ведантинците*², не е обично постоење, уште повеќе, не е само борба да се преживее. Не е ни деистичка креација во која како искра блеснал првиот божествен импулс, а потоа сè е оставено на слепите сили на судбината, или на посилните и полукавите да го доработат „делото“. Според ведантините, самата сушност на *постоењето* е *свеснос* и *блаженс*тво. Или, самата свесност е постоењето, а нивната супстанција е *ананда*, *блаженс*тво, *радос*и. Сат – чит – ананда, постоење – свест – блаженство, е „таквоста“, трипартитната структура на тоа што е, според филозофијата на Упанишадите. Тројството е во фузија, бидејќи трите се аспекти еден на

друг, не се аспекти на нешто четврто, значи, тие се во компактно и нераскинливо единство.

Сета неограниченост, целиот бескрај, сета апсолутност е чисто блаженство (*pure delight*). Дури и нашето релативно човештво го има искуството дека сето незадоволство всушност значи ограничување, пречка, задоволството доаѓа со реализација на нешто што било одложено, со надминување на границата, совладување на пречката. Тоа е така бидејќи нашето изворно битие е апсолутот со целосно поседување на својата бескрајна и неограничена самосвест и моќ во себе; себепоседување чие друго име е блаженство (*self-delight*). И како што релативното го допира ова себепоседување, пропорционално тоа се движи кон задоволство, го допира блаженството³.

Ако е така, ако сушноста на постоењето е блаженство, зошто човекот толку многу (треба да) страда? – е вечното филозофско прашање. Со векови човекот го измачува проблемот со злото, неговата неоправданост во божествената креација и прашањата околу теодицејата.

Оваа древна теорија за космичкото потекло која е предадена во Ведантата веднаш во човечкиот ум е конфронтирана од две силни противречности, емоционалната и сензибилната свест за болката и етичкиот проблем со злото. Оти, ако светот е израз во Сат – чит – ананда, не само на постоењето кое е свест – сила – што може лесно да се прими – туку и на постоење, кое е исто така бескрајно бла-

² Приврзаници на Ведантата, односно Упанишадите – филозофскиот дел од древните Веди.

³ Sri Aurobindo, *The Life Divine* („Delight of Existence: The Problem”), Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram Press, 2005, p. 99.

женство, тогаш како да го оправдаме ова светско присуство на тага, страдање и болка? Бидејќи овој свет побргу ни се претставува како свет на страдање отколку како свет на светлина на постоењето. Секако, овој став за светот е претерување, грешка во набљудувањето⁴.

Секако, човекот не смее да ги затвори очите пред страдањето и болката. Тапоста, бесчувствителноста, инертноста се болести исто колку и мрзливоста! Но, исто така не се препорачува ни премногу да се оптеретува со барање филозофски објаснувања за страдањето, уште повеќе, кога одговорот го бара на погрешно место! Многу често вистинскиот одговор не го добива затоа што претходно добро не го лоцирал и не го дефинирал проблемот! Можеби, за промена, добро би било да ги заборава филозофските прашања и да се обиде да почне да ги истражува оние малечки нешта што носат радост и што го доближуваат до една друга посуптилна реалност, реалност која одамна ја заборапил, така зафатен со своите *големи цивилизациски ироекции и иоифајши*, безмилосно уништувајќи ја планетата, а со тоа и сопствената витална енергија!

Ако го набљудуваме смирено и само со прецизна и нетрогателна проценка, ќе откриеме дека сумата на задоволството од постоењето далеку ја надминува сумата на болката од постоењето – ако не се земат предвид некои

посебни, индивидуални случаи – и дека активно или пасивно, на површината или подлабоко, задоволството од постоењето е нормална состојба на природата, а болката е спротивно пројавување времено суспендирајќи или прекривајќи ја нормалната состојба. Но, од истата таа причина помалата сума на болка не погодува многу поинтензивно и секогаш избива повеќе отколку поголемата сума на задоволство; токму затоа што последново е нормално, па така не го истражуваме и едвај го забележуваме сè додека не се интензивира во некоја акутна форма, во бран на среќа, врв на радост или екстаза...⁵.

Оваа древна филозофија, која секогаш го погодува средиштето на проблемите, не поттикнува да се соочиме со нашата ситуација за да се запрашаме дали нешто не е во ред со нашите животни навики штом толу лесно можеме да бидеме извадени од рамнотежа? И, дали ние луѓето, воопшто, сме достигнале рамнотежа, хармонија? ⁶ Сумата на задоволството (во малите нешта) е поголема од сумата на болката од постоењето – не охрабруваат вечните вистини од зората на древните човекови знаења! Акутната болка и страдањето не потсетуваат на потенцијалот што го носиме, а не сме го реализирале во Сат – чит – ананда!

⁵ Ibid.

⁶ Целокупната состојба во која се наоѓа светот, вклучително сите конфликти по која било основа е резултат на нерамнотежа, дисхармонија.

⁴ Ibid., стр. 100.

II. Болката и радоста – две страни на истата паричка?

Сè додека живееме игнорантски животи ќе сѝрадаме и нема да ѝрогледаме. За да ѝрогледаме ѝреба да се разбудиме. Еден од одговорите на вечното филозофско прашање кое си го поставува и современиот човек е во задушениот витал, уморот од „цивилизацијата“, негативната енергија која не се труди (ниту знае како) да ја преобрази, инертното или премногу брзо однесување (пак, нерамно-тежа). Ако сите фини прелевања на боите и чувствата што се менуваат со годишните времиња, со денот и ноќта (за што совршен усет имаат развиено источните народи, особено Јапонците), не се дел од неговиот живот, неговиот витал е осакатен, а врската со планетата Земја прекината. Тоа осакатување на виталот е една од големите причини за неговото страдање. Задушениот витал го разболува телото, телото станува тапо и трмаво, душата потиштена, а умот мрачен и затворен.

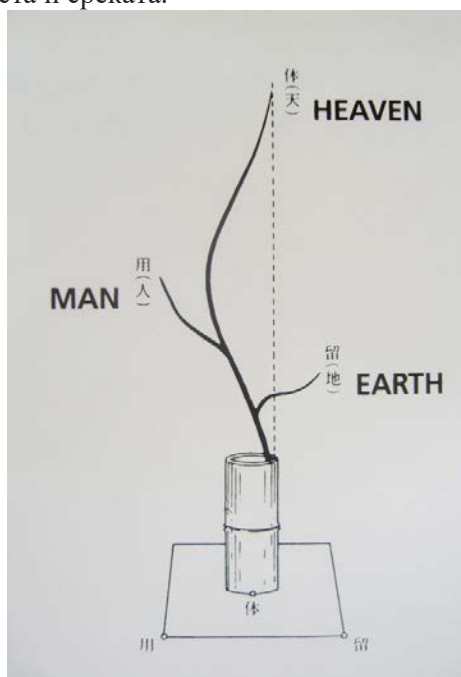
Лекот за многу, ако не и за сите, болести е во обновување на елан-виталот!

Кога воспоставуваме вистинска, темелна врска со природата, односно со својот сопствен витал, тогаш се нурнуваме во длабок и темелен мир. Дали прородата, планетата Земја, Геја, бидејќи нè смирува, ослободува и возвишува, е едно врвно уметничко дело? Бидејќи, така благопријатно на нас дејствува и уметничкото дело – нè ослободува, возвишува или нè смирува!

Значи, голем дел од решението на проблемот што го тишти човекот е во обновување

на виталната енергија и со вдахнување живот во милионите структури на малите нешта што го опкружуваат. Тој панпсихички светоглед, тоа органско вмрежување е новото ткиво што се ткае (и не само сега) како уметност на живеење и како амбиент за творење. Во едноставните нешта е вистината, во секој момент. Луцидно забележување на битноста на секој момент, битноста на обичните, мали нешта што го исполнуваат животот со радост е суштината на зен-естетиката.

Во животот милиони нешта причинуваат радост, исто толку болка и тага. Зенот нè учи дека уметноста на живеење не се состои во избегнување на болката или во грабање на радоста и среќата.



Тоа балансирање на јин и јанг во Тао, два пола што се вткајуваат еден во друг, ја дава мудроста на јасното гледање на нештата, такви какви што се. Освен овој поларитет, постои и динамичното сеопфатно опсервирање во единство, кое ги трансцендира двете (во убавината – Тао). Значи, во бројот *три* е хармонијата; „третиот елемент“ (е возвишената убавина која) создава хармонија, бидејќи спречува радоста да премине во преголема егзалтација, а болката во сентименталност или самосожалување. *Три* е небо, земја и човек, како што се означени во приказот на цветниот аранжман на икебаната. Во икебаната или во аранжманот на карпите во зен-градината има три елементи или еден кој во себе има вградено и симболизира три аспекти. Во овие симболи се трите основни принципи: хоризонтала – земја, вертикала – небо, дијагонала – човекот⁷. Три го оформува кругот на хармонијата.

Уметноста на балансирање е влегување во креативна динамична игра, одбегнување на крајностите кои секогаш се причина за сите наши неволји. Асиметрија, едноставност и „несовршеност“ во спонтаноста, „случајните“ елементи, се карактеристика на зен-уметноста и се во есенција на сите уметнички облици кои се под името *зен*.

Хаику песната е момент на едно вдахновение – круг на хармонија меѓу три елементи: внатрешното битие и светот и релацијата меѓу нив. На сите тие искуства резултат е радоста. Радоста или болката, бидејќи ќе

згрешиме ако кажеме дека едното постои без другото, се две состојби кои наизменично се менуваат во расположението на поетот. Тие се прелеваат како боите на виножитото при што во различни периоди од годината или во едно деноноќие, доминира едното или другото како специфична боја и енергија...⁸.

III. Камилицата и кандилото од моето детство

Зенот е универзална естетика, бидејќи се занимава со општочовечки вредности и носи решение за проблемите на современиот човек преку уметноста на живеење во склад со природата и во единство со малите едноставни префинети нешта. Секоја национална култура се состои од амблеми – екстракти на емоции што се сочувале како најубави сеќавања во творештвото, обичаите и културата на живеење. Виталните екстракти од детството ќе бидат сочувани и ќе го хранат човекот до крајот на животот. Јас, како дете, летата ги поминував во куќата на баба ми во Ресен. Она што како златна нитка се провлекува до денес во моите сеќавања е мирисот на камилицата што растеше во дворот и малото кандило што секогаш гореше пред иконата. Виталноста на овие сеќавања е жива и полна со духовен набој и често ми го подобрува расположението во тешките моменти.

Најбитно за една култура да остане жива е продуховениот витал да се развива во конти-

⁷ Günter Nitschke, *Japanese gardens (Right Angle and Natural Form)*, TASCHEN, 2007, стр. 25.

⁸ Татјана Миљовска, „Зен– универзална естетика“, <http://okno.mk/node/42225>.

нуитет. Продуховениот витал сублимира екстракти – искуства со особена национална нота, го обновува живото ткиво во склад со потребите и импулсите на новото време, буе и цвета и не смее да ја изгуби својата фина изворна природа, симболиката, значи, не смее да премине во својата спротивност, во крут стереотип – миметичко повторување.

IV. Златната нитка во трилогијата анимирани филмови *Кружно движење*

Во слични размислувања и емоции се втопени и дејствата во македонските анимирани филмови од трилогијата *Кружно движење*. И во нив како да се провлекува мирисот на камилицата и придушениот пламен од кандилото. Симболите што се јавуваат: садница, фиданка, сенка, разиграно дете, селанка, селска идила, езерото, трските, самовилите, птицата, рибата, мајката, монахот, во себе имаат повеќеслојно значење, вдохновени се со суптилна енергија во тр(е)пе(т)ливо пулсирачко ткаење на чувството, како во народните везови. Спецификата во анимираната орнаментика, односно самиот цртеж, патината, карактерот на писмото, произлегуваат од спецификата на јазикот на една култура, и душата на уметникот – цртачот, композиторот на музиката, сценаристот, режисерот, монтажерот итн. Синергијата во екипата го дава резултатот – уметничко дело на една граѓанска култура.

Според сценаристот Александар Прокопиев, дејството во анимираните филмови се случува во два паралелни простори, низ дихотомијата култура/природа. На градот Скопје

контрапунктни простори му се гробиштата, на селото – градот Битола, а на манастирот – езерото. Низ релацијата на овие паралелни реалности се развиваат емотивните и душевните пораки.

IV.1. Во Скопје – тага (*Кружно движење на сенкаџија*)

Во првиот филм *Кружно движење на сенкаџија* се обработуваат емоциите болка и тага од губитокот на милото. Сценариото, инаку работено според истоимениот расказ на Димитар Солев, е прекодирање на книжевниот наратив во нов медиум – анимирани подвижни слики, при што се среќаваат нови елементи: играта на сенката на синчето и трансформацијата на човекот во дрво.

Болката и тагата пуштаат ластари, копаат и ријат. Од садницата, уште непосадена, се извиваат ластари и лисја. На *џагаџија* како контрапункт ѝ одговара разиграноста на детето (елан-виталот) во сеќавањето на неговите блиски. Како негова сенка. Колку повеќе тагата се развива, станува општо манифестирана емоција – култура на тагување, што се потенцира со музиката на контрабасот и фонот на тажачката. Душевната состојба на протагонистите гради триаголник (или круг) низ градација на чувството: од тага во длабока болка кон разрешување – во *џишиша* и смирување.

Тоа најдобро се изразува со орнаменталните вегетативни мотиви во цртежот – импулсот на раст и буење во растителниот свет и постојаното кружно обновување на

животот. Како да сака да се каже дека само тишината на растенијата – дрвјата и нивното тивко растење, надолу со корењата (во почвата на националната култура), и нагоре, со гранките извишувајќи се во небото (на духот), можат да ја стивнат вечната болка на човекот. Виталот така доживеан носи духовна сатисфакција, се достигнуваат нивоа кои човекот го ослободуваат од тагата, го смируваат. Затоа тагувањето, како обичај по смртта на некој близок, е процес со кој од физичко постоење се преминува во сеќавање, низ ревитализирање на духовното.

Кулминација на емоцијата, воедно, разрешувањето на болката и тагата, се случува кога посаденото дрво ќе пушти длабоки корења и ќе срасне со човекот. Кога човекот ќе се слее

со срцевината на дрвото што од дамнана „расте на сува рида во вишината“ (Ацо Шопов, *Дрво на ридојѝ*). Оти, „од дамна дамнина расте ова дрво на сува рида без вода / со гранки раскрилени ко птица далдисана во летот. / Високото сонце го заслепува од својот усвитен светлосен одар, / но во него шуркаат сите живи сокови на светот.“

И, не е ли злодело кога тоа повеќегодишно дрво, кое одамна тука било пред нас, и кое со себе ги носи сеќавањата за изминатите времиња, ќе го исечеме без трошка чувство? Како што по ред до корен ги сечеа дрвјата во Скопје изминатите години? На нивно место се садеа млади садници – свесно или несвесно како да сакаа да го означат почетокот на „новата историја на Македонија“. Да, безмилосно



се сечеше, се бришеа сеќавањата за едно време. Сосекување на стеблото, да не може да пушти млади фиданки. Напоредно со тоа *сосекување*, и како симболички и како фактички чин, се изведуваше урбанистички геноцид на градот Скопје. Затоа Скопје уште долго време ќе биде многу тажен град...

IV.2. Во Битола – радост (*Кружно движење на Марейџо*)

Во вториот филм од трилогијата, *Кружно движење на Марейџо*, преовладува друго расположение. Нема траума како во првиот филм, туку мирна селска идила која се слева со градот Битола. Врската меѓу селото и градот не е прекината, традицијата е сочувана и едното се храни со другото.

Селот ѝ е блиску до градот ѝ, па може дури и пешки да се стигни во него (или со велосипед!) – фантастично прелевање низ близината. Маре се шета низ градот, по улиците на чаршијата, ужива и подзастанува чудејќи се на откритијата на модерното време. Нешто интересно се случува во фотографското студио! –љубопитно сирка низ излогот. Маре момиче убаво⁹ за прв пат влегува во киното. Таа е воодушевена, маѓепсана од подвижните слики на филмот. Во средба на старото –

⁹ Секој пат врвиш крај мене/ Маре момиче убаво. /Со скромно црно фустанче, /Со бело цветје на гради./И секош ко да поминиш /Со смејејне ми се опулвиш. / Маре мор, лично, убаво, /Очите твој се жив пламен. /Очите твој се жив пламен, /Опулот твој је жив огон...(Радослав К. Петковски, *Маре, момиче убаво*)

традицијата и современото, руралното и урбаното, низ ликот на Маре, кругот се затвора во сцената со бабичката која преде волна која девојката ќе си ја препознае (сцена од филм на браќата Манаки). Инаку, во филмот мајсторски се интегрирани оригинални снимки – фрагменти од документарни филмови на браќата Манаки од Битола, првите кинематографи на Балканот. Лицето на девојката ќе го озари радост и светлина, со што дејството достигнува кулминација кога ќе си ги препознае своите мили кравички на екранот!? Ќе им довикне „ојс“, за момент заборавајќи дека е во киносалата, а не на нејзината ливада... Триаголникот на душевната состојба на Маре го градат рутинската секојдневна работа на село преку искусеното чудо во киното, кое ќе ја воведо во радоста и светлината на уметноста на подвижните слики.

Многу фини споеви и прелевања на природата и градот, испреплетување на традицијата и новото време! Токму тоа што е потребно за стилизација на одредени традиционални форми за да служат за освежување на културата (на пример, стилизација во дизајнот, со извлекување на карактеристични мотиви од фолклорот, растителни или геометриски). Мирисот на камилицата и на стоици други ливадски цвеќиња се присутни низ ликот на младата селанка. И без боја во цртежот, обоеното чувство суптилно трепери.

Филмот треба да нè потсети дека токму обратното се случува(ше) во Македонија: селата се напуштени, во чаршиите згаснуваат занаетите, со што во неповрат се губат традиционалните елементи, екстрактите, амбиентот

и особеностите што ја прават една култура автентична, интересна, жива. И дека крајно време е да се обнови таа врска низ еден нов современ пристап.

IV. 3. Крај Охридското Езеро – тишина, смирена радост и блаженство (*монахои*)

Третиот анимиран филм од трилогијата *Кружно движење – Монахои*, го открива третиот елемент неопходен да се оформи кругот на хармонијата. *Третиот елемент е ирансценденција во смирена радост и блаженство*. Потребна е осама за да се стиши големата бучава од секојдневниот живот, да се вложи соодветен напор и низ контемплација и молитва да се досегне внатрешната тишина.

Сино езеро, мала црквичка во карпата, тишина во шумот на брановите и трските, природна убавина на органското во фузија со апстрактната убавина втисната во вечните карпи на црквичката е возвишениот амбиент за да медитира монахот и да ги вдахне екстрактите на битието на земјата, духот и виталот на една култура низ чинот на сликање *икона*. Но, и покрај сè, нешто недостасува! Весла монахот по езерото на својата меланхолија, но не може да „довесла отаде“. Како да му недостасува *инспирирација*. Премиот од реалистичка приказна во бајка за езерките е во функција на поврзување со природниот изблик на женската енергија неопходен за *инспирирација*. Езерските самовили во паганската традиција се симбол на женскиот принцип што се бунтува против патријархалните стереотипи.

И во овој анимиран филм душевната состојба на протагонистот – монахот гради триаголник (или круг) низ градација на чувството: 1. меланхолија 2. вдахновение 3. блаженство. Повторно го имаме бројот три во реализацијата – три девојки – самовили: првата самовила се преобразува во птица и одлетува во високи висини, втората во риба – се нурнува во езерските длабоки длабочини, третата – во мајка леунка, топлина и милосливост. Еротското се сублимира во духовна возбуда¹⁰. Тоа е третиот принцип – ананда, блаженство (delight, bliss) од трипартитната структура на „таквоста“ на стварноста – Сат – чит – ананда. Така монахот спознава која е клучната икона за неговата црква: „Ти немај зазор од мојве очи / кога те следат со тажна верност, / тие се скромни зографи само / тие се мајстори кротки од Гари / во чудно дело внесени сосем: / тие ти коваат позлатен опков / околу твојата светла лика“ (Блаже Конески, *Икона*).

Клучната икона е Божествената мајка. Божествената мајка како симбол на самата креација е поле на милост, сочувство, љубов, грижа. Води кон интуитивно спознание, кон надумот и духовна полнота. Мајка, надум, интуиција го означуваат истото во разни аспекти на она на што му го дадовме името идеал. Круна на духовниот пат е спознавање на врвниот аспект на божественоста – безусловната љубов на мајката.

¹⁰ Секако, доколку се случи просветлување, а со тоа и созревање на личноста, значи, надминување на Едиповиот комплекс.

Подвижните слики во филмовите вибрираат, треперат, пулсираат и тоа е постигнато со една посебна техника во анамирањето. И покрај тоа што се создадени во црно-бела техника, бојата на чувството провејува. Може да се каже дека токму нејзиното неприсуство уште повеќе ја потенцира широката палета на обоени емоци. Продуховениот витал и без боја силно е изразен и затоа треба да им се честита на авторите кои идеите ги реализираа солидно и покрај опасноста од монотонија. Со *Монахои* целото дело (трилогијата) созрева во чисто блаженство, изблик на радост која не е само опозиција на тагата, туку е славење на животот и триумф над смртта.

Заклучни согледби

Една национална култура не може да опстои ако нема виталност која се обновува во склад со духот на новото време. Уметничкото дело се создава како автентичен изблик на чувството, на префинетиот сензибилитет на уметникот. Токму такви уметници ѝ се потребни на оваа земја ако сакаме да ја сочуваме културата. Националната култура треба да ги препознае, да ги поддржува и да ги помага овие уметници.

Ниту духот ниту виталноста ниту ткивото што се ткае со двата конца – клободан, со двете игли сребрени (радоста и болката), можат да се имитираат или да се креираат по нарачка. Уметноста и културата не може да се начуваат по нечиј вкус, а кичот да се прогласува дури и за национално културно наследство. За жал, во Македонија токму тоа се

случи и ќе биде потребно да се вложи огромен напор за да се неутрализираат последиците од таквите дела, секако, ако сакаме да опстоиме како автентична култура, а не како имитатори и/или спроведувачи на налудничави идеи на некои политичари. Направена е огромна штета, а претстои уште поголема работа за да го спасиме *чувството за малиите нешта*, кое беше смачкано од мегаломанските „проекти“, гротескни во својот анахронизам и апсурдност.

Трилогијата анимирани филмови *Кружно движење* носи елементи од зечетоците на нашата урбана граѓанска култура (првото кино на браќата Манаки, еклектичките архитектонски градби во Битола, модата од тоа време), но и дава фини прелевања на урбаната и руралната средина (селото и градот Битола) и човекот, природата и традицијата (во Скопје симболот со сраснување на човекот и дрвото) и сакралните места вгнездени во најубавите катчиња крај езерото (црквичката во карпите на Охридското Езеро со монахот), превреднување на женскиот принцип за надминување на патријархатот (Маре момиче, трите самовили – езерки, леунка, Божествена мајка). Насушна е потребата за ревитализирање на духовните и граѓанските вредности во нашата заедница, преиспитани и стилизирани според современите потреби. Македонија има одлични уметници со сенс за битните (мали) нешта што ја прават културата. Тој факт како вис-тинско освежување го покажува и докажува трилогијата анимирани филмови *Кружно движење*.

Сепак, не е доволно една земја да има само добри уметници, туку неопходен е и културен амбиент што ќе биде стимулативен и инспиративен за нивната работа. Тој амбиент се гради сега, низ многу мака и преку едно ново *будење*.

Будењето значи да се верува во својата визија и духовна сила, да се верува во сопствените чувства, во љубовта. Суштински момент во будењето на човекот е кога ќе согледа дека во неговата перцепција на светот постои **дефект** што е резултат на строго дуалистичкиот образец (и патријархален) според кој бил воспитуван. И затоа тоа будење не секогаш е пријатно. Но, дуалистичкиот стил на живеење не е суштината на нашата духовна традиција. Ако успееме да го победиме дуалистичкиот светоглед во корист на *ири* е прв голем успех. Втор голем успех на патот на нашата слобода и вистинско будење е низ возобновување на изворната духовност да се надмине **заблудата** околу моќта на лажните авторитети во корист на *моќ* на *исихички* – *духовнојо бийице*, *моќ* која тивко ги придвижува нештата однатре! Тоа, според мене, е моќна на малите нешта, не на грандиозните.

Во споменатите компаративни примери на духовни традиции: кај Ведантата со концептот Сат – чит – ананда, во естетиката на зен-будизмот, во христијанската изворна духовност, се проткајува златна духовна нитка. Златната

духовна нитка нè држи во средината, во баланс, каде што и покрај тоа што болката и радоста лесно преминуваат едното во другото, се избегнати драстични крајности, со тешки конфликти, исклучувања и ломови. Радоста и тагата понекогаш преминуваат во три – духовно блаженство. Златната духовна нитка во ткивото е симбол на живеење живот со полни гради и холистички, симбол е на креативниот принцип кој исполнува со топлина, радост и сигурност. Концептот *безброј во едно* е став на соработка, сочувство, емпатија и љубов, а не на агресивност, алчност, посесивност, значи, не е израз на биполарен концепт во кој јас (его) сум наспроти остатокот од светот кон кој постојано имам некаков калкулациски однос – како повеќе да се зграби, како повеќе да се има добивка без да се води сметка за другите. И, националната култура е вистинска култура кога го храни тој вредносен систем и кога е израз на душата што ја реализирала холистичко-пантеистичката филозофија и древната мудрост.

Колку е поширока *хоризонтијална во концентријална безброј во едно* и без екстремни антагонистички крајности и ломови, толку е поголема *вертикална* на остварени духовни (универзални) вредности. Се разбира, и дуалитетите што постојат служат како силни акценти и стимули – заради законот на контрапунктот, и, како такви се добри, доколку не ја кинат златната нитка...

Литература

- Бисеро моме, Бисеро*, (Македонска љубовна лирика, книга II; избор: Илија Велев), Скопје: Култура, 1990.
Евтимова, Драгана. *Пејерујка* (избор на www.okno.mk). 23.4.2010.
<<http://okno.mk/node/5335>>; *Секоја боја има своја душа во природата* (избор на Татјана Миљовска).
4. 2.2014. <<http://okno.mk/node/35252>>
Конески, Блаже. *Волкој на љубовта* (Македонска љубовна лирика, книга IV), Скопје: Култура, 1990.
Љубовна народна поезија, (Македонска љубовна лирика, книга I; избор: Душко Наневски), Скопје:
Култура, 1990.
Миљовска, Татјана. „Зен – универзална естетика“. 12.11.2014. 6 страни. Објави: www.okno.mk
<<http://okno.mk/node/42225>>
Шопов, Ацо. *Поезија* (приредила и предговор: Катица Ќулавакова), Скопје: Македонска книга, 1993.
- Sri Aurobindo. *The Life Divine*, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 2005.
Günter Nitschke. *Japanese gardens (Right Angle and Natural Form)*, TASCHEN, 2007.

Анимирани филмови

1. *Кружно движење на сенкајта*. Продукција на „ФлипБук“ (FlipBook Productions), 2013. Режиер: Жарко Иванов; сценарио: Александар Прокопиев; главен аниматор: Александар Зафировски; аниматори: Крсте Господиновски, Илија Прокопиев; музика: Оливер Јосифовски; вокал: Вера Милошевска.
2. *Кружно движење на Маретио*. Продукција на „ФлипБук“ (FlipBook Productions), 2015. Режиер: Жарко Иванов; сценарио: Ж. Иванов & А. Прокопиев; директор на анимација: Крсте Господиновски; аниматор: Александар Зафировски; музика: Оливер Јосифовски (пијано: Васил Хаџиманов & Димитар Бодуров, бас: Оливер Јосифовски, вокал: Вера Милошевска). < <https://vimeo.com/145802382> пасворд: marygroundtrip >
3. *Монахојт*. Продукција на „ФлипБук“ (FlipBook Productions), 2018. Режиер: Жарко Иванов; сценарио: Ж. Иванов & А. Прокопиев; директор на анимација: Крсте Господиновски; главни аниматори: К. Господиновски, Викторија Динева, Гоце Господиновски; музика: Оливер Јосифовски, *Љубојна*; дополнителни вокали: Анета Русовска, Анета Аневска.

Tanja Miljovska
Spiritual Vitality in the Life Circle
(Towards the Trilogy of Animated Films *Round Trip*)
(Summary)

One national culture can not survive if there is no vitality in harmony with the spirit of the new age, whose refined outburst is the work of art. But for this purpose, a cultural ambient, stimulating and inspiring for the work of artists is necessary. That ambient in Macedonia is being built now, through a lot of trouble and through a new awakening.

The trilogy of animated films *The circular movement* carries elements of the reactions of our civil culture with fine spillovers of the urban and rural environment: the first cinema of the Manaki Brothers, the eclectic architectural buildings in Bitola, man, nature and tradition and the sacred places nestled in the most beautiful corners of the lake (the church in the rocks of Lake Ohrid), as well as the reevaluation of the female principle (Mare, the three fairies, the Divine Mother). There is a need for renewal of the spiritual and civic values in our community, reexamined and stylized according to contemporary needs.

Key words: animated film, round trip, spiritual vitality, cultural ambient, awakening

Katja Bakija
Renata Roman

УДК 929.642(.584)(091)
Review article / Прегледен научен љруд



THE SORKOCEVIC FAMILY MIRRORS THE HISTORY OF DUBROVNIK

Key words: Dubrovnik, Croatia, Sorkocevic family, legacy, culture, diplomacy, music, architecture

1. Introduction

The Sorkocevic family was one of the most important and influential noble families during the times of the Dubrovnik Republic. They were active in different fields, and were elected for the highest duties in the Republic. Today, we can claim that they bequeathed Dubrovnik with a rich heritage. We must regard the Sorkocevic's within the context of the small, but successful Dubrovnik Republic, which was not only their environment, but also the medium that enabled the Sorkocevic's to have the space to develop into what we can talk about today: diplomats, composers, witnesses to a city that was unique in many ways throughout its history. So we can speak freely about organized diplomatic service, about a culture that stood side by side with that of large European cities, about

countryside architecture that could be rarely found elsewhere. This is why the noble Sorkocevic family is a splendid example of the Republic and its powers. Today, when we talk about the contribution of the Sorkocevic family to Dubrovnik's cultural heritage, we can observe it through several segments: diplomatic, musical, architectural, and in a way, literary. Each of these categories needs to be viewed within the context of the Republic, and we must be aware that we are dealing with a small state. Thus, the contribution of the Sorkocevic family, or rather the contribution of the three key figures: Luka, Antun and Jelena Pucic Sorkocevic, is extremely significant not only for the Dubrovnik Republic, but also for present-day Dubrovnik and Croatia.

2. In the context of time and space

2.1. The Dubrovnik Republic

The Dubrovnik Republic was founded in 1358. It proved to be an ideal patrician state throughout its history, and it serves as an example of skillful management even today. The Republic was a unique phenomenon in European history, as it existed as a small maritime trading state for 450 years, yet it never played a major role in European politics, even though it was an important economic factor in the Mediterranean.

The surface area of the Dubrovnik Republic when it completed its territorial expansion in the 15th century was cca 1375 sq. m., and with about 35,000 inhabitants. In the west, the territory included the Peljesac Peninsula, Ston and Primorje, and in addition to the oldest Dubrovnik region known as Astarea (Zaton, Sumet, Rijeka, Gruz and Zupa), there was also Cavtat and Konavle in the east, including the islands. (Mitić, 1988: 28-29)

A particularly important aesthetic-urban feature of Dubrovnik is its walls and fortifications. The present-day appearance of the fortifications dates mainly to the 15th century, when firearms were predominantly used in warfare. Today, these walls are a recognizable sign of Dubrovnik worldwide. The aristocracy ruled over the Dubrovnik Republic. A question is often raised as to its ethnic origin. Nicola Ragnina offers us the oldest list of the nobility in his chronicle written in the first half of the 16th century. He mentions 152 aristocratic families, some of which had already

become extinct by that time. Harris (2006: 345) transmits:

"According to him, they are by the oldest origin: 17 from old Epidaurus; 1 - old Vlachs of Balkan-Romanian origin; 20 from Kotor, 12 from other Dalmatian towns, 12 from coastal towns in Albania, 5 from Serbia, 3 from the region of the old Croatian county of Hlijevno, 27 from regions in the immediate hinterland, with a mixture of Serbian, Croatian and Vlah elements; 35 from Italy, 6 from the escort of the legendary Radoslav (according to others: Pavlimir), 14 from other European countries, 1 from an undetermined area."

The Rector's Palace was the seat of government. During the month-long term, the Rector remained in court and did not go out, except in the line of duty. The Rector could use certain areas of the Palace, while other spaces were meant for official business. The state offices and notary, part of the State Archives and a dungeon were located on the ground floor. Ammunition used to be kept here earlier on, so that an explosion and damages occurred in the 15th century. The Dubrovnik Republic paid great attention to health care. The Republic also had physicians and pharmacies. The Small Friar's pharmacy has been in continuous operation from 1317 up until today, and is celebrating its 700th anniversary this year.

Dubrovnik also undertook steps very early on to suppress diseases that were transmitted by way of sea and land. In 1377, it was decreed that those afflicted by the plague or those potentially ill had to be confined for a set period of time on the island of Mrkan or in Cavtat, and later on at Dance. In the 17th century, a large lazaretto was

built at Ploce. Dubrovnik can also boast on having an Orphanage for rejected children as far back as in 1432, and which operated until a few years after World War I. (Harris, 2006:353)

In the 15th century, the Italian architect Onofrio della Cava built a public water supply system, so that Dubrovnik was far ahead of many European cities at the time. In the town, the water supply ended with two public fountains – the Great and the Small Onofrio fountains. Great care was also given to ensuring a grain supply for the town. There were a few granaries in the town, while *Rupe* was the most famous. (Harris, 2006: 353)

In Dubrovnik, there is an overlap of architectural styles: Romanesque from the 12th– 14th centuries, Gothic from the 13th– 15th centuries, and Renaissance from the 15th– 16th centuries. This period is considered to be the Golden Age of Dubrovnik. Besides the aforementioned innovations, such as the lazaretto and the water supply, there are a number of splendidly preserved architectural monuments dating to the 15th century, such as the Rector's Palace. As a result of the gunpowder that exploded in 1463, the Rector's Palace was renovated in a Gothic and a Renaissance style, which became a model for various buildings in the city. One of the most imposing transitionally-styled buildings is certainly the Sponza Palace, which was used for many purposes, mostly as a customs office and as a mint. (Harris, 2006: 354-355)

Town houses or palaces of wealthy citizen families in Dubrovnik were symbols of status, a place to live, but also a place for conducting business. The palaces were modelled on each other, but they were styled to resemble public buildings

in the city. In terms of the Gothic-Renaissance style mentioned in the city, most of the private palaces dating to the 15th and 16th centuries can be found at Pustijerna. There are two monumental buildings dating to the 16th century: the palace of the Sorkocevic family – today's Bishop's Palace, and the palace of the commoner Stjepovic on Resticev Street.

Builders had to take into account the particularities of space when building a house inside the city walls. A typical palace had three or four floors, as they had to expand upward due to confined spaces. The most prized locations were at the corners due to having two facades and more space for light. The most favored architectural style, as in painting, was the transition from Gothic to Renaissance. The Renaissance introduced simplicity of external decorative elements, a concern for symmetry, and wide square windows that replaced pointed arches. However, the interior remained mostly unchanged. The ground floor of the house had storage or workshop areas, and they had small windows with iron bars. The windows on the first and second floors were larger. The main entrances had wells, and washbasins next to them. The first and second floors usually looked exactly as described by the Venetians. Each floor had a central hallway, and there were two smaller rooms on each side, while the main room (salon) was located on the second floor or higher. (Harris, 2006: 312-314).

Today, the summer manors built in the Gothic, Renaissance and Baroque style in the region of the Dubrovnik Republic are an example of the unique architectural style of Dubrovnik. There were quite a number of summer manors on the

islands in the immediate vicinity of Dubrovnik. For example, the unique summer mansion of the Skocibuha family in Suduradon (Suđurađ) Sipan Island, built in the sixteenth century. The summer manors, and similarly with the Skocibuha family's manor, had a stone house for boats – the so-called orsan, terrace, chapel, pavillion, mill, well, hanging bridge, fortified access and separate gardens. (Harris, 2006: 319)

Numerous summer manors in the area of Dubrovnik had engraved inscriptions that expressed the attachment of Dubrovnikers to their favorite places of rest. For example, Harris (2006) conveys the inscription at the entrance to the manor Sarak at Ploce, written by Grujic (1991):

*Este procul livor, lites, ambitio, curae
Antra, hortos, scopulos pax colit atque quies.*

*Stay away envy, strife, ambitions and concerns.
In peace and quiet he cultivates plants, gardens
and rocks.*

The summer manor and the garden had an important social function. This is where the manor owners entertained their friends. The poet Dinko Ranjina expressed this thought precisely and had the following inscribed at his manor in Vrucic on Peljesac: *Ad usum suum amicorumque commodum erexit* ("He built this for his own benefit and his friends"). The same gardens were frequently the meeting point for the cultural workers of the times. (Harris, 2006: 325)

2.2. The cultural life of Dubrovnik during the Republic

The profile of cultural workers of these times - writers, painters and musicians, as well as their audience, can be seen in some way through the education system of society. Already since the fourteenth century, the government brought Italian teachers to teach the children of Dubrovnik nobles. In addition to the expected Italian way of thinking and the opening of a school run by an Italian director together with other teachers, young nobles went to be educated in Italy. The humanistic scholars who taught in Dubrovnik maintained friendships with Italians from various regions, so that Italian books arrived in Dubrovnik. Members of religious ranks were both teachers and students at the same time. (Harris, 2006:247)

The Dominicans in Dubrovnik had, and still have, a very rich library even today. By the end of the Middle Ages, it contained more than a thousand books on language, theology and literature, and the natural sciences. The Small Friars Monastery also had a rich library, and Harris (2006) cites how the paper by Brlek (1952) mentions how approximately 7500 books vanished in a fire caused by the 1667 earthquake. The Jesuits introduced significant changes in teaching and education. In 1583, the Dubrovnik Senate supported the proposal for the establishment of a *collegium*. The Jesuits led a modest humanist school and cared for Dubrovnik's youth.

Harris (2006) speaks about the cultural life in Dubrovnik that was part of the Mediterranean world, while at the same time it was special. Latin

was used in official documents, and in the first half of the 15th century, it was replaced by Italian. In debates and in court, the old so-called Dubrovnik language was used, and it contained elements of both Italian and Croatian.

The beginnings of musical culture in Dubrovnik can be found in the medieval period from the 11th to the 13th century. The most important centers of religious music were of course the great monastic churches, while the main place for quality secular music was the Rector's chapel. Music was considered important for education as well, or rather it was considered that educated children had to know how to sing, dance and play instruments. Aristocratic children frequently played the viola, lute or harpsichord. (Demović 1981: 107-112). Further, in his work, Demović (1981) speaks about how both church and secular music are mentioned for the first time by Ivan Djakon in his work *Cronicon*, when he states that in the year 1000, the Dubrovnik archbishop "promised that the canons in the Dubrovnik Cathedral, when singing laudas after the name of the Byzantine emperor, would then also mention the name of the Venetian Doge." It means that part of the secular music in Dubrovnik was in function to politics, ie its duty was to confirm the socio-political reality through text and the act of singing. Then, the statute of 1272 stipulates that the nobility, having chosen the rector, should carry out the enthronement in the Cathedral, during which time the canons sing praise to the rector, while the rector gives them one perper from his property. (State Archives in Dubrovnik, 2002:85)

The aforementioned Rector's choir, as the performing musical body, was active from 1301

until the year 1809, for a full 508 years! The instruments played were a drum, tuba, flute, horn and trumpet, or predominantly wind instruments, playing music intended mainly for open-air performances (streets, squares, ramparts, ships). (Demović, 1981:64)

The flourishing culture of the Dubrovnik Republic was interrupted in 1667 by a catastrophic earthquake that killed almost half of the population, including many priests and nobles. The fleet and most of the buildings were also destroyed, which was then followed by the long-term reconstruction of churches and houses. Numerous art objects, documents, musical instruments and notes disappeared. (Vilać (ur.), 2014:6)

Catalinic, in the exhibition catalogue dedicated to Sorkocevic, states that it is quite possible that the greater part of the music collection from the Dubrovnik cathedral disappeared forever after the earthquake, and that its better part ended up in the Franciscan music collection. Namely, in the mid-19th century, the Franciscan organist and pharmacist Ivan Evangjelist (Vandjo) Kuzmic (1808-1880) conveyed one part of it to the Friars Minor Monastery, collecting old notes from private and church collections, whose owners no longer needed them. The Franciscan music collection, together with their archives, was founded in the mid-19th century, and it is the largest, not only in Dubrovnik, but also throughout all Croatia. An approximate estimate suggests that there are about 7500 music units. (Vilać (ur.), 2014:35-38)

By the beginning of the eighteenth century, Dubrovnik was no longer a major cultural center. However, its society retained its intellectual life, and as the intersection of political, economic and

cultural life, it required a certain cultural infrastructure. These times have given us two names of great international importance: the composer Luka Sorkocevic (1734-1789) and an erudite scientist, Ruđer Bosković (1711-1787). Dubrovnik had a long musical tradition, but it was mostly ecclesiastical. This fact changes with the activities of Luka Sorkocevic. His contemporary, Ruđer Bosković, was educated with the Jesuits, whom he then joined. (Harris, 2006: 373)

In the aftermath of the disastrous earthquake in 1667, Dubrovnik underwent an urban and architectural renewal. Dubrovnik still remained more open to various cultural influences than any other Croatian town. In comparison to other cultural centers in the Dalmatian region, Dubrovnik still remained very much ahead of the others. The Dubrovnik State still supported certain professions through financial aid, particularly future doctors, surgeons and pharmacists, especially at Italian universities. However, at the same time, it tried to create a balance between the desire of real need and cost. In this manner, young scientists were linked to the rest of the scientific, literary and cultural world. The scholars of Dubrovnik read the works of philosophical writers of French rationalism, as well as other writers, such as Montesquieu, Voltaire, Rousseau, David Hume, Albert Fortis and others. The Sorkocevic's lived in just such a spirit - Luka, his brother Miho and son Antun. The pursuit of progress, education and culture permeated the educated society of the period, but this does not imply that the Dubrovnik environment and the reality of that period were idyllic. The official authorities kept strict control over the importation of new opinions, followed by a

ban on books, and wariness towards the theater, while the repression of fresh ideas was not uncommon. But, culture, science and the arts had a proper place in the life of the Republic. (Kisić (ur.) 2007:330-334 and Vilać (ur.) 2014: 10)

2.3. About diplomatic duties in the Dubrovnik Republic

Dubrovnik had a diplomatic service, and the first traces of couriers can already be found in the Statute of 1272. Later anthologies contain regulations on diplomacy, information on envoys that were sent to courts in order to protect the interests of the Republic and its trade. Its diplomacy was perfected over the centuries, and unlike other Croatian cities, it had its own history and specific foreign relations. At a time when the Balkans was preyed upon by the Turks, the Dubrovnik Republic succeeded in maintaining a foreign policy not only with Turkey, but also with the West. By the end of the 17th century, the Republic sent its envoys with tribute to the Sultan of Constantinople, to greet him and to worship him as a supreme patron. This was done to prevent the Turks from looting the caravans carrying goods in the future, or from plundering ships, and for them to come to Ploče as often as possible, below Revelin, in order to trade goods and to buy Dubrovnik salt. (Krizman, 1957:5-7).

Dubrovnik, on a windswept location, was always in danger. It was on the crossroads between the East and the West, ever since the Turks arrived in the Balkans. Too weak to survive alone and to carry out its own politics, it kept on wisely leaning towards one side and then another. On the

one hand, it was "the faithful and most trustworthy envoy", while it confirmed its status as the "rampart of Christianity" to the other side across the Adriatic. It was precisely for these reasons that Dubrovnik required good and skillful diplomacy. (Krizman, 1957:8)

Already the oldest written legal regulations of Dubrovnik, found in the Statute of Dubrovnik dated 1272, refer to envoys. The sixth book (Chapter 18) of the Statute provides for the following:

If a person selected as an envoy or for any other office, does not wish to go and perform such service, the person must pay the penalty of twentyfive perpers, unless a legitimate personal obstacle exists. And with regard to this obstacle, believe in the oath given by the individual chosen as envoy; but not for others, if they do not provide proof of such an obstacle; and if they can prove this, they need not pay anything. (...) (Dubrovnik State Archives, 2002:337)

In the second book (Chapter 28) of the Statute, there is an oath made by an envoy sent by the Rector to serve the affairs of the Dubrovnik municipality:

I swear on the holy Gospels of God that I will faithfully and devotedly, without hypocrisy, and to the best of my abilities, carry out negotiations on this journey, and by all possible means will work for the good, honor and benefit of the city of Dubrovnik, and for the honor of the Venetian Doge and our Rector of Dubrovnik. And whatsoever I shall be ordered to say or do, I will say or do without hypocrisy, as commanded by my lord the

Rector of Dubrovnik; I will not take any bribes or allow any to be taken, I will not falsely help a friend or harm an enemy. And upon my return to Dubrovnik, I will tell the truth to the lord Rector and his Council about anything asked of me, and equally on anything I have done for the matter for which reason I was sent. (...) (Dubrovnik State Archives, 2002:165)

The Statute of Dubrovnik records as well the salaries of envoys that relied upon this in the place where the envoys were sent. For example, envoys that left for Drac received seven perpers, a ship and a servant, but if for example an envoy went from Dubrovnik to Valona and from Valona to Corfu by land, the envoy would receive thirty perpers and they would personally pay for the rental of a horse and for a servant. (Dubrovnik State Archives, 2002: 167-169)

At first, the Great Council would choose the envoy – an adult noble, while later on the Council entrusted the choice to the Rector and the Small Council, retaining the right to discuss the mission and other important issues. Finally, the real choice of envoy fell under the authority of the Senate, which lasted until the fall of the Republic. The Senate would determine the goal and the task of the mission, and then would determine whether a noble should be sent or someone else ("unum nobilem" or "unam personam alterius conditionis"), the salary to be received, and the level of fines, if the choice was rejected. Only then would the Council approach the person selected and determine the technical details. Servants accompanied the envoys, and at state costs. (Krizman, 1957:19-21)

The envoy's mission was completed when all accounts with the state treasury were settled. Prior to this, they could not be released. They were obliged to personally cover any eventual damages that might arise during the mission, and upon their return, they were obliged to compile a written final report on the mission's results. (Krizman, 1957:23)

Dubrovnik is not the cradle of modern diplomacy, but it is one of the co-founders of modern consulates. The Dubrovnikers founded their colonies at the crossroads of trade routes and in larger trading areas, for example in Venice and Genoa. Over time, there was a need to create authorities that would represent the interests of Dubrovnik trade on the spot, referring to the contracts and privileges granted to Dubrovnik. There was also a need to appoint colonial elders who would represent and protect the Dubrovnik merchants – and they were consuls. It is also important to mention an important component of diplomacy, and this was the code that was supposed to preserve the secrecy of letters. In Dubrovnik, it was not only correspondence that was encrypted, but also parts of diplomatic instructions. (Mitić, 1988:148-149)

A comparison of the number of consulates in the mid-18th century with the number of consulates of some other larger and more powerful European countries shows how the small Republic of Dubrovnik often had in fact the larger number of consulates. This indicates how important consular services and consuls in the Mediterranean were to the Dubrovnik government, so we can say that the organization and the number of consulates reflect-

ed the economic situation of Dubrovnik, its trade and maritime affairs. (Mitić, 1973: 168)

3. About the Sorkocevic family

Archival documents and Dubrovnik chroniclers suggest that the Sorkocevic lineage was one of the younger ones in Dubrovnik, and that they arrived in Dubrovnik in the first half of the 13th century. It is possible that the first Sorkocevic to arrive was a Venetian creditor in the period after the state coup d'état in 1205. Dubrovnik chroniclers note that the Sorkocevic's originated from Albania or Epirus, and that they moved to Dubrovnik from Kotor. Apparently, a member of this patrician lineage had brought a large quantity of sorghum (*sorgo*) to Dubrovnik in the times of the great famine. Janekovic-Römer (1999:54) states that according to legend, the grains saved the Republic from hunger: "For three years he came to town with ships laden with millet, oats and other grain, selling it to citizens on top of the pledges given to him. In this manner, he gained friendships in the town, becoming a godfather as well, which in the end led to him being voted into the Dubrovnik aristocracy by the Council." In Slavic chancellery sources, the lineage is mentioned under the Slavic forms Sorkocevic and Sorkocevic, and exclusively as *Sorgo* from the 14th century onwards. The oldest trace of the lineage dates to 1253, when Vido Dobroslavic mentions it in the list of the Great Council members and on the occasion of the signing of a covenant between Dubrovnik and the Bulgarian emperor Michael Aseni. (Vilać (ur.) 2014:63)

The entire Sorko lineage was numerous and influential. The first major rise of the Sorko family came in the late 13th and early 14th centuries. Even though they had as many as 12 *casata* in the year 1350, they were not particularly important in the political life of Dubrovnik. In the division of the Pelješac Peninsula in 1336, the lineage received an 11.5 share, a 9.5 share in Astartea in 1366 (Plat, Zupa, Na vodi), as much as a 17.25 share in Dubrovacka Primorje in 1399 (Topolo, Zaton Smokovljani, Podimoc, Donji Majkovi, Doli), while an increase followed later on in the division of land in Konavle. In 1419, they had 21 shares in Sandalja (Lovorno, Vitaljina, Zastolje, Gruda, Ljuta), and in 1427, they had 22.75 shares in Pavlović (Uskoplje, Mihanici, Cilipi, Drvenik). (Vilać (ur.) 2014:63)

It is interesting that during the Dubrovnik Republic, a Sorko was elected as rector for more than 550 times. By the twentieth century, there were only two *casata*, of which one died out in the first half of the century in Dubrovnik.

3.1. Key personalities - Luka Sorko

Luka Sorko was born in Dubrovnik on January 13, 1734, and is usually referred to as Luca-Ignazio Sorko in the documents of the Republic. He was called Luksa (conte Luxa) by those closest to him. In line with patrician customs, Luka was educated at the Jesuit College. Studies were based on the *Ratio studiorum*, which included the general foundations of the natural sciences, philosophy, culture and art, and also music. It is quite possible that teachers used manuals from Italian cities, such as the textbook

onsinging (*solfeggia*) published in Venice in 1746, or Francesco Gasparini's instruction manual for harpsichords (*L'armonico pratico al cimbalo*). According to some data, the Jesuits possessed a rich musical collection of baroque music. They also arranged events, drama performances and musical numbers. (Katalinic, 2014:26)

At the age of 18, Luka was elected to the Grand Chamber as its 129th member. From this period, there is also data on private lessons taken with an Italian composer, whose name was marked on Luka's notebook as "Giuseppe Antonio Valenti, Maestro di Cappella". In 1750, he was appointed as the Maestro di Cappella of the Dubrovnik Cathedral. However, he was forced to leave Dubrovnik due to a conflict with Antun, Luka's father, concerning the costs of lessons and the organization of the academy. (Katalinic, 2014:28)

Luka's youth was a time spent overlapping high baroque music (Bach died in 1750, Händel in 1759), forming a pre-Classical homophonic instrumental harmony, and creating a pre-classical symphonic form. This was a time when orchestras were being formed at the feudal courts in Europe, under the guidance of excellent conductors and composers. (Vilać, ur., 2014: 128). Bizzaro writes that Luka studied literature in Rome, and probably traveled to other Italian cities, studying their cultures and heritage. In this manner, Luka encountered prominent scientists, noblemen, and educated citizens with whom he maintained contact. This was especially important later on in maintaining the links that Dubrovnik had with other cities and countries in terms of trade and political relations, but also with regard to the other tasks of

Dubrovnik envoys that concerned culture. (Vilač (ur.) 2014:85)

Even though he does not mention the year of his arrival in Rome, or the beginning of his education with Rinaldo di Capua, this information is certain. In fact, he is a great composer from Naples, known among his contemporaries and outside of Italy. Only a small portion of his forty musical plays and church compositions have been preserved, mainly in Sweden. In Rome, he was celebrated for his opera series - *Ciroriconosciuto*, and the satirical opera *La comedia in comedia*, which was performed in several Italian cities. It is assumed that di Capua significantly influenced Luka's studies, that is, advances in musical composition, and that it was precisely in Rome that Luka produced a series of symphonies, which would be performed later on in Dubrovnik. (Vilač (ur.) 2014:86)

Luka Sorkocevic remained known as the most important Dubrovnik composer in history. He created 11 symphonies and two orchestral pieces that carry early classification features. His compositions, which have been preserved in parts, were usually prepared for a closed circle of guests, and it is possible that they were performed at some public academies. (Vilač (ur.) 2014:90)

Upon his return to Dubrovnik in 1763, Luka was more preoccupied with public functions and private obligations, so that he paid less attention to creating music. At the age of 30, he married a nine years younger cousin, Paula Marinov Bonda. His father, Antun, died one year later. Luka continued living in the family palace at Pustijerna (presently the Bishop's Palace), and occasionally resided in the summer manors in Rijeka, Dubrov-

nik and Lapad (today's HAZU). He had seven children from 1766 to 1778. (Vilač (ur.) 2014:86)

Katalinic (2014) states how Luka, as an envoy of the Dubrovnik Republic, resided at the Viennese court from August until the end of 1781. He also stayed for a time in Rijeka, where he led an intense social, cultural and diplomatic life, which he documented in Italian, as it was the official language of the Dubrovnik administration.

Some historians consider that Luka, including his brother, fell into isolation upon their return from Vienna, as they were accused of advocating closer ties to Austria, while in fact they were calling for reforms. The fact was that Dubrovnik, formerly allied to Spain and Naples, paid increasing attention to France and Austria with time. Neighbouring Austria became closer in another way as well following Luka's return from Austria, as a fast shipping postal route was introduced between Rijeka and Dubrovnik in 1783. (Katalinic, 2014:38-40)

In a paper by Vjera Katalinic (2014), Luka carried out various administrative tasks during his life, as noted by Vesna Rimac in both volumes on the basic documentation of the Republic (*Libro Officiali Pubblici* or *Specchio del Maggior Consiglio*, 1700-1799). Among other things, he was a member of the Grand Council, an orphanage supervisor on salary, a granary supervisor, a Rector for Lopud and Kolocep, a supervisor against wine-smuggling, a lawyer for private disputes, a civil law judge, a guardian of justice, and a supervisor for foreign arrivals. Luka Sorkocevic took part in theater-related affairs, as it was the usual entertainment of the times. In Dubrovnik, it was the Orsan, a space adapted and suitable for an au-

dience of 300. Luka was the commissioner for the theater, and he was in charge of organizing various musical events.

Katalinic (2014) states that the Senate probably entrusted him with the care of organizing memorial services and selecting music for Rudjer Boskovic, who died in Milan in 1787. Luka asked Julije Bajamonti, a doctor on Hvar, to send him a composition, as at the time it was considered that there was no suitable music in Dubrovnik. As Bajamonti deeply respected Boskovic, he promised to write a composition himself. However, his Requiem for Ruder Boskovic that was meant for soloists, a choir and an orchestra, and composed for the cathedral, arrived too late, so it was later performed at the Sorgahome. Luka Sorkocevic enjoyed a great reputation amongst the nobility, which can be confirmed by the tasks of ambassador already mentioned, both in France under the rule of Louis XV, and in Vienna. The 18th century in Europe brings changes accompanied by economic processes. The Ottoman Empire lost its political and military power, so economic movements guided the foreign policy of the Dubrovnik Republic towards the West. Thanks to good diplomatic channels, Dubrovnik managed to keep track of the situation in other large cities. However, sometimes a wrong choice of diplomatic representatives was made for the European courts. Frano Sorkocevic - Bobaljevic (1721-1888), the Bishop of Ston, was constrained in achieving the state interests due to his religious calling. This is precisely why the diplomatic mission of Luke Sorkocevic is worthy of attention.

In addition to performing regular diplomatic activities, Luka Sorkocevic was interested in

many cultural events, and visited many of the Viennese sights mentioned in his diary. He was interested in art collections, castles (especially Schönbrunn, where large Christmas balls were held, gathering groups of costumed dancers in national costumes, masquerades and aristocrats) and parks. His journal also describes the military academy, education system, and even military exercises. (Katalinic, 2014:51-52)

The journal of Luka Sorkocevic, which never saw the light of day, has remained the most interesting diplomatic reading of Dubrovnik in the 17th and 18th centuries, alongside the Palmoticev reports. They clearly depict how Dubrovnik nobles were educated, how Luka was recognized in European diplomatic circles, in the field of music, and how he was visibly impressed with Austria, its politics and high officials. This diary itself, besides being the most interesting one, is at the same time one of the most valuable works in the legacy of Dubrovnik diplomacy.

It is known that Luka Sorko traveled occasionally to Italy, for both business and private reasons, but also for healthcare. The letters of Julije Bajamonti to Luka's brother Mihodated 1788, mention his initial stage of melancholy (*principio di affezione melancolica* - what we now call depression). At the beginning of June, Luka retreated to his property on Peljesac. He needed the seclusion due to his advocacy of pro-Austrian policy, followed by the kidney disease from which he suffered, and mostly because of the depression that overcame him. At the age of 55, Luka ended his life by throwing himself out of the palace window at Pustijerna on September 11, 1789. He

was buried in the church of the Little Friars. (Katalinic, 2014:44)

3.2. Key Figures: Antun Sorkocevic

Antun Sorkocevic, the son of Luka Sorkocevic, is another personality through whose prism the legacy of the Sorkocevic family should certainly be observed. It is particularly interesting to observe Antun because of the time context. This is a time considered as the dusk of the Dubrovnik Republic, and as a politician, musician and writer, Antun plays a significant role in one of the most important moments of Dubrovnik's history.

Antun Dominik Ignatius Sorkocevic was born in Dubrovnik in 1775. His uncle Miho Sorkocevic, a writer and translator, cared for his upbringing following the death of his father Luka. Antun's upbringing will greatly affect his life, as his uncle was a member of the Dubrovnik nobility right before the extinguishing of the Dubrovnik Republic. In his general education, Antun could not follow in his father's footsteps, for the Jesuit order was abolished in the meantime (1773). Their educational framework was taken over by the Piarists. However, the first printing company was opened in Dubrovnik in 1783, education was modernized, and by a Senate decision (1777), not a single nobleman was allowed to enter the Great Council if he did not complete the *Collegium Ragusinum*. (Katalinic, 2014:74)

Miho Sorkocevic enjoyed numerous cultural ties and acquaintances, considering his studies in Bologna, diplomatic work, translation and writing of books. He was also the main founder and head

of the Enlightened Patriotic Society in Dubrovnik. This will greatly follow Antun and his life, starting with his education in Rome. There, in addition to his education from 1797 to 1798, he became friends with Tom Bassassi, Julije Bajamonti and Albert Fortis. (Vilac (ur.)2014:151)

Antun Sorkocevic performed many state services, as did all the Dubrovnik nobility. He was a custom's lawyer, a customs officer of the Great Customs House, a manager of the salt office, a member of the commission for the suppression of wine smuggling, a procurator of the Domus Christi Hospital, and he performed many other important functions in the Republic, according to Vinicije Lupis in the Dubrovnik Museum's *Luka and Antun Sorkocevic Catalogue*, supported by data from the Dubrovnik State Archives - the *Specchio del Maggior Consiglio*. (Vilac (ur.) 2014:152)

The end of the 1790s was a turbulent period in Dubrovnik. The French Revolution goes beyond the bounds of its origin, Antun reports on Roman uprisings, which was greatly discussed in Dubrovnik, since Dubrovnik was the juncture of envoys from various countries.

Katalinic (2014) states that Antun Sorkocevic, as a member of the Francophile current (the one that accepted the literary-philosophical postulates of the Enlightenment), went to Paris in 1805, and took on the position of a Dubrovnik envoy to Napoleon by a Senate's decree. During his stay in Paris, he became a member of the Académie Célitique, where he lectured on the customs and the language of the Slavic peoples. The letters sent to Tom Bassegli show how he had an audience two times with Napoleon.

He sent instructions to Dubrovnik officers on how to deal with French officers.

In 1808, Antun Sorkocecic saw the end of the Dubrovnik Republic while in Paris, and even though he was absent, he was appointed as Mayor of Dubrovnik on April 1, 1808. The French trusted him, and at the same time a question was raised regarding his intercession for the sovereignty of the Republic in Paris. (*Cosic, 1999 noted in Vilac (ur) 2014:155*)

In 1810, Antun returned to Dubrovnik, sold his property and contemplated on living near Ljubljana, the center of the Illyrian Provinces. The year 1813 marked the end of French administration in Illyria, and Antun spent time in Italy, so it is hardly possible that Antun actively fought for the renewal of the Republic. His standpoint was to be realistic and to admit that Dubrovnik came under Austria. From later letters, it was evident that Antun no longer aspired towards the establishment of the Republic. After selling the property in Dubrovnik, Antun remained tied to the homeland by helping to publish songs by John Restic in Padua. In his letters from Italy, he tells his fellow citizens to accept the political reality. (*Cosic and Vekaric, 1999, noted in Vilac (ur.)2014:159*)

Antun's relationship with Poland is especially important to his life. He was a friend of Prince Aleksandr Sapieha, through whom he came into contact with Adam Mickiewicz. (*Lupis, 2005 quoted in Vilac (ur.) 2014: 160*). Perhaps this is why Antun, unlike his father Luka, often used the Slavic version of his surname - Sorkocecic, and not always Sorgo.

Antun Sorkocecic was not only the last envoy of the Dubrovnik Republic in Paris, but he also reflected the state of the fall of the Republic. As an aristocrat, he left Dubrovnik forever, so then just how many Dubrovnik merchants, ship-owners and intellectuals left for the purposes of their personal careers, and not in service for the Republic, which was the reason before. There was no longer any need for diplomats and missions, and Dubrovnik in some way transformed into one of the most backward provinces of the Habsburg Monarchy. (*Lupis, 2009 stated in Vilac (ur.) 2014:161*).

Interestingly, to date, there is no preserved, confirmed portrait of Antun Sorkocecic.

3.3. Key figure: Jelena Pucic Sorkocecic

The heirs of Dubrovnik noble families and of citizen families in the mid-19th century stored family music in the Franciscan collection. Almost thirty volumes of musical scores carry the signature of a learned lady, Elena Luise Ragnina, married to Pozza-Sorgo (1784-1865), who is mentioned as the first Croatian composer in encyclopedias. Her Slavic name is Jelena Pucic-Sorkocecic. Her father, Orsat, was an envoy of the Republic to Vienna twice, and one of the most educated in Dubrovnik. According to S. Stojan (1997), Jelena received her first music lesson from her mother. Her husband, Nicola Luciano di Pozza-Sorgo, was a member of the intellectuals in Dubrovnik, and was elected as Rector five times. (*Katalinic, 2014:132-134*)

After 1979, literature gives data on six songs by Jelena Pozza-Sorgo, preserved in the music

collection of the Little Friar's monastery. Her name can be found in thirty volumes, manuscripts of arias and duets from the opera of the times. The mark of her ownership is also found on several other musical volumes that Vjera Katalinic claims to be possessed by the Dragicevic family. Among the materials bearing her name, there are twenty opera arias by the then popular Italian authors: Giuseppe Sarti, Francesco Bianchi, Pietro Antonini and others. It is likely that she represented the musical literature that marked her literary and compositional opus. Her musical interests were directed towards popular vocal pieces that she acquired as scores or piano excerpts, so that she could perform them alone. Considering the connection with Vienna, her musical instrument probably came from there. V. Gjukic-Bender states the possibility that it is probably the pianoforte that is now kept in the Rector's Palace, and the kind which was possessed by Mozart too. (Katalinic, 2014: 134-136).

Katalinic (2014) states how Italian cultural influences were allowed since the fall of Napoleon, and the beginning of the Vienna administration in 1815. However, no compositions signed by Jelena have been preserved from this period, except for one copy, the aria *Nel pensier* by the Italian composer Tommaso Resti. It was composed "Ad uso della Sig.ra Elena Luisa Con. Of Pozzo Sorgo", and it was part of the repertoire she performed as an exercise and for pastime.

Jelena also tried composing - she made several compositions for vocals accompanied by the piano. There are six songs in seven texts preserved. Lovro Zupanovic (1980) writes about them: "No mention of the year of origin and writ-

ten on two sheets, musically, they are very primitive and technically incomplete." Not one carries the author's signature, and the authorship data is recorded by Vanda Kuzmic. (Katalinic, 2014:138)

The simple songs we find with Jelena Pozza-Sorgo were frequently a common base for private lessons of fashionable ladies of those times. In this way, they learned piano and singing, both for themselves and for chamber family gatherings. This is why her songs do not differ from the similar amateur attempts of her contemporaries who practiced home music. (Katalinic, 2014:140)

Katalinic (2014) states how Ivan Kukuljevic Sakcinski visited Jelena in 1865, and praised the 71-year-old countess with admiration for her speech, refinement, and spirit. She was one of the last generations of those born in Dubrovnik during the Republic, or nobles who had a good education, but at the same time cared for the family and the tradition of modesty.

Slavica Stojan, in the very beginning her book *In the salon of Mary Giorgio Bona* (1996), records the lives of Dubrovnik ladies at the fall of the Republic. In the series of ladies mentioned from those times, the author particularly points out Jelena Pozza Sorgo. Stojan (1996) states that "the cultural history of Dubrovnik reverently remembers the name of Jelena Pozza Sorgo born Ragnina (1784-1865). Despite the fact that Anica led a pious and lonely life, except for writing to her brother Rudjer, she maintained intellectual friendships and contacts with representatives of the Dubrovnik nobility. Today, this gives us a chance to discover the life of the Dubrovnik nobility, including the Sorkocecic family.

Conclusion

The Dubrovnik Republic, throughout its history of establishing modern consulates, and excellent balancing at an international level, obtained a satisfactory degree of independence for itself. The Dubrovnik diplomatic and consular service, whose representatives were Antun and Luka Sorkocecic, were certainly one of the most developed services at the time, so we can say that the diplomacy of the Dubrovnik Republic is actually one of the sources of the Croatian diplomatic tradition.

While Antun Sorkocecic was remembered as the last envoy in Paris, Luka Sorkocecic is still today considered to be the most important composer in Dubrovnik. In analyzing the works of Luka and Antun Sorkocecic, it is clear that they did not come up with a wealth of opuses like their own local and foreign contemporaries, but they deserve respect, especially in Croatian music culture. Following the musical journey of both composers, it is always important to point out that this was not the path of professionals, but amateur musicians who marked the musical heritage of the Dubrovnik Republic, and so it is with present-day Dubrovnik.

A look at the legacy of Luka Sorga reveals that the list of his works was smaller than we thought it to be, but even so some works were not included in the earlier lists. There are altogether eleven symphonies and two orchestral pieces of Luka Sorga that are preserved, of which only the first two symphonies carry overture titles. The composer's name was mentioned on most of the

above mentioned works, either in the score or on the stock.

Jelena Pozzo Sorgo was a typical Dubrovnik noblewoman who played music in her home, but at the same time she was singled out with her finesse, and for this reason she stands out today in all the records concerning the ladies of Dubrovnik. Today, her name is not often mentioned, especially among Dubrovnik youth, and not even in Dubrovnik schools. Still, her notes are preserved and the citizens of Dubrovnik have a chance, though not often, to listen to her work.

The musical creativity of Luka and Antun Sorga is difficult to observe on its own. Namely, their entire creative path should be viewed in the context of their homeland, and even Europe. Their musical activities include an exchange of ideas and opinions, an effort to transfer newspapers tied to music into their midst. There is also the organization of concerts, first within your own home, and then the creation of Dubrovnik's musical life and the teaching of music first within the family, which was then most probably adopted by other noble families. The music played by both composers, and also by Jelena Pozza-Sorgo, also represented a way of communication, and even what we would call "lifestyle" today.

The Sorgo Music Workshop operates in Dubrovnik, which is a link between musical heritage and contemporary creativity. The word workshop in this title does not literally relate to workshops, but to continuity in work, a kind of line that runs through both historical and contemporary music. The workshop is musicological, as it investigates and prepares sheet music, as performers, for that

is what they are, and absolutely as contributing authors. It can be said that as a musical workshop, it really is one of the guardians of musical heritage, in which Luka, Antun Sorkocevic and Jelena Pucic-Sorgo have a significant place. The times of

these composers involved the creation of music in order to meet the needs of society, and that is precisely why there were no revolutionary ventures in music, but their legacy is of great importance for the cultural history of Dubrovnik and Croatia.

Literature

- Berković, S., (2006), *Diplomacija i diplomatska profesija*, Dubrovnik: Urban – Media d.o.o, pp. 49-54
- Bersa, B. (2002), *Dubrovačke slike i prilike*, Dubrovnik: Matica hrvatska Dubrovnik
- Demović, M. (1989), *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
- Filip de Diversis (2004), *Opis slavnoga grada Dubrovnika 1440*. Predgovor, transkripcija i prijevod s latinskoga: Zdenka Janeković-Römer. Zagreb: Dom i svijet
- Fisković, C. (1966), *Kultura dubrovačkog ladanja (Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu)*, Split: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
- Foretić, M., (2007), *O kulturnim prilikama dubrovačke sredine u vrijeme Luke Sorkočevića*. U: Kisić, A. ur. Dubrovnik u povijesnim i kulturnim mijenama: Zbornik odabranih radova. Dubrovnik: Matica hrvatska ogranak Dubrovnik, pp. 329-334
- Harris, R., (2006), *Povijest Dubrovnika*, Zagreb: Golden marketing Zagreb
- Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti in Dubrovnik O zavodu, <http://www.zavoddbk.org/o-zavodu/> [accessed 8 September 2017]
- Ivančević, R., (1993), *Umjetničko blago Hrvatske*, Zagreb: Motovun Izdavačko – trgovačko poduzeće
- Janeković-Römer, Z. (1999), *Okvir slobode*, Zagreb-Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU
- Katalinić, V., (2014), *Sorkočevići, dubrovački plemići i glazbenici*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb
- Krizman, B., (1957), *Diplomati i konzuli u starom Dubrovnik*, Zagreb: Poduzeće za izdavanje, prodaju i distribuciju knjiga – Zagreb
- Ljubić, S. (ur.), (1881), *Izveštaj gosp. La Maire, francuskog konzula u Koronu, o Dubrovačkoj Republici*, Starine knj. 13, JAZU
- Milčetić, I., (1912), *Dr. Julije Bajamonti i njegova djela*, in: Rad JAZU, Book. 192, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, accessed through METELwin Digital Library, <http://library.foi.hr/knjige/knjiga.aspx?C=2346&broj=1>, [1 September 2017]
- Mitić, I., (1973), *Konzulati i konzularna služba starog Dubrovnika*, Dubrovnik: Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti in Dubrovnik
- Mitić, I., (1988), *Dubrovačka država u međunarodnoj zajednici*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Naknadni zavod Matice hrvatske, Zagreb
- Statut grada Dubrovnika sastavljen 1272. godine*, (2002), Dubrovnik: Dubrovnik State Archives

- Stojan, S. (1997), *Dubrovkinja Jelena Pozza Sorgo i sudbina Piesni razlike Dinka Ragnine iz 1536. godine*. Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU in Dubrovnik 35 pp. 173-184
- Stojan, S., (1996), *U salonu Marije Giorgi Bona*, Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti in Dubrovnik
- Stojan, S., (1999.), *Anica Bošković*, Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti in Dubrovnik Zavod za obnovu Dubrovnika (2017) - Biskupska palača, http://www.zod.hr/get/pregled_obnovljenih_objekata_do_danas/53353/biskupska_palaca.html [accessed 10 September 2017]
- Varićak, V. (1991), *Ulomak Boškovićeve korespodencije*, In: Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Matematičko-prirodoslovni razred. Book 49, pp. 243-453
- Vilać, P. ur., (2014), *Luka & Antun Sorkočević: diplomati i skladatelji*, Dubrovnik: Dubrovnik Museums

**Катја Баќја
Рената Роман**

**Историјата на Дубровник отсликана преку семејството Соркочевиќ
(Резиме)**

Влогот на семејството Соркочевиќ во културното наследство на Дубровник има огромно значење и вредност. Тоа наследство може да се согледа во неколку рамки: преку придонесот кон дипломатијата, која денес не е иста со поранешната дипломатија на Дубровник, но сепак се потпира врз нејзините темели, потоа преку монументалното наследство на вредни споменици на архитектурата и палатите, како и преку преписката која овозможува да се толкуваат културата и политичките тензии на минатото. И, се разбира, преку музиката, односно богатиот опус што го има оставено Соркочевиќ. Активностите на семејството Соркочевиќ се анализирани во контекст на Дубровничката Република. Придонесот на трите клучни фигури: Лука, Антун и Јелена Пучиќ Соркочевиќ се исклучително важни не само за Дубровничката Република туку и за Дубровник и Хрватска денес.

Клучни зборови: Дубровник, Хрватска, семејство Соркочевиќ, наследство, култура, дипломатија, музика, архитектура



КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА НА СИМБОЛОТ БОЖЈА РАКА

Клучни зборови: симбол Божја рака, хамса, симбол на среќа, комерцијализација, религија, паганство

Вовед

Со цел да ја развиеме тезата и да ја анализираме комерцијализацијата на симболот Божја рака на глобален план, ќе ги образложиме сите компоненти одделно. Ако зборот глобализација претставува економски, политички и културен процес со кој се овозможува транспорт и/или комуникација до целта за освојување на нови технологии и пазари, тогаш културната глобализација би била претставник на различни култури и обичаи. Луѓето додека патуваат ги носат со себе своите културолошки кодови, а при патувањето се соочуваат со различни од нивните. Позитивниот аспект на интеркултурната комуникација придонесува за интегрирање на културата во креирањето на глобалната слика која е потребна поради неселективно користење. И покрај ставовите за хуманистичка глобали-

зација, за која се залагале голем дел од научниците и мислителите¹, постојат и такви кои се спротивставуваат и дејствуваат во насока на распаѓање на културната асимилација и покрај тоа што знаат дека работат на штета на општото добро. Манипулацијата со симболи е маркетиншка измама која, во зависност од начинот, употребата, целта на групата и замислениот ефект, заслужува анализа низ сите социјални, политички, психолошки и културолошки нивоа. За да се изостри фокусот на

¹ Во културниот аспект процесот глобализација придонесува за отворање на границите на локалните култури и политичките заедници, а со трансформација на индивидуалните искуства во информации кои се дистрибуираат низ светот, придонесува за развој на една глобална култура која поврзува различни културни достигнувања и ги става на увид на сите народи. Голубовиќ, Загорка *Пораки и дилеми на минатиот век*, ИП Филип Вишњиќ, Белград, 2006.

манипулација со терминот Божја рака ќе направиме поделба на позитивни и негативни причинско-последични ефекти.

1. Позитивни ефекти

1.1. Сведување на религиските фази на идеолошко рамниште

Социологијата на религии² се занимава со суштината и формата на терминот Божја рака во научна смисла, па сметаме дека самиот начин на дефинирање и/или феноменолошкиот преглед е значаен за позитивистичкиот аспект на позитивните ефекти. Од друга страна, културолошки кажано, со симболот Божја рака се „објаснува“ начинот на кој верниците ја користат раката како израз на чистота, послушност и спремност за посветеност кон традицијата и Бог. Кај муслиманите, христијаните, евреите и будистите симболот Божја рака има исто значење, а се разликува во раскажувањата интерпретирани преку денешната лексика, а сето тоа е заради докажување на „сопственоста“ на симболот и негово негирање кога се во прашање различни религии и верувања. Гледано низ призмата на културологијата, доаѓаме до преиспитување на идентитетот на дискурсот. Додека од една страна имаме спојување на симболот во заеднички именител во споменатите религии и секако

нивниот културен идентитет, од друга страна тој ист симбол води кон нетолеранција и неприфаќање за да се создаде неизбежна асимилација. Понатаму, имаме последица која така дефинираните разлики ги претвора во „совршен материјал“ за загрозување на личниот и колективниот идентитет, па се поставува прашањето како и на кој начин вреди да се толкува оваа појава во општеството и постои ли метод со кој би се вратила базичната порака на овој симбол. Избегнувањето на стереотипот и предрасудите кон симболот и семиотиката воопшто е голема работа. За да се започне со такава работа потребна е помош – едукација на сите научни нивоа во која „странично“ и контролирано би се вклучувале верските заедници и другите заинтересирани субјекти.

2.1. Симболиката на среќа – хамса (hamsa)

Со векови како омилен симбол на среќа Божјата рака – *хамса* е присутна во сите познати култури во Европа и Азија. Метафората „задржување на среќата“ на генерален план е објаснување со кое може да се опише одржливоста на *хамса* во историскиот дискурс кај сите религии и народи каде што е присутна и постојана. Се користи и како „штит“ од негативна енергија и зло. Со *хамса* како симбол се „влијае“ врз животната хармонија и рамнотежа, се постигнува мир, задоволство, радост, се чува здравјето и се зголемува плодноста. Ова се афирмативни пораки што придонесуваат во толкувањето на симболот *хамса* како во духовна така и во културолошка смисла.

² „Имено, религиозниот карактер е нешто во прилог, а не составен дел. Исто така значајно е дека еден дел од таков свет предмет секогаш претставува целина. Дуркхеим, Емиле. *Светите објекти како симболи*.

Во зависност од културолошката свест и религиската припадност во симболот *хамса* се додаваат симболите кои на крајот ги создаваат: Фатима, Мирјамин, Инанин, Афродита и Марија или Будината рака. Така во раката на Фатима имаме исламска калиграфија, Мирјамината рака ја содржи најчесто Давидовата ѕвезда, додека пак во Будината рака се појавува симболот на будизам. Со *хамса* најчесто се покажува веселост, хуманост и сочувство. Овој симбол се толкува со „екстремна великодушност“, со посебно внимание и посветеност во споменатите религии, со акцент на истражување на нејзиното паганско користење и врската со другите светски цивилизации.

2.2. Позитивни културолошки „сателити“ во денешницата – сувенири на симболот Божја рака

Кога зборуваме за сувенирите на генерален, општествено-социјален план, ќе утврдиме дека тие се важни и комплексни објекти на материјалната култура на секој народ. Тие несомнено го создаваат идентитетот и ја развиваат стратегијата за развој на културата на ниво на нација, религија и наследство, а со тоа стануваат и промотори на идентитетот и традицијата, овозможувајќи испреплетување и квалитетен дијалог помеѓу сегашноста и минатото низ призмата на убавината и уметноста. Со еден збор – чувари на наследството. Имено, од горе наведеното може да се сфати зошто сувенирите како такви постојат. Меѓутоа, во реалниот живот постојат отстапувања и мани-

пулации кои во понатамошниот текст ќе бидат предмет на анализа.

Сувенирот во себе мора да има четири димензии: лична – авторска, локално идентитетска, културно наследство и туризам. Беверли Гортон (Beverly Gorton) тврди дека сувенирите се важни во психолошка, културна и економска смисла, но, со оглед на тоа дека често се третирали со омаловажување како објекти со „ниска култура“ или предмети спротивни на „добриот дизајн“, никогаш не ги гледаме „категорично и феноменолошки“.

Кога велите Божја рака мислиме на симболот *хамса*. Овој симбол со децении успеал да ја задржи титулата најомилен симбол на среќа во речиси сите култури. Во *хамса* се „вчитуваат“ не само среќните околности што водат до успех туку и одржливоста. Многумина, кои се од различна вера и нација (по теолошка мисла и толкување), сметаат дека не постои подобар симбол на „задржување на среќата“ од Божјата рака, која е раширена и спремна да помогне и во најопасни ситуации! Освен што е корисна како штит од негативна енергија и зло, таа има моќ во животот да донесе мир, задоволство, радост и веселба, а подеднакво е корисна и за чување на здравјето и зголемување на плодноста. Најдоброто објаснување за нераскинливата врска меѓу раката и општата здравствена состојба на човекот нуди хиндуизмот во кој петте прсти на Хамса ги претставуваат петте елементи на природата и петте енергетски центри (чакри) на секое човечко тело.

Името *хамса* потекнува од арапскиот збор *khomsah* што значи пет, а се мисли на петте прсти од раката. Иако нејзиното потекло не може со сигурност да се докаже, факт е дека раката со раширени прсти претставува моќен симбол. Во древниот Вавилон ја претставувала најголемата моќ која управувала со земајата и небото. Подоцна ја среќаваме и како украс на многу средновековни слики каде е користена како симбол на Бог. Христијаните на Исток ја нарекуваат Мариина рака (по Марија, мајката на Исус), кај евреите е Мирјамина рака (по сестрата на Мојсеј), а кај муслиманите го добила името Фатимина рака (по ќерката на пророкот Мухамед).

3.2. Негативни ефекти или манипулација со насловот Божја рака

Во ова поглавје ќе се занимаваме со истражување на лексичките и културолошките трикови на манипулација со насловот Божја рака во медиумите. Ќе наведеме неколку наслови од филмската уметност каде што со помош на насловот Божја рака се привлекува вниманието и се фокусира на политички избраната страна. Во филмот „Божја рака“ или во оригинал *Divine Intervention/Yadon Paheyya*, 2002 (копродукција: Франција, Мароко, Германија, Палестина, 92 мин.) вниманието е насочено кон гледачот, кој без размислување ќе одлучи дека овој филм вреди да се погледне. Насловот на филмот наместо да се преведе како „Божја интервенција“, се преведува како „Божја рака“. Имено, со самиот превод на насловот доаѓа до манипулација. Дури и оние

што нема да го погледнат ова филмско остварување, имаат можност да го „демантираат“ преводот како несоодветен доколку го прочитаат воведното сиже: „Станува збор за интелегентно замислен филм, многу интригантен, со енергична режија, освојува со својот црн хумор, акцентот е ставен на апсурдот и гротеската, со јасни антивоени ставови и политички коментари...“

Ако се прашувате зошто во преводите на домашниот пазар се користат вакви трикови и зошто се преправаат насловите, одговорот е дека публиката реагира на првата информација, добриот наслов е добра пропаганда што значи и добра и сигурна заработувачка.

Следниот филм, кој исто така ја докажува претходната состојба, е филмот „Hand of God“ од американскиот ражисер Џо Калтрера (Joe Cultrera), 2006. Неговите препораки го сместуваат во филмови со жарн трилер, кој ја критикува религијата и зборува за педофилијата во католичката црква. На овој начин се отвора ново поглавје во модерната мас-медийска „истражувачка постапка“, кое модерната историја го верификува како единствено, и на тој начин се оправдува насловот како прст со кој се покажува на деформација на општеството во целина, бидејќи црквата дејствува самостојно во системот на кривичната постапка.

Телевизиската серија „Hand of God“ создадена од страна на Бен Воткинс (Ben Watkins) во 2014 година зборува за корумпирани судии и судски измами, како тие се интерпретираат низ личните искуства на главниот лик – судија и неговата одмазда. Летаргиската сага за чо-

вечките судбини има знак божји од потребата за пренос на одговорноста на „повисоко ниво“, односно за да остане човечкиот фактор во средина на лаги и корупција, која ја претставува сликата на денешното општество во целина.

Со горе наведеното сакаме да укажеме на манипулативноста со насловите за рекламни потреби. За да се утврди колку и на кој начин се манипулативни, потребно е да се анализира кореспонденцијата помеѓу насловот и темата. Некои од насловите се мамка за самиот читател. Манипулацијата со насловот станува „друго име“ за манипулацијата со истата информација и интерпретација, односно манипулацијата со насловот ја менува веста и свеста за оние што прифаќаат дека сè што е напишано и објавено е неспорна и непобитна вистина.

Глобализацијата на медиумите, особено ако сликата се „шири“ на интернет-вестите и модерните пребарувачи (кои сите поеднавно (не)сериозно ги користиме) најмногу прикажуваат непрофесионален пристап кон авторското дело. Плагијати има на секој чекор, законот постои но не се спроведува. Препишувањето и модерната кражба на објавени ракописи има име, а тоа е сору-paste, студентите купуваат семинарски трудови како во супермаркет, сите користат сè, информациите се разводнуваат до таа мера што многу тешко може да се најде почетокот, односно првиот манипулатор–препишувач–плагијатор на одредена тема од кого, всушност, почнало целото „зло“. Таквата загуба на критериуми, професионализам, етика и човечност предизвикува

недостиг на вистина во сите културни и жанровски категории на книжевната сè до историјата на уметност. Корумпираното општество строго го казнува „чесното зборување“ па сè помалку постојат независни медиуми што изнесуваат независни коментари, натписи, есеи на „осетливи теми“, а тоа значи дека сè она што не е „пожелно“ за јавно говорење не се објавува и не се одобрува.

3.1. Спортски настан – Божјата рака на Диего Марадона

Најпознатиот фудбалер на светот, легендарниот Диего Марадона од Аргентина, одигра недозволен потег со раката и влезе во историјата како носител на титулата – Божја рака. Мечот е одигран на Светското првенство во Мексико на 22 јуни 1986 година пред 115 000 публика. Натпреварот се одигра помеѓу Аргентина и Англија додека ситуацијата беше политички затегната поради војната што се водеше меѓу овие две држави во претходните четири години. Предводена од фантастичниот Марадона, Аргентина излезе како победник и го продолжи својот пат по други титули во светскиот шампионат.

Ел Пибе (El Pibe) го доведе Гаучо („Gaucho“) во водство во 51 минута, потегот кој подоцна бил наречен Божја рака заради одмазда кон империјализмот на англискиот политички естаблишмент ориентиран кон Фокланските Острови доведе до војна, коментирале светските медиуми. Целиот свет, освен судијата од Тунис – Бин Насер, виде дека Марадона ја затресе мрежата со рака. Инте-

ресно е да се спомене дека и по три децении терминот Божја рака се користи за споменатиот случај на измама на Диего Марадона. Се поставува прашањето што е свето, фудбалот или Божјата рака? Заклучокот е дека носителот на титулата Божја рака – Марадона, иако на вратот носи крст и има по телото тетоважи, самиот се впушта во манипулации.

3.2. Книги со наслов Божја рака

Интересно е како и на кој начин е манипулиран насловот Божја рака во документарните публикации за животот и делото на Диего Марадона. Делото било напишано од страна на негов поранешен пријател Џими Бернс (Džimi Berns) во 2010 година. Интригата за да биде уште поголема, авторот книгата ја напишал без да се консултира со Марадона па заради тоа двајцата завршиле на суд. Мајкл Волтерс изјавил дека Марадона бил „Божја рака која се сопнала на карактерните недостатоци“. Оваа реченица Бернс ја искористил за наслов на книгата „Божја рака“ за животот на Диего Марадона и автоматски станала најдобро продавана биографска книга како „жолт печат“. Марадона ги негирал сите обвинувања како неистини. Неговата реакција, пак, предизвикала уште повеќе да се зголеми тиражот и да се искачи на шестоцифрен број, а и да се преведе на скоро сите светски јазици.

Во книгата „Раката на Фатима“ од Индефонсо Фалконес е употребен терминот Божја рака. Респектабилниот весник „Ел Мундо“ (El Mundo) пишувал дека Фалконес го пленил читателот со неверојатното патување по

средновековниот град Кордоба во кој се мешаат културата и народите. Тоа е роман во кој читателите можат да најдат историски приказ на една ера, приказна за љубовта и омразата на главниот јунак и неговото долго патување исполнето со илузии и изгубена надеж. Иако се работи за забранета љубов помеѓу муслиманката Фатима и христијанот Ернанд, може да заклучиме дека насловот на оваа книга не е случајно избран. Фатимината рака е широко распространет поим во муслиманскиот и останатиот свет. Да ја искористиш метафората во книжевно дело е сосема легитимна акција. Многу од читателите што ќе го читаат ова дело иако нема да го сретнат симболот Фатимина рака, ќе ја доживеат во сторијата за ситуацијата на Шпанија на крајот на XVI век и почетокот на XVII век. Читателот исто така ќе ужива во боите на Медитеранот, ќе се „запознае“ со колективниот примитивизам и предрасуди. Ова е уште еден пример за дозволено манипулирање со книжевноста и маркетингот во културата.

3.3. Негативни вести

Португалската јавност била шокирана од застрашувачката вест за облакот на островот Медеира, кој имал светло-портокалова боја и личел на стегната огнена тупаница. Облакот го фотографирал Рожериј Рачек. Оваа појава на социјалните мрежи била наречена Божја рака. Фотографијата била објавена низ целиот свет. Имало разни шпекулации и коментари но највпечатливи биле тие што овој облак го споредувале со Божјата рака.

Заклучок

Комерцијализацијата на симболот Божја рака е безгранична. Се користи и во позитивни и во негативни цели и често е тешко да се направи разлика која е точно крајната намера на оние што се занимаваат со овој симбол за суеверие или во уметнички дискурс. Кога религијата или религискиот симбол ќе станат производ во потрошувачкото општество, зборуваме за суштинска комерцијализација која носи застрашувачки и несогледливи последици. Модерното општество може да се „пофали“ со неинвентивност, необразованост и неупатеност во религијата воопшто. Просечниот верник не знае како да ги наброи основните принципи на својата религија, а уште помалку да се „вклучи“ во сериозна расправа за сосема обична верска тема. Верскиот симбол најчесто се врзува за познати белези, а на нив не им се дава значење.

Божјата рака како симбол хамса станува сериозен материјал на глобалната комерцијализација. Поради широката распространетост

низ различни религии и поради нејзината благородна и почитувана димензија, како и поради употребата во различни производи станува средство за обезбедување на материјална добивка. Од неа се изработуваат многу сувенири во форма на талисмани, накит, насликан тепих, облека, свончиња, украси..., односно сè што може да помислиме може да биде *хамса*. Она што е културолошки валидно за да се напомене е внатрешниот простор во симболот Божја рака. Забележавме дека „обработ“ на *хамса* е тој што ја прави постојана, а додека пак суштината–ткивото–енергијата на внатрешниот простор одговара на индивидуалната и слободната желба. Таков чекор не познава ниту еден симбол.

Суштината на *хамса* ја надминува основната симболика, па со сигурност може да кажеме дека најчесто станува космичка и бесконечна. Да се контролира овој симбол е невозможно.

Литература

- Bailey, A. *Conflicts of Interest: A Matter of Journalistic Ethic*. New York: National News Council, 1984.
 Bal, F. *Moć medija*. Beograd: Clio, 1997.
 Bok, S. *Lying: Moral Choice in Public and Private Life*. New York: Vintage Books, 1999.
 Breton, F. *Izmanipulisana reč*. Beograd: Clio, 2000.
 Durkheim, Émile. *Sveti objekti kao simboli*. Paris: L'Année Sociologique, 1912.
 Gocini, Đ. *Istorija novinarstva*. Beograd: Clio, 2001.
 Golubović, Zagorka. „Poruke i dileme minulog veka“. Beograd: IP, „Filip Višnjić“, 2006.
 Koković, Dragan. *Pukotine kulture*. Novi Sad: Prometej, 2005.
 Stojković, Branimir. *Evropski kulturni identitet*. Beograd: Javno preduzeće Službeni glasnik, 2008.

Vidanović, Ivan. *Rečnik socijalnog rada*. Beograd : Tiro-erc, 2006.

Vuletić, Vladimir. *Globalizacija*. Zrenjanin: Gradska narodana biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2008.

Marija Čolpa

Commercialization of the Symbol of God's Hand

(Summary)

Commercialization of the symbol of God's hand is limitless. First of all, it has a manipulative character. It is used in positive and negative measures while it's often hard to understand the deepest meanings of those who use this symbol through souvenirs and artistic discourse. When religion and religious symbol becomes product in consumer society, then we talk about root of commercialization which brings frightening and immeasurable consequences.

While people travel and „carry“ their cultures, they encounter different ones. Despite the views on humanistic globalization, advocated by the majority of the scientific world, there are some who do not share such positivistic standpoint and work on dividing cultures and opposing religions.

Key words: symbol of God's hand, hamsa, symbol of happiness, commercialization, religion, paganism

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

Svetlana S. Kalezić-Radonjić (PhD), University of Montenegro (Montenegro) / **д-р Светлана С. Калезиќ-Радоњиќ**, Универзитет на Црна Гора (Црна Гора)

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)**

Ivan Dodovski (PhD) University American College Skopje (Macedonia) / **д-р Иван Додовски**, Универзитет Американски Колеџ Скопје (Македонија)

д-р Атанас Чупоски, Виш филмолог во Кинотека на Македонија (Македонија) / **Atanas Chuposki (PhD)** Senior Filmologist, Cinemateque of Macedonia (Macedonia)

Gonul Uzelli (PhD), Istanbul University (Turkey) / **д-р Ѓонул Узели**, Истанбулски Универзитет (Турција)

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

Alenka Švab (PhD) Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana (Slovenia) / **д-р Аленка Шваб**, Факултет за социолошки науки при Универзитетот во Љубљана (Словенија); **Sabina Spanjol, (PhD candidate)**, University of Ljubljana (Slovenia) / **Сабина Спањол**, докторанд на Универзитетот во Љубљана (Словенија)

Тања Миљовска, докторанд на Културолошките студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Tanja Miljovska (PhD candidate) Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)**

Katja Bakija (PhD), University of Dubrovnik (Croatia) / **д-р Катја Бакја**, Дубровнички Универзитет (Хрватска) ; **Renata Roman (PhD candidate)** University of Dubrovnik (Croatia) / **Рената Роман**, докторанд на Дубровнички Универзитет (Хрватска)

Марија Чолпа, докторанд на Културолошките студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Marija Čolpa (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Publisher / Издавач

Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje / Институт за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

For the Publisher / За издавачот

Maja Jakimovska-Toshikj, PhD / д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Macedonian Language Proofreading / Лектура (македонски јазик)

Katica Trajkova, PhD / д-р Катица Трајкова

Printed by / Печати

MAR-SAZ / MAP-CAЖ

Number of copies / Тираж

150 примероци