

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 19**

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

Editorial Board	Редакција
<b>Liedeke Plate</b> (The Netherlands)	<b>Лидеке Плате</b> (Холандија)
<b>Maruša Pušnik</b> (Slovenia)	<b>Маруша Пушник</b> (Словенија)
<b>Zlatko Kramarić</b> (Croatia)	<b>Златко Крамариќ</b> (Хрватска)
<b>Zvonko Taneski</b> (Slovakia)	<b>Звонко Танески</b> (Словачка)
<b>Aleksandar Prokopiev</b> (Macedonia)	<b>Александар Прокопиев</b> (Македонија)

Editor – in – Chief	Главен и одговорен уредник
<b>Sonja Stojmenska-Elzeser</b> (Macedonia)	<b>Соња Стојменска-Елзесер</b> (Македонија)

**ISSN 1857- 7377**

This issue is supported by Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia  
Издание е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура на  
Република Северна Македонија



Министерство за култура  
на Република Северна Македонија

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

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 19**

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



Skopje – Скопје  
2019

*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 North 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 Северна Македонија

## CONTENTS / СОДРЖИНА

### **Илија Велев / Pija Velev**

ДЕЛАТА НА ВИЗАНТИСКИТЕ ХИМНОГРАФИ И НИВНАТА РЕЦЕПЦИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА МУЗИЧКА И КНИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА / The Works of the Byzantine Hymnographers and their Reception in the Macedonian Medieval Music and Literary Tradition ..... 7

### **Ана Кеџан, Душан Вановиќ / Ана Кеџан, Душан Бановиќ**

FROM SAURON TO DARTH VADER – THE DISEMBODIMENT OF EVIL / Од Саурон до Дарт Вејдер – обестелотворување на злото ..... 15

### **Филип Трајковски / Filip Trajkovski**

„ПОД КОЖАТА“ НА ЖИВОТНИТЕ ВО КНИЖЕВНОСТА: ЖИВОТИНСКАТА ПЕРСПЕКТИВА ВО РАСКАЗОТ *ПЛАТНОМЕР* НА ЛАВ Н. ТОЛСТОЈ / “Under the Skin” of Literary Animals: the Animal Perspective in Leo N. Tolstoy’s Short Story *Kholstomer* ..... 25

### **Александра Стојковска / Aleksandra Stojkovska**

ЖЕНСКАТА СЛИКА НА СВЕТОТ („МИЛЕВА АЈНШТАЈН, ТЕОРИЈА НА ТАГАТА“ НА СЛАВЕНКА ДРАКУЛИЌ) / Female Picture of the World (*Mileva Einstein, The Theory of Sadness* by Slavenka Drakulić)..... 39

### **Milan Jozek / Милан Јозек**

ETHICAL VIEW ON THE IMPORTANCE OF GENDER IDENTITY IN THE POSTMODERN SOCIETY / Етички поглед на значењето на родовиот идентитет во постмодерното општество..... 55

### **Крсте Господиновски / Krste Gospodinovski**

АНИМАЦИЈАТА И ДУХОВНОСТА (ОД ПРАИСТОРИСКАТА ПЕШТЕРСКА УМЕТНОСТ, ПРЕКУ ПЕШТЕРСКИТЕ МАНАСТИРИ ОД СРЕДНИОТ ВЕК ДО СОВРЕМЕНАТА АНИМАЦИЈА) / Animation and Spirituality (From Prehistoric Cave Art, through the Medieval Cave Monasteries, to Contemporary Animation) ..... 63

### **Мери Батакоја / Meri Batakoja**

СКОПЈЕ ВО ИДОЛУМОТ НА АРХИТЕКТ ЖИВКО ПОПОВСКИ / Skopje from the Idolium of Architect Zivko Popovski ..... 81


### **Стефанија Иванов / Stefanija Ivanov**

СКРИПТОРСКАТА ДЕЈНОСТ НА МАНАСТИРИТЕ ТРЕСКАВЕЦ И ЗРЗЕ КАЈ ПРИЛЕП / Brief Review of the Monastery of Zrze and Treskvets as a Scriptural Centers ..... 101

### **Марина Мијаковска / Marina Mijakovska**

КАКО ПИШУВААТ ПИСАТЕЛКИТЕ? / How Women Writers Write? ..... 113





## ДЕЛАТА НА ВИЗАНТИСКИТЕ ХИМНОГРАФИ И НИВНАТА РЕЦЕПЦИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА МУЗИЧКА И КНИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА\*

**Клучни зборови:** византиска книжевност, химнографија, источно црковно пеење, македонска традиција

Византиското, односно источното црковно пеење, како дел од химнографскиот жанровски вид има долг историскоразвоен период. Неговото творечко проникнување периодично се проследува од самиот почеток на креирањето на христијанската теологија и богослужба во III и IV век, па преку развојните структурни, текстолошки и мелодиски фази во периодот меѓу V и VIII век, продолжувајќи со надоградувањето на веќе стекнатата традиција на стандардните творечки форми меѓу IX-X и првата половина на XIII век, па сè до богослужбените реформи приспособени на актуелните барања на периодот меѓу втората половина на XIII и средината на XV век (Велев, 2014: 414-426). Веќе профи-

лираната духовна и културолошка автентичност на овој вид творештво континуирано останала да функционира и во поствизантскиот период меѓу втората половина на XV и до XVIII век, па преку просветителските и подоцнежните преродбенски идеи во XIX век се втемелило и во богослужбената традиција на современото источно црковно пеење кај повеќето помесни православни цркви (Коцабашија, 2018). Притоа, таквата традиција се воспоставила и во македонската културноисториска средина, иако веќе во нашава современост постои извесно колебање дали да се отстапи од наметнатата варијанта на поновото српско мокрањско црковно пеење.

\* Истражувањата беа презентирани и на научниот симпозиум „Источно-црковно пеење во Македонија“ во црковниот комплекс „Св. Петнаесет тивериополски свештеномаченици“ во Струмица, на 12-13 октомври 2018 година, што научно го раководеше проф. д-р Јане Коцабашија.

Византиското источно црковно пеење тесно е поврзано со христијанската литургија и со богослужбениот ритуал како чин на свеченост со мелодиско-поетска форма на изразеност, што треба да ја предизвика верската импресија на богоугоден однос кон славата и почитта кај верникот при религиозното празнување или богомолење. Ваквите мелодиско-поетски форми строго се типологизирани како химнографски жанровски ансамбл, што означува химни или пофални песни. Богослужбено тие се исполнуваат преку воспоставените типологизирани форми на православно-христијанското осмогласие, канонски стандардизирано во Византија уште во VIII век и реформирано во музичко-технички и нотен однос во XIV век од страна на Јоан Кукузел и на неговите следбеници. Треба да се нагласи дека дури и во потесните рамки на верската манифестираност химнографијата не е само прослава на спомени за христијански настани и за светители, туку самите песнопеења веќе претставуваат континуитет на богослужбена слава и величење што се одвива секоја година – на ист црковен и празничен датум. Но поширокото културолошко значење на византиската химнографија како традиција станува повеќеслојно и истата не треба да се квалификува само како затворено верско и недоволно инвентивно уметничко изразување, зашто современите аспекти на интеркултурни сообразувања ја надградуваат религиозноста во нејзината основа со дополнителни лирски доживувања, преку кои теолошко-обредното се спојува со естетското (Велев, 1996: 124-130).

Важноста на химнографското творештво во ранохристијанскиот и во средновековниот духовен и културен живот ги регрутирала византиските химнографи да создадат импозантен музички и книжевен креативен опус. Во корпусот на кратките химнографски песнопеења се стандардизирале формите на тропарот, седаленот, стихирата, кондакот, икосот, светиленот, ирмосот и др. Често сите заедно творечки се организирале во посложените мозаични воспевни структури на канонот, службата или на акатистот (Велев, 2014: 421).

Во ранохристијанскиот период, односно сè до афирмацијата на словенската богослужба, писменост и книжина од средината на IX век натаму не постоело строго регламентирање на употребата на химнографските творби во богослужбата. Следствено и немало канонско ограничување да се пишуваат нови химнографски состави за определен светител или христијански празник од кој и да е химнограф, иако можеби веќе постоеле такви творби. Тоа подразбира дека повеќе византиски химнографи, а подоцна и словенските, напишале мноштво химнографски песнопеења. Тогаш во богослужбената практика преовладувал принципот на избор од кој химнограф и со која конкретна химнографска творба ќе се богослужбува при литургијата и на односен христијански празник. Особено тоа важело за кратките химнографски песнопеења, чишто автори се појавувале од бројни византиски химнописци од ранохристијанскиот период и од средновековието. Сепак при изборот доаѓала до израз и талентираната опитност на византиските химнографи, меѓу кои се издиг-



нале и со воспоставена канонска слава и почит во византиската музичка и книжевна традиција. Ако најраните византиски химнографи биле творечки проникнувачи на тропарот, тогаш Роман Слаткопеев се смета како основач на кондакот составувајќи 1000 кондаци. Повеќе византиски химнографи составиле светилни, зашто скоро за секој поголем празник се составил празничен светилен. Само како пример ќе го истакнеме византискиот император Константин VII Багренородни, којшто бил автор на познатите 11 неделни светилни, коишто се среќаваат препишувани и во словенскиот превод на октоихот. Натаму уште византиските химнографи, Јоан Дамаскин и Лав Мудриот, дале исклучителен придонес во структурирањето на стихирата, а некои византиски химнографи како Роман Слаткопеев, Јосиф Песнопеев, Теофан, Козма Мајумски, Јоан Монах и други оставиле трајни музичко-книжевни вредности со авторствата на подобните „ангелски“ стихире за празничните циклуси „Раѓањето Христово“ и „Богојавление“. Нивните имиња како химнописци останале засведочени во фразовите акростихови (Георг Бек, X. 1967: Предговор Димитрије Богдановић; Велев, 2005: 75-79).

Кога станува збор за творечкото музичко и книжевно проникнување на најкомплетната химнографска творба – канонот, за негови основоположници се сметаат Андреј Критски (660 – 740) со неговиот Голем канон (Ὁ μέγας κανὼν) со 250 тропари, Јоан Дамаскин (ок. 650 – 750) со Златниот канон или Велигденската песна и Козма Мајумски од VIII век како еден од афирматорите на канонските циклуси че-

тирипеснеци, трипеснеци, двопеснеци и со два полни канони (се разбира заедно со подоцнежните константинополски химнописци од IX век Теодор Студит, Јосиф и Климент Песнописец). Сепак, впечатливо е да истакнеме дека меѓу византиските химнографи во IX век се пројавила и единствената позната жена химнописец Касија, која го надополнила саботниот четирипеснец на Козма Мајумски со уште 4 песни. Преку химнографското творештво на овие византиски автори почнал да се применува и акростихот како структурен текстолошки модел на песните во каноните. Во медијавистиката, меѓу сите од нив, конкретно името на Роман Слаткопеев од VI век се смета за најголем византиски химнограф на сите времиња (Кипријан, 2003; Поп-Атанасов, 2007: 10-13).

Поголемиот дел од песнопеењата на византиските химнографи се интегрирале во поширока мозаична музичко-поетска структура позната како служба, што и според самиот назив ја означува нејзината намена да се богослужбува на самиот Бог или на определен светител, кој е воспееан предмет на култот. Структурата на службата била отворена за функционални дополнувања, скратувања, или за замена на песнопеења, на тој начин истакнувајќи творечки развој во постојан континуитет (Кожухаров, 2003: 470-471). Ако за канонот важи творечкиот принцип да се состави содржината во завојот на убавите зборови, за самата посложена структура на службата од приоритет било да се потсили верската свеченост на мелодискиот израз. Затоа и нејзината култно-поетска содржина се облагородува со интегрирани напеви на мелодиски из-

води од осмогласниот музички систем, при што се сообразува ритмичката структура на текстот и на мелодијата во своевидно уметничко рамниште. Обично при богослужењето на службата се пристапува кон систематска музичка интерпретација, при што канонот се исполнува со силабична мелодија (на 1 слог од текстот се пеат 1, 2 или најмногу 3 ноти), а стихирите се изведуваат со поразвиена мелодија и нивниот напев не е строго силабичен (Кожухаров, 1976: 35-54). Веќе при литургиската реформа кон крајот на XIII и во XIV век при промената на Студискиот со Ерусалимскиот типик дошло до израз и т.н. мелизматично пеење (големо, широко пеење). Тоа значело дека на еден слог се пеат по 3, 4, 5, па и повеќе тонови. Пеењето станало порастегнато и обично се слушаат само вокалите. Тоа буди поинтензивна емотивна импресија кај исполнувачот и кај верникот-слушател, истовремено предизвикувајќи го најсвечениот богослужбен амбиент во самиот верски ритуал (Велев, 1996: 124-135).

Извесна полистрофна форма на црковно песнопеење има и акатистот, при чиешто пеење во богослужбата не е дозволено да се седи. Се претпоставува дека во творечкото конституирање на првичниот Богородичен акатист учествувале неколку византиски химнографи, меѓу кои биле Роман Слаткопеев, патријархот Сергиј, Георги Писидиски, патријархот Герман I, Јоан Дамаскин, Касиј и патријархот Фотиј (учителот на св. Кирил Филозоф). Главно содржи кондаци и икоси, а својата целосна афирмација ја доживеал во IX век кога станал и дел од источноправославното богослужение.

При натамошниот жанровски развој почнале да се составуваат и акатисти посветени на Исус Христос, на светите апостоли Петар и Павле, на други општохристијански светители, на ангелите, на крстот и сл. (Поп-Атанасов, 1989: 10-11; Велев, 2014: 426).

Треба да се нагласи дека секој жанр во византиската химнографија се групирал во истороден зборник, како што се каноник, богородичник, тропарник, стихирар, кондакар, ирмологиј и сл. Химнографските музичко-книжевни форми се обединуваат во годишни, месечни, седмични и во секојдневни циклуси, при што писмено тие се дистрибуирале во литургиските зборници: октоиси (неделни, параклитици и изборни), триоди (полни, посни и цветни), минеи (службени или месечни, празнични и општи), часослови (големи и мали), службеници, на извесен начин требникот, итн. Сите нив богослужбено, воспевно и текстолошки ги нормативизира црковниот устав, односно типикот (т.н. „црковно око“). Меѓутоа, поединечно некои од химнографските состави се среќаваат уште и во содржините на псалтирот со последование, месецословот, богослужбените зборници, прологот, молитвеникот, и др. Своевидна разновидност одразуваат химнографските зборници ракописно препишувани со византиска нотација (невми), од кои најчесто доаѓа до израз псалтирскиот ирмологиј и псалтирскиот стихирар.

Сметаме дека би било важно да се истакнат главните византиски химнографи коишто извршиле позначајни редакторски партиципации во некои од литургиските книги. Така, на пример, зборникот со систем од 8 гласови октоихот прв

го воспоставил антиохискиот патријарх Северус (512/519). Посериозни структурни зафати извршиле уште Јоан Дамаскин и Козма Мајумски. Во IX век браќата Јосиф Песнописец и Теодор Студит ја збогатиле структурата на октоихот со уште 48 канони. Секако дека своја музичко-книжевна партиципација во овој литургиски зборник извршиле уште химнографите Стефан Саваит, Андреј Критски, Михаил Синкел, Митрофан Смирненски, Павле Аморејски, императорот Лав Мудриот, Теофан, Константин Багренородни, Григориј Синаит, императорот Теодор Дука Ласкар, и др. (Поп-Атанасов, 2000: 9-15; Велев, 2014: 291).

Првото редактирање на триодот му се припишува на солунскиот митрополит Јосиф (762 – 832) и на Теодор Студит (759 – 826). Веројатно тие го редактирале великопосниот циклус на песнопеења во структурата на триодот, а по неколку децении Јосиф Химнописец го конституирал цветниот циклус на песнопеења. Секако дека овие браќа химнописци собрале повеќе песнопеења и канони од поранешни византиски химнографи, како што се Андреј Критски, Јоан Дамаскин, Козма Мајумски, и др. (Велев, 2014: 286-287).

Посериозното редактирање на минејот настанало во VII-VIII век од страна на ерусалимскиот патријарх Софрониј и на Јоан Дамаскин. Подоцна во редактирањето на овој литургиски зборник учествувале и византиските химнографи Теофан Исповедник, браќата Јосиф и Теодор Студит, Јосиф Химнописец, Козма Мајумски и др. (Велев, 2014: 294-295).

Секако дека во збогатувањето на литургиските зборници со словенски оригинални песнопеења или канони учествувале химнографските творештва на св. Кирил и Методиј, св. Климент и Наум Охридски, Константин Презвитер и на други подоцнежни анонимни автори (Поп-Атанасов, 2007).

Токму и преку преписите или подоцна и преку словенските преводи на литургиските зборници дошло до интензивната рецепција на делата на византиските химнографи во македонската музичка и книжевна традиција. Но во тој контекст мора да се има предвид фактот дека специфичните глобални духовни и културноисториски процеси во ранохристијанскиот и во средновековниот период што се одразиле во цивилизациските надраснувања на просторот на Македонија имале различно влијание врз рецепцијата на делата на византиските химнографи во македонската музичка и книжевна традиција. Имено, во ранохристијанскиот период на просторот на Македонија била воспоставена византиската духовна, културна, јазична и писмена доминација, а тогаш се одвивал процесот на цивилизациската симбиоза на византизмот и на словенскиот фактор. Следствено, и византиската химнографија ги одразувала развојните творечки и богослужбени процеси и во Македонија, при што дури и некои истакнати химнописци потекнувале од македонските духовни и книжевни центри, или престојувале таму. Притоа каков што бил примерот со издигнувањето на т.н. Студиски химнографски центар, така во Македонија се издвоил и развојот на Солунскиот химнограф-

ски центар – со свои воспевни или текстолошки структурни карактеристики како резултат на посебноста на богослужбениот обред во однос на константинополскиот. Веќе во периодот од афирмацијата на словенската писменост и книжнина преку преводите и делата на сесловенските просветители и рамноапостоли св. Кирил и Методиј и на нивните ученици веднаш живеало целосното проникнување на византиските химнографски жанрови во словенската богослужба. Во Охридската духовна и книжевна школа на св. Климент и Наум Охридски живеал процесот на словенскиот превод на византиските литургиски и богослужбени текстови, при што се афирмирале и химнографските дела со целата нивна структурно воспевна и поетско-изразна сложеност. Во наредните тековни духовни и културни процеси во Македонија немало позначајно византиско химнографско дело, а да не било преведено на старословенски јазик и да не се препишувало во ракописните литургиски зборници (Велев, 1996: 339-353; Јакимовска-Тошиќ, 2002: 125-156; Поп-Атанасов, 2007; Велев, 2014: 417-426).

Паралелно со преводните византиски химнографски дела, составите на литургиските зборници од Охридската книжевна школа почнале да се поткрепуваат и со оригинална словенска химнографија. Ваквите условно оригинални химнографски творби воспевно, текстолошки и структурно биле составувани само како поддршка на византиското творечко клише, при што требало да ги одразуваат општохристијанските теолошки погледи и култни импресии. Особено поновите истражу-

вања во медијавистиката покажаа дека словенската химнографија во македонската музичка и книжевна традиција не се посветувала само на локалните (словенски) македонски светители, туку македонските средновековни химнописци св. Климент Охридски, св. Наум Охридски, Константин Презвитер и ред други анонимни автори составувале и нови песнопеења посветени на општохристијанските светители и за поголемите христијански празници (Поп-Атанасов, 2007). Имало случаи кога при составувањето на оригинална словенска химнографска творба посветена за македонски локален светител да се користела основата од некое веќе постоечко византиско песнопеење, при што доаѓало до промена на името на општохристијанскиот светител со она на локалниот. Попрецизните структурни истражувања покажаа дека дури и при словенските преводи на византиската химнографија се одразувало своевидно авторизирање на византискиот образец, зашто преведувачот не бил во состојба до крај да ја приспособи изворната идентичност на версификацијата или на напевот од оригиналот во преводот, а особено доаѓало до нарушување на изворните акростихови во песните на каноните. Секако дека идните истражувања треба да посветат посебно внимание за степенот на доследноста на канонската поддршка на изворната византиска мелодиска прецизност во словенската преводна или оригинална химнографија. Имено, се мисли на тоа дали во секој преводен или компилаторски химнографски потфат доследно се определувале гласовите од осмогласниот богослужбен систем на коишто требало да се пеат

песнопеењата. Напоменуваме дека во меди-евистиката ваквиот истражувачки ангажман е речиси дефицитарен. Но во принцип не смее да се отстапи од основната констатација дека целокупниот химнографски жанровски ансамбл

бил идентичен во византиската и во оригиналната словенска химнографија. Тоа го објаснуваме врз основа на поддршката на единството на општата христијанска вера, богослужба, црковно пеење и книжнина.

## Литература

- Аверинцев, С. *Поетика рановизантиске книжевности*. Београд: Српска книжевна задруга.
- Асунто, Р. 1975. *Теорија о лејом у средњем веку*. Београд: Српска книжевна задруга.
- Велев, И. 1996. *Македонскиот книжевен XIV век*. Скопје: „Веда“.
- Велев, И. 2005. *Византиско-македонски книжевни врски*. Скопје.
- Велев, И. 2006. *Низ времиној на традицијата*. Скопје: „Дијалог“.
- Велев, И. 2014. *Историја на македонската книжевност*. Том 1. *Средновековна книжевност*. Скопје: „Гирланда“.
- Георг Бек, Х. 1967. *Путици византиске книжевности*. Предговор Димитрије Богдановић. Београд: Српска книжевна задруга.
- Јакимовска-Тошиќ, М. 2002. *Оригиналниите книжевни состави во македонскиот XV век*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Кипријан, архимендрит. 2003. *Литурџика са химнографијом и хеарџологијом*. Шибеник.
- Кожухаров, Ст. 1976. За обема на понятието „старобългарска поезия“, *Литературна мисъл*. Софија: бр. 7: 35-54.
- Кожухаров, Ст. 2003. Служба. – В: *Старобългарска литература. Енциклопедичен речник*. Составител Донка Петканова. Велико Търново: „Абагар“.
- Коцабашија, Ј. 2018. *Анџологија на македонското црковно пеење*. Скопје: Центар за византолошки студии.
- Митевски, В. 2018. *Преглед на византиската книжевност*. Скопје: Филозофски факултет.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 1989. *Речник на старата македонска литургија*. Скопје: „Македонска книга“.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2000. *Окџоихот во македонската книжевна традиција*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Поп-Атанасов, Ѓ. 2007. *Средновековна македонска химнографија*. Скопје: „Менора“ и Институт за македонска литература.

Ilija Velev

**The Works of the Byzantine Hymnographers and their Reception  
in the Macedonian Medieval Music and Literary Tradition**

(Summary)

The byzantine eastern chant as well as the hymnographic literary genre ensemble are closely associated with the Christian liturgy and the ritual of religious service as an act of celebration with a melodic-poetic form of expression, which should evoke the religious impression of a worshipper's relation to the celebration and worship of God when celebrating or worshipping their religion. Liturgically they are expressed through the established typological forms of the Orthodox Christian octoechos, canonically standardized in Byzantium as early as the VIII century and reformed into a musical-technical and notational form in the XIV century by Joan Kukuzel and his followers. Specific research displays the reception of the main Byzantine hymnographers, who have made significant editorial contributions to some of the liturgical books. In the medieval Macedonian music and literary tradition there was an intense reception of the works of the Byzantine hymnographers through the Slavic translations, transcriptions and creative compilations in the so-called original Slavic hymnographic compositions. More precise structural research has shown that even the Slavic translations of the Byzantine hymnography reflected particular authorization of the Byzantine form, as the translator was unable to fully adapt the original identical versification or the music (the melody) from the original into its translation, and sometimes there was a disruption of the original acrostic in the canonical songs. However, the so-called original hymnographic works, intended to eulogize and celebrate, from a textual and structural perspective were composed only in support of the Byzantine creative cliché, and they were supposed to reflect the general Christian theological views and cult impressions.

**Key words:** Byzantine literature, hymnography, Byzantine eastern chant, Macedonian tradition

Ana Kečan, Dušan Banović

УДК 791.221.8:159.9.016.1]:111.84  
*Review article / Прежледен научен љруг***FROM SAURON TO DARTH VADER –  
THE DISEMBODIMENT OF EVIL****Key words:** evil, disfigurement, disembodiment, Sauron, Darth Vader

Being or turning evil is usually regarded as losing one's soul or selling it to the Devil, a motif<sup>1</sup> which can be found in numerous Christian folktales. In most examples, the Devil leaves a mark on the body of the person whose soul he has bought, known as the Devil's Mark. Therefore, the loss of soul to evil seems to entail some kind of scarring, disfiguration or disability, primarily on the face, but other parts of the body as well, and this is the prevalent marking of malevolent characters in both literature and television. The most striking examples are in fairy tales where the dichotomy of good versus evil is presented as beautiful versus ugly: we have beautiful princes and princesses and ugly/disfigured witches, stepmothers and wicked fairies. Then, we have the silent movies of the 1920s in

which the sinister characters had to be marked to make the distinction between them and the good characters, and this marking was usually in the form of scarring.

Contemporary villains seem to follow the same pattern: in the books Voldermort<sup>2</sup> slowly grows disfigured from experimenting with Dark Magic and in the end, he has slits for nostrils and a flat nose (in the movie version, he has no nose at all which accentuates his malevolence even further). The scar he leaves on Harry Potter's forehead is a mark of having been touched by evil. The latest villain in the Star Wars series, Kylo Ren<sup>3</sup>, is scarred across his face when he performs his first utterly evil deed. Doctor Poison<sup>4</sup> has a deformity on the

<sup>1</sup> The "Bargain with the Devil" constitutes motif number M210 and "Man sells soul to Devil" motif number M211 in Stith Thompson's Motif-Index of Folk-Literature.

<sup>2</sup> The main antagonist in the Harry Potter series by J.K. Rowling

<sup>3</sup> Introduced in the 2015 film Star Wars: The Force Awakens

<sup>4</sup> Introduced in the 2015 film Star Wars: The Force Awakens

lower part of her face and has to wear a prosthetic, which, again, seems to emphasize her villainy.

Does this mean that being evil or turning evil precludes the possibility for a non-disfigured face or body? Would the degree of evil be then reflected in the degree to which a body is either scarred or lost? This essay will present two of the world's most infamous fictional villains and Dark Lords - Sauron from J.R.R. Tolkien's mythology and Darth Vader from the *Star Wars* mythology. Although these two characters are perceived as embodiments of evil, neither of them has a full body and this essay will try to explore some possible reasons why.

Sauron and Darth Vader have similar origins: they are both created unconventionally - Sauron as an offspring of Eru's (the One) thought and Vader by midi-chlorians<sup>5</sup> and a virgin birth; they both start off as beings of immense potential: one to live out eternity as a wise benevolent angel-like being and the other to be "the Chosen One" who will "bring balance to the Force" by destroying the Sith<sup>6</sup>; they both become apprentices to great masters, Dark Lords themselves (Morgoth and Darth Sidious, respectively); they are seduced by promises of great power, slowly being consumed by their desire to dominate. Along the path of losing their souls to the Dark Side, they both lose their bodies as well (almost entirely). Even though they have much in common, they come to quite different ends.

---

<sup>5</sup>The villain in the Wonder Woman comics and film

<sup>6</sup>Midi-chlorians are intelligent life forms that live in the cells of all living things. According to Qui-Gon, "without the midi-chlorians, life could not exist, and we would have no knowledge of the Force. They continually speak to us, telling us the will of the Force" (in *The Phantom Menace*).

Sauron, the "hovering and unimaginable symbol of irredeemable evil" (Helms, 1974:33), never appears in Tolkien's epic as a character, but we learn of him through the stories told by the other characters and Tolkien's appendices. The beginnings of Sauron go back to the time before the world was even created. Back then, he was known as Mairon, and was the most gifted of the Maiar<sup>7</sup>, a race to which Gandalf and Saruman also belong. He served under the Vala called Aulë, who was the blacksmith and protector of crafts. Although created as a spirit, Sauron could take any bodily form he desired and, "originally [he] was a *fair creature to look upon* and had been given supremacy in Middle-Earth" (68), my italics). Furthermore, "he had great gifts of mind, a full range of perceptions, a *handsome body*, and a sense of fellowship that made him welcome to everyone" (Kocher, 2002:77, my italics). With this fair form "...Sauron took to himself the name of Annatar, the Lord of Gifts, and they had at first much profit from his friendship" (Tolkien, 2004:137-138).

As all the Maiar, he was originally good, powerful and wise, but as he started falling under the influence of the first Dark Lord in the epic, Melkor or Morgoth, by the Second Age "his was the *seductive charm of body* and mind that tempted the Numenorean king Ar-Pharazon to defy the Ban of the Valar by arms, provoking the One to an anger that drowned all Numenor under the sea" (57, my italics).

In this, Second Age, as his powers grew, he started desiring dominion over all creatures - the

---

<sup>7</sup>an ancient order of Force-wielders devoted to the dark side of the Force.



Elves, Dwarves and Men and he deceived the elven smiths to create the Rings of Power, “for at that time he was *not yet evil to behold*, and they received his aid and grew mighty in craft, whereas he learned all their secrets, and betrayed them and forged secretly in the Mountain of Fire, the One Ring to be their master” (Tolkien, 2001:272, my italics). Even though he was immortal, Sauron’s existence was tied in to the fate of the Ring, for in the words of Gandalf “he made that Ring himself, it is his, and he let a great part of his own former power pass into it, so that he could rule all the others” (56). However, only “as long as his vigor is undivided Sauron’s spirit can survive death after death, living to fight another day by incarnating itself each time in a new body” (Kocher, 2002:59). Just as Morgoth decreased in power by using his abilities to corrupt and multiply his armies of wicked creatures, the same thing happened to Sauron. His will was his power and that is what he used to rule over all of his minions.

Before the forging of the One Ring, Sauron incarnated himself twice in two different bodies and both were destroyed: his first body was destroyed during the cataclysm of the sinking of Númenor, and he was never able to take a physical form that would be seen as beautiful after that ever again. He ruled in this way in the Second and the Third Age. Then, he was defeated during the War of the Last Alliance, and the Ring was taken from him; yet, as Elrond says “Sauron was diminished, but not destroyed” (Tolkien, 2001:273). Following the second loss of his body, he was growing weaker. According to Tolkien,

*“After the battle with Gil-galad and Elendil, Sauron took a long while to re-build, longer than he had done after the Downfall of Númenor (I suppose because each building-up used up some of the inherent energy of the spirit, which might be called the ‘will’).”* (Humphrey, 2014:279).

So, as he continued to spend his willpower on spreading his influence more and more, he was burning away his own being and thus losing his own essence in the process – he risked this to be a permanent loss if the Ring was ever destroyed.

Over time, what is left of “his body became black and burning hot, so ugly that he had to hide himself away in Mirkwood and Mordor” (Kocher, 2002:77-78) and, by the end of the Third Age, which we witness in *The Lord of the Rings*, Sauron is but a (symbolic) single organ of once a whole body - a lidless eye, which Frodo sees when he looks into the Mirror of Lady Galadriel:

*“But suddenly the Mirror went altogether dark, as dark as if a hole had opened in the world of sight and Frodo looked into emptiness. In the black abyss there appeared a single Eye that slowly grew, until it filled nearly all the Mirror. So terrible was it that Frodo stood rooted, unable to cry out or to withdraw his gaze. The Eye was rimmed with fire, but was itself glazed, yellow as a cat’s, watchful and intent, and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing”* (Tolkien, 2001: 408-409)

From the descriptions provided, it is clear that, to a great extent, the perception of someone as evil or good has to do with precisely that, the perception of what is visible and the visible part

of any being is its body. But, the disintegration of Sauron's (and Vader's, as we shall see later) body goes hand in hand with the corruption of his soul. Therefore, the reduction of once a full-bodied (and shape-shifting, nonetheless) immortal creature to merely a Shadow (frequently used to describe Sauron) who lives in Mordor (the land where the Shadows lie) logically leads one to the assumption that the loss of soul to evil is parallel to the loss of body.

Our second Dark Lord, Darth Vader, was born as Anakin Skywalker and was considered to be the Chosen One, the one who would save the entire galaxy from evil, and the one who would bring balance to the Force<sup>8</sup>. As a child, Qui-Gon says of him that "he gives without any thought of reward" and his mother Shmi says that "he knows nothing of greed" (*The Phantom Menace*). An intelligent and wayward child, he is taken in by the Jedi to be trained in their ways. They were also to help him develop his remarkable abilities, for the number of midi-chlorians in his body was extraordinarily high, suggesting that the Force was very strong with him. He grew from a skillful Padawan (a Jedi apprentice) under the instruction of his Jedi master, Obi-Wan Kenobi, to an established Jedi knight. It is interesting that even in his youth, he retained the waywardness he had as a child. Two other characteristics apparent in young Anakin were his naivete and his obsessive love with his beautiful wife Padme Amidala. Both of these characteristics made

him vulnerable to the influence of the Dark Lord of the Sith, Palpatine, who seduced him with promises of power (even over death), and protection of his family, as can be seen from this dialogue (*Revenge of the Sith*):

*PALPATINE: You are fulfilling your destiny, Anakin. Become my apprentice. Learn to use the dark side of the Force.*

*ANAKIN: I will do whatever you ask.*

*PALPATINE: Good.*

*ANAKIN: Just help me save Padme's life. I can't live without her. I won't let her die. I want the power to stop death.*

*PALPATINE: To cheat death is a power only one has achieved, but if we work together, I know we can discover the secret.*

We can see how Anakin is naively led to believe that Palpatine can grant him power over death. He is also growing increasingly frustrated and angry at the Jedi Council over their mistrust of him, and Palpatine is just fueling that anger until Anakin pledges his loyalty to the Dark Side in a formal act to Palpatine and becomes Darth Vader. However, if we follow the idea that loss of body parallels the loss of soul, he is not lost to evil at the moment he becomes Darth Vader, but rather in the final scenes of *The Return of the Sith*, in which the director made it obvious that his transitioning is complete - we no longer recognize Anakin and not even Padme can help bring him back. According to Bertrand,

*"the metamorphosis of Anakin Skywalker into Darth Vader takes place at two levels. First and foremost, he undergoes a spiritual remodeling for*

---

<sup>8</sup> "With the Valar came other spirits whose being also began before the World, of the same order as the Valar but of less degree. These are the Maiar, the people of the Valar, and their servants and helpers." (*The Silmarillion*, p. 9)

*he is now the apprentice of a Sith Master. His deeds are in accord with what characterizes the dark side: he strangles his victims by only the power of his mind (two occurrences in Episode V). Secondly, he is physically changed into a humanoid.” (33)*

When he fights Obi-Wan on Mustafar, he appears to be consumed with hate and that is when he loses his body - first it is cut by Obi-Wan and then the engulfing lava flames almost finish him off - most of his body is melted while he screams in agony and all that is left are parts of his head and torso. Although his limbs are replaced by cybernetic ones and a respiratory machine is implanted in his chest, Vader's human form is almost entirely gone. If Sauron remains as just an eye, Vader becomes just a creepy wheeze of a cyborg, “more machine [...] now that man...twisted and evil” (Kasdan and Lucas, 1994:41).

Both authors in question chose to disintegrate their villain's bodies when/as they became (more) evil, taking the tradition of the folktales one step further. As both come from strong Christian backgrounds – Tolkien was a devout Catholic and Lucas was raised in a devout Methodist family - it would be somewhat safe to make the assumption that Christian views on evil and the body/soul dichotomy played a major role in their depictions of evil, even though, as Gaita says “good and evil are in their essence mystical and no metaphysical or religious explanation can penetrate their mystery” (2000:39). We can, however, try.

The problem of evil has perplexed Christian thinkers for ages or, as St. Augustine, a fifth century theologian, puts it, “Where is evil then, and whence, and how crept it in hither? What is its root,

and what its seed?” (1836: VII [V.]:7). Even before Christianity, the Greek philosophers were pondering similar questions<sup>9</sup> - Plotinus, most notably, who dedicated treatise 1.8 of his *Enneads* to the question “what are and whence come evils?”. He established the *theory*<sup>10</sup> of *privation*, according to which “evil has no being of its own and should be regarded as a lack of being” (in Svensen, 2006:41). It would stand to reason that the body would be the first element to go once one turned evil, for if evil has no being, it should discard of its being in the world and our being in the world is marked by our physical form.

St. Augustine further develops this theodicy of privation and asks the following questions:

*“...hath it no being? Whence is it then? Seeing God, the Good, hath created all these things good. He indeed, the greater and chiefest Good, hath created these lesser goods; still both Creator and created, all are good. Whence is evil? Or, was there some evil matter of which He made, and formed, and ordered it, yet left something in it, which He did not convert into good? Why so then?” (1836: VII [V.]:7).*

<sup>9</sup>„the Force is somewhat vaguely defined in the Star Wars epic. Obi-Wan tells Luke (in *A New Hope*) that the Force is “an energy field created by all living things”, and Yoda says (in *The Empire Strikes Back*) that “my ally is the Force. And a powerful ally it is. Life creates it, makes it grow. Its energy surrounds us and binds us. Luminous beings are we, not this crude matter.”

<sup>10</sup> It is important to note that in ancient Greece there is no term ‘evil’. All that we read now about theories of evil that are ascribed to the Greeks are just our projections of the term which was coined much much later (in Svensen, p. 41)

So, according to St. Augustine as well, evil is not only the absence of good, but it has no being, just like Plotinus said. In relation to the physical aspect he says "...imagining that Thou, O Lord God, the Truth, wert a vast and bright body, and I a fragment of that body?" (IV [XVI.]:31) which would suggest that if the body is part of the divine body of God, once someone refutes his or her divine nature and turns away from God, to evil, they would stand to lose that body.

Another interesting aspect of St. Augustine's meditations is that, according to him, nothing is evil by nature, and this resonates with both Sauron and Darth Vader. This same stance is further developed by another Christian philosopher and theologian, St. Thomas Aquinas, who says that "no being is evil in itself...evil has no being...evil consists entirely of non-being" (in Svensen, 2006:45).

There are several other theodicies, two of which are important for our research. The first one is the theodicy of free will, first noted by Plato, who insists that the guilt for evil is not with the gods, but with the person who chooses it, i.e. we all have our free will to choose good or evil and choosing evil, makes one evil, which would be true in the cases of both Sauron and Darth Vader, because they chose evil of their own free will (arguably, influenced and seduced by their lords, but the responsibility for their choices rests solely upon them). St. Augustine has added his contribution to this theodicy as well, saying that evil is the will turning away from God, not because what it turns to is lesser than God, but the act of turning itself is evil (in Svensen, 2006:47). Another theodicy is the theodicy of wholeness, most notably developed

by Leibniz, who also insists that evil is a lack, an absence of perfection.

Similarly, a more recent philosopher, Emmanuel Levinas, further reinforces the lack of space in the world for evil, or the lack of its ability to be integrated, therefore, to find its *physical* place to occupy with its *physical* form:

*"the quality of evil is this non-integratableness itself... evil is not only non-integratable, it is also the non-integratableness of the non-integratable...it is the not-finding-a-place...it is in the excess of evil that the prefix ex- signifies in its original sense, as exceeding (excession) itself, as the ex- of of all exteriority...no categorial form could invest it, none could hold it within its framework."* (1998:128-129)

Since we occupy space with our physical forms, i.e. our bodies, we could make the assumption that evil, having no being or form to contain it, would preclude the body, as would its quality of excess, for it cannot be contained in a bodily form.

Almost all of these ideas are reflected in the two authors we are dealing with here. Tolkien was famously anti-Manichaeism and refused to believe that the world is divided between good and evil. For him "every intelligent being is born with a will capable of free choice" (Kocher, 2002:61). Through the character of Elrond in *The Fellowship of the Ring* he echoes that belief by saying that "nothing is evil in the beginning. Even Sauron was not so" (Tolkien, 2001:300). None of the malevolent characters in *The Lord of the Rings* were evil in the beginning, they were all corrupted by one Dark Lord or another, directly or through the Rings. Morgoth bred the Orcs in the First Age in mockery of Elves

by genetic experiments with existing creatures, therefore turning the beautiful elvish form into the disfigured bodies they are known for. Another interesting example is Smeagol, whose transformation is also very apparent – from a hobbit-like creature pleasant to look at, under the influence of the evil in the One Ring, he turns to Gollum and his body becomes hideous.

Apart from Sauron, perhaps the best examples of loss of bodily form due to succumbing to evil are the Ringwraiths or the Nazgûl – originally the nine mortal men to whom Sauron gave nine Rings of Power, they slowly turn into nothing but shadows. By using the Rings to gain wealth and power, the evil in the rings seems to drain not the life from them, but their bodies, making them lose their bodily form almost entirely, in the end shaped only by their black cloaks, for “they still inhabit their original bodies, but these have faded and thinned in their component matter until they can no longer be said to exist in the dimension of the living... their flesh is not alive, not dead, but ‘undead’” (Kocher, 2002:62). Just like Lucas, who created the Force, which is neither good nor evil, but how the characters use it makes it so, i.e. their own will gives them the freedom to be either good or evil, Tolkien gave his beings the free will to choose between good and evil.

The bodily form of the creatures in Tolkien’s mythology follows the pattern of becoming corrupted or dematerialized when they become evil, and the malevolent characters (the Orcs, the Uruk-Hai, Sauron) are formidable and deformed, whereas the benevolent characters (especially the Elves) are beautiful. We can conclude then, that,

in the context of the larger mythological world of Tolkien, evil either deforms or dissolves the bodily form of creatures.

In the Star Wars saga this also holds true, not just from the example of Darth Vader, but also from several other ones as well. Darth Sidious, or emperor Palpatine, was a human who, by using the Dark Side of the Force, had to pay the same price as his own master, Darth Plagueis - he asks him whether using the Force will transform him, to which he says “into some aged, pale-skinned, raspy-voiced, yellow-eyed monster, you mean. Such as the one you see before you.” (Luceno, 2012:160). And when Palpatine kills Windu, a Jedi master, his physical appearance, primarily his face, is immediately changed as he shows his true evil nature:

*“Palpatine lifted one tentative hand to the misshapen horror that he now saw in the mirror, then simply shrugged:*

*‘And so the mask becomes the man,’ he sighed with a hint of philosophical melancholy. ‘I shall miss the face of Palpatine, I think; but for our purpose, the face of Sidious will serve. Yes, it will serve.’ (Stover & Lucas, 2005:361)*

From then on, Palpatine is very careful to hide his hideous appearance under a cloak. Another example is Darth Maul who, similarly to Darth Vader, reconstructed himself as a cyborg and as such became even more evil and consumed with anger and the need for revenge against Obi-Wan Kenobi. Supreme Leader Snoke’s face has been repeatedly described as *scarred and cavernous*. Finally, the previously mentioned Kylo Ren earned a facial

scar when he started turning to the Dark Side and one can only expect to see other physical deformities befall him as he, presumably, turns even more evil in the next episodes of the saga.

What is peculiar in the case of Darth Vader is the fact that by not destroying his entire body, Lucas seems to have left room for his redemption from the very start. As difficult as it may have been to believe that there was some good left in Vader, a glimpse of the charming young Anakin, Lucas did redeem him – when his son Luke Skywalker would not kill him when he had the chance, he showed him compassion and this helped Vader become aware of his own long-lost compassion – just like parts of his original, untainted-by-evil body remain, so do some untainted-by-evil parts of his soul remain. By killing Darth Sidious and saving his son, Darth Vader is redeemed.

It is also interesting to note, and possibly explore further in the future, how in both mythologies, those turning evil change not only their ap-

pearance but also their names, i.e. their identities – Anakin Skywalker becomes Darth Vader, Mairon becomes Sauron, Smeagol becomes Gollum, Kylo Ren is actually Ben Solo, and the Witch-King of Angmar had a human name previously (not revealed by Tolkien).

To conclude, the proverbial Devil's mark as a physical sign of having made a deal with the Devil, may have reached its peak in popularity in folktales and actual witch trials in the Middle Ages, all the way up to the 18<sup>th</sup> century, when inquisitors looked for any physical deformity or marking to prove someone was a witch or a servant of the Devil, i.e. evil. What is remarkable, however, is that this practice of physically marking evil characters actually remains unaltered in the literature and cinematography of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, with perhaps more obvious and more extreme markings, including dismemberment or disembodiment as well.

## References

- Bertrand, Benoit. *From Fall to Redemption: Christianity and the Hero's Quest in Star Wars*. <http://galactic-voyage.com/Fan%20Fiction/Benoit%20Bertrand-Master%27s%20Thesis%20on%20Star%20Wars.pdf>
- Carpenter, Humphrey. 2014. *The Letters of J.R.R Tolkien*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Gaita, Raimond. 2000. *A Common Humanity: Thinking about Love and Truth and Justice*. London: Routledge.
- Helms, Randel. 1974. *Tolkien's World*. Boston: Houghton Mifflin.
- Kasdan, Lawrence & George Lucas. 1994. *Return of the Jedi: The Screenplay*. Monterey Park: OSP.
- Kocher, Paul H. 2002. *Master of Middle-Earth: The Achievement of J.R.R. Tolkien*. London: Pimlico.
- Levinas, Emmanuel. 1998. *Of God Who Comes to Mind*. Stanford: Stanford University Press.
- Luceno, James. 2012. *Star Wars: Darth Plagueis*. New York: Ballantine Books.
- The Confessions of S. Augustine*. 1863. Oxford: John Henry Parker.
- Stover, Matthew & George Lucas. (2005). *Star Wars: Revenge of the Sith*. New York: Del Rey Books.

- Svensen, Las Fr.H. 2006.*Filozofija zla*. Beograd: Geopoetika.
- Tolkien, J.R.R. 2001. *The Fellowship of the Ring*. New York: Dell Rey Books.
- Tolkien, Christopher, ed. 2004. *J.R.R. Tolkien: The Silmarillion*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Star Wars: Episode IV - A New Hope* (1977). [film] Directed by G. Lucas.
- Star Wars: Episode V -The Empire Strikes Back* (1980). [film] Directed by I.Kershner.
- Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* (1983). [film] Directed by R. Marquand.
- Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*. (1999). [film] Directed by G. Lucas.
- Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith* (2005). [film] Directed by G. Lucas.

**Ана Кечан, Душан Бановиќ**

**Од Саурон до Дарт Вејдер – обестелотворување на злото  
(Резиме)**

На потпаѓањето под влијанието на мрачните сили, или злото, најчесто се гледа како на губење на душата, како што сугерира еден од најпознатите мотиви во христијанските приказни – продавањето на душата на ѓаволот. Но, современите примери од книжевноста и филмот – за потребите на овој есеј илустрирани од најпознатите мрачни господари на минатиот век (Саурон и Дарт Вејдер) – покажуваат како губењето на душата се чини неизбежно го повлекува со себе и губењето на телото. Во овој есеј ќе ја разгледаме таа поврзаност на губењето на душата со губењето и на идентитетот и на телото, односно, како Саурон и Дарт Вејдер станаа обестелотворени отелотворувања на злото.

**Клучни зборови:** зло, нагрденост, обестелотвореност, Саурон, Дарт Вејдер





Филип Трајковски

821.161.1-32(049.3)

Review article / Презлеген научен ѝруг

**„ПОД КОЖАТА“ НА ЖИВОТНИТЕ ВО КНИЖЕВНОСТА:  
ЖИВОТИНСКАТА ПЕРСПЕКТИВА ВО РАСКАЗОТ  
ПЛАТНОМЕР НА ЛАВ Н. ТОЛСТОЈ**

**Клучни зборови:** книжевност, животни, студии за животните, студии за животните во книжевноста, постхуманизам, другост

**Вовед**

Приказната за човекот што ја раскажува Западот вели дека тој не е како другите животни, дека постојат луѓе и постојат животни, и дека животните се дел од еден свет кој подготвено очекува да биде искористен од страна на човекот. Оваа потентна приказна за луѓето и животните како одвоени едни од други претставува структурен принцип на западната интелектуална мисла со векови – од времето на ренесансниот хуманизам на Мор и Еразмо, преку просветителскиот хуманизам на Декарт и Волтер, сè до егзистенцијалистичкиот хуманизам на Сартр и Ками. Нејзините очигледно уредни категории, сепак, ја замаглуваат како нејасната и имагинарна природа на „човечките“ и „животинските“ фигури така и нестабилноста што произлегува од структурата составена од симболи, значења и дискурси на превласт. Кери Вулф, во неговата постхуманистичка перспек-

тива<sup>1</sup>, тврди дека „човекот“ претставува производ на либералната филозофска традиција кому

<sup>1</sup> Под терминот постхуманизам Кери Вулф го именува „историскиот момент во којшто децентраирањето на човекот низ преклопување на техничките, медицинските, информатичките и економските мрежи може сè потешко да се игнорира, историскиот развој што укажува на потребата од нови теориски парадигми, новиот начин на размислување што доаѓа по културните репресии и фантазии, по филозофските протоколи и евазии на хуманизмот како историски специфичен феномен“ (Wolfe, 2010: 16-17). Детронизирањето на „човекот“ во смисла на рушење на границата меѓу луѓето и животните ќе го забележи уште Дона Харавеј во нејзиниот влијателен *Манифест за киборгои* (1991) кога вели: „Границата помеѓу човечкото и животинското во САД е на полно пробиена кон крајот на дваесеттиот век. Последните бастиони на единственоста се загадени, ако веќе не се претворени во забавни паркови – јазикот, употребата на алати, општественото поведение, менталните настани. Во прилог на поделеноста на човечкото и животинското не може да се набележи ниту еден навистина убедлив аргумент“ (Харавеј, 2006: 182). Притоа, значајно е да се напомене дека постхуманизмот

му е доделен привилегиран идентификациски код, додека фигурата на „животното“ е другост која се јавува како дел од културната и книжевната историја што се протега назад барем до Платон и Стариот завет, потсетувајќи нè дека животните отсекогаш биле во исклучителна, застрашувачка близина, секогаш лежејќи во заседа во самото средиште на конструктивните отфрлања и себеизградувачки наративи изведени од таа фантастична фигура наречена „човек“ (Wolfe, 2003: 6).

Книжевната сфера има свој удел во репродуцирањето на таквите фигури како стабилни ентитети, но таа исто така може да изврши и реевалуирање или демаскирање на претпоставките според кои традиционалните правила и услови на она што Кери Вулф го нарекува „дискурс на спицизмот“<sup>2</sup> (Ibid. 2) се природни и непроменливи. Книжевноста изобилува со

---

не е конструиран како антихуманизам. Самата Дона Харавеј, дванаесет години по првиот манифест, во *Манифестите за здружениите видови*, постхуманизмот ќе го одреди како „нехуманизам во којшто сите видови се земено предвид“ (Haraway, 2003: 164), што во перспектива упатува на потребата од една етичка и политичка позиција која води сметка за постоењето на значајната другост.

<sup>2</sup> Спицизмот и антропоцентризмот, слични но не идентични концепти, го сочинуваат идеолошкото јадро на хуманистичката премиса за исклучителноста на човекот во однос на другите видови. Психологот Ричард Рајдер го воведува терминот спицизам како ознака за дискриминаторското однесување на човекот во однос на животните, такво каде што „се пренебрегнуваат или се потценуваат сличностите помеѓу дискриминаторот и дискриминираниот, при што се покажува себично непочитување на интересите на другиот, како и на неговите страдања“ (Ryder, 1975: 16). Чекор понатаму, Рајдер го поврзува спицизмот

животни од секаков вид, но, и покрај присуството во книжевниот текст, тие, како што забележува Тимоти Кларк, во голема мера остануваат „невидливи (...) бидејќи секоја анализа на текст поврзан со нечовечки субјект редовно се претвора во студија на човештвото во одредена смисла“ (Clark, 2011: 187). Како и да е, книжевноста е сочинета од животни чии тела, животи и книжевни форми бараат поголемо внимание отколку само нивна партиципација во приказната за човекот. Во тој контекст, кон крајот на XX и почетокот на XXI век, како дел од интердисциплинарното поле на студиите за животните,<sup>3</sup> почнуваат да се развиваат критички истражувања посветени на животинските битија

---

со расизмот „како две форми на предрасуди засновани врз појавноста – доколку одредено лице изгледа поинаку, тогаш тоа се наоѓа од онаа страна на моралните граници“ (Ibid.). Оскар Хорта, пак, го дефинира антропоцентризмот како „неповолен третман или став кон оние кои не се членови (или кои не се согледани како членови) на човечкиот вид“ (Horta, 2010: 260). Обата концепти го глорификуваат човекот како единствен рационален мислечки субјект наспроти кој стои ирационалната немислечка другост (каде што спаѓаат и животните).

<sup>3</sup> Студиите за животните се бават со две клучни структурни прашања: анализа на битието на животните (тензијата помеѓу животните како конструкти и животните „сами по себе“) и анализа на границата помеѓу луѓето и животните (нивниот [дис]континуитет и [ко]егзистенција). На сличен начин како што женските студии или афроамериканските студии се развиваат паралелно со феминизмот и со движењата за граѓански права, студиите за животните го преземаат моментумот од движењата за заштита на правата на животните и енвајронменталните движења. Тие претставуваат интердисциплинарно академско поле на интерес во рамките на различни области како што се антропологијата, историјата, социологијата, психологијата,

во книжевноста. Овие нови интерпретативни книжевни практики се означени како студии за животните во книжевноста.

### Студиите за животните во книжевноста

Студиите за животните во книжевноста ја истражуваат книжевноста од гледна точка на тоа како животните се претставени и третирани во нејзини рамки, честопати обидувајќи се да ја реконструираат перспективата на животните за кои станува збор. Притоа, се посочува на детектираните слепи точки, празнини и пропусти во конкретните книжевни текстови во коишто се појавуваат животни. Како етичка и политичка критика, студиите за животните во книжевноста го анализираат прашањето на идеолошката заднина на животинските фигури во книжевноста, зад која обично се насираат спицистички претставувања и формулации. Иако се работи за дисперзирано поле што се развива низ различни пристапи, можно е исцртување на проблемските контури на студиите за животните во книжевноста.

Првото прашање со кое се бават студиите за животните во книжевноста е естетската

---

родовите студии, културолошките студии и книжевната критика. Одредени автори се залагаат за терминот студии за човечко-животинските релации, сметајќи дека терминот студии за животните е погрешен „затоа што истражувачкото поле не се однесува на нечовечките животни како изолирани од човечките животни, туку на односите помеѓу човечките и нечовечките животни“ (Best, 2009: 10). Ваквата перспектива го потенцира согледувањето на човекот како животна помеѓу други животни.

експлоатација на животните преку нивното користење како симболи на луѓето или како метафора на човечките состојби и емоции. Керол Адамс забележува дека на тој начин животните „се претворени во отсутни референти чија судбина е трансмутирана во метафора на нечие друго постоење или судбина (...) чие оригинално значење (...) е апсорбирано во рамки на антропоцентричната хиерархија“ (Adams, 1991: 42). На истата линија, Џон Симонс повикува на потребата од нов тип книжевни студии кои ќе ги вклучат „правата на животните“ како „приоритет“, анализирајќи го „културниот текст“ од аспект на „трагите на животните“ (Simons, 2002: 5). Залагајќи се за интерпретативна теорија која критички ќе ја преиспита употребата на животните како симболи, Шапиро и Копленд го поставуваат следното императивно прашање: „Станува збор за симболичка употреба, за фигуративно присвојување или за идејна експлоатација и, оттука, за нужно редуцирање и непочитување? Дали не се работи за антропоцентризам и дали, најпосле, тоа не е доволен штоф за оваа критичка теорија?“ (Shapiro and Copeland, 2004: 344). Таквата перспектива значи критичко преиспитување на голем дел од постоечката книжевност, вклучително и на т.н. канонски дела.<sup>4</sup>

Исто така, студиите за животните во книжевноста сметаат дека раната книжевна крити-

---

<sup>4</sup> Во романот *Елизабет Костело* (2003) на Џон М. Куци, епонимната хероина, позната писателка во залезот на кариерата, патува и одржува серија предавања посветени, меѓу другото, на животите на животните и нивното претставување во книжевноста при што ги критикува оние

ка го игнорира или го тривијализира прашањето на животинското страдање. Како пример, Дејвид Перкинс го наведува фактот дека и покрај тоа што бројни романи, како и мемоари и патописи, вклучуваат патувања со кочии влечени од коњи, во нив „речиси никогаш“ не се споменува „страдањето на коњите“, кое останува „невидливо за повеќето патници или, веројатно, за самите писатели кои тоа го сметаат за ирелевантно во однос на темата на романот“ (Perkins, 2003: 105). Студиите за животните во книжевноста треба да го покренат прашањето зошто животинското страдање е игнорирано или потиснато од страна на самите автори и на критичарите, при што најверојатниот одговор води кон спицистичките претпоставки кои го одобруваат таквото идеолошко слепило.<sup>5</sup>

Во контекст на постхуманистичкиот дискурс, студиите за животните во книжевноста

---

дела во кои „животните претставуваат човечки одлики: лавот е храброст, бувот е мудрост итн.“ (Kuci, 2004: 78). Во еден самокритички пасаж таа напоменува: „Во мојата приказна, поради чии мани ве молам да ми простите, животниот циклус на жабите можеби изгледа алегорично, но за жабите тоа не е алегија, за нив тоа е она вистинското, единственото нешто“ (Ibid. 172).

<sup>5</sup> Делата на Ернест Хемингвеј честопати се предмет на критика токму од аспект на третманот што во нив го има животинското страдање. Така, во едно од пионерските дела од областа на студиите за животните во книжевноста, Маргот Норис забележува дека во *Смрт во појлагнејшо* (1932) Хемингвеј ја восприема коридата како уметничка форма со „уметникот како садист“, при што „матадорот буквално создава ‘уметност’ произлезена од мачење и убивање“ (Norris, 1985: 11-12). Во слична насока, Мариен Шолтмаер го издвојува третманот на биковите во романот *Сонцето повторно изјрева* (1926) како егземплар за практи-

ка поставуваат и прашањето за односот помеѓу човечките и нечовечките животни, откривајќи дека дури и „радикалните“ наративи обично се напишани од антропоцентрична перспектива. Оттука, животинската перспектива може да послужи за реинтерпретирање на наративите, и тоа не од еволутивна позиција што го издигнува човекот на пиедестал на прометејски субјект помеѓу видовите, туку од една коеволутивна перспектива што ги согледува нечовечките животни како неразделно поврзани со човечката историја и како динамични чинители со сопствени права. Крајната цел е да се понуди „посовесен одговор на животите на кои било видови, вклучувајќи ги и луѓето, согласно нивната ранливост во однос на дистинкцијата помеѓу луѓето и животните“ (Parry, 2017: 5). Таквиот одговор е можен со осврт кон историскиот развој на животинските претставувања и начинот

---

ката на естетска експлоатација на животинското страдање: „Биковите се само аниминирани предмети во уметничкиот спектакл. Согледан како уметност, спектаклот во арената на бикови не само што го отфрла животинското страдање; всушност, тој предизвикува страдањето да исчезне, бидејќи целиот настан е само геометрирска интеракција на апстрактни сили“ (Scholtmeijer, 1993: 264). Според Кери Вулф, животните во прозата на Хемингвеј служат како „друго поле“ врз коешто се проектираат проблематичните прашања поврзани со идентитетските дискурси на род, раса, класа итн.; конкретно, коридата во романот *Сонцето повторно изјрева* има симболичка функција „што ни овозможува да видиме дека спицистичкото жртвување кое ја обезбедува машката во романот на Хемингвеј не претставува, во крајна линија, егзистенцијално искупување од насилството преку храброст, ред и грациозност – како што Хемингвеј би сакал да веруваме – туку попрво е первертиран израз на таквото насилство водено од очајниот хуманизам и паничниот хетеросексизам“ (Wolfe, 2003: 141).

на кој тие ги одразуваат идеите за луѓето, како и кон етичките прашања врзани за овие претставувања, животинските субјекти од каде што потекнуваат таквите книжевни претставувања и начинот на кој влијаат врз реалните животински субјекти.<sup>6</sup>

Сумирано, студиите за животните во книжевноста го отвораат прашањето на можностите за претставување на животинското искуство во сета негова моќ и амбивалентност. Притоа, книжевните текстови се анализираат како начин за разбирање на животните, но и како бариера за нивното разбирање, како начин за присвојување на животинската другост или како начин за преиспитување на тоа што всушност претставува човекот. Конечно, од тензијата помеѓу таквите гледишта во книжевните текстови се изнедрјува еден когнитивен, етички и политички предизвик насочен кон (ре)евалуација на основите на современото општество и на самиот човечки субјект. Поинаку кажано, животинската перспектива во книжевноста врши

<sup>6</sup> Во манирот на своевиден постхуманистички реализам, низ драмата на двата централни ликови – магаре и мајмун, провокативниот роман *Беаџриче и Верџилиј* (2010) на современиот канадски автор Јан Мартел (чија проза, инаку, избобилува со животни како главни ликови) ги соочува сфаќањата за човечко-животинскиот јаз на најболен и највознемирувачки начин, преку изнесување во преден план на можните наративни паралели помеѓу нацистичкото масовно убивање на Евреите и индустриското сериско убивање на животните. Непријатноста што ја буди читањето на романот претставува предизвик за т.н. „утешително размислување“ – дискурзивен отклон од чувството на срам и вина за третманот на луѓето кон животните (Pick, 2011: 11).

дефамилијаризација на човечката перспектива, ги поткопува темелите на спицизмот и нуди потенцијално револуционерен апел, главно упатен кон бруталната човечка тиранија над животинското царство.

Во смисла на оваа своевидна „животинска херменевтика“, во продолжение следи подробна анализа на расказот *Плајномер* на рускиот книжевен класик Лав Н. Толстој.

### **Животинската перспектива во расказот *Плајномер* на Лав Н. Толстој**

Расказот *Плајномер: Живојој на еден коњ* (1886)<sup>7</sup> на Лав Н. Толстој буди интерес во

<sup>7</sup> Првата замисла на Толстој да напише „приказна за еден коњ“ потекнува уште од 1856 година, но таа нема да биде реализирана сè до 1863 година кога главно е завршен најголем дел од ракописот, додека последните корекции се направени во 1885 година. Впрочем, конечната верзија на *Плајномер* ја опфаќа доцната фаза од творештвото на Толстој (придружена со неговото славно конвертирање кон принципите на христијанскиот пацифизам, вклучувајќи го и вегетаријанството), при што може да се забележи дека особено кореспондира со естетските сфаќања изнесени во подоцнежниот трактат *Што е уметноста?* (1897). Во овој трактат Толстој ја одредува уметноста како средство за пренесување силни чувства, такви чувства кои човек „ќе го заразат со чувствата на другиот, ќе го принудат да се весели на туѓата радост, да паѓа поради туѓата несреќа, душата да му се стопи со душата на другиот – што е и суштината на уметноста“ (Толстој, 1968: 192). Доделувајќи ѝ недвосмислена морална улога, уметноста треба „да предизвика стравопочит кон вредноста на секој човек, кон животот на секое животно, да предизвика чувство на срам поради раскошот, насилството, осветата, поради користењето за лични задоволства на предметите што на други лица им се неопходни“ (Ibid. 246).

рамки на студиите за животните во книжевноста уште со самиот факт што наративната фокализација речиси целосно е насочена кон гледната точка на животните:

*Коњите нималку не се исплашија и не се навредија поради зајадливиот ѝон на коњарот, се држеа дека им е сеедно и бавно излегуваа низ врајата: само една сѝара, црна кобила со долга зрива ги начули ушиите и се свртеа нагло со задниот дел (...) Од ситите коњи во коњушницата (а ги имаше ситијина) најмалку неспретливост ѝокажуваше шарениот ѝарий кој сѝоеше осамено во аголот ѝод најспретливоста и, ѝодзатворајќи ги очите, лижеше еден дабов дирек од шупата. (Tolstoj, 1964: 107).*

Приказната се фокусира токму врз ова животно, дртав и изнемоштено коњ, чијашто старост, како што напоменува Толстој, „истовремено е грда и величествена“ (Ibid. 110). Опширниот опис на животното (доказ за Толстоевата посветеност кон детали што, всушност, е една од причините за неговата писателска слава) покажува дека авторот му обрнува сериозно морално внимание:

*Големата, ковчешта глава, длабоките вдлабнатини околу очите и обесените, раскинати вилицы ѝешко и длабоко висеа на врајот кој беше свиен од мршавост и се чинеше речиси дрвен. Низ обесените вилицы од сѝраните се гледаа црникавиот јазик и жолти осѝајоци од испрошените долни заби. Ушите, од кои едношто беше пресечено, длабоко ѝагаа од обите сѝрани и еднај ѝонекогаш мрзливо се ѝомесѝуваа*

*за да ги исплашат мувиите кои се лејеа (...) Сейак, насѝројти одврајната сѝарост на ѝој коњ, и не сакајќи човек би морал да се замисли (...) Нависѝина, имаше нешто величествено во ѝојавата на ѝој коњ, во ужасната мешавина од одбивните знаци на ѝројаднатост и зголеменото шаренило на крзношто со однесувањето и изразот на самодоверба и кројкост, самосвесна убавина и сила. (Ibid. 111).*

Во средишните поглавја од расказот, Платномер ја раскажува својата животна приказна во прво лице пред насобраните коњи во ергелето во текот на пет последователни ноќи. Говори за првите впечатоци по раѓањето, за раниот живот како ждребе, за одвојувањето од мајката, за промените што ги доживува по неговото кастрирање, како и за постојаното тргување со него од еден на друг сопственик, придружено со различниот третман од страна на господарите и нивните потчинети. Тука Платномер опишува што размислува и чувствува тој како коњ, техника преку која Толстој се обидува да ја потенцира субјективната перспектива на Платномер како животна, независно од човечкиот субјект. Искуството на Платномер откако ќе биде кастриран е добар пример за тоа:

*Упрегената пресѝанав засекогаш да 'ржам, сѝанав она што сум сега. Целиот свет се ѝромени во моите очи. Ништо не ми беше мило, се ѝовлеков во себе и ѝочнав да размислувам. Во ѝочейокој сѝ ми беше одврајно. Пресѝанав дури и да јадам, да ѝијам и да одам, а на ѝгра ѝовеќе не ни ѝомислував. Понекогаш ми ѝагаа на ѝамеј да клоцнам, да ѝојрчам, да за 'ржам,*

но веднаш ќе изникнеште стравно и прашање: зошто? И последната сила исчезнуваше (...) Една вечер ме водеа во истата доба кога до твараа и крдојо од полето (...) Чув весело 'ржење и појој (...) Се приближуваа, и јас, една по една, ги разознавав сите познајќи, убави, достоинствени, здрави и елегантни појави. Понекоја од нив исто така погледна во мене (...) Се занимав и, ненамерно, по старата навика, за 'ржав и поирчав во кас; но моето 'ржење одекна жалосно, смешно и грдо. Во крдојо не се насмеаја, но забележав како мнозума од присуството ја вршат главата (...) Одеднаш разбрав сè, разбрав колку засекогаш сум им станал туѓ, и не се сеќавам како со коњарот се вратив дома". (Ibid. 121).

Во наведената одломка нема естетска експлоатација на животинското страдање во симболички цели. Напротив, она што се истакнува е страдањето и понижувањето кое Платномер го чувствува како животно. Во нарацијата животинското субјективно постоење се препознава и почитува како значајно прашање. Не постојат авторски коментари, туку страдањето на коњот е опишано на едноставен но сочувствителен начин што му овозможува на читателот да ја согледа човечката суровост и репресија кон животните.

Толстој потоа ја префрла сцената во богатата земјопоседничка куќа каде што луѓето разговараат за вредноста на нивните ергелиња од чисто економска гледна точка. На тој начин се врши јукстапозиционирање на субјективната перспектива на животните со објективниот/материјалистичкиот поглед на луѓето. Контрас-

тот помеѓу двата светогледи особено доаѓа до израз во делот каде што Платномер се обидува да ја разбере сопствената положба во однос на човечката жед за присвојување:

Тогаш не можев никако да сфатам што значеше тоа што мене ме нарекуваа човечка соисiveness. Зборовите „мој коњ“, кои се однесуваа на мене, жив коњ, ми се чинеа исто толку чудни како и зборовите „моја земја“, „мој воздух“, „моја вода“. (Ibid. 123).

За време на дискусијата во гостинската соба, Серпуховски (поранешниот омилен господар на Платномер), сега остарен и материјално и морално срозен, со гордост се потсетува на својот некогашен касачки коњ, истакнувајќи го неговото потекло и долгиот чекор, „син на Љубезниот I, Платномер, како платно да мериш“ (Ibid. 137). Иронично, претходно во текот на денот Серпуховски нема да го познае Платномер, кој, за разлика од него, здогледувајќи го саканиот господар, ќе испушти „неразумно, слабо, старечко 'ржење“ (Ibid. 132).

Ден по посетата на поранешниот господар, лошо третиралиот Платномер ќе се зарази со шуга, по што ќе биде одлучено да се ослободат од него. Тоа ќе биде сторено така што ќе биде изнесен во дворот зад шупата каде ќе му биде пресечено грлото дури не искрвави до смрт – процес кој Толстој детално го опишува од глед-

на точка на самиот Платномер.<sup>8</sup> Несвесен за тоа што му се случува

*(...) коњот се обиде да го дофати ивоводни-  
кот, иосака да го ивака од досада, но беше  
и́редebel, иа воздивна и ги заи́вори очии́е.  
Вилици́и́е му се обеси́ја со звуци́и́е на но-  
жо́и и и́очило́и́о. Единси́вено и́рейереше  
не́зовати́а ои́ечена, болна, иси́ружена но́а.  
Одеднаи́ и́очувси́вјува дека го и́рифака́аи́  
за долна́и́а челу́си́ и дека му ја и́оди́гнува-  
аи́ глава́и́а. Ги ои́вори очии́е. Пред не́до  
се нао́гаа две кучи́ња (...) Коњот ги и́о́глед-  
на и и́очна да ја че́ша вилица́и́а од рака́и́а  
и́и́о го др́жеше. (Ibid. 139).*

Доверливиот Платномер смета дека каса-  
пот е таму за да му помогне. Потоа

*(...) и́очувси́вјува како неи́и́о му си́тори́ја на  
жрло́и́о. Го забеле, и́ој воздивна, се сои́на,  
но се задр́жа и заси́ана очекува́јќи да види  
и́и́о ќе се случи́ и́онати́аму. И и́о́гаш не-  
каква и́ечности́ се разлеа во силен млаз низ  
враи́о́и и жради́и́е. Воздивна длабоко и му  
си́ана мно́гу и́одобро (...) Ги заи́вори очии́е  
и и́очна да ја си́уи́и́а глава́и́а (...) По-  
и́оа и́очна да го си́уи́и́а враи́о́и, и́о и́и́о  
заи́рейери́ја нозе́и́е, се зани́и́а цело́и́о  
и́ело. Не беше и́олку иси́лашен, колку и́и́о  
беше зачу́ден. Се беше и́ака ново. Зачу́ден,  
се обиде да и́о́де наи́ред, да се и́оди́гне. Но,  
намеси́о и́оа, нозе́и́е, и́ридвигува́јќи се од  
меси́о́и́о, се заи́леи́каа, и́ој и́очна да и́а́а*

<sup>8</sup> Постојат сличности помеѓу описот на смртта на Платномер и посведочените сцени при една посета на кланица, искуство што Толстој детално ќе го изнесе во есејот *Првиот чекор* (1892).

*си́ранично и, обигува́јќи се да зачекори,  
и́адна наи́ред на левио́и колк. Живоде́рои́  
и́очека додека да и́реси́анати́ жрче́нати́а.  
(Ibid. 139).*

Телото на Платномер е оставено да ги на-  
храни дивите животни, со што се имплицира  
дека дури и неговата стрвина служи за некаква  
цел, за разлика од сопоставениот бескорисен  
труп на Серпуховски.

Од аспект на перспективата којашто е до-  
минантно присутна во него, расказот *Платно-  
мер* претставува егземплар за техниката на очу-  
дување.<sup>9</sup> Конкретно, како што наведува Виктор  
Шкловски, ефектот на очудување е постигнат  
на тој начин што „нараторот е коњ, па нешта-  
та се чинат необични не поради нашата соп-  
ствена перцепција, туку поради онаа на коњот“  
(Shklovsky, 2017: 82). Со применетата животин-  
ска перспектива Толстој му нуди на читателот  
да ја усвои гледната точка на коњот Платномер,  
а да се отуѓи себеси од човечката перспектива,  
што, за возврат, му овозможува да ги осознае  
интересите, потребите и страдањата на други-  
те, нечовечки животни. Запознавајќи го како  
субјект, читателот може да почувствува тага,  
емпатија и симпатија кон судбината на Платно-  
мер, како и гнев кон човечката индиферентност  
и суровост при третманот на ова величествено  
животно. Истовремено, преку усвоената живо-  
тинска перспектива читателот рефлектира и на

<sup>9</sup> Очудување е термин што го воведува Виктор Шкловски во познатиот есеј *Умеи́ности́а како и́оси́ајќа* (1917) преку кој ја означува техниката на прикажување на нештата низ невообичаена перспектива со цел да се скршне од нивното восприемање по автоматизам.



самото човештво, отворајќи ги прашањата за границата помеѓу луѓето и животните, отфрлањето и прикривањето на животинското страдање, како и сувереноста на единката наспроти премисата за животните како приватна сопственост на луѓето.

Техниката на очудување е задржана до самиот крај (и по смртта на Платномер), независно од поврзаноста за животинската перспектива, што е воочливо во описот на човечките ритуали при закопот на Серпуховски:

*Тој веќе одамна никому не му беше потребен (...) но, сепак, мртвоциите кои погребуваат мртвоци мислеа дека е потребно што да се надуваат леи, што веднаш ќе изгине, да го облечат во убава униформа, да го обуваат во нови чизми, да го положат во убав ковчеж со нови украсни реси на сите четвори страни (...) и што што да го прекријат со земја. (Tolstoj, 1964: 140).*

Оваа крајна сцена само го потенцира двојниот механизам преку кој функционира примената на неантропоцентрична перспектива низ речиси целокупниот расказ. Имено, таа претставува одличен показ за очудувањето како книжевна техника на естетско ниво и за следствениот премин кон отуѓување од социјалните норми на културолошко ниво. Впрочем, „естетското очудување и социјалното отуѓување обете придонесуваат Толстоевиот расказ да биде една медитација на самите граници на антропоцентризмот“<sup>10</sup> (Robles, 2016: 49).

<sup>10</sup> Се разбира, можно е исчитување на расказот и во поинаков клуч. На пример, одредени сегменти упатуваат на

## Заклучни согледби

Редовна практика на хуманистичките и општествените науки е да се посветува малку внимание на учеството на нечовечките животни во човечката култура, поаѓајќи од вкоренетата идеја за човекот како уникатен вид и, следствено, од претпоставката дека *Homo sapiens* треба да биде единствениот предмет на нивен интерес, што ги исклучува животите надвор од човекот. Наспроти ваквата интелектуална заднина, во последните три децении ангажманот на различни академски дисциплини придонесува за отворање на патот кон своевиден „животински пресврт“ (Best, 2009: 9), доведувајќи ги под прашање филозофските, етичките и политичките основи на хуманистичката претпоставка за човечката исклучителност во однос на другите видови, а со сериозно разгледување на животинското присуство што ги прогонува маргините на историјата, антропологијата, социологијата, психологијата и книжевната критика. Овие нови научни импулси се групирани под заедничкиот чадор на т.н. студии за животните, каде што се развиваат и отвораат прашања во поширок интердисциплинарен контекст. Она што произлегува од таквите нови истражувања

интертекстуални врски со делото *Зайисити на ловецот* (1852) на Иван С. Тургенев, но и на можна лична пресметка со него како автор, а, исто така, не се исклучени и поврзувања со тогашните социкултурни прашања на класата, приватната сопственост, лицемерноста на црковните ритуали (патем кажано, Толстој ќе биде екскомунициран од Руската православна црква во 1901 година) и други конотации. За различните книжевни и вонкнижевни интерпретации на расказот, види: Forehand, 2014.

е една критичка постхуманистичка перспектива која врши реконструирање на другите (поинакви од човечкиот) идентитети од неантропоцентрична гледна точка, како и анализирање на идентитетите кои се конструираат во книжевноста како резултат на контактот помеѓу видовите, што подразбира сериозен пристап кон животинските идентитети. Во таа смисла, Кери Вулф ги согледува студиите за животните како продолжение на раната политичка критика:

*Земајќи го предвид она што го научивме во последните децении во однос на многу нечовечки животни – божајќи ги нивните ментални и емотивни животи, комплексноста на нивните форми на комуникација и интеракција – многу научници сега сметаат дека сме принудени да направиме исти чини на промена во етиката на читање и интерпретирање каква што (...) се случи на сериозен начин во однос на расата и родот во 1970-тите и 1980-тите години (Wolfe, 2009: 567-578).*

Јазикот честопати се толкува како клучен маркер на различноста на човекот во однос на другите видови, како код на комуникација од сосем поинаков ред од оној што го користат животните. Книжевноста, пак, како апологија на јазичниот израз во сета негова комплексност и суптилност, се чини дека само ја потенцира границата помеѓу „светот на луѓето“ и „светот на животните“. Тоа укажува на проблемите при обидот за спознавање на животните и, конкретно, на недостатоците на човечкиот јазик при претставување на животните. Прашањето што произлегува од таквиот антропоцентричен по-

глед гласи: како воопшто би можеле да бидат претставени животните на начин кој ќе биде доследен на нивните сопствени перцепции и интереси? Ставот од типот дека „кога коњот би прозборел – човекот не би го разбрал“ само го претпоставува однапред она што треба да се постави под прашање, имено, апсолутната и непропустлива граница помеѓу луѓето и животните. Од една страна, таквиот екстрем солипсизам ја делегитимира речиси секоја можност за реферирање на животинскиот свет преку човечкиот јазик; од друга страна, тој значи занемарување на извесното човечко знаење стекнато во однос на животинскиот свет, но и занемарување на човечката способност за емпатичен поглед кон животинското искуство. Во секој случај, прашањето не треба да се предимензионира. Всушност, токму животинската перспектива е онаа која не само што ги поткопува антропоцентричните и спицистичките претпоставки туку и ја разбива илузијата за навидум затворениот човечки хоризонт, за кохерентноста на дадените значења и јазичните ознаки.<sup>11</sup> Дополнително, животинската перспектива ја тестира човечката способност не само за размислување туку и за (со)чувствување, бидејќи

<sup>11</sup> Дон Симонс го отвора и прашањето за значењето на преминот од антропоцентрична на неантропоцентрична перспектива во смисла на трансформациите кои се случуваат во самиот текст и во книжевните стратегии кои го користат јазикот како структурна матрица за претставување, при што животинската перспектива „нуди трансгресивна рута не само преку спицистичките граници туку и помеѓу затворениот формален универзум на јазичниот артефакт и материјалниот свет во кој истиот постои“ (Simons, 2002: 172).

„ние сме веројатно единствениот вид со доволен нарушувачки капацитет, моќ и географска распространетост за кого прашањата на одговорност кон останатите видови и кон околината на макрониво се од особено значење“<sup>12</sup> (Parry, 2017: 227).

Уште поконкретно, когнитивниот и етичкиот предизвик со кој се соочуваат студиите за животните во книжевноста е тоа дека квалитетот на животинскиот субјект и со него поврзаното прашање на антропоцентризмот се фундаментално неразрешливи. Дилемата која се јавува е дали „под кожата“ на претставените животни се наоѓаат „самите животни“ или

<sup>12</sup> Во бајката *Асирскиот цар Асархадон* (1903) Толстој ја раскажува приказната за спонимниот јунак кој, подготвувајќи се да го егзекутира непријателот Лаилиј, ќе биде посетен од еден мудрец при што ќе биде разубеден во намерата така што ќе му биде овозможено да навлезе во свеста на сите непријатели кои ги поразил и на сите животни кои ги уловил. Откако Асархадон ќе мине низ тоа просветлувачко искуство, мудрецот ја изрекува поуката: „Дали сега разбираш – продолжи старецот – дека ти си Лаилиј (...) и оние сверови кои ги уби во лов и ги ждереше на твоите пирови, исто така беа – ти. Ти си мислеше дека животот е само во тебе, но јас го тргнав од тебе велот на измама и ти виде дека себе си чинеше зло кога им го чинеше на другите. Животот е еден во сè, а ти исполнуваш во себе само дел од тој еден живот (...) Животот од еден момент и животот од илјада години, твојот живот и животот на сите видливи и невидливи битија – еднаков е“ (Толстој, 1975: 23-24). Поентата на Толстоевата бајка ја потенцира човечката способност за емпатија, а исто така резонира и со постулатите на биоцентризмот, учење според кое сите живи суштества поседуваат сопствени добра и морален статус (т.е. налагаат морално внимание), што подоцна се развива како еден од основните принципи на екоцентризмот (види: Attfield, 2009: 97-100).

човечките проекции за нив (или, уште повеќе, самите луѓе преоблечени во животинско руво)? Како и да е, тоа не треба да го поништи секој обид за замислување (не треба да се изуми фикционалниот карактер на книжевноста) на животните и можноста за остварување книжевна средба со нив. Поинаку кажано, неразрешливоста на прашањето не значи дека тоа треба да се отфрли во недостаток на дефинитивен објективен одговор, а степенот до кој животните можат да бидат претставени во „нивната суштина“ останува евалуациски идеал. Притоа, потенцијалниот клуч за пристапување кон животните како другост не е преку отфрлање или присвојување, туку преку поголема отвореност кон отпорот и предизвиците што ги носи таквата другост, поточно „отвореност кон другоста во нејзините сопствени термини, а не во нашите, па дури и кога таквата отвореност единствено може да се соочи себеси со безгласна енигма (...) тоа е показател за неповредливоста на анимираната другост“ (Lauscock, 1999: 281).

Во контекст на гореспоменатото, британската писателка Ајрис Мердок ќе забележи дека Толстој поседува „негативна способност“ (термин позајмен од Џон Китс), способност да продере во суштината на индивидуалната посебност и да ја прикаже стварноста на книжевниот материјал без наметнување на својата лична и/или идеолошка перспектива. Во случајот на животните (иако Мердок не говори директно за нив), тоа би значело дека Толстој е способен да ги прикаже животните без да ги наметне антропоцентричните и спицистичките претпоставки врз нив. Таквото препознавање на другос-

та и независноста на животните понатаму го поттикнува растот на етичката и политичката свест кај читателот: „Колку повеќе се разбере одвоеноста и различноста [на другите суштества], како и фактот дека другиот (...) има свои потреби и желби (...) толку е потешко да се третира [тоа суштество] како предмет“ (Murdoch, 1971: 66). Расказот *Плајнотер* е потврда за Толстоевата „негативна способност“<sup>13</sup> – во него

---

<sup>13</sup> Заклучокот за Толстоевата „негативна способност“ е донесен врз основа на конкретен расказ и тој не може едноставно да се генерализира на целокупното обемно творештво на авторот во кое има бројни реферирања на животните. Таквата задача далеку ги надминува рамките на овој текст. Колку за илустрација, во романот *Ана Каренина* (1877) дискутабилно е дали скршениот грб на кобилата на Вронски поради надмоќниот јавач претставува трагична судбина на едно животно или симболичен приказ за третманот на Вронски кон Ана. Во романот *Војна и мир* (1869), пак, постојат сцени (драгнење на мечка или лов на волци) во кои ликовите не покажуваат особена чувствителност во однос на суровоста кон животните, при што

Платномер не претставува езоповски коњ низ чија уста се пренесува горката вистина за луѓето; тој не е алегоричка, ниту заднински објект, туку самосвесен субјект; тој е индивидуа со сопствена биографија и искуство, а не дел од неиздиференцирана маса; тој може да почувствува болка и задоволство; тој умее да созрева и сака да живее. Наспроти замките на антропоцентризмот и спицизмот, расказот *Плајнотер* на Лав Н. Толстој се обидува да понуди еден перцептивен и емпатичен третман кон животните, со што претставува егземпларно дело од аспект на студиите за животните во книжевноста чија, пак, цел (во смисла на книжевна критика) е артикулирање на постхуманистичките импулси, што, во крајна линија, треба да мобилизира една посовесна поетика на пишување и читање на животните во книжевноста.

---

останува нејасно дали таквата нечувствителност треба да им се припише на ликовите или на самиот автор.

## Литература

### Кирилични извори

- Толстој, Лав Н. 1968. „Шта је уметност?“ Стр. 46-260 у *Чланци о уметносии и књижевносии*. Београд: Просвета.
- Толстој, Лав Н. 1975. „Асиријски цар Асархадон.“ Стр. 19-24 у *Хаџи Мураи и груѓе ириповејке*. Београд: Просвета.
- Харавеј, Дона. 2006. „Манифест за киборгот: Науката, технологијата и социјалистичкиот феминизам во доцниот 20 век.“ Стр. 177-228 во *Ог модернизам до иосимодернизам*, ур. Л. Кахун. Скопје: Темплум.

### Латинични извори

- Adams, Carol J. 1991. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum.

- Attfield, Roman. 2009. "Biocentrism." Pp. 97-100 in *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, ed. J. B. Callicott and R. Frodeman. Farmington Hills: Gale.
- Best, Steve. 2009. "The Rise of Critical Animal Studies: Putting Theory into Action and Animal Liberation into Higher Education." *Journal for Critical Animal Studies* 7(1): 9-52.
- Clark, Timothy. 2011. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forehand, Paul M. 2014. "Poetics of Leo Tolstoy's *Kholstomer*." Master's thesis, Department of Russian, East European, and Eurasian Studies Program, University of Oregon, Eugene.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Horta, Oscar. 2010. "Spiecism." *Journal of Agricultural and Environmental Ethics* 23(3): 243-266.
- Kuci, Džon M. 2004. *Elizabet Kostelo: Osam lekcija*. Beograd: Paideia.
- Laycock, Stephen W. 1999. "The Animal as Animal: A Plea for Open Conceptuality." Pp. 271-284 in *Animal Others: On Ethics, Ontology, and Animal Life*, ed. H. P. Steeves. Albany: SUNY Press.
- Murdoch, Iris. 1971. *The Sovereignty of Good*. New York: Schocken.
- Norris, Margot. 1985. *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst and Lawrence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Parry, Catherine. 2017. *Other Animals in Twenty-First Century Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Perkins, David. 2003. *Romanticism and Animal Rights*. Berkeley: University of California Press.
- Pick, Anat. 2011. *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Robles, Mario O. 2016. *Literature and Animal Studies*. London: Routledge.
- Ryder, Richard. 1975. *The Victims of Science*. London: National Antivivisection Society Ltd.
- Scholtmeijer, Marian. 1993. *Animal Victims in Modern Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Shapiro, Keneth and Marion W. Copeland. 2005. "Toward a Critical Theory of Animal Issues in Fiction." *Society and Animals* 13(4): 343-346.
- Shklovsky, Viktor. 2017. "Art as Device." Pp. 73-96 in *Viktor Shklovsky: A Reader*, ed. A. Berlina. New York: Bloomsbury.
- Simons, John. 2002. *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. Basingstoke: Palgrave.
- Tolstoj, Lav N. 1964. "Platnomjer: Život konja." Str. 105-140 u *Krivotvoreni kupon*, III izd. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Wolfe, Cary. 2003. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wolfe, Cary. 2009. "Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities." *PMLA* 124(2): 564-575.
- Wolfe, Cary. 2010. *What is Posthumanism?*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Filip Trajkovski

**“Under the Skin” of Literary Animals: the Animal Perspective in  
Leo N. Tolstoy’s Short Story *Kholstomer*  
(Summary)**

In the last three decades, as a part of the wider discourse of posthumanism and under the common umbrella of the so-called animal studies, begins to develop a new interpretative literary criticism labeled as literary animal studies. This criticism, both ethical and political, makes (re)evaluation of the literature from the standpoint of how animals are represented and treated therein. Literary animal studies dispute the figurative use of animals, often reduced to tropes in service of the anthropocentric perspective, while searching for works of literature where animals are perceived in a way that respects their subjective character and independent existence. At the same time, the textual politics of animal representation in literature reveals the question of animals as otherness and the appropriate discussion of the human-animal divide, whereby new understanding and possible exit from the solipsism of the modern human subject is provided, all by decentering the anthropocentric humanism and rethinking of its ontological and epistemological limitations. In the abovementioned sense, starting from the animal perspective applied in it, this article seeks to (re)interpret Leo N. Tolstoy’s short story *Kholstomer* as an exemplary work in terms of literary animal studies.

**Key words:** literature, animals, animal studies, literary animal studies, posthumanism, otherness

Александра Стојковска

821.163.42-312.6(049.3)

*Original scientific paper/Изворен научен труд*

## ЖЕНСКАТА СЛИКА НА СВЕТОТ („МИЛЕВА АЈНШТАЈН, ТЕОРИЈА НА ТАГАТА“ НА СЛАВЕНКА ДРАКУЛИЌ)

**Клучни зборови:** женски лик, факт, фикција, вистина, општествени улоги, постмодернизам

„Значајната репутација на Алберт Ајнштајн, таткото на теоријата на релативноста, чиешто име е синоним на генијалноста, се покажува како – релативна“<sup>1</sup> (Gabor 1995: 11). Вака Андреа Габор (Andrea Gabor), новинарка, писателка и универзитетска професорка на Барух Колец во Њујорк, ја започнува својата книга<sup>2</sup> посветена на не толку славните сопруги

<sup>1</sup> Преводот од англиски јазик е на авторката на овој труд..

<sup>2</sup> Насловот на книгата на Габор “Einstein’s Wife. Work and Marriage in the Lives of Five Great Twentieth-Century Women“ на македонски јазик би гласел „Сопругата на Ајнштајн: Работата и бракот во животите на пет велики жени од дваесеттиот век“. Книгата е структурирана како низа од кратките биографии на петте избрани жени, но не само со цел да се направи преглед на нивното минато, туку повеќе со цел врз примерот на нивните животи да се направи преглед на 20 век и местото на жената во тој период, како и да се отворат повеќе социолошки и културолошки прашања коишто се однесуваат на (не)возможната комбинација од успех на образовен, професионален и семеен план кога станува збор за жени со исклучителна интелигенција, амбициозност и жед за наука и професионален развој. Книгата покажува дека во некои случаи стапувањето во брак не е погубно за градењето кариера

на некои од најпознатите мажи од историјата. Меѓу петте избрани жени од 20 век се наоѓа и првата сопруга на Алберт Ајнштајн, Милева Мариќ Ајнштајн.

Првата сопруга на генијалниот физичар и мајка на вкупно три негови деца, сè до денес е предмет на жестоки расправи во академските кругови и надвор од нив, иако нејзиното постоење, сè до објавувањето на преписките на Алберт Ајнштајн, било постојано поттурнувано на маргините од Албертовата биографија. Што е тоа што го направи славно името Милева Мариќ Ајнштајн? Во текот на 80-тите години од 20 век, достапен за јавноста стана дотогаш

и професионалниот напредок на жените, но некогаш напоредното одржување на хармонична семејна атмосфера и динамичен професионален живот е просто невозможно. Дали ваквиот „неуспех“ да се постигне рамнотежа во бракот и семејниот живот треба да им го припишеме на жените и нивната „неспособност“ да функционираат напоредно на два (или повеќе?!) фронта или пак, станува, можеби, збор за нешто друго, останува отворено прашање, дури и по стремежот за негово посоодветно истражување понатаму во овој труд.

непознат дел од Ајнштајновата кореспонденција со неговата тогашна девојка Милева Мариќ. Писмата датираат од почетокот на 20 век, пред двојката да стапи во брак, но и од првите години од нивниот заеднички брачен живот, кој официјално траел 16 години. Она што го забележале заинтересираните за животот на Ајнштајн(ови) во нивната меѓусебна преписка, и што ги поттикнало да ја отпочнат расправата која и ден-денес трае, е Ајнштајновото експлицитно реферирање кон научните статии за чиј автор денес се смета лично тој, како „наши статии“ и „наша работа“. Во објавените писма потпишани од Милева Мариќ и адресирани до нејзиниот сопруг, но и до нејзини блиски пријатели, постојат истите алузии дека познатите статии на Ајнштајн коишто денес се сметаат за основи на современата физика, се всушност плод на научната соработка помеѓу генијалниот физичар и неговата, можеби, исто толку генијална сопруга. Од моментот на објавувањето на преписката на славниот брачен пар, па сè до денешен ден, на дискусиите за можното учество на заборавената сопруга на Ајнштајн во неговата научна дејност им нема крај.

Како и да е, која е, навистина, Милева Мариќ?

Пребарувањето на името Милева Мариќ, сеедно дали во кирилични или латинични извори, на прв поглед ги дава истите информации: според авторите на повеќето текстови објавени на сајтови за масовна консумација, најважно е да се знае дека Милева била првата сопруга на најпознатиот физичар на светот, дека околу нејзиното име со години кружат шпекулациите

за нејзиното можно коавторство на научните статии на Ајнштајн, дека не изгледала особено впечатливо и накривувала на левата нога, а потоа најчесто се редат податоците за нејзиното егзотично словенско/балканско/провинциско потекло и за бракот со Алберт Ајнштајн. Притоа, не секој од овие автори го смета за важно тоа што Милева Мариќ била единствената жена што студирала на Одделот за математика и физика на Политехничкиот факултет во Цирих и втората жена која ја завршила предвидената студиска програма до крај (иако не успеала да дипломира), дека била единствената средношколка која добила специјална дозвола да ги посетува предавањата по физика во Кралската гимназија во Загреб, а нејзините оценки по математика и физика често биле подобри од оцените на машките соученици. Притоа, најчесто се изоставени податоците за тоа како Ајнштајн на повеќе начини го оневозможил дипломирањето на Милева, го одолговлекувал стапувањето во брак и покрај раѓањето на нивното прво дете (кое никогаш не го запознал), одржувал тајни преписки со други жени додека бил во брак со неа, составил список понижувачки услови кои Милева морала да ги прифати доколку сака да остане во брак со него, по нејзината смрт преку 30 години не го посетил својот помлад син кој живеел во психијатриска установа со дијагноза шизофренија итн. итн.

Затоа, портретизацијата на Ајнштајн како симпатичен и ексцентричен генијалец, без чорапи и со луда фризура, наспроти претставата на Милева како мрачен чудак, е далеку од справедлива. Вистината за минатото на Милева и



Алберт е, како и секогаш, релативна и повеќестрана.

Романот „Милева Ајнштајн, теорија на тагата“ на хрватската писателка Славенка Дракулиќ е само еден од мноштвото текстови кои го проблематизираат заедничкото минато на Ајнштајнови, но еден од поретките текстови кои го сосредоточуваат вниманието на минатото на Милева Мариќ Ајнштајн и нејзиниот животен пат по одвојувањето од Алберт. Раскажувањето во романот започнува од 1914 година, во Берлин, токму од моментот кога Милева ја носи најтешката одлука во својот живот – одлуката да го напушти сопругот и да ги поведе двете деца со себе. Од таа точка нарацијата во романот се движи во двата правци на временската оска. Имено, заедничкото минато со Алберт се дава низ ретроспективни пресекувања на, инаку, линеарната нарација на омнисцентниот раскажувач, кој е фокусиран врз Милева и често се поставува токму во нејзината гледна точка. Од друга страна, раскажувањето на омнисцентот е на некои места прекинува за да ѝ се даде глас на самата Милева која станува лик-раскажувач, па така во романот се читаат спорадични и кратки пасуси пишувани во раскажувачката јас-форма. Овие кратки раскажувања на Милева се најчесто емотивни пресметки со самата себе во кои таа се охрабрува себеси да се избори против репресијата и измачувањето на кои е подложена во брачниот и постбрачниот живот. Милева најчесто не успева во тоа и останува пасивна и безгласна фигура, чие размислување само го алтернира историскиот тек, притоа нудејќи една од можните варијации на фактографски-

те настани, како и реконструкција на делот од историското минато што останал мрачен. Или, подобро кажано, конструкција на нова слика за еден аспект од конкретна историска епизода за која е познат и достапен само машкиот дискурс, кој на тој начин станал апсолутистичка и доминантна метанарација.

Во романот на Дракулиќ, со закосени букви и сведичка се означени цитатите од документираната кореспонденција на Ајнштајнови. Уште на втората страница од романот, во фуснота се наведува забелешката на авторката според која дознаваме дека сите реченици што се означени со ѕвездичка се изворни цитати. Така, преку вметнувањето на туѓиот (историографски) дискурс во својот (фикциски) дискурс се прави варирање на достапниот фактографски материјал и на знаењето за минатото што се пласира во текстовите кои проблематизираат дел од него. Цитатите извлечени од писмата се со самата постапка на ексцерпција веќе деконтекстуализирани, бидејќи тие се дислоцираат од нивниот првобитен контекст и од кодот што го споделувале тогашните адресат и адресант, во новиот контекст на (мета)фикцискиот универзум на романот на Дракулиќ, каде што авторката го видоизменува, реинтерпретира и дополнува историското знаење, енкодирајќи нови значења кои понатаму се умножуваат преку мноштвото можни интерпретации на нејзиниот текст. Според тоа можеме да заклучиме дека архивските докази за начинот на којшто се случувале минатите настани врзани за животите на Алберт и Милева Ајнштајн, во романот на Дракулиќ не се во функција на алатки за реконструкција на

тие минати настани, ниту, пак, придонесуваат кон продолжувањето и зацврстувањето на постоечката традиционалистички и патријархално ориентирана репрезентација на минатото. Напротив, присутно е разликување на статусот на јазичните сведоштва за минатото како носители на апсолутната вистина. Стремежот за максимална објективност и историска автентичност (па дури и научност) специфична за историските романи, во романот на Дракулиќ се заменува со типично постмодернистичкиот принцип на критичност кон знаењето за минатото, селективност при сижетирањето, но и бунтовна партикуларност, при што се мисли на сосредоточеноста токму на маргинализираните, делови од „големата слика“.

Авторката го поставува во основата на својот роман озлогласениот список услови што Ајнштајн го составил со цел да ја „дисциплинира“ својата сопруга и да го реорганизира нивниот брак според сопствените желби. Списокот, кој е архивиран и може да подлежи на верификација, го отвора понатамошниот дијалог помеѓу постмодернистичкиот текст на Дракулиќ и минатото преточено во различни текстуални конструкти и филтрирано од страна на нивните составувачи и од јазикот како медиум. Ваквиот плоден дијалог со минатото продолжува низ целиот роман и се исчитува преку неговата интертекстуална поврзаност со преписките на Ајнштајнови, но имплицитно и со сите текстови посветени на нивниот приватен живот, резултирајќи со иновативна варијација на тоталитарното знаење за времето, околностите и причинско-последичните механизми околу

настанувањето на тие писма. Токму затоа, текстот на Дракулиќ е неспоредлив со историските наративи кои не оставаат простор за сомнеж. Напротив, фикциското отворање на перспективата на маргиналната женска фигура побудува несигурност и недоверба кон вистината што се пласира како историско знаење, оставајќи простор и за размислувањето околу условноста, конвенционалноста и арбитрарноста на историското знаење или накратко, околу неговата релативност.

Славенка Дракулиќ го имитира биографскиот дискурс, со што нејзиниот роман формално се доближува до текстот на Габор, но и на Волтер Ајзаксон (Walter Isaacson)<sup>3</sup>, автор на можеби најпознатата биографија на Алберт Ајнштајн. Романот „Милева Ајнштајн, теорија на тагата“ наликува на биографски текст, иако веднаш под насловот стои одредницата „роман“, што на читателот веднаш му дава до знаење дека станува збор за фикциско дело. Кога романот на Дракулиќ е читан паралелно со кој било друг биографски текст, сеедно дали за Милева или Алберт, воочлива станува неговата тенденција за коригирање, дополнување и пред сè, промена на фокусот. Имитацијата на формата, како и на авторската постапка на суптилно оптоварување на текстот со личните сфаќања и

---

<sup>3</sup> Волтер Ајзаксон е американски писател, новинар и универзитетски професор. Покрај опширната и навистина детализирана биографија на Алберт Ајнштајн, објавена во 2007 година под наслов „Ајнштајн: Неговиот живот и универзум“ (“Einstein: His Life and Universe”), Ајзаксон е автор на познатите и реномирани биографии на Стив Џобс, Бенџамин Франклин и Леонардо да Винчи.

идеолошки концепти, се исчитуваат во контекст на постмодернистичката стратегија на испрашување на системот од позиција на инкорпорираност. На тој начин, системот се оспорува, но не се порекнува.

Што значи тоа? Романот на Дракулиќ покажува дека да се пишува објективно и од одредена временска дистанца за туѓиот живот е на самиот почеток неуспешна мисија, зашто оној што пишува не може да го замолкне сопствениот внатрешен глас и да го занемари сопствениот став кон постапките на објектот на (о)пишувањето, кој своевременно бил субјект на опишуваниите настани. Гласот на Дракулиќ е притаен, но присутен во текот на целата наративна, иако единствениот нејзин авторски коментар е фуснотата која нè информира дека цитатите означени со ѕвездичка се фактографскиот материјал што е инкорпориран во нејзиниот фикциски универзум. Понатаму, центарот околу кој ротира раскажувањето на Дракулиќ е внатрешниот емотивен и мисловен свет на Милева, што на романот му дава голема доза лиричност и чувственост. Дракулиќ го поместува фокусот, не само кон женската маргинална фигура – нејзината наративна постапка е далеку порадикална, зашто таа ја проблематизира внатрешноста на женскиот лик. За разлика од биографските дискурси што целосно се изградуваат врз фактографски материјал, кој сепак е толкуван и сижетиран во согласност со личните ставови на авторот, фикцискиот текст на Дракулиќ е изграден врз истата цврста фактографска основа, но е длабоко субјективен и отсликува една потенцијална страна на историската лич-

ност Милева Мариќ Ајнштајн преточена во фикциски лик-референт.

Британскиот филозоф Џон Стјуарт Мил (John Stuart Mill) во својата студија „Потчинувањето на жените“<sup>4</sup> пишува дека жената или го турка напред или го влече назад мажот во нејзиниот живот. И во современ контекст, односите помеѓу двата пола се меѓу најчесто експлоатирани теми на дигиталните медиуми од забавен тип. Често се среќаваме со хумористично прикажување и површни анализи на проблемите кои произлегуваат од нееднаквоста на половите во секоја смисла на зборот, но далеку поретко читаме подлабински проникнувања во суштината на овие социолошки и културолошки прашања. Проблематизирањето на теми од овој тип е фреквентна појава и во современата книжевност, а (мета)фикциите, каков што е романот на Славенка Дракулиќ, не само што ги реактуализираат прашањата наметнати уште од најзначајните имиња на феминизмот, туку и ги приземјуваат во реалноста, приближувајќи ги до читателот преку нивното поставување врз засведочени примери од историјата.

Според податоците изложени во повеќе различни извори заклучуваме дека сплетот на околности којшто придонел за почеток на љубовната врска помеѓу Милева и Алберт била нивната ексцентричност за време на студентскиот период. Во двата случаи, отскокнувањето

<sup>4</sup> “The Subjection of Women” е оригиналниот наслов на Миловата студија, за првпат објавена во 1869 година, како една од првите студии пишувани од мажи кои проблематизираат прашања околу родовата еднаквост.

од средината се должело на различни причини. Милева била постара од своите колеги, како и единствена студентка меѓу студентите на Политехника во Цирих, кои ги посетувале предавањата по математика и теориска физика. Земајќи го предвид тоа што во 1896 година, кога Милева и Алберт биле бруцоши, високото образование било сè уште невообичаено за жените, појавата на една жена токму на стереотипно машкиот факултет веднаш предизвикала потсмев од околината. Навикната на отфрлање од средината и невклопување меѓу врсниците, Милева имала малку пријатели и целиот живот била затворена и несигурна во себе. Студиите на Политехника биле само продолжение на монотоните гимназиски години во кои учењето било единствената преокупација во нејзиниот живот. Тоа што таа успевала во ништо да не заостанува зад своите колеги, ја мотивирало, можеби, и аверзијата на студентите, па така таа била препуштена на осаменоста сè додека не се зближила со уште еден ексцентрик од истата група.

Алберт бил најмладиот студент, а неговото чудно однесување го правело на некој начин општествено неприфатлив. Колегите не уживале во неговото друштво, затоа што тој бил саркастичен, не чувствувал потреба од автоцензура при комуникацијата, а прекумерноста во зборувањето и шегувањето не била од секогo добро прифатена. Ваквите околности природно ги поттурнале Милева и Алберт еден кон друг, а набрзо тие започнале често да се среќаваат за да учат заедно. Колегијалната соработка преминала во љубовна врска што траела во текот на целото студирање, но помеѓу неочекуваната

бременост и раѓањето на нивното прво дете, и склучувањето на бракот во 1903 година, поминал период од околу две години. Што навистина се случило со вонбрачната ќерка на Милева, останува сè уште неразјаснето прашање, а понатамошните настани се веќе добро познати. Ханс Алберт се родил во 1904, а Едуард во 1910 година. Четири години подоцна сопругниците тргнале по одделни патишта: Алберт останал во Берлин, а Милева и децата се населиле трајно во Цирих. Во 1916 година Алберт ги поднел документите за развод, кој се официјализирал по завршувањето на Првата светска војна.

Првите неколку години од нивниот брачен живот биле и најплодните години за професионалниот ангажман на Алберт. Без (засега) да го допираме прашањето за соработката и(ли) коавторството на Милева на трудовите на својот сопруг, напоменуваме, за почеток, само дека во некои од своите писма до Милева, Алберт ѝ дава признание за нејзината емоционална поткрепа. Во едно од писмата генијот пишува вака: „Без тебе ми недостига самодоверба, задоволство во работата... без тебе мојот живот не е живот“ (Banovic, 2018). Зачувани се и други фрагменти од нивната преписка во кои читаме дека Алберт тешко ги поднесувал нејзините спорадични отсуства. Во едно писмо пишува дека Милева му е потребна, зашто таа ги прави математичките пресметки наместо него. Зачуван е и записот во којшто нивниот постар син се присеќава како Милева и Алберт заедно работеле и пишувале, кога навечер Алберт бил дома, а домашните обврски на Милева биле завршени. Очигледно е, значи, дека повеќе од една деценија, Миле-

ва била жена којашто го туркала напред својот маж. Кои биле причините што ја преобрази- ле во жена што започнала да го влече назад, е прашање во однос на кое сите биографи и про- учувачи на нивните животи имаат различно ви- дување. Познато е дека во подоцнежните свои писма, Алберт пишувал дека животот со Ми- лева станал тежок и депресивен, речиси непод- нослив, а иако утехата ја пронашол кај својата братучетка Елза, погрешно е да се тврди дека таа е единствената причина што довела до де- финитивното разделување на Алберт и Миле- ва. Јасно е дека постоеле и други фактори, меѓу кои и континуираното негативно влијание на Албертовото семејство. Имено, неговата мајка Паулина никогаш не ја прифатила Милева како дел од семејството Ајнштајн, сметајќи ја за несоодветна кандидатка за својот син. Влијанието на Паулина било поддржано и од Албертовата сестра Маја. Стапувањето во брак со Елза, иако таа била ќерка на сестрата на Паулина, не пред- извикало ниту осудување ниту неприфаќање, додека напуштањето на Милева и нејзините две деца било поздравено од нивна страна.

Покрај останатите фактори кои придонеле за нивниот заеднички живот да стане неподнос- лив, постои уште еден битен, но амбивалентен фактор, зашто истиот тој одиграл важна улога на почетокот на нивната љубовна врска, но и при нејзиното дефинитивно распаѓање, околу 15 години подоцна. Станува збор за интелектот на Милева и нејзината љубов кон науката, од една страна, и Албертовиот амбивалентен став кон овој суштински дел од нејзиниот карак- тер, од друга. Тоа што Алберт бил привлечен

од неа, и покрај нејзиниот физички недостаток, може да се чита како природна последица на близината што се создала помеѓу нив двајцата, поради заедничките интереси и разбирања по однос на науката. Милева во романот на Дра- кулиќ раскажува вака: „Кога ме бакна првиот пат... мислев дека тоа се случи спонтано, не- како случајно... Кога останавме сами, седевме со главите над истата книга. Тој одеднаш се сврти и ме бакна. Потоа ми призна дека долго собирал храброст, барал прилика да останеме сами... Не му реков дека уште тогаш во него гледав повеќе момче отколку маж“<sup>5</sup> (Drakulić 2016: 19). На овој прв повеќе детски отколку страстен бакнеж му претходат часови помина- ти во заедничко учење и дружење. Љубовниот занес од страна на Алберт трае за време на за- едничките студии, првата вонбрачна бременост и смртта на девојчето, двојниот неуспех на Милева при полагањето на завршниот испит, бракот и следните две бремености. За време на истиот тој турбулентен период кој врз Милева остава големи последици, Алберт дипломира, успева да се вработи, ги пишува статиите кои го прославуваат неговото име, му се отвораат сè повеќе нови опции за вработување, а веќе насекаде се шепоти за неговиот потенцијал за освојување на Нобеловата награда. Факт е дека Алберт бил задоволен од помошта на Милева при неговата работа и од нејзиното присуство воопшто. Дури и ако не станува збор за коав- торство, туку само за извршување на некои ма- тематички пресметки, Милева му помагала и го

<sup>5</sup> Преводот од хрватски јазик е на авторката на овој труд.

коригирала, а часовите поминати во разговори и анализи на прашањата што го провоцирале научниот интерес на обајцата, резултирале со револуцијата што ја направил Алберт во областа на современата физика.

Џон Стјуарт Мил смета дека сопругите и јавното мислење се меѓусебно поврзани, зашто жената може да го мотивира и помогне издигнувањето на својот маж над стандардите пропишани со општо мислење. „Мажот кој е оженет со жена што му е инфериорна според интелигенцијата, во неа гледа вечен мртов товар или уште полошо отколку мртов товар, тег којшто го спречува во секој негов стремеж да биде подобар од тоа што јавното мислење го бара од него... Бракот е најтежок самар, освен ако мажот ја нема таа среќа неговата сопруга да биде еднакво високо над јавното мислење колку што е и тој самиот“<sup>6</sup> (Stjuart Mil 2008: 162). Ова мислење на Стјуарт Мил во голема мера ја објаснува фиксацијата на Алберт за Милева и желбата да ја задржи покрај себе, дури и ако тој сосем спонтано се вљубил во неа. Прашањето што е попровокативно е кога на мажот што имал среќа да пронајде сопруга која е високо над јавното мислење, му станува доволно од интелектуалната еднаквост и кога бракот во кој жената не е инфериорна станува исто толку тежок самар колку што е бракот во кој жената е инфериорна.

Дејството во романот го опфаќа периодот од 1914 година и дефинитивната разделба помеѓу Алберт и Милева, сè до почетокот на

Втората светска војна, кога Алберт засекогаш мигрира во Соединетите Американски Држави. Преку ретроспективните фрагменти, читателот може да ги реконструира и настаните од заедничкото минато на Алберт и Милева, како и некои кратки епизоди од нејзиното минато пред таа да го запознае Алберт. Според реконструираниите минати настани, се формира и претпоставката дека сè додека Алберт бил материјално, професионално, но и емотивно нестабилен, тој имал потреба да ја задржи Милева покрај себе, уживајќи во нејзиното присуство и поддршка. Штом неговиот живот тргнал по нов тек, каде што го чекале нови професионални предизвици, а неговото име станало познато на врвните европски универзитети, тој започнал сè почесто да отсутува, формирајќи сопствен социјален живот од кој Милева била исклучена. Таа преминува дури и преку неговите тајни кореспонденции со други жени, но кулминацијата настанува кога Алберт ја воведува Елза како трет учесник во нивниот брак. Притоа, преокупацијата исклучиво со домашните обврски, децата и работата на Алберт не ѝ остава време за себе и таа никогаш веќе не се одлучува да го полага својот завршен испит, што ѝ ги уништува можностите за добро вработување и ја остава засекогаш материјално зависна од својот сопруг.

Стјуарт Мил објаснува дека честа појава е жените да заостануваат зад мажите, дури и кога можностите им се рамноправно отворени на обајцата. проблемот се состои во тоа што ретко кои жени имаат време да се посветат на сопствените ангажмани, зашто „времето и ми-

---

<sup>6</sup>Преводот од српски јазик е на авторката на овој труд.

слите на секоја жена мораат најпрво да задоволат огромни претходни барања кои практичните нешта им ги поставуваат“ (Stjuart Mil 2008: 134). Понатаму, Џон Стјуарт Мил тврди дека грижата околу семејството и домаќинството, семејните трошоци, чистотата на домот и останатите домашни обврски, па дури и грижата околу тоа како семејството изгледа во очите на јавноста, се товар кој секогаш паѓа врз жената. Токму затоа, факт е дека општеството им наметнува обврски на жената кои го окупираат комплетно нејзиното време, а меѓу тие наметнати пропозиции е дури и позитивниот став кон сè што се бара од неа и вештината на шармантно, општествено прифатливо однесување. Токму затоа жените ретко успеваат да постигнат еднакво колку и мажите, заклучува Стјуарт Мил, но напоменува дека од голема важност е и мотивот за слава. „Во различните уметности и интелектуални занимања, постои степен на изворедно познавање кој е доволен за да се живее од тоа, а постои и повисок степен од кој зависи великото творештво што едно име го прави бесмртно. За да се постигне првото, соодветни мотиви постојат во секој што го следи професионалниот повик: а второто е едвај достижно ако не постои, или во некоја доба од животот не постоела, силна желба за слава“ (Stjuart Mil 2008: 137).

Овие два случаи за коишто пишува Стјуарт Мил можат да се поврзат со Милева и Алберт, како луѓе чие образование од истата област тече на истиот начин, но по завршувањето на студиите нивниот професионален развој зазел драстично различен тек. Имено, додека Милева

морала да се справува со општественото осудување поради вонбрачно роденото дете, Алберт го спремал својот завршен испит. Потоа, кога тој ја добил својата прва работа, веднаш ја повикал Милева кај себе со изговор дека му е потребна нејзината помош. Милева го оставила новороденчето кај своите родители во Србија, надевајќи се дека ќе го земе веднаш штом таа и Алберт се венчаат. Венчавката навистина се случила, но девојчето во меѓувреме починало и Милева сиот свој живот се справувала со тешката грижа на совест поради напуштеното дете. Понатаму, по раѓањето на двете деца, Милева ја презела грижата околу домот, а своето слободно време го поминувала помагајќи му на Алберт во неговата работа. Набрзо името Алберт Ајнштајн станува познато низ сиот свет, а името Милева Мариќ Ајнштајн стои (и засекогаш останува) во неговата сенка. Јасно е дека Алберт бил воден од желбата за слава, која го донела со себе и брзиот живот, честите патувања и преселувања, додворувањата од страна на други жени, како и желбата на луѓето, воопшто, да го запознаат и да му се приближат. И тука некаде се лоцира моментот кога Милева станала излишна во неговиот живот, зашто тој веќе немал никаква потреба од неа. Џон Стјуарт Мил ја поврзува желбата за слава со машиот пол, а жените, сеедно од какви причини, тврди тој, ретко ја споделуваат таа желба со ист интензитет како и мажите, што не би требало да се смета за наследно, туку за природен резултат на околностите во кои тие се наоѓаат. Секако, желбата за слава кај мажите секогаш се поддржува(ла) и охрабрува(ла), додека кај жени-

те се смета(ла) за дрска и неженствена (Stjuart Mil 2008: 138). Најпосле, во повеќето случаи, желбата за слава е придружена од егоцентричноста, а секој што стои на патот на славата се изедначува со непријател. Исклучителноста на Алберт ја поттикнува и фокусираноста само на себе, што не му дозвола да има обѕир и благодарност за жената што го поддржувала во минатото. Не е исклучена ниту можноста од појава на параноја пред потенцијалното интелектуално издигнување на Милева, што се објаснува со дефинитивното уништување на сите начини на кои таа би можела да направи нешто со својот живот.

Факт е дека тоа што го прави интересен животот на реалната Милева Мариќ за современите читатели е мистичноста која го обвива нејзиното вклучување во Ајнштајновата работа и пишувањето на неговите научни статии. Дали воопшто, и ако да, тогаш во колкава мера, Милева соработувала со својот сопруг? Во романот на Дракулиќ, тезата за можната соработка помеѓу сопружниците е пласирана како (една од можните) вистина/и, при што авторката го поддржува своето стојалиште повторно со ексцерпирани делови од достапните преписки. На тој начин, фактографскиот материјал е ставен во служба на поддржување на вистината што ја пласира авторката на фикциското дело, со што, пак, само се имитира познатата постапка на деконтекстуализација на издвоен фрагмент од нечиј (приватен) дискурс и негова функционализација како доказ на сопствениот поглед кон вистината. Најпросто кажано, Дракулиќ постапува исто како и кој било биограф на некој од

двата Ајнштајнови или кој било автор на содржини за широка консумација на електронските медиуми. Врз база на прочитаната преписка, авторот оформува свое мислење кое потоа го преточува во текст и своите гледишта ги докажува со откинатите делови од приватната преписка на Ајнштајнови. Романот на Дракулиќ е роман за една исклучителна жена, која го минала својот живот во сенката на најславниот научник на светот. По својата смрт останала засекогаш маргинализирана во колективната меморија и општоприфатеното знаење за минатото. Пишувањето роман за Милева Мариќ, и тоа роман во кој читателот го чита минатото преку нејзиниот субјективен диоптер, е своевиден бунт против маргинализацијата на Милева, и на женскиот пол, воопшто. Дури и Милева да немала никаков удел во Ајнштајновата научна дејност, таа ги жртвувала сопствените интереси и интелектуални потенцијали за да се ископа темелот на сјајната кариера на Алберт Ајнштајн.

Периодот на разделување на брачниот пар не бил ниту краток ниту безболан. Голем дел од нарацијата во романот го реконструира токму тој дел од животот на Милева, при што читателот може да направи споредба помеѓу двете етапи во биографијата на главниот лик: живот со Алберт и живот без Алберт. Според достапниот фактографски материјал, ниту финансиското раздолжување помеѓу некогашните сопружници не било едноставно и траело сè до смртта на Милева во 1948 година. И покрај сè, факт е дека Алберт финансиски ја поддржувал Милева до крајот на нејзиниот живот и дека го одржал ветувањето за отстапување на парич-



ната Нобелова награда во нејзин и интерес на Ханс Алберт и Едуард.

Нарацијата во романот на Дракулиќ го потврдува отстапувањето на парите од Нобеловата награда во корист на Милева, но ризичните периоди на спорадично непријателско расположение помеѓу поранешните сопружници, во романот се предизвикани воедно од нерасчистените финансиски сметки и вмешувањето на Елза во нив, но и од нерешените прашања околу тајните околности под кои биле напишани славните научни статии на Алберт. Имено, паранојата на Милева дека, под влијание на Елза, Алберт ќе ги исклучи своите синови од тестаментот, ја мотивира нејзината закана дека таа ќе напише мемоари во кои ќе раскаже како настанале Ајнштајновите научни статии кои му донеле слава. Интересно е тоа што оваа мисла за првпат ѝ доаѓа на памет на Милева кога таа чувствува дека иднината на нејзините деца би била загрозена, доколку Алберт подлегне на лакомите барања на Елза. Иако и претходно помислува на неправдата што ѝ била нанесена со исфрлањето на нејзиното име од заедничките трудови, Милева никогаш не размислува да преземе нешто против Алберт за на светот на науката да му го покаже сопственото присуство. Но, штом ја обзема стравот од несигурната иднина на синовите, Милева го искористува својот придонес во научниот опус на Алберт како средство што би го принудило научникот да размисли подобро при составувањето на својот тестамент. „Мораше да ги заштити од себичноста на Елза... Намерно му спомена дека размислува да напише мемоари, во кои детално

би ја опишала нивната соработка и како се случиле тоа таа соработка да остане незабележана... Затоа љубезно би го замолила да ѝ испрати копии од текстовите од ‘Анали на физиката’ врз кои таа соработувала. Сега, кога веќе ја доби Нобеловата награда, можеби јавноста би се интересирала за деталите околу тоа како настанаа тие текстови, Алберт – додаде таа“ (Drakulić 2016: 157). По овој дел од нарацијата, кој јасно ја покажува мотивацијата на Милева, следува фрагмент од фактографските писма на Алберт Ајнштајн до својата поранешна сопруга. Во писмото Алберт пишува вака: „Баш ме насмеа кога ми се закани со мемоарите, зар не ти падна на памет дека никому не му е грижа за таквите чкртаници дека човекот за кого пишуваш не постигнал нешто исклучително? Ако е некој нула тогаш му нема помош, тој треба да биде фин, скромн и да молчи. Тоа ти е мојот совет“ (Drakulić 2016: 158).

Ова Албертово писмо од 24 октомври 1925 година е навистина достапно за секој корисник на Интернет, а повеќето извори тврдат дека тоа навистина било реплика на идејата и(ли) заканата на Милева да напише свои мемоари. Зошто Ајнштајн би бил ужаснат од хипотетичките мемоари и зошто би реплицирал со толкава доза омраза и иронија – е прашање кое оди во прилог на потврдување на потенцијалната соработка меѓу сопружниците. Како и да е, за нас поинтересна е мотивацијата на Милева, таква каква што ја осознаваме во романот на Дракулиќ. Желбата на Милева да го искористи својот, сеедно дали скромн или значителн, придонес во работата на генијот исклучиво во интерес

на своите деца, а уште повеќе ароганцијата и себичноста што извираат од репликата на Алберт, ја илустрираат тезата на Џон Стјуарт Мил за желбата за слава, но воедно и моќ и доминација, што е иманентна на машкиот пол. Албертовиот одбранбен механизам, кој се манифестира со контранапад уште пред вистински да биде нападнат, ја покажува паранојата пред потенцијалното ослободување на жената од субординираната положба во која се наоѓа. Од друга страна, користењето на својот единствен вистински чекор во светот на науката, во корист на своите деца наместо за докажување на сопствената вредност, ја покажува умешноста на жените да ја контролираат желбата за слава, која отстапува пред моќната мајчинска љубов.

Планот на Милева завршува неуспешно и ја доведува пред уште поголемо понижување од страна на Алберт. Всушност, склопот на случувањата што се групираат околу оваа постапка на Милева, но и поголемиот дел од нејзиниот живот за време на бракот и по неговото завршување, се илустративни по однос на уште еден став на Стјуарт Мил. Филозофот ја истакнува импресивната издржливост при саможртвувањето на жените во корист на своите семејства. Иако саможртвувањето како доблест на жените е достоинство за почит, проблемот повторно се наоѓа во родовата нееднаквост, зашто жртвувањето на сопствените интереси во интерес на нечии други се наметнува од страна на општеството како идеал на женското однесување, додека истото било (е) невообичаено како модел на машко однесување. „Верувам дека еднаквоста во правата би го ублажила самоодре-

кувањето кое во сегашноста е вештачки идеал на женскиот карактер, и дека добрата жена не треба да се жртвува себеси повеќе отколку што тоа го прави најдобриот маж“ (Stjuart Mil 2008: 79). И секако, доколку волјата на едниот пол не би претставувала закон за другиот, тогаш не би имало ниту реална потреба од тој вештачки идеал за којшто пишува Стјуарт Мил. Надредена позиција има тој што заработува, во случајот – Алберт.

Одлуката да му се даде предност на Алберт кога станува збор за вработување е резултат на компромис, направен во интерес на обајцата, но штом за него станува движечки мотивот за слава, за заеднички одлуки веќе не може да стане збор. По разделбата, нивниот единствен заеднички интерес се синовите, а односот помеѓу нив и понатаму го рефлектира поголемиот дел од нивниот брак – авторитарна заедница во која оној што доминира речиси и не го познава подредениот. Подредениот никогаш не стекнува потполна доверба во оној под чија власт се наоѓа, а следствено на тоа, „владетелот“ ретко кога добива увид во внатрешноста на подредениот. Џон Стјуарт Мил пишува вака: „Темелното знаење на едниот за другиот едвај постои, освен помеѓу личности кои не се само блиски, туку и рамноправни... овие тешкотии стојат на патот на мажот кон стекнување какво било темелно знаење, барем за една жена која има доволно прилики да ја проучува“ (Stjuart Mil 2008: 49). Во романот на Дракулик, Милева размислува вака: „Понекогаш ме вчудовидува колку малку знаеме за себе за својот внатрешен универзум. За тој универзум Алберт нема поим“

(Drakulić 2016: 40). Нејзиниот заклучок не само што потсетува на сознанието на Стјуарт Мил, туку и се допира до вечниот спор помеѓу половите: мажите негодуваат дека не ги разбираат жените, но за разбирање не може да се зборува додека односите помеѓу двата пола сè уште се нерамноправни. А токму неразбирањето води кон отуѓување, мачнина и катастрофално финале на она што започнало како невина и симпатична студентска романса.

Мислењето дека штом мажите ги издржуваат жените, тие за возврат треба да им служат, било наметнато како стандард кој двата пола треба да го исполнат. За ова општоприфатено мислење читаме кај Вирџинија Вулф, која објаснува дека оттаму доаѓа машкото убедување дека „од жените на интелектуален план нема што да се очекува“, и секоја жена што нешто би сакала да постигне би морала константно да се бори со стигматизацијата и стереотипите (Вулф 2012: 54). Борбата за отфрлање на наметнатите пропозиции претставува воедно притисок врз психата и исцрпување на животната енергија. Резултатот, секако, е неможност нешто да се постигне лесно и едноставно, како што би било доколку жената би имала слободен избор каде да ја насочи својата креативна, творечка и животна енергија. Животот на Милева добива своја поента само во службата на Алберт и мајчинството. Тоа го окупира целото време од секој нејзин ден. „Ги обожава своите два сина, но понекогаш мрази да биде мајка. Децата, наместо радост, можат да станат товар. Во таквите моменти ѝ се чини дека, како и многу други жени, ја плаќа превисоката цена на мајчинство-

то. Иако нејзиното откажување од физиката беше условено од психичкиот слом од којшто никогаш не се опорави, иако немаше сила ниту поддршка од Алберт да се бори за себе, откажувањето од кариерата и занимавањето со децата остави празнина во неа“ (Drakulić 2016: 40). Инспирирана веројатно токму од многуте жени кои платиле висока цена за да бидат мајки, Вулф заклучува дека нема таква мера со која би се искажале способностите, љубовта и верноста на добрата мајка, но мајчинските заслуги секогаш се занемаруваат покрај достигнувањата на машкиот пол.

Тоа што Милева се доживува себеси како невредна само поради својот физички недостаток, може да се чита како резултат на афирмацијата на машката практика, женското тело да се перципира како недоволно самото по себе. Всушност, жената отсекогаш била објект на интензивно набљудување, објект на кој му се одрекува правото да биде субјект и кој, токму поради тоа што е олицетворение на Другоста, се исклучува од општеството. Многу феминистички теоретичарки сметаат дека повеќето фројдовски или лакановски ориентирани мислителци, како впрочем и самите Фројд и Лакан своевремени, предност му даваат на визуелното сознавање, избирајќи го токму женското тело како предмет на интерес. Притоа, отсуството на penis го прави женското тело непотполно, што кај женските деца, според Фројд, предизвикува завист кон спротивниот пол. Зависта кон penisот не исчезнува никогаш, туку останува латентно складирана во потсвеста на жената, избивајќи во текот на животот на различни на-

чини. Од најрана возраст детето ја согледува оваа клучна разлика кај спротивниот пол, пред сè како разлика помеѓу неговите родители, а доминацијата на таткото ја врзува со поседувањето на пенис, кој веднаш станува симбол на (над)моќ. На овој начин, детето го усвојува визуелниот, воајеристички, начин на с(п)ознавање на мајчиното тело, што набрзо води кон заклучокот дека женското тело е непотполно. Интересно и провокативно размислува Михаил Епштејн, кога се запрашува дали Фројд бил во право. Фројд го фаворизирал машкиот пол, сметајќи дека кај жените уште во раното детство се зачнува зависта кон пенисот, но, дури тоа да е вистина, пишува Епштејн, кај машките деца се јавува друга силна емоција предизвикана од набљудувањето на девојчињата. Имено, сознанието дека спротивниот пол има различна анатомија води кон скокотлив интерес, кон желба за разгатнување на загатката – на мистеријата што се вика женско тело, па така, пишува Епштејн, не знаеме што е позначајно: „очигледното присуство или привлечното отсуство“ (Епштејн 2006: 222). Рускиот филозоф тврди дека интересот што го пројавуваат момчињата е значително позабележлив и поочигледен од зависта кај девојчињата, но полесно е да се тврди дека е подобро нешто да се има отколку да се нема. Токму затоа Фројдовата теорија станала широко прифатена и тешко оспорлива. Другиот проблем што го истакнуваат феминистичките критичарки на теориите на Фројд и Лакан е лоциран во истражувањето на женскиот пол исклучиво во врска и во споредба со машкиот пол, а никогаш сам за себе.

Милева сиот свој живот се соочува со туѓата негативна перцепција на нејзиното тело. Се сеќава на погледите на соучениците и никогаш не успева да ги заборави нивните изрази на изненадување, сожалување и потсмев. Нејзиниот случај е специфичен поради тоа што нејзиното тело не е набљудувано само во споредба со машкиот пол и притоа означено како непотполно и осакатено со самото тоа што е женско тело, туку е набљудувано и уште еднаш објективизирано поради константната споредба со припадничките на истиот пол, при што уште еднаш е означено како непотполно и естетски осакатено. Набљудувајќи го своето тело како нешто туѓо и обидувајќи се постојано да се дистанцира од него, таа ја екстернализира перспективата и ги прифаќа како валидни етикетите што ѝ ги доделуваат останатите. Но, штом во нејзиниот живот се појавува Алберт, кој е воодушевен од неа на секој можен начин, самодовербата на Милева се стабилизира. Најнеобично за неа, но и најважно од сè, е тоа што Алберт воопшто не го забележува нејзиното накривување. Или можеби го забележува, но не го смета за критериум според кој се проценуваат женската вредност и убавина. Најпосле, промената на критериумите според кои Алберт го вреднува женскиот пол и според кои Елза одеднаш станува подобра од Милева, предизвикуваат промена и во критериумите според кои Милева се проценува самата себеси. Тоа ја покажува идентификацијата на Милева со надворешната околина, кога станува збор за перципирање на нејзиното тело, кое таа никогаш не го прифаќа како свое, но ја покажува и моќта на машкиот одлучувачки фактор

кога зборуваме за она воајерско набљудување и разгатнување на женското тело. Додека машкиот естетски стандард во однос на женското тело е задоволен, и таа ја споделува истата позитивна перцепција, но штом тој се изменува, и таа се враќа кон своите првобитни ставови. Затоа, случајот на Милева и Алберт е илустрација на уште еден од можните облици на машката доминација и репресија на жените манифестирана преку константно гледање, анализирање и толкување на женското тело. Но, за жал, него-

вата мистериозност никогаш не би можела да биде разгатната, сè додека тоа се толкува компаративно, од надредена позиција, и исклучиво преку оној клучен недостаток, за кој Епштејн смета дека непотребно добил толкаво внимание од големиот Фројд, зашто „од длабочината на жената излегува надвор цел невиден свет“ (Епштејн 2006: 223). Навистина е така, но, би рекле, потребно е да се гледа додека суетата молчи.

## Литература

- АЈНШТАЈН, Алберт. *Мојата слика на светиот*. Скопје: Кочо Рацин, 1961.
- БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина. „Идентитетот на половите: Едип или Едипа, параноја или шизофренија“ *Груиен ѿриреѿ*. Скопје: Магор, 2007.
- БОВОАР, Симон. *Вѿориот ѿол ½*. Скопје: Наша книга, 1989.
- ВУЛФ, Вирѿинија. *Соѿсѿвена соба. Три ѿвинеи*. Скопје: Конгресен сервисен центар Микена Макавеј, 2012.
- ГАЈЕРИ, Елена. „Феминизмот и Gender Studies“. *Комѿаратѿивна книжевносѿ*, приредил Армандо Њиши, 281–314. Скопје: ДККМ & Магор, 2006.
- ЃОРЃИЕВА, Марија. *Исѿориоѿграфската меѿафѿиѿија во романот, ѿолкувачки модели (Доѿѿорска дисертација)*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2008.
- ЕПШТЕЈН Наумович, Михаил. *Филозофија ѿела*. Белград: Геопетика, 2009.
- ФРОЈД, Сигмунд. *Нови ѿредавања за вовед во ѿсихоанализата. Женскосѿ и Расчленување на ѿсихичката личносѿ*. Скопје: Ѓурѿа, 2008.
- A. MARTÍNEZ, Alberto. *Handling evidence in history: the case of Einstein's wife*. School Science Review, 2005. <<http://www.butterfliesandwheels.org/2006/handling-evidence-in-history-the-case-of-einstein-s-wife/>>пристапено на 26.5.2017.
- BANOVIC, Rebecca. *Does Albert Einstein's first wife Mileva Maric deserve credit for some of his work?* Independent.co.uk, June 2018. <[https://www.independent.co.uk/news/long\\_reads/mileva-maric-albert-einsten-physics-science-history-women-a8396411.html](https://www.independent.co.uk/news/long_reads/mileva-maric-albert-einsten-physics-science-history-women-a8396411.html)>пристапено на 24.4.2015.
- DRAKULIĆ, Slavenka. *Mileva Einstein, teorija tuge*. Zagreb: Fraktura, 2017.

GABOR, Andrea. *Einstein's Wife. Work and Marriage in the Lives of Five Great Twentieth-Century Women*. New York: Viking, 1995.

HAĆION, Linda. *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.

ISAACSON, Walter. *Einstein: His Life and Universe*. New York: Simon & Schuster, 2007. <<http://oceanofpdf.com/pdf-epub-einstein-his-life-and-universe-download/>>пристапено на 14.5.2018.

MIL, Džon Stjuart. *Potčinjenost žena*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

SHOWALTER, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness". The University of Chicago Press: 1981. <[http://l-adam-mekler.com/showalter\\_fem\\_crit\\_wilderness.pdf](http://l-adam-mekler.com/showalter_fem_crit_wilderness.pdf)>пристапено на 1.10.2017.

### Aleksandra Stojkovska

#### Femal Picture of the World (*Mileva Einstein, The Theory of Sadness* by Slavenka Drakulić) (Summary)

The object of the analysis is the main female character of the novel *Mileva Einstein, The Theory of Sadness* written by the Croatian author Slavenka Drakulić. Given the fact that Mileva is fictional character based on a real person, we analyze the character in comparison to her representations in the most famous biography of Albert Einstein, as well as in her own short biography. Every reader who is interested in the past of the real Mileva Marić Einstein faces the obvious lack of information linked to this woman. She is known only as the first wife of one of the greatest scientists in the world – Albert Einstein, but the details about her past remain unrevealed. She became the object of many public debates when the private correspondence of the couple was published and some of the letters revealed the possibility of Mileva's co-authorship and scientific cooperation between her and Albert.

The novel of Drakulić explores the past of the couple and their marriage as a relationship between a dominant male and an oppressed female. Furthermore, the narration from the female point of view offers us insight in Mileva's thoughts and emotions. The author opens another perspective in order to show the truth as conventional construct loaded with the ideological concepts of the dominant group.

**Keywords:** female character, fact, fiction, truth, social roles, postmodernism

Milan Jozek

УДК 305-027.6:316.613.4

*Review article / Презентація научен йрруг*

## ETHICAL VIEW ON THE IMPORTANCE OF GENDER IDENTITY IN THE POSTMODERN SOCIETY

**Key words:** gender identity, differences and similarities, functional society

The most significant attributes of every social system are norms that secure its regulation, by keeping it together and by bringing order into it<sup>1</sup>. Heterosexuality is one of the many norms that have been established in society. Not only sexuality but also sexual orientation and sexual identity are the focus of public debate<sup>2</sup>. The term sexuality has lost its original meaning nowadays. People consider it only on the physical level, and restrict it to an egoistic viewpoint by which it becomes an end in itself<sup>3</sup>.

The essence of love lies in a desire for the good of the other person. In other words, to wish for him/her exactly the same things that we want, and at the same time, to help him/her to achieve these things quite apart from who is he/she like. We don't care whether he/she is nice or unlovable, whether we are indifferent to him/her or whether he/she is our friend or enemy. To love is to give, to be able to accept what we are given by others. An

authentic love is always unselfish. To calculate and compare is the essence of work and not love<sup>4</sup>. Men and women are equal. Still, this equality cannot be understood in a sense of modern requirements. It arises within the context of the mystery of love. If love is really mutual, it creates as well as requires equality of the loved. A woman that is equal to man cannot be "man's goal"<sup>5</sup>.

There has to be reciprocity in the relationship and friendship of people who have decided to live together. To love means to risk one's life for the sake of the one loved. To love in a marriage means to risk one's whole life<sup>6</sup>. The word love has a variety of meanings: there is love between parents and children, between siblings and relatives, love between friends, love for God and for one's neighbour, love for one's country, for one's job etc. Nevertheless, the

<sup>1</sup> A. Lesková-J. Jurová, *Heterosexualita a normativita*, „Sexualities II.“, 2009, nr.2, p. 124-127.

<sup>2</sup> Ibid. 125

<sup>3</sup> M. Ščepková, *Homosexualita, cesta sebatranscendencie?*, Oto Németh, Bratislava 2002, p. 208

<sup>4</sup> M. Quoist, *Konštrukcia človeka*, LÚČ, Bratislava, 2001, p. 159.

<sup>5</sup> S. Gáliková-Tolnaiová, *Manželská láska ako etický problém v analýzach Denisa Reugemonta („Západ a láska“)*, „Muž a žena z personalistického hľadiska, Acta Philosophica Tyrnaviensia“, 2005, p.146.

<sup>6</sup> M. Quoist, *Konštrukcia človeka*, p.160.

love between a man and a woman is an archetype of love par excellence and which comes about when their body and soul are inseparable from each other. Moreover, a promise of irresistible happiness arises. In contrast to this form of love, the rest pale in comparison<sup>7</sup>. Love is always a miracle. Those who are in love think their love is eternal. They believe they are meant for each other and they are to live together until death do them part. However, many couples undergo the painful experience of breaking up<sup>8</sup>. Strength of motive and the dynamic of love do not come natural to people. Instead, it is a kind of process that has to be deliberately fostered because nothing is so painful as to be thwarted in love. The cause of failure is many times mysterious and beyond all reason. Still, the most common factors that are the cause of failure are: misconception of love, under-evaluation of the principle of integrity and a twisted and subjective scale of values<sup>9</sup>. John Gray sees the source of relationship problems in the fact that they wrongly understand the main differences between men and women. Men and women are different in all areas of life. They communicate in a different way, they think, feel, perceive, react and love in a different way. It seems as if they come from different planets and speak different languages. A loving and harmonious relationship is to be achieved only when these differences are understood and respected<sup>10</sup>. The thing that destroys real love is giving

preference to sexuality instead of moral values as well as a failure to make any distinctions between sexuality and sexual activity<sup>11</sup>.

For the good of society it is required that we use the abilities of individuals optimally. That is the reason why all legal and customary barriers should be abolished as they prevent capable people from doing their jobs and duties regardless of gender. This postulate of gender equality is not aimed at convincing us of the equality of men and women – quite the opposite<sup>12</sup>. Generally speaking, Plato assumed, “one gender is vastly different from the other”<sup>13</sup>. At the same time, he recognized great differences between each gender and also the universal fact that “many women in certain spheres do surpass men. Both, men and women are able to carry out all the duties connected with company management. Still, in all of them women are weaker than men”<sup>14</sup>.

Gender identity can be defined as the internal world of every person. Our personal experiencing of events in the outside world together with our feelings which we can be expressed or not, are part of this identity. As a part of it, there are also attributes experienced by the individual being in accord with his/her inner world. Even though they are part of our self, they don't necessarily have to be shown. Gender role contains mainly exter-

---

<sup>7</sup> M. Kloбуšická, *Etická analýza lásky*, “Etické reflexie”, 2011, nr.1, p. 112.

<sup>8</sup> J. Gray, *Muži sú z Marsu, ženy z Venuše*, Ikar, Bratislava 1996, p. 258-259.

<sup>9</sup> M. Kloбуšická, *Etická analýza lásky*, p. 114.

<sup>10</sup> J. Gray, *Muži sú z Marsu, ženy z Venuše*, p.258.

<sup>11</sup> Posvätná kongregácia pre katolícku výchovu, *O ľudskej láske*, Spolok svätého Vojtecha, Trnava 1997, p.30.

<sup>12</sup> M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna*, Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001, p. 21.

<sup>13</sup> Platon, *Państwo*, 450 D-E, transl. W. Witwicki, Warszawa 1990, p. 255.

<sup>14</sup> Ibid. 254-255.



nal signs the person doesn't have to be identified with<sup>15</sup>. Differences between the sexes and bodily functions serve as a basis for the definition of gender identity. The gender identity of a woman is still based on pregnancy and motherhood, which are considered to be the natural cravings of each woman. On the other hand, men's gender identity is geared to success in his work place<sup>16</sup>.

How are men and women different? Women's emotions are influenced by three female reproductive functions, namely, menstruation, lactation and pregnancy. To organs that influence emotions, the hypothalamus can also be added. It is the basic part of the diencephalon that is called "the seat of emotions". The hypothalamus, which governs the autonomic nervous system, receives emotional excitation and shocks that cause the movement of neurons and hormones and, finally, informs the hypophysis (pituitary gland). The pituitary gland can react and cause a change in woman's biochemistry. Woman's normal menstrual cycle can be disrupted, sometimes for six or more months. Woman's physiology is a finely tuned instrument that is more complicated and vulnerable than that of men. The reason why women find it offensive remains a mystery<sup>17</sup>. Medical science has not identified the uniqueness of both sexes in its complexity yet. Hints of this uniqueness can be really delicate.

<sup>15</sup> P. Janošová, *Dívčí a chlapecká identita. Vývoj a úskalí*, Grada Publishing, Praha 2008, p. 42-43.

<sup>16</sup> Z. Kulašiková, *Politika rodovej rovnosti: Úvod do teórie rodovej rovnosti*, Vysoká škola Vyšegrádu s.r.o., Sládkovičovo 2008, p. 60.

<sup>17</sup> J. Dobson, *Manželství a sexualita*, Nová naděje, Brno 1993, p. 61-62.

Of course, some of the compared differences are a demonstration of culture. It is difficult to separate genetic differences from those that represent learned reactions. For some reason these differences do exist and the contemporary cultural revolution will not essentially change it. James Dobson outlines some emotional models that are typical of women rather than men. Because of their reproductive abilities, women appreciate stability, safety and permanent relationships between people. In other words, thanks to their reproductive mission and interest in children, women are more orientated to the future. It follows that they emotionally put more energy into the building of their homes than their husbands do. Women care more about all the details of the household, about a functional family and things connected with it. The opposite point of view of the very same thing shows us the typical difference in emotional tension regarding our home. Moreover, both sexes differentiate in their attitude to competition. Those who doubt it should observe men and women while playing games. While women usually use games as an opportunity to enjoy some company and conversation, men perceive games as a way to attain something. Maternal desire is a part of almost every woman. Still, some of them feel more of it than others. The desire to give life is stronger with women who cannot conceive a child. Even though these desires are influenced by the outside world and culture, their origins are rooted in a woman's anatomy and physiology<sup>18</sup>.

Men gain their self-esteem in a different way from that of women. Both have the same desire to

<sup>18</sup> Ibid. 62.

belong somewhere and to find a niche. Nevertheless, they approach it differently, especially if the woman is a full-time housewife. Men have a feeling of respectability which is gained in their work or profession. Their emotional gratification originates in success at work, financial independence, and the acquisition of highly evaluated skill or qualification that enable them to lead others. Besides, it can be seen in the appreciation of clients, patients or business partners. A man who is successful in these areas is not dependent on his wife as his shield from his inferiority. Women, of course, play an important role as lovers and companions; nevertheless they are not important for his self-esteem. Despite this, a housewife views marriage from a different point of view. She hasn't got any other source of self-esteem, in contrast to her husband. Her housework does not bring her any respect in society, and, there is little probability that somebody will praise her for doing the dusting. As a result, the more she is isolated, the more important is her husband in her life, as he becomes a source of her self-esteem, peace of mind and fulfilment. In brief, men gain their self-esteem from being respected, women from being loved. So, this is probably the most significant difference between these two sexes<sup>19</sup>. Men and women vary in the expression of their sexual desire. Based on the results of research, it is claimed that the intensity of feelings and arousal of a woman's orgasm and a man's ejaculation are nearly the same. However, the way to this climax follows different paths. In general, men usually reach an orgasm quicker than women do, and they can reach it before their wives start

---

<sup>19</sup> Ibid. 63.

thinking about dinner or what clothes to wear the next morning. A wise man recognises woman's dissimilitude and harmonizes his peace with her. But it is also the woman who should know how to differentiate her husband's feelings from those of her own. If man's sexual desire is blocked, a physiological pressure which needs to be released is built up in his body. It can be hard for women to understand this accumulative element of his sexual desire, as her needs are usually not so urgent or acute. Therefore, she ought to admit that his sexual desire is influenced by biochemical powers in his body, and, if she really loves him, she should regularly satisfy these needs. Sexual abstinence is usually harder for men than for women<sup>20</sup>. Husbands and wives should consider their marriage as an opportunity to show exceptional favour for another human being. Then, partners will better realise their value and significance<sup>21</sup>. Relationship is the only thing that can hurt a person more than anything else. Only in relationships can the deepest needs of the human being be fully satisfied. One's effort to read a human being in the context of his development requires the analysis of the person's recognition (realisation). The human being appears to transcend (go beyond) himself and thanks to this, he starts to witness about himself, i.e. about his human nature and being purely human<sup>22</sup>. People, whatever they are like, always long for relationships. Each of us needs to be close to somebody. We don't have to apologize for our

---

<sup>20</sup> Ibid. 63-64.

<sup>21</sup> L. Crabb, *Manželství je vztah*, Návrat domů, Praha 1994, p.53.

<sup>22</sup> G. Grzybek, *Etyka rozwoju a pedagogika opiekuńcza*, Wyd. UR, Rzeszów 2013, p. 31-32.

strong desire for intimacy; it is not sinful or selfish. This need should not be ignored and we should not replace it with social status or the acquisition of knowledge. To ignore this desire and to pretend to take it easy is as crazy as to admit we can live without food<sup>23</sup>. If a husband doesn't pay attention to his wife, she thinks she is being rejected. On the other hand, men perceive women's talking about their problems as their failure. Therefore, it is sometimes difficult for men to listen. Man wants to be a hero. Any disappointment or woman's sadness man sees as his failure. Her suffering encourages his greatest fear: he is not good enough. Many women do not realize how vulnerable men are and how much they need love. Love for men strengthens his feeling of being good enough to satisfy others<sup>24</sup>. Both men and women have the same generic nature in so far as both are human beings<sup>25</sup>. Therefore, it is acceptable that femininity and masculinity incorporate these properties, "not in virtue of their nature, but thanks to body and matter"<sup>26</sup>. Aristotle emphasizes that in the process of fertilization man has an active function, i.e. the function of giving the form. Woman, in contrast, has got a passive function, i.e. receiving this form: "So, the new born child's body comes from the female and soul from the male as it is the essence of his body"<sup>27</sup>. Therefore, the

male gives something more precious than the female does, "because the principle of motion that the male gives to an existence coming into this world, is something better and more divine, whereas the female provides it with the matter"<sup>28</sup>. Since in many areas women are better than men, it is necessary to make use of their talent for the good of the society as well as for their personal perfection. Theoretically, women should work as clerks and soldiers as well as men should engage in traditionally female occupations. Plato was aware of the fact that such a system would provide more opportunities for women rather than for men. He assumed that the emancipation of genders in the civic and professional sphere would also involve other spheres of social life. First of all, it is important that methods of education be tailored to the needs of both sexes. Then, highly qualified women should be relieved of their traditional housework<sup>29</sup>. The freedom of an individual plays an important part in this. Mill was convinced that egoism and the lack of sense of pleasure are the main obstacles in the process of the maximisation of one's happiness. He called them "peculiarly human", or "superior", something like intellectual and aesthetic pleasure as well as moral satisfaction. Mill saw a danger in the unification of thinking and schematisation of life in a mass context. To escape these dangers, one has to be given maximum freedom which is to be limited only in such a case when we want to provide a similar free-

<sup>23</sup> L. Crabb, *Manželství je vztah*, p. 31.

<sup>24</sup> J. Gray, *Muži sú z Marsu, ženy z Venuše*, p. 58.

<sup>25</sup> M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna, Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, p. 33.

<sup>26</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, I (X). 1058 b 21-23, Warszawa 1983, p. 265.

<sup>27</sup> M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna, Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, p. 32-33.

<sup>28</sup> Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt* II 732 a 7-9, Warszawa 1979, p. 60.

<sup>29</sup> M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna, Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, p. 21.

dom for others. It means tolerating various, often weird, lifestyles. Such tolerance is a condition for equal opportunities for the individual development of each person. Equality of opportunities does not mean equality of material conditions or living conditions. It would be only a form of unification that is not in contradiction with a variety of abilities and feelings of the individual. But it is a freedom that is not deformed by any a priori barrier of searching for the most acceptable conditions for self-realisation<sup>30</sup>. The legal privileging of men causes their demoralization. Moreover, right from childhood it arouses a conviction that he is a superordinate being without any merits. Even if a woman is wiser and is more powerful than he is, the man always lives with the belief that he can command her<sup>31</sup>. A legally sanctioned power of the man over the woman brings about all the failures in his life. He can cast his veto against a woman or the whole family without being punished. The more he is primitive, the greater the danger. In cultural marriages man tries not to emphasize this undeserved superiority. An ideal of matrimonial coexistence (more generally of family coexistence) by Mill, reminded us of an ideal of liberal democracy. The family could become “the real school of virtues and liberty”<sup>32</sup> only by means of preserving the justice principles of the conception of liberal democracy. These virtues are important for children in their later adult life.

The individuality of the individual is enriched and improved by means of marriage. The fact that men and women are completely different from each other is the real treasure for them and their future generation. Children should not be viewed only as a means of satisfying the instinctive desires of parents. They should be regarded as individuals who require an individual approach of both mother and father<sup>33</sup>.

Physical nature, of which sexual instinct is part, is a part of each person. By the activity of this instinct, people identify with one of the two sexes and, consequently, they gain the attraction of the opposite sex and mutual harmony<sup>34</sup>. The real goal of this instinct is something transpersonal, i.e. the existence of Homo sapiens. Therefore, it has an existential importance. Nevertheless, in relation to the other person it must be controlled by one's will in order to be able to form his/her personality and to shoulder responsibility. Only then can love, which is a part of one's free will, be built up.

All the above mentioned gender differences as well as similarities are crucial to be recognized by each of us as the whole society consists and is regulated by men and women. Marriage, love, tolerance and good relationships between both genders in general are important attributes for a functioning society.

---

<sup>30</sup> Ibid. p. 174-175.

<sup>31</sup> J.S. Mill, *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, Znak, Kraków 1995, p. 360.

<sup>32</sup> Ibid. p. 328.

---

<sup>33</sup> Ibid. p. 328.

<sup>34</sup> Ibid. p. 328.

## References

- Arystoteles, *Metafizika*, I (X). 1058 b 21-23. Warszawa, 1983.
- Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt II* 738 b 25-27, Warszawa, 1979.
- Crabb, L., *Manželství je vztah*, Návrat domů, Praha 1994. ISBN 80-95495-31-7.
- Dobson, J., *Manželství a sexualita*, Nová naděje, Brno 1993.
- MUŽ A ŽENA Z PERSONALISTICKÉHO HLADISKA, *Acta Philosophica Tyrnaviensia*, Typi Universitatis Tyrnaviensis, Trnava 2005. ISBN 80-8082-043-0.
- Gray, J., *Muži sú z Marsu, ženy z Venuše*. Ikar, Bratislava 1996. ISBN 80-7118-265-6.
- Janošová, P., *Dívčí a chlapecká identita. Vývoj a úskali*, Grada Publishing, Praha 2008. ISBN 978-80-247-2248-9.
- JUROVÁ, J. eds., *Etické reflexie*, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2011. ISBN 978-80-8094-861-0.
- Kulašiková, Z., *Politika rodovej rovnosti: Úvod do teórie rodovej rovnosti*, Vysoká škola Vyšehrádu s.r.o., Sládkovičovo 2008. ISBN 978-80-89267-20-2.
- MARKOVÁ, D., *Sexualities II.: Collection of Papers From the Second International Conference held on 30 Sept. – 1.Oct. 2008*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra 2009. ISBN 978-80-8094-555-8.
- Mill, J. S., *O rzádzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, Znak, Kraków – Warszawa 1995. ISBN 83-7006-239-3.
- Platon, *Państwo* 450 D-E, prel. W. Witwicki. Warszawa 1990.
- Rotter, H., *Sexualita a křesťanská morálka*, Vyšehrad, Praha 2003. ISBN 80-7021-669-7.
- Ščepková, M., *Homosexualita, cesta sebatranscendencie?*, Oto Németh, Bratislava 2002. ISBN 80-88494-43-2.
- Uliński, M., *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001. ISBN 83-87887-43-9.
- Quoist, M. *Konštrukcia človeka*. Lúč, Bratislava 2001. ISBN 80-7114-330-8.
- Wojtyła, K. *Láska a zodpovednosť*, Metodicko-pedagogické centrum, Bratislava 2003. ISBN 80-8052-170-0.

**Милан Јозек**

**Етички поглед на значењето на родовиот идентитет во  
постмодерното општество  
(Резиме)**


Текстот се занимава со родовите разлики и сличности помеѓу мажите и жените. Тие се битни и треба да бидат препознаени од сите нас, бидејќи целото општество го регулираат мажите и жените. Бракот, љубовта, толеранцијата и добрите односи меѓу двата пола се клучни атрибути за функционално општество. Мажите и жените се различни, имаат различни потреби, цели, емоции и однесување. Сепак, тие треба да бидат заедно, да ги решаваат секојдневните проблеми, како и да споделуваат радости од секојдневниот живот.

**Клучни зборови:** родов идентитет, разлики и сличности, функционално општество



Крсте Господиновски

УДК 791.228(091)

*Professional article / Стручен труд*

## АНИМАЦИЈАТА И ДУХОВНОСТА (ОД ПРАИСТОРИСКАТА ПЕШТЕРСКА УМЕТНОСТ, ПРЕКУ ПЕШТЕРСКИТЕ МАНАСТИРИ ОД СРЕДНИОТ ВЕК ДО СОВРЕМЕНАТА АНИМАЦИЈА)

**Клучни зборови:** анимација, пештерски цртежи, пештерски манастири, авторска анимација, индустријализација

### Вовед

Појавата на анимацијата во кинематографска смисла формално доаѓа кон самиот крај на 19 век со големиот индустриско-технолошки развој. Иако предвесник на филмот, за да може да се развие како медиум, анимацијата се преродува со развивањето на филмската техника и технологија и продолжува да се развива рамо до рамо со играниот филм.

Но зачетоци на анимацијата можат да се констатираат и многу порано, во неколку различни епохи, како праисторијата, антиката, средновековието итн. Интересно е дека ова проникнување на анимацијата низ епохите често се поврзува со спиритуални обреди и централизирано присуство на духовност. Дали е ова поради нејзината природа која ја опишува како манипулација, односно илузија на движење или е нешто многу подлабоко, останува да биде тема за дебатирање. Имено, самото значење на

терминот анимација може да се толкува и како вдахнување на душа во нешто неживо.

Историчарите и теоретичари на анимацијата остануваат поделени по прашањето дали овие проблесоси се релевантни или не се во однос на она што се подразбира под поимот анимација.

Ричард Вилијамс во својата книга „*The Animators Survival Kit*“ (Опрема за преживување на аниматорот) накратко ги споменува пештерските цртежи кои датираат од пред 35.000 години, каде на животните им се цртани повеќе екстремитети кои симболизираат обид за илустрација на движење. Понатаму тој го споменува и Древен Египет: „Во 1600 г. пр. н. е. египетскиот фараон Рамзес II изградил храм во чест на божеството Изис, кој вклучувал 110 столбови. На секој столб била насликана божеството со проекција во промената на нејзината позиција. На коњаниците кои доминувале

*крај сѐтолбовиѝе им изгледало како божичаѝа да се движи!“ (Вилијамс, 2001: 12)*

Југословенскиот теоретичар на филмот, Ранко Мунитиќ, вели дека е апсурдно да се придава некакво поголемо значење на овие искази и „ушѝе ѝозаблудно е да се бара врска ѝомеѓу серија живи слики од XIX век и фрескиѝе од Алѝамира, еѓѝийскиѝе релјефи и фризови од Мавзолејоѝи и Парѝеноноѝи. Сѝанува збор за ѝежснеење кон механицисѝичка ѝеорија на еволуција, која во исѝоријаѝа на цивилизираниоѝи човек бара да согледа ѝосѝојан и неѝрекинайѝ развој ѝѝо ѝѝрае веќе ѝеѝ илјади години.“ (Мунитиќ, 2007: 31)

Научниот новинар Зак Зорич исто така изложува многу интересни тези, кои иницијално тргнуваат од неговото интервју со филмскиот режисер Вернер Херцог, точно пред тој да почне со снимање на својот документарен филм „Пештерата на заборавените снѝ“, филм кој фрла целосно нова светлина на праисториската пештерска уметност и можниот обид за создавање на форми на анимација во пештерата Шове во Франција.

Ако тврдењата на Херцог се точни, тие би можеле да се пресликаат и во средновековните пештерски манастири, каде исто така духовноста игра најголема улога во создавање на фрескописите.

За да се даде одговор на овие прашања, да се прифатат или отфрлат горенаведените тези, најпрво треба да се одговори на прашањето што всушност претставува анимацијата и од каде доаѓа поимот анимација.

## Етимологија

Во општоприфатената терминологија поимот анимација е изведена глаголска форма од латинската именка anima, којашто означува душа, дух, она што ја дава суштинска разлика помеѓу живата и неживата природа. Но како што објаснува Ранко Мунитиќ, поимот може да се изведе од најмалку четири збора кои го имаат истиот корен, односно:

- ANIMA, именка од женски род која може да означува неколку работи. Првата е воздух, втората ветер, односно движење на воздухот, третата дишење или движење на воздухот во одредена витална функција, четвртата живот и петтата – душа;
- ANIMUS, именка од машки род која прво означува живот и животна снага, потоа душа, па дух, па ум и разум и на крај мислење и расудување;
- ANIMAO, именка од женски род, означува важно својство на животност, виталност во сите суштества;
- ANIMARE, глагол кој означува најпрвин да се наполи со воздух, потоа да се дише и најважно – да се вдахне живот.

Според овој лингвистички темел, поимот анимација може да се одреди, од една страна, како придвижување на неподвижното, а од друга, како оживување на неживото (Мунитиќ, 2007:25).

Овие значења се многу важни за дефинирањето на техничката и суштинската форма на анимацијата. Од една страна, во техничката смисла на анимацијата, да се оживее неживото означува да се создаде илузија на движење



кај слики и предмети кои по својата природа се неподвижни, со помош на одредена техника и технолошки пронајдок. Во суштинската смисла, која се однесува на анимацијата како уметност, да се вдахне душа, како што Бог вдахнал душа во првиот човек кој го создал од земја по својот лик, така од идејата на креаторот да се создаде живо суштество со свои особини и особености и тоа да го увери гледачот дека е навистина живо, дека навистина постои во некој свој свет, дека оди, зборува, чувствува љубов, среќа, омраза, тага, колку и да е неговото постоење далеку од нашата реалност.

### Праисториска пештерска уметност – Пештерата Шове во Пон д’ Арк

Во 1994 година во областа Пон д’ Арк (Pont d’Arc) во Франција, беше пронајдено едно од најзначајните откритија од областа на праисториската уметност. Неговата значајност беше во тоа што претставува најстарата форма на сидно сликарство пронајдена на европска почва. Првичните анализи покажуваа датирање од 27000 до 32000 години пр. н. е., но најновите истражувања покажуваат дека се работи за два периода на населеност на пештерата. Првиот од 37000 до 33000 години пр. н. е. и вториот од 31000 до 28000 години пр. н. е. (Unesco.org)

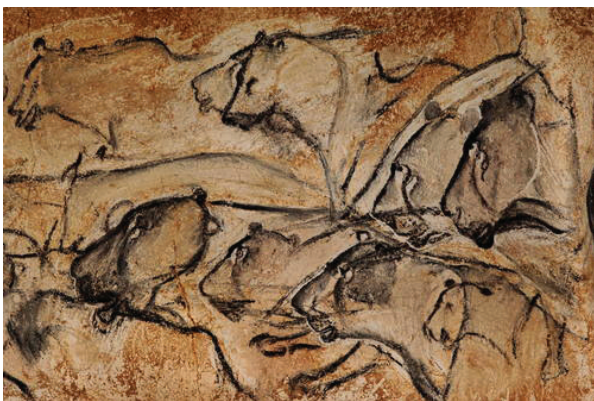
Пештерата го доби името Шове по предводникот на тимот кој ја откри, а кој беше сочинет од: Jean-Marie Chauvet/Жан-Мари Шове, Eliette Brunel-Deschamps/Елиет Брунел-Дешамп и Christian Hillaire/Кристијан Илер. Веднаш по влегувањето, тимот на Шове знаеше дека станува збор за нешто исклучително. Пештерата

се затвора за секаква посета, а дозвола за истажување добива мала група научници, меѓу кои археолози, историчари на уметност, геолози и палеонтолози. Дозвола да го документира археолошкиот локалитет добива и реномираниот филмски режисер Вернер Херцог, кој има кус временски период и ограничена екипа и опрема за да ја сними внатрешноста на пештерата. Благодарение на неговиот извонреден документарен филм „*Пештера на забравениите соништа*“ добиваме прегледна слика за велелепните праисториски цртежи во пештерата, но и за луѓето кои ги создавале.



Лавината која го затрупала природниот влез на пештерата пред околу 20000 години, ја зачувала нејзината внатрешност совршено изоллирана од надворешниот свет. На влезот од пештерата можат да се забележат отпечатоци од раце, направени со црвен пигмент. Интересно е тоа што се препознава дека отпечатоците се од еден ист „автор“. Тој имал деформитет на малиот прст, што го прави неговиот отпечаток препознатлив и на местото на влезот на пештерата, но и подлабоко во пештерата на неколку места.

Пештерата е со должина од околу 400 метри. Во неа можат да се забележат остатоци од пештерски мечки, волци, коњи, пештерски лавови. Илјадниците години на калцификација претвориле дел од овие коски во прекрасни кристални скулптури вклопени со сталактитите и сталагмитите. За разлика од коските на животни, во пештерата нема присуство на посмртни останки од луѓе. Ова укажува дека праисториските луѓе не ја користеле пештерата за живеење. По пештерските сидови, освен траги оставени од луѓето, можат да се видат и видливи гребаници од пештерските мечки. Цртежите се позиционирани во последната комора на пештерата, што укажува на многу интересни работи, меѓу кои и дека цртежите се намерно цртани во најтемниот дел од пештерата, каде всушност владеел целосна темнина. Таму можат да се забележат цртежи од пештерски лавови, коњи, пештерски хиени, носорози, инсекти, пеперуги итн.



*„Вчудовидувачки е квалитетот на делата, кои појекнуваат од време кое е незамисли-*

*во далеку во историјата. Ова не се дела кои можат да се наречат примитивни постојаноци на сликарската уметност“ – вели Херцог за [archaeology.org](http://archaeology.org).*

Пронајдокот отпрвин ги фрли научната и ликовната фела во недоумица. Се поставува прашањето дали се работи за оригинални праисториски дела. Мотивите на животните на пештерските сидови воодушевуваат со умешноста со која се нацртани и изгледаат толку свежи, буквално како да се нацртани неодамна. Но научните истражувања на калцификацијата врз цртежите веднаш потврдуваат дека се работи за процес за кој треба илјадници години. Големо воодушевување предизвикаа и подготовката на сидовите пред да бидат исцртани. Површината била до голем степен измазнета и бил отргнат грубиот слој на карпата. Цртежите во пештерата временски се разминуваат со по 4-5 илјади години, но изгледаат како да се правени во ист стил, од истите луѓе, што означува некаква константа во духовниот живот на овие луѓе. Еден многу интересен аспект за самите цртежи кој предизвикува фасцинација во проследувањата и коментарите е удвојување и утројување на некои од животните кои се насликани. Кај некои може да се забележат повеќе екстремитети, кое веднаш укажува на обид за форма на движење. Особено внимание привлекува борбата на два носорога, кои се нацртани толку живописно и така е искористена структурата на карпата, што се чини дека може дури да се чуе звукот од судирот на нивните рогови. Ова одеше во прилог на досегашните тези на историчарите и теоретичарите на анимацијата, како во случаите со

фреските од Алтамира и другите праисториски пештерски фрескописи.

Но вистинското откритие, коешто е од голем интерес за ова истражување, а на кое можеби не му е посветено доволно внимание, се случува кога дел од екипата, случајно шарајќи со филмските светла по сидовите, увидува дека ова мултиплицирање на животните или на нивните екстремитети не е воопшто наивно. Имено, единствениот извор на светлина во тоа време секако бил огнот. Самата непостојаност на овој извор на светлина прави неверојатна игра на светлина и сенки на сидовите на карпата, односно одредени елементи од цртежот во еден момент се видливи, во друг не. Како што вели Херцог, *„Во еден момент и вашата сенка сѐтанува дел од сликата, како составен дел од нацртаната сцена“* (Херцог, archaeology.org). Дополнително, утврдуваат дека животните се нацртани главно околу извор на вода во пештерата, кој создавал водени површини на дел од пештерското тло, кои дополнително ги прекршувале зраците од изворот на светлина, односно огнот. Наеднаш, позите од животните не изгледаат како да се случајно нацртани. Тврдењата на Ричард Вилијамс или Ранко Мунициќ дека удвојувањето на нозете се едноставен обид да се илустрира подвижноста на нацртаното животно во една статична смисла, добива целосно нов третман. Сега веќе тие фази на движење, како карактер во анимиран филм, ја добиваат својата реална смисла.

Дали ова значи дека праисториски човек пред 37000 г. создал илузија на движење?! Движење во права смисла на вистинската анимација.

Имено, најголемата разлика помеѓу филмот и анимацијата, како што авторот Гоце Господиновски објаснува во својот магистерски труд, е тоа што движечките слики кои ги гледаме во филмот се со толкава густина во однос на време, што илузијата за движење не е веќе илузија, односно се случува повеќе на екранот наместо во нашите глави. За разлика од филмот, анимацијата во најголема мера, како што произлегува од имагинарното така и нејзиното восприемање функционира преку имагинарната сфера на човековиот ум, односно намалениот број на слики во секунда кои ги гледаме, овозможува човековиот ум да ги замисли останатите слики. На овој начин гледачот на анимираниот филм не е само набљудувач, туку активен учесник во анимираниот филм. Ова има особено значење и кога зборуваме за врската помеѓу анимацијата и духовноста, односно посебната состојба за создавање анимација и секако посебната состојба за восприемање на истата анимација. Она што го прави овој аспект на откритието уште поинтересен е тоа дека во периодот кога се направени поголемиот дел од цртежите, пештерата не била користена како живеалиште на овие праисториски луѓе. Тоа значи дека пештерата била користена за исклучиво за духовни обреди, односно дека во обид да се доближат до духовниот свет во кој верувале, праисториските луѓе пронашле начин да ги оживеат своите цртежи. Можеме само да си замислиме какво искуство било ова за нив и што сè минувало низ психата на овие луѓе. За нас движечката слика, односно видео медиумот е познат и општоприфатен

концепт, но за овие луѓе веројатно бил исто толку вистинит како реалноста.

Историјата бележи и други слични примери на појава на протоанимација, како египетскиот храм во чест на божицата Изис, кој повторно се поврзува со духовноста бидејќи движењето на божицата која била нацртана на столбовите, можеле да го видат само фараонот од неговата кочија и неговите придружници поради брзината со која се движеле. За останатите набљудувачи цртежите едноставно претставувале засебни цртежи од божицата Изис. Оваа илузија веројатно била направена за да се увери фараонот дополнително во неговото божествено потекло. Ако тезата за пештерата Шове е точна, веројатно би можела да се преслика и во средновековието, кога исто така оние кои трагале по духовни засолништа, својот мир најчесто го наоѓале во пустите краеве и пештерите, кои со текот на времето ги преобразиле во духовни храмови и ги облагородиле со прекрасни христијански мотиви.

### **Пештерските цркви во околината на Охрид**

Најстарите пронајдени форми на фрескосликарство во Македонија датираат уште од вековите пред новата ера. Пронајдените фрагменти од композиција која би можела да прикажува лов на птици, најдени во најдлабоките слоеви под цивилната базилика во Стоби, укажуваат на развиено сидно сликарство. За жал, ваквиот тип на пронајдоци ги нема во голем број, најверојатно поради практиката која се одржала во непрекинат континуитет низ вековите за огра-

бување на уметничките дела од Македонија (Балабанов, 2010: 196).

Но интересот во ова истражување не е насочен кон фрескописот во целина, кој може да се најде на овие простори. Она што е интересно е да се поврзе пештерското сликарство од праисторијата, како во случајот со пештерата Шове, со појавата на пештерско сликарство во средновековието на територијата на Македонија.



Овие пештерски фрескописи се поврзуваат со појавата на манастирите и монаштвото во Македонија. За монаштвото во Македонија не може многу да се зборува до деветтиот век, бидејќи и нема многу историски податоци за манастирите до овој период. За негово оформување и зацврстување можеме да зборуваме по доаѓањето во Охрид на учениците на светите солунски браќа Кирил и Методиј, св. Климент и Наум Охридски. Тие по завршувањето на Моравската мисија (885 година) се враќаат во Македонија, каде што го организираат црковниот и

просветниот живот. Оваа дејност св. Климент особено ја развил со основањето на Охридската книжевна школа, на т.н. Прв словенски универзитетот во Охрид. Тој во текот на 30 години обучил околу 3500 ученици, кои понатаму ги ширеле православието, словенското писмо и богослужбата на словенски јазик.

Светите Климент и Наум Охридски се основачи на киновиското монаштво во областите на Кутмичевица кај Охрид, Девол и Главеница. Киновиското монаштво претставува општожителство, кое се одликува со заеднички живот и молење на монасите во манастирите. Значајно да се напомене е дека ова монаштво се појавува неколку децении пред светогорското, кое меѓу другото му го дава на Охрид епитетот „колевка на балканската монашка цивилизација“ (Жура, 2013: 12). За развојот на монашкиот живот особено биле значајни заложбите на светите Климент и Наум Охридски за подигање манастири. Свети Климент го подига манастирот посветен на св. Пантелејмон, на локалитетот Плаошник во Охрид, а св. Наум го подига манастирот посветен на Светите архангели на брегот на Охридското Езеро.

Оваа изградба на храмови особено се засилува по востанувањето на Самуиловото царство во 976 г. кога засилено се утврдуваат светителските култови на македонските езерски крајбрежја. По падот на Самуиловото царство, во 1018 г., под влијание на византиската власт се инфилтрира грчки клер во македонските храмови, особено во XI и XII век. Како отпор на ова влијание, македонското монаштво полека преоѓа кон анахоризмот, односно испосништво

или осамеништво. Монасите се оддавале на целосно осаменички живот, далеку од каква било комуникација со светот. *Појавата на анахоретској монаштво кај нас, се толкува како рефлексија на такавиот вид монашки живој неѓуван во Света Гора сè до 963 г.* (Јакимовска-Тошиќ, 1997: 28)

Пустиножителите ги оставале сите свои земски богатства, најчесто ги подарувале или продавале своите имоти и ги прекинувале сите контакти со средината, избирајќи наполно осамени и пусти краишта за своето подвизување, со цел да можат целосно да ги посветат мислите кон Бога и да го минат животот во пост и молитви. Ова отуѓување од средината барало многу лишувања и жртви. Нивните подвизи, од една страна создавале зачудување и неприфаќање кај дел од народните маси, но кај другите прифаќањето одело дотаму што се создавал култ за овие аскети. Култовите најмногу се развиваат во шоплукот, односно во пределот меѓу Вардар, Струма и Морава, каде што во пустелиите, анахоретскиот живот го минуваат Јован Рилски, Прохор Пчински, Јоаким Осоговски и Гаврил Лесновски.

Во Охридско-преспанскиот регион, ваквиот тип на монаштво се распространил со ширењето на исихазмот. Овој нов христијански мистицизам бил долго време запоставен на овие простори, бидејќи под влијание на западната литература бил прикажуван како болен мистицизам на минатото. Иако своите корени ги влече уште од старохристијанската црква од V век, неговото влијание почнува да се шири кон крајот на XIII и целиот XIV век, благода-

рејки на светогорското монаштво и на неговиот најголем проповедник, свети Григориј Палама, заштитникот на православното учење за божествената светлина. *Неговиото дело ирејскава своевидна синџеза на севкуйнаа аскејско-мистична православна теологија, кое остварило значајни рефлексии во културниот и црковниот живот во периодот на втората половина на 14 и во текот на 15 век.* (Јакимовска-Тошиќ – Мистично богословие, стр. 28)

Всушност, овие простори биле и најпогодни за ширењето на исихазмот. Тешко достапните пештери на охридското и преспанското крајбрежје давале можност за целосно отуѓување и посветување на Бога, а и мистиката можела да се најде во изобилство во волшебните езерски пејзажи. Под влијание на исихастичките доктрини, голем број пустиници кои се занимавале со мистика, чудотворство и пророкување почнале масовно да ги населуваат околните пештери, особено околу Охридското Езеро, и да ги преобразуваат во живописни манастири.

*Во секој аскејизам има ирикриен мистичизам. Почетниот облик на монашката мистика на Исток бил иројкаен со сосема народна, нерационална и, дури, материјалистичка нишка во која преовладувале емиризмот и реализмот. Основната содржина околу која се развивало и од која се хранело била луѓата борба иројив сиеѓије на нечистата материја, на жрешниото.* (Јакимовска-Тошиќ – Мистично богословие, стр. 2)

Длабоко повлечени во својот аскетизам, во состојба на молитвено тивување овие монаси и

зографи во обидот што повеќе да се доближат до Бог, доаѓале до специфични техники што ги употребувале за да ги насликаат овие мистични фрескописи. Иако ги следеле каноните во фрескосликарството, кај овие фрески може да се забележи искрена духовност и длабока посветеност, онаа прва и права форма на уметност како кај пештерските цртежи во Шове. Сугестивниот начин на кој се насликани, создава многу интересна комуникација-врска меѓу фреските и оној кој ги набљудува. И покрај својата канонска дводимензионалност, кај фреските е постигнат толку силен ефект на длабочина што се чини дека ќе излезат од карпите.

Оттука тргнува и претпоставката во ова истражување, дека на самиот начин на кој биле насликани дел од фреските, во длабоката темнина на пештерите, осветлени од пламенот на свеќите, ликовите насликани на пештерските сидови оживувале и во состојба на длабока молитва придонесувале за подлабока поврзаност на монасите со светците кои биле насликани, а преку нив и со Бог.

Овој ефект е особено впечатлив во пештерската црква Св. Атанасија кај Елен Камен, посветена на александрискиот архиепископ Атанасија, настаната со залагањето и трудот на монасите од манастирот во Калишта кој е во непосредна близина. Во внатрешноста на пештерата е сочуван најголемиот ансамбл на средновековното сликарство во Струшко. Поголемиот дел од живописот е очигледно дело на вешт зограф, кој фреските од Светото евангелие ги насликал со огромна љубов, веројатно во периодот од седумдесеттите години на XIV век,

додека остатокот е пресликан во XIX век. Начинот на кој се насликани св. Климент Охридски, светите пустиножители Ефтимие и Антоние, светите војни Димитрија и Архангел Михаил, укажуваат на сликарска декорација на доста образован зограф. „Зографот внесува ефекти со кои ги заживува фигуриите и композициите. Драјериите, а особено позадинајта, што ги слика со свеќли, чисти бои, наредени една до друга. Главните на ликовите се цврсти моделирани, со живи изрази на лицата. Сликани се со замав, со цврсти форми, но со слободни драјери и со чувствено на светло-темно контрастирање преку самите боени односи.“ (Жура, 2013: 20)



Некои од овие пештерски цркви се поставени во карпи на самото езеро, каде што може да се забележи присуство на езерската вода во внатрешноста на карпата, односно црквата. Ваков пример е црквата Воведение Богородично, која се наоѓа во карпестите падини од јужната страна на главниот храм во Канео, простор со мал, тесен приод од езерото меѓу две карпи, засолнет од сите страни со високо издигнати карпи. За жал, тука се зачувани само фрагменти од фрескоживописот, во кој ја препознаваме

композицијата Воведение на св. Богородица во храм, лица од млади девојки, орнаментика од облеката на првосвештеникот Захарија, по кои се препознава дека непознатиот охридски зограф работел во стилот на палеолозите. Според Жура, ова укажува дека храмот бил создаден кон крајот на XIV век (Жура, 2013: 28). За разлика од пештерата во Шове, каде што како во временска капсула биле заштитени видните цртежи повеќе од 30.000 години, овде влагата го уништила безмалку целиот фрескопис.

Кај овие цркви веројатно би можело по-ефикасно да се примени тезата на Херцог за пештерата Шове, каде што цртежите исто така се во непосредна близина на пештерскиот извор, кој се претпоставува дека исполнувал дел од подната површина со вода, која ја рефлектирала светлината од огнот и дополнително ги прекршувала непостојаните зраци. Оваа игра на светлината, со променливи рефлексии и сенки, веројатно дополнително го зголемувало ефектот на анимација, односно оживување на пештерските цртежи, или во случајот на црквите, светците насликани на фреските.

Дополнителен ефект, којшто се споменува во истражувањата на пештерата Шове а може да се примени во пештерските цркви, е длабоката тишина во внатрешноста на карпата. Само по кратко мирување во пештерата доаѓа до состојба на целосен внатрешен мир, каде што човек почнува да го слуша своето срцебиение (Hercog, *Cave of Forgotten Dreams*, 2010). И во двата случаи, бидејќи се користеле за духовни обреди, престојот и творењето во овие пештери придонесувале за состојба на длабок внатре-

шен мир и непречена молитва, што ги прави идеално место за осамување и за создавање на дела кои претставуваат чиста форма на уметност. Секако, сите овие тези би требало да се подложат на дополнителни испитувања и проверки. За да може да се докаже што било од овие споредбени анализи и поставени релации, мора да се изведат детални симулации кои ќе ги овозможат истите (претпоставени) услови како во времето на создавањето на овие пештерски цртежи и фрески.

Освен неколкуте споменати пештерски манастири, преубави фрескописи во овој регион можат да се видат и во пештерските цркви: Св. Еразмо и Св. Архангел Михаил во Радожда, Раѓањето на св. Богородица во Калишта, Св. Богородица во Велгошти, св. Стефан Панцир во Панцир, Св. Богородица Пештанска во Пештани, Св. Никола во Љубаништа и др.



Овие пештери остануваат да сведочат за големиот степен на продуховеност кај средновековните творци, нешто што е веројатно од

клучно значење за нивната креативност и големо мајсторство. Врската со анимацијата можеби не е толку голема како во случајот со пештерата Шове, бидејќи авторите таму се обидувале да симулираат движење, додека во пештерските манастири – духовен мир. Но, од друга страна, техниката користена за да се прикаже божествената светлина кај светците допира до една друга подлабока врска со авторската анимација, особено од југоисточна Европа, која секако е многу поврзана со традицијата и културното наследство.

Медиумот кој се раѓа на самиот крај на XIX век, секако влече корени и е во тесна корелација со оваа духовна уметност што ја создаваат и негуваат од праисторијата до средновековието, но и во голема мера зависи од тоа каде се развива и со која намена. Дали за возвишување на надматеријалните вредности и зачувување и збогатување на традицијата и културното наследство или за поклонение кон култот на „златното тело“.

### **Современата анимација – Присуство и отсуство на духовноста**

Во основа, можеме да заклучиме дека појавата на протоанимацијата низ историјата секогаш се врзува со експресијата на духовноста. Ставот се однесува дури и на периодот од нејзиното официјално констатирање како уметност или медиум, односно од крајот на XIX век и почетокот на XX век. Со развивањето на современата анимација може да се види јасна поделба на две струи, кои главно произлегуваат од идеологијата на општественото уредување. Пр-



вата се однесува на индустриската анимација, која произлегува главно од земји кои се под западно влијание, додека втората е т.н. авторска анимација, кај која се забележува најсилен развој во земјите под влијание на некогашниот Источен блок, главно земји од југоисточна Европа и од поранешната Руска Федерација. Авторската анимација, иако е најразвиена во времето кога Источна Европа е под влијание на комунизмот и се наоѓа на работ на раскрстување со секаква форма на религијата, таа многу често укажува на исклучителна состојба на умот и продуквеност. Во многу случаи како тема се јавува и длабока критика кон социјалистичко-комунистичкото општество, кое иако во светот е претставено како репресивно, дозволувало и поддржувало автори кои многу често биле негови жестоки критичари. Токму кај некои од овие автори во голема мера се гледа таа врска со духовноста, односно длабока состојба на духот и умот. Тие, впрочем, ја користат анимацијата како вентил низ кој ги канализираат својата вонсериска креативност и духовност низ спектарот на имагинарното и зад себе оставаат неверојатни уметнички дела, кои секако прераснуваат во културно наследство.

Во овие земји се формираат национални анимационски школи, кои произведуваат неверојатни автори, сите карактеристични на свој начин. Нивниот однос кон духовноста често е поврзана со нивната силна врска со традицијата. Можат да се видат традиционални мотиви кај голем број од авторите од секоја анимационска школа од ова поднебје и секој од нив ги третира преку различни техники, стилови, нарација итн.

Иако за татко на авторскиот филм се смета Емил Кол, овој бран на авторство најмногу може да му се препише на основоположникот на техниката стоп анимација, полскиот аниматор родум од Москва, Владислав Старевич.



Она што Мекеј претставува за цртаниот анимиран филм, тоа е Старевич за кукла филмот. Од своето деби во 1910 со „*Борбајта на бумбарийше-еленчиња*“, кога е карактеристичен по својата бурлеска и морничавост заради употребата на препарирани животни за свои кукли, преку своите лирски филмови до својот последен филм „*Како куче и мачка*“ од 1965 г., тој ги поставува сите стандарди во стоп-анимацијата. Тој своето влијание успева да го наметне дури и на авторите на стоп-анимација преку океанот. Но неговата техника и естетика ретко кој успева да ги надмине. Неговите анимиран филмови имаат толкава длабочина што многу тешко се прифаќаат на Запад, но и покрај тоа, тој бил еден од ретките европски автори кој бил препознатан по име и дело во Америка, во периодот пред шеесеттите години на минатиот век.

Иако основоположник на руската и источноевропската анимација, тој ги остава зад себе влијанијата на традицијата, веројатно со неговото емигрирање од Русија во Франција во периодот на Октомвриската револуција. Како негов најдостоен наследник, и можеби единствениот што го надминува, се смета чешкиот мајстор на куклите, Јиржи Трнка.



Се вели дека од моментот од кога можел да држи молив во раката, Трнка не престанал да црта. Од млади години длабоко навлегува во чешката културна и духовна традиција, која му го отвора патот кон кукларството. Неговиот куклен театар не успеал да му ги задоволи апетитите за оживување на чешките легенди, па така во 1945 г. заедно со неколку соработници основаат анимациско студио. По восхитот на чехословачката комунистичка власт од неговите први успеси, тие го ангажираат да ја претопа чешката традиција во долгометражен анимиран филм. Така, неговиот филм од 1953 г., „*Сџари чешки леџенди*“, избилува со мистика и духовност. Режијата, сценографијата, изработката на куклите, нивната анимација, движењето на камерата и самата нарација во овој 91-минутен филм го прават еден од највлијателните фил-

мови во историјата на анимацијата. Но далеку од тоа дека тој се ограничува на овие теми и на оваа техника. Шекспировата пиеса „*Сон на лејџнајџа ноќ*“ ја претвора во едно од неговите најголеми ремек-дела. Неговите цртани анимирани филмови ги покажуваат сите овие квалитети изразени преку неговата исклучително специфична илустрација.

Неговиот опус вбројува шеснаесет краткометражни и шест долгометражни анимирани филмови. За негово врвно достигнување се смета политички ангажираниот филм „*Рака*“ – 1965 г., кој меѓу другото е и неговиот последен филм, филм кој познатиот историчар и теоретичар на анимацијата Џаналберто Бендаци ќе го прогласи за химна на бесот за креативната слобода.

Можеби најбуквален, но и највпечатлив пример за врската со духовноста е маестралното дело на најголемите руски аниматори, Иван Иванов – Ване и неговиот ученик Јури Норштајн, анимираниот филм од 1970 г. – „*Биџкајџа кај Керџенец*“. Филмот е изработен во техниката колажна стоп-анимација, и е работен со колажи од репродукции на православни руски фрески од периодот од 14. до 16. век. Низ борба за православието, филмот ја раскажува приказната за надежта, смртта и повторното раѓање. Филмот е инспириран од операта на Николај Римски-Корсаков од 1907 – „*Леџендајџа за невидливиој ѓрад Киџеж и дамајџа Февронија*“ и ја раскажува вековната одбрана на рускиот народ од нападите на Монголо-Татарите.

Многу е интересен и соодветен изборот на техника, бидејќи го возвишува значењето



на канонските дводимензионални православни фрески. Употребата на традиционалната канонска уметност во еден ваков современ концепт, на начин на кој не се нарушува духовната вредност на овие дела, е вистинско откровение.

Иван Иванов не случајно го добива епитетот „татко на руската анимација“. Иако не е во првата генерација руски аниматори, овој епитет го добива бидејќи освен со авторска дејност, тој се занимавал и со просветна дејност. Бројни генерации руски аниматори поминале низ неговите раце образувајќи ја руската анимационска школа. Тој со неговиот вонсериски опус остава пример за сите идни генерации.

Негов најталентиран ученик е врвниот автор Јури Норштајн, за кого многумина сметаат дека го надминал својот учител. Неговиот филм „Бајка на бајките“ од 1979 г. се смета за најдобриот анимиран филм на сите времиња. Тоа веројатно се должи на соодносот на приказната со мноштвото техники комбинирани со таква суптилност на анимацијата, преку неговата возвишена естетика, што ги буди сите чувства на гледачот истовремено.

Истовремено, од другата страна на Атлантикот, во едни други услови се развива еден сосема различен концепт за анимацијата. Ма-

теријалистичката идеологија на капитализмот не остава многу простор за развивање на духовноста. Под влијание на консумеризмот и консумоцентризмот кои засилено се шират од Западот, почнува добата на индустриската, односно комерцијалната анимација. И покрај тоа што северноамериканската почва раѓа неколку исклучителни автори, индустријализацијата успева целосно да ја прецврка нивната креативност и имагинарност. Она што во светот се прикажува како златна доба на анимацијата, а ја претставува анимацијата на САД во периодот од 1928 до 1972 година, претставува безлично повторување на волшебниот реализам, стил кој своите корени ги влече уште од самите почетоци на анимацијата, од еден од првите и најдобри автори во историјата на северноамериканската анимација, Винзор Мекеј.

*Личноста и делото на Винзор Мекеј имаат исклучително значење во развојот на анимацијата: она што на технолошки план претходно го направил филмот, сега стирително морфолошки се зайлепува во еволуцијата на кинематографската анимација, досегаашната просторно-стапична „приказна во слики“ е унапредена од подвижниот цртеж, кој ироничнува преку своите посебни модели. Го унапредува со изобилство нови облици и иерархички можности, но ипак го уназаднува со изведување на илустрации не е изворно анимационски, туку од оживеаниот цртеж бара извесни описателски и еластичности во прилагодување (Муниџиќ, 143-144).*

Иако го нема приматот на основоположник на анимираните филм (покрај тоа што така се претставувал себеси), бидејќи во овој медиум дебитира во 1911 г., Мекеј ги поставил основните принципи и е лично одговорен за обликот во кој ги знаеме анимираните филмови денес. Како човек на стрипот и одличен цртач и познавач на анатомијата, динамиката и перспективата, тој ја воведува фигуралната анимација, концептот на фрејмот и односот на фрејмови во секунда, мултипланот, користењето на целулоидната фолија итн. На овие основи понатаму се развива целата американска индустрија. Но и покрај тоа што ги поставил основите на комерцијалната анимација, тој својата кариера ја гради како независен автор, кој своерачно ги создал сите анимираните филмови во својот опус, кој поради овие причини, брои скромни осум краткометражни анимираните филмови. Еден од најважните е и првиот документаристичко-анимиран и политички ангажиран филм, „Појонувањето на бродот Луситанија“ (1918), кој го работел целосно самостојно, во период од две години и за него направил 25 000 цртежи.



Предусловите кои ги создаваат Мекеј и неколкуте аниматори пред и по него, го отвораат патот за најпознатото американско анимациско-продукциско дуо, Аб Ајверкс и Волт Дизни. Од скромното студио во Канзас Сити, за многу кратко време Дизни успева да ја изгради најмоќната индустрија за забава која светот дотогаш ја видел, која и по неговата смрт продолжува да расне. Студиото Дизни денес ги поседува најголемите светски филмски студија и медиуми. Нивната мегасвезда Мики Маус, по идеја и дизајн на Аб Ајверкс, молскавично го освои светот, иако реално претставуваше своевидна надградба на *Мачорот Феликс* на Пет Саливан. Мики Маус дебитираше на филмското платно 1928 г. во „*Мики Маус во авиолудорија*“. Технолошкиот развој кој го иницира студиото Дизни, а кој го темели на дотогашниот развој, одигра голема улога во развивањето и популаризацијата на медиумот. Тие се заслужни за воведување на голем број технички процеси во продукцијата на анимираните филм: првиот целосно синхронизиран звучен анимиран филм – „*Паробродот Вили*“, првиот целосно обоен краток анимиран филм – „*Цвеќиња и грвја*“, прв целосно синхронизиран и целосно обоен долгометражен анимиран филм – „*Снежана и седумте џуџиња*“ итн. Критиката кон Дизни за целосно комерцијализирање на анимацијата и создавање на медиум кој нема уметничка вредност, што не ги задоволува естетските и ги повредува етичките норми, кој е манипулативен и има негативно влијание врз публиката, секако не го спречи да ја рашири својата империја и да биде главната причина што анимацијата денес,

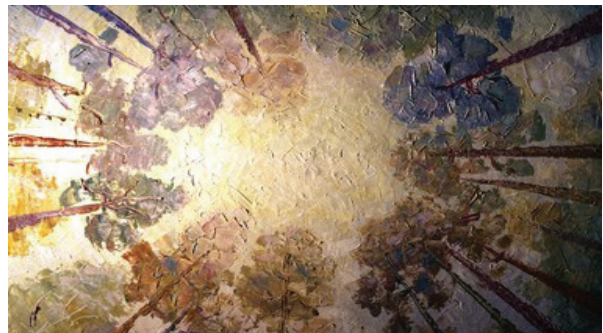
наместо како уметност ни е повеќе позната како инфантилен медиум кој е наменет да ја забавува толпата, безлична индустрија која во последниве години ја доживува својата екстаза како една од најпрофитабилните и брзорастечки индустрии во светот.

Присуството или отсуството на духовноста во анимираните филм, односно кон што се стремат припадниците на западната комерцијална анимација, наспроти нивните европски соперници кои се поддржувачи на авторството, може најдобро да се установи преку споредба на два анимираните филма од овие спротивставени идеологии кои се работени на иста тематика, дури и со исто времетраење од 7 минути и педесет секунди, едниот од периодот на индустриската анимација, другиот од затишјето на авторството и националните анимационски школи со падот на социјалистичкиот систем. Двата филма се работени на темата „животниот циклус на природата, нејзиното уништување и нејзиното повторно раѓање“. Од една страна, го имаме првиот добитник на Оскар за најдобар краток анимиран филм кој историјата го бележи како прв целосно обоен анимиран филм – „*Дреја и цвеќиња*“ од 1932 г. од продукцијата на Дизни, кој оваа тематика ја обработува со доста стереотипна нарација и сувопарна илустративност. Класичниот холивудски раскажувачки приод на протагонизам и антагонизам, јасно го определува патот на понатамошното развивање на студиото кон инфантилноста, консумоцентризмот и скриениот поттекст. Големиот успех на филмот се должи на монополот на Дизни, преку склучување инклузивен неколкугодишен дого-

вор со компанијата „Техниколор“ за нивниот нов производ, триколорната камера. На овој начин Дизни се наметнува на пазарот, и практично целосно го контролира. Истото го прави и со првиот звучен анимиран филм итн.



Од друга страна, филмот „*Пожар*“ од 1978 на полскиот аниматор Витолд Гершт, еден од најталентираните аниматори во историјата на анимираните филм, е вистинско уметничко дело. Филмот е работен во техниката масло на стакло, која подразбира многу мануелна работа, но и неверојатно живописни резултати и експресивност. Тој буквално истура наслаги емоции преку трепетните потези на четката и шпаклата. Чувството е како да гледаш спој од

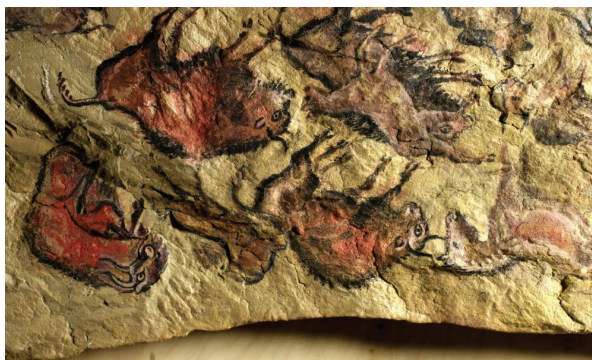


големите импресионисти и големите руски мајстори на филмот.

Во интервју за филмскиот магазин *Sight & Sound* тој вели: „Во моите сликарски филмови, како *Пожар* или *Коњ*, не бев инспириран конкретно од еден сликар, туку од целиот зрвја француски импресионизам. Секогаш бев поврзан со нивните дела, особено затоа што изгледаат тродимензионално, инкорпорирајќи конвексни наноси и длабок релјеф. Додека цртав во бојата со шпакла, можев да постигнам илустративен длабок релјеф. Им се восхитувам на француските сликари бидејќи ги нанесуваат боите една до друга наместо да ги мешаат, што резултира во импресија која е многу поинтересна.“

Тој го обработува движењето на начин на којшто во секој елемент во шумата се чувствува живот. За разлика од лажната распеана Дизниева живот, каде дрвјата и цветовите имаат антропоморфни форми и играат и пеат, овде тоа навистина се чувствува, тука живоста не е илустративна, тука живоста е на едно повисоко духовно ниво. Чувствувааш дека шумата е жива заедно со целиот свет во неа. Онаа искрена, вистинска форма на уметност, која ја споменува Херцог за пештерските цртежи, може точно да се види во филмовите на Гершт. По начинот на кој го обработува движењето во неколку негови филмови, начинот на кој срната или коњот во скок остава трага зад себе од своето движење, може да се почувствува влијанието од праисториските пештерски цртежи. Тој конечно, по половина век активна работа, својот последен

анимиран филм „Сигнум“ го посвети точно на цртежите од Шове, Ласко и Алтамира.



Иако го работи во истиот временски период, филмот на Гершт е целосно независен од филмот на Херцог, односно и двајцата се инспирирале од истиот извор, но не и меѓусебно. „Пештерските сликарство ме фасцинира веќе подолго време, но до сега не можев да направам филм кој го инкорпорира. Проблемот не беше во финансирањето или од технички ограничувања, едноставно не можев да најдам начин да и приклучам на оваа уметничка форма без да ја намалам нејзината значајност. Конечно, решив дека е најдобро да сликам на едноставен начин како што тоа го правеле нашите предци, директно на камен, со црна, црвена и окер, основните бои кои тие ги користеле.“ Анимираниот филм „Сигнум“ создава чувство не само како да сме внатре во пештерата, туку и како да сме буквално во тоа време, за време на духовен обред, да размислуваме на начин на кој размислувале нашите предци, првите уметници на европска почва.

## ЗАКЛУЧОК

Постои константа која ја врзува духовноста со креативноста и неа можеме да ја пронајдеме од самите почетоци на човештвото, па сè до ден-денес. Креативноста се раѓа од идејата. Без идеја нема креација. За жал, живееме во век кој ја стави креативноста во полза на материјалното и неморалното. Современото затворање во себе нема никаква допирна точка со аскетизмот од средновековието и со пронаоѓањето на Бог. Современото затворање во себе претставува исклучување на духот. Ако не можеме да го исклучиме духот, современото општество има безброј начини да ни помогне во тоа. Ако ги гледаме работите низ призмата на Платон и светот на идеите, оригиналните идеи ги има сè помалку. Сè повеќе сме сведоци на сенки на сенки, на сенките. Но сè додека постои барем една идеја, постои и надеж. Замирањето на авторската анимација под присила на глобализмот соз-

дава една друга форма на отпор. Вистинските автори творат далеку од очите на јавноста, како првите пустиножители. Нивните дела еден ден ќе сведочат за проблесоците на духовноста во едни темни времиња.

Конечно, во контекст на духовноста, во интервјуто за [archaeology.org](http://archaeology.org) Зак Зарч го прашува Херцог: „Одбивате да ви ја прикачуваат етикетата 'уметник' . Сметате ли дека луѓето од Шове биле уметници или занаетчији?“ На ова Херцог му одговара: „Во овој случај, можете јасно да кажете дека ова е уметност и да го кажете тоа со леснотија. Настаните се од време кога, на пример, немало пазар за уметноста, немало изложби, ниту галерии. Без сомнеж во срцето, ова е уметност и тоа најголемата што човештвото некогаш ја создало, точка. Не може да биде подобро од ова и не станало подобро. Тоа е голема мистерија.“

## Литература

- Furniss, M. 2009. *Animation: Art and Industry*. UK: John Libbey Publishing.
- Williams, R. 2002. *The Animators Survival Kit (Expanded Edition)*. London, UK: Faber and Faber Ltd.
- Балабанов, К. 2010. *Историја на културата на Македонија-Ликовната уметност на почвата на Македонија од IX, до крајот на XIX век-Македонски фрески*. Скопје: МАНУ.
- Господиновски, Г. 2015. *Режирање на специфичен тип на анимација- Рудиментарна анимација*. Скопје: Неиздадено дело.
- Жура, Г. 2013. *Пеширски цркви – Охридско крајбрежје*. Скопје: Матица македонска.
- Јакимовска-Тошиќ, Маја. 1997. *Свети Јоаким Осозовски*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Јакимовска-Тошиќ, М. 2007. *Кирилометодијевски книжевни проекции*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Мунитић, Р. 2007. *Естетика Анимације*. Београд: Филмски Центар Србије.

- Herzog, Werner. *Cave of Forgotten Dreams (2010)*, [https://www.imdb.com/title/tt1664894/?ref\\_=nm\\_fmg\\_dr\\_14](https://www.imdb.com/title/tt1664894/?ref_=nm_fmg_dr_14), 2010.
- Zorich, Zach. *Interview: Werner Herzog on the Birth of Art*. [https://archive.archaeology.org/1103/features/werner\\_herzog\\_chauvet\\_cave\\_forgotten\\_dreams.html](https://archive.archaeology.org/1103/features/werner_herzog_chauvet_cave_forgotten_dreams.html), 2011.
- Zorich, Zach. *Early Humans Made Animated Art - How Paleolithic artists used fire to set the world's oldest art in motion*. <http://nautil.us/issue/11/light/early-humans-made-animated-art>, 2014.
- Frank, Alison. *Wild horses: Witold Giersz and the art of animation*. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/wild-horses-witold-giersz-art-animation>, 2015.
- Decorated Cave of Pont d'Arc, known as Grotte Chauvet-Pont d'Arc, Ardèche <http://whc.unesco.org/en/list/1426>,
- Hammer, Joshua. *Finally, the Beauty of France's Chauvet Cave Makes its Grand Public Debut*. Smithsonian Magazine <https://www.smithsonianmag.com/history/france-chauvet-cave-makes-grand-debut-180954582/?all>, 2015

## Krste Gospodinovski

### Animation and Spirituality (From Prehistoric Cave Art, through the Medieval Cave Monasteries, to Contemporary Animation) (Summary)

The birth of animation in a cinematographic sense can be dated in the late 19 century along with other great industrial and technological breakthroughs. Although it's a predecessor of film, in order to evolve as a media, animation needed to be reinvented with the evolution of motion picture technology. But even thou it is a new form of art, early forms of animation can date as far as the prehistoric era, in the form of cave paintings. It can also be found in ancient Egypt, ancient Greece, and perhaps even in medieval christian cave monasteries in Macedonia. What's interesting is that the bond in all cases of early animation is spirituality. Of course, one of the etymological definitions of animation is "to breathe life" as in a biblical sense. Many doubted the connection between the prehistoric cave paintings and animation, but new research, especially in the Chauvet cave in Pont-d'Arc shed a new light on this subject.

**Key words:** animation, cave paintings, cave monasteries, author animation, industrialization



Мери Батакоја

УДК 72.01(049.3)

*Preliminary communication / Прелиминарно соопштение*

## СКОПЈЕ ВО ИДОЛУМОТ НА АРХИТЕКТ ЖИВКО ПОПОВСКИ

**Клучни зборови:** идолум, утопија, Скопје, Живко Поповски, архитектура, град, архитектонска култура

Е т и м о л о г и ј а

### И д о л у м

Од грчкиот збор *εἶδωλον* (eidolon) „слика“, „идол“ и *εἶδος* (eidos) „форма“; нестварна слика, сениште или фантом; ментална слика или идеја; заблуда; грешка; привид; дух.

### У т о п и ј а

Од грчкиот збор *οὐ* „не“ и *τοπος* „место“; неместо; никаде; некои сметаат дека почнува да се употребува со значење на „перфектно место“ по грешка, земено од грчкиот збор „eu“ што значи „добро“. Но, некои сметаат дека свесната кованица на Томас Мор (Утопија, 1516) треба да ја пренесе пораката дека секое идеално место е неместо, и не може да постои освен во доменот на имагинацијата, на идеите.

Во предговорот на книгата „На Скопје, со љубов! – Архитектонската мисла на Живко Поповски“, напишав дека и само преку погледнување на индексот на книгата (и без да се прочита), несомнено е дека таа книга е задоцнето љубовно писмо за Скопје, градот кој дозволивме да се гради без да се (до)отсонува. Оттогаш до денес, ми остана тегобната одговорност дека треба на едно место да се обидам да опишам како архитектот Живко Поповски го сонуваше Скопје. И зошто тоа што некогаш беа здраворазумни архитектонски забележувања денес при-

паднаа на страната на утописките размисли? Зошто најреалното и највозможно Скопје стана утописко Скопје?

Во првото (исклучително возбудливо) поглавје на помалку познатата книга на Луис Мамфорд „Историја на утопиите“<sup>1</sup> (секако помалку позната од „Градот во историјата“!), Мамфорд дава пресек на значењето на утопијата, нејзините видови и врски со идолумот.

<sup>1</sup> Во оригинален наслов „Приказна за утопиите“, како превод од „The Story of Utopias“ од 1922 година.

Тоа што човековата историја ја прави толку неверојатна и фасцинантна приказна е тоа што човекот живее во два света – внатрешен и надворешен, вели тој. Внатрешниот свет го нарекува идолум или свет на идеи, каде идејата е сфатена како субјективна духовна категорија на претстави и верувања, на рационализации и проекции. Од една страна, псевдо-околината или идолумот е темел на надворешниот свет – тоа е некој вид засолниште во кое бегаме кога нашиот допир со надворешниот свет станува пресложен или пренапорен за да би можеле да се соочиме со него. Од друга страна, токму со помош на идолумот ние собираме, сортираме и филтрираме факти од секојдневниот живот, и назад во надворешниот свет проектираме нова подобрена стварност.

Утопиите кои одговараат на овие две функции на внатрешниот свет – идолумот, Луис Мамфорд ги нарекува утопија на бегството – онаа која го остава надворешниот свет таков каков што е; и утопија на реконструкцијата – онаа која се обидува да го прилагоди надворешниот свет според принципите на внатрешниот. Архитектонските утопии недвосмислено и секогаш припаѓаат на втората категорија! Утопијата на реконструкцијата е визија за реконструирана, односно преуредена околина која повеќе им одговара на човековата природа и човековите цели отколку онаа моменталната. Под реконструирана околина не се подразбира само некоја физичка промена, туку нов склоп на навики, нови скалила на вредности, поинаков систем на односи и обичаи, и ако е возможно – промена на физичките и менталните карактеристики преку

образованието, биолошката селекција и слично. Вистинските утописти, продолжува Мамфорд, под реконструкција подразбираат реконструкција и на физичкиот свет и на идолумот.

Од каде поттикот да се возобноват блиските значења на идолумот и утопијата и како тие не насочуваат денеска?

Не е непознато дека утопиите се градат при општествен гнилеж или најбезнадежни состојби. Падот во бездна, по зборовите на Луис Мамфорд, преку кој ги губиме сите илузии, не поттикнува да ги премислиме врвните добра, основните цели, односно целата концепција за „добриот живот“.

Отсонуваното Скопје од теоретските белешки на Живко Поповски денес ја исцртува контурата на утопија која е многу одвоена од стварноста во која живееме. Така, од една страна, теоретските белешки можеме да ги прочитаеме како идолум, субјективен свет на идеи за градот Скопје, повеќе рационален и антиципиранички отколку фантазерски. Но, од друга страна, како наспроти поставени на моменталната стварност на градот Скопје, теоретските белешки можеме да ги прочитаеме и како идеална нестварна слика, привид, сенишна фантазија за градот Скопје. Во теоретските белешки на архитект Живко Поповски се издвојуваат овие две страни на неговиот идолум: идолумот како желба за реконструкција на стварноста, искажан преку тврди архитектонски стручни ставови, и идолумот како идеал сам по себе, искажан како општествено-филозофски став за архитектурата на градот Скопје. Овој труд ќе се занимава

со општествено-филозофскиот став на професорот Живко Поповски.

*„Омразата кон мейрололатата доаѓа во инстинкти, а љубовта како потреба за утилитарија.“* (Поповски, 2017:156)

Да се качиме сега на едно високо брдо и да го погледнеме овој возљубен град.<sup>2</sup>

### Просторната контура и културата на утопското Скопје

Градот Скопје не би бил пренаселен град, тој би се ослободил од пренаселеност (не е никаде наведено како!), во него би живееле од 250 до 400 жители на еден хектар (Поповски, 2017: 102, 254). Димензијата и густината на населението на еден град не е неважна категорија. Идеалната заедница не може да има неограничена популација, бидејќи колку што се зголемува бројот на членовите на една заедница, толку се намалува бројот на работите кои тие можат меѓусебно да ги сподедуваат, ќе нè потсети Мамфорд рас-

кажувајќи за Платоновата држава. Со тоа, заедницата на луѓето при пренаселеност не може да биде активна и одржлива заедница. (Платон својата заедница ја ограничил на 5040 луѓе, што е отприлика бројка на која може да ѝ се обрати еден говорник! (Mumford, 2008: 37)) Во денешен контекст би било посоодветно да кажеме дека колку што се зголемува бројот на членовите на една заедница, притоа не водејќи сметка за капацитетот на комуникациската инфраструктура на градот, толку се намалува бројот на работите кои тие можат меѓусебно да ги сподедуваат.

Градот Скопје би имал неколку непоместливи фиксни позиции, а останатото би било предмет на креативна лицитација. Тие фиксни позиции се однесуваат на грижата/хигиената за „голото тело на градот“<sup>3</sup> (Поповски, 2017: 116), односно аспектот на биорегионалното<sup>4</sup> наследство и неговите влијанија врз формализацијата на архитектонските искуства на градот, потоа номенклатурата на отворените простори и мемориските места.

Архитектите на утопско Скопје, дури и „сиромашни“, би планирале по методи и критериуми, со сите технички и креативни стан-

<sup>2</sup> Да се качиме сега на едно високо брдо и да го погледнеме овој град-држава. Ни се пружа поглед сличен на оној кој и самиот Платон можел да го има во некое јасно пролетно утро кога би се качил на врв на Акрополот и би погледнал долу кон заспаниот град, со зелени полиња и суви пасишта на висорамнините, и со сонце кое одблеснува во оддалеченото море неколку километри подолу.

Popnimo se sada na jedno visoko brdo i pogledajmo ovu grad-drzavu. Pruža nam se pogled sličan onome kojega je i sam Platon mogao imati nekog jasnog proljetnog jutra kada bi se popeo na vrh Akropole i pogledao dolje na uspavan grad, sa zelenim poljima i suhim pašnjacima na visoravnima, i sa suncem koje se ljeska na udaljenome moru nekoliko kilometara dalje.

(Mumford, 2008: 31)

<sup>3</sup> Познат термин на архитект Живко Поповски, иако употребен само еднаш како „голо тело на градот“ во неговите забелешки. Повеќекратно е употребен како телото на градот.

<sup>4</sup> Биорегионализмот подразбира културен феномен, кој го разгледува детерминираниот биорегион како суштински поврзан со локалното население, локалното знаење и локалните начини на живеење. Поради тоа што е однапред одреден и природен, бидејќи му претходи на човечкото, биорегионот може да се смета за базичен културолошки слој, за основен колективен идентификатор.

дарди, оставајќи простор следните генерации да имаат право да го сонуваат и одново да го реализираат сопствениот град. Уникатноста на нивната креација би ја граделе преку суптилноста на македонските анонимни градители од крајот на деветнаесеттиот век и преку тектониката на доцната Византија (Поповски, 2017: 80).

Градот Скопје не би ги компромитирал стандардните вредности на западната демократија кои ги вклучуваат „слободата“ и „правото на град“, кои во размислите на архитект Живко Поповски се уникатно нераздвојни.<sup>5</sup>

Наставниците и студентите на архитектура би биле вклучени во сите случувања кои се однесуваат на развојот на градот. Универзитетот би учествувал во изготвувањето на урбанистичките проекти како најодговорни правни документи за заедничкото добро (Поповски, 2017: 122). Постојано би се проверувале старите планови, читањето на ракописите на градот би претставувало основна ука и обврска, како грижа кон континуитетот на мислата на еден град (Поповски, 2017: 208).

Македонската архитектура би била елитна архитектура, искажана преку минорноста, прецизноста, перфекционизмот и суптилноста, како архитектура на малите народи, „*зашто малото може да ојсџане само во совршенство и одредена елитноста...*“ (Поповски, 2017: 245)

Архитектурата на Македонија, со наша грижа, би била присутна во европското циви-

лизациско-стилско архитектонско семејство, од антиката, преку сакралната архитектура на средновековието, раната модерна која со објективни вредности заслужува да се најде во високото европско друштво до моделот на град на солидарноста на дваесет и првиот век (Поповски, 2017: 205).

### Голото тело на градот

Голото тело на градот не се однесува само на теренот (од „terrain“) разбран како топографија, туку на низа биорегионални специфичности, како променливата игра на локалната светлина на површината на градбата, климатските услови, свесноста дека средината може да се искуси и на други начини освен преку видот, како промената на светлината, амбиенталното чувство, струењето на воздухот, мирисот, допирот, несвесната промена на положбата на телото, движењето, тектониката, реинтерпретацијата на мотивите и елементите на локалната култура и нивно преплетување со светската културна сцена (Frempton, 2011: 351-352). Категоризајќи го сето наброено како денотација на знакот „голото тело на градот“, често забораваме дека конотацијата открива трогателна поезика на ранливост, голо тело распослано пред милоста и немилоста на човечкиот род.

„Прилагодување на сразмерноста со соседите, познавање на особеноста на материјалот, обзир кон акцентите. Архитектурирања мора да го прими – прифаќа амбиентот, за да воспостави разбирлив дијалог со околината во која е поставена. Сфаќајте го како мое мислење. – Што е архитектура? – Исто што

---

<sup>5</sup> Барем во архитектонската македонска мисла. Авторот на овој текст, како архитект, има скромни познавања за филозофијата на слободата.

*и природата. Во неа треба да ги бараме соѕвештениите закони, не законите на самоволието“* (Поповски, 2017: 124). Нивоата, раздвојувањата, границите, оградите, правото на визици, погледите, контактите, среќавањата, отворите, местата, кривините, стрмнините, стреите, чекорите, одбројувањата, повторувањата, ...говори Поповски во ритам и сигурност на поет, извлекувајќи ја закономерноста на македонската верзија на променадната архитектура на Корбизје, елегантно преведена како „архитектура на прошетки“, а калемена врз впивањата на татковинските места (Поповски, 2017: 240).

Затоа, според зборовите на Живко Поповски, задолженијата на архитектите и на градителите најнапред се однесуваат на начините на кои природните зададености на градот треба да се прочитаат и да се разберат, а потоа и да се пронајдат и да се постават архитектонските вредности, „кои во историјата и во идните времиња ќе имаат цена што никој не ќе може да ја плати!“ (Поповски, 2017: 117)

И по дваесет и четири години (искажаниот став датира од 1995 година!) од неговата иницијатива навреме да престанеме со злоупотребата на голото тело на градот, во архитектонската македонска практика не постои ниту апел ниту доктрина за одржување на специфичните природни вредности во структурата на македонските градови преку алатките на архитектурата. Реалноста покажува дека македонските градови не се осврнуваат на сопствените природни структури и ги имаат заборавено поуките на старите градители. Не само што го немаат искористено потенцијалот на биорегионалните

наследства туку и во буквална смисла го имаат прокоцкано како природна, културна, но и финансиска бенефиција.

А какво Скопје би имале доколку архитектите и градителите правилно би ги прочитале природните зададености, би ги разбрале и би замислувале и граделе бранејќи ги како највисоки вредности?

### Речните води на утопиското Скопје

*„Вардар минува низ Скопје како ошавка на мачката низ јорџа, ошавин занесува нагесно, јорџа налево, јорџа јак нагесно, сè така додека не излезе од градој. Во самиот центар прави најтежниот лак, на кој како стрела се поставил Камениот мост. Ако дома имате каква било карта на Скопје, погледајте внимателно! Зашто, ќе откриете како реката со својот тек прави најор во срцејот на градој да ја вреже првата буква од неговото име.“* (Поповски, 2017: 92)

Живко Поповски нè потсетува дека најстариот познат панорамски изглед на Скопје е направен од холандскиот уметник, графичарот Јан ван Хоревеин (Jan van Horevein), во 17-тиот век. На таа графика, постои река што тече покрај градските сидини. Никој не може да каже, сочно ни раскажува професорот, дали е реката Лепенец, притока на Вардар, или, пак, тоа е Вардар, во кој се влева реката Серава, затоа што морфологијата на реките со кои градот Скопје бил во контакт повеќе од стотици години не е позната, ниту темелно истражена. Сепак, ако се измери должината од утоката на Треска во Вардар, па сè до новиот мост на булеварот Србија,

вртејќи по кривините, Скопје е распослано на река од дваесетина километри, луцидно забележува тој, без бреговите на Треска и на Лепенец (Поповски, 2017: 91, 112).

Панорамите на Скопје никогаш не биле суштински поврзани со река како на графиката во седумнаесеттиот век. Во замислата на Живко Поповски, панорамите на Скопје ѝ припаѓаат на реката и идните слики на градот, достоини и референтни, треба да се градат во созвучје со неа.

Левиот јужен брег би се зачувал како импресивна панорамска слика, составена од силуетата на Градскиот ѕид и раздвижените падини на Водно. „Изгледот е достоинствен иако зад него се крие недовршеноста и недоследноста“, вели тој (Поповски, 2017: 92). На левата страна на реката Вардар би возеле автомобили по целата должина на градот, зашто бреговите на реките секогаш биле добри ориентири и водичи во градот. Левата страна, шпекулираме, би била автомобилска променада за градољубителите, како што некогаш знаеме да го избереме подолгиот пат за да возиме бавно покрај море, радувајќи им се на менливите ведути, хоризонтот и сонцето. Можеме да шпекулираме дали во денешен контекст би можеле да отвориме дебата за алтернативни типови на сообраќај; дали би можела оваа „сообраќајница“ да се режира со планирани кадри и стоп-точки; дали би можела да прерасне во нова културна патека.

Десниот северен брег би ги презентирал вистинските архитектонски споменици: Мустафа-пашината џамија, камбанаријата на црквата Св. Спас, преку куполите на Даут-пашиниот амам и слободниот простор меѓу зградата

на Македонската опера и балет и Факултетот за музички уметности, ќе каже тој (Поповски, 2017: 92).

На запад би се отвориле можности за длабинска перспектива со значајни содржини преку масивот на Шар Планина висок 3000 метри, како зелена завеса (Поповски, 2017: 79). На исток би стоел архитектонскиот предизвик на нерамниот хоризонт со извлечени акценти во силуетата преку фабричките оџаци, и раздвоените и случајни згради. „... *џамау е и новиот Трансјорџен џенџар, сџружен џоџреку рекаџа како мрзлив засџан влекач. Наџамау рекаџа најчестџо во маџли и смоџ исчезнува.*“ (Поповски, 2017: 92)

Кога покрај реката, до неа и над неа би се градело, тоа не би биле општествените најбогати а интровертни институции, туку примарната програма – домувањето, за да се вратат граѓаните на бреговите, „*џамау каде иџџо џрв џаџ се населуваа*“ (Поповски, 2017: 93).

Реката не смее да го дели градот, па би имало што е можно повеќе мостови – да го врзат градот преку реката. Зелениот појас по должина на реката наместо да се прогласува за сопственост и постепено да се претвора во зона на складишта, сервиси, паркиралишта за тешки возила и градежни машини... би бил уреден и организиран градски простор за пријатни и естетски авантури на секојдневното живеење (Поповски, 2017: 111-113).

Националниот културен центар, со Деталниот урбанистички план од 1967 година, со-

чинет од Македонскиот народен театар,<sup>6</sup> Концертната сала за Националната филхармонија и Големата кино сала, би бил постапно и доследно во целост реализиран (онака како што и бил планиран) токму на левиот јужен брег на реката, на еден од најубавите и најдрагоцени простори во центарот, со извонредна историска сценографија во позадината. Институциите и објектите од областа на културата би биле места кои би ги воделе граѓаните до творечко и до духовно ослободување и до идентификација на вредностите што лично или колективно ги поседуваат со оние од Европа и од светот (Поповски, 2017: 102-105).

*„Точно е, се залагам, објаснувам и аргументирам некогаш планираниот Културен центар да се прилагоди на сегашните околности и економски услови, ја макар и во 'методот' на Дебар Маало! Да се 'извади маса' од просторот за содржини од културата или комисибилни со неа. Да биде нешто како џрзовски центар за производи од културата, кој ќе работи 24 часа, каде ќе се 'продава' сè што уметноста ќе го искреира и понуди.“* (Поповски, 2017: 145)

Реката од дваесетина километри на кои е распослано Скопје би се проширивала со бројни канали и јазови долги десетици километри, па и езерца со различна намена, од заштита од поплави, наводнување, користење на водената енергија за воденици, мануелната индустрија, хигиена од секаков вид, риболов, па сè до транспорт. Би се реализирал смелиот и визионерски план на Лудјек Кубеш за скопските води, каде

во југоисточниот дел од градот Вардар со канали би се поврзал со пловниот каналски систем Дунав – Егејско Море, преку реките Морава и Вардар, со пловно пристаниште во денешната источна индустријска зона. На северозападниот дел би се наоѓало големо рекреативно езеро за жителите на Скопје добиено со канал Вардар-Треска-Вардар (Поповски, 2017: 196).

### Градските тераси и платоа на утопското Скопје

Скопје се наоѓа во речиси идеален предел, како што се очекува од една утопија, котлина во рамки на композитната долина на реката Вардар.<sup>7</sup> Скопје би ја почитувал морфолошката предиспозиција која му ја даваат возвишувањата во вид на платоа и тераси како првичен допир на околните планини со спуштената потонина по која се распостила градот.

Платоата и терасите би се искористиле за идеални возбудливи простори и ведути, со посебно внимание и знаење би се користеле висинските разлики на теренот.

*„За нашиот главен град посебно се поволни терасите и платоата кои следуваат од планината Водно со ариџмички скокови, ту нанапред – ту наназад, за да се втурнат во џкивито на градот. Да се појсетиме: пред повеќе од триесетина години, кога железничката џруѓа се џроједаше во целата должина, од џад кон исток, веднаш по џадините на Водно, тој простор беше мошне рејко изџраген. Во*

<sup>6</sup> Денешната зграда на Македонската опера и балет

<sup>7</sup> Во оригинален наслов „Приказна за утопиите“, како превод од „The Story of Utopias“ од 1922 година.

и́рв ѝлан, ѝо̀зледиѝе о̀г з̀радоѝ, ѝреку ѝру̀зѝа, доѝираа до о̀сончаниѝе те́раси и ѝлаѝоа, на̀д кои о̀д шѝлларѝе на лозѝаѝа, се извишуваше ѝо некоја ку̀ка-вила, обликувана како мал замок со видиковец или кубеѝо и камбанариѝаѝа о̀г неколкуѝе црквички скриени мѐѓу ба̀зремиѝе и црешиѝе; во ви́ор ѝлан о̀сојничавиоѝ масив на Водно се извишуваше како те́мна драѝериѝа – вака се формираа ви́ечѝилѝиви и ѝѝѝорескни ѝредели кои ѝѝсеѝѝуваа на некои о̀г романиѝичниѝе з̀радови.“ (Поповски, 2017: 116)

Би се зеле предвид традиционалните искуства од нашите ридски градови проширени со оние на ридските градови од медитеранските и јужноевропските простори. Токму на допирите на планината со рамничарските делови на градот би се граделе пешачки стрмни улици, понекогаш и со скали, кои би ги врзувале улиците извлечени по изохипсите. Тие би биле безбедни комуникации, добри за здравјето, кои дополнително би овозможувале пријатни и возбудиѝиви доживува̀е и удо̀лу и угоре.

Би се заштитил ваквиот начин на размислува̀е со регулатива, која би барала посебно чувство (читај образование!) за топографиѝата и важноста на тектонската структура како доктрина за посебните природни вредности на градот.

Блокот на Старата железничка станица (денес Музеј на град Скопје) би имал исклучителна улога во врзува̀ето на градот со платоата и терасите на Водно. Истата улога би ја имало и платото на Скопското Кале како врска со платоата и терасите на Скопска Црна Гора.

„Тука не ѝ треба да се ѝокажаѝи мно̀ѓу сѝѝни работѝи, ѝѝука една з̀олема – која ќе му ѝприѝа̀га на ѝѝоа месѝо, ѝѝѝребна е една идеѝа, а не различни сѝѝимуланси! Идеѝа која, ѝпред сѝ, ќе з̀о ѝознава з̀олоѝо те́ло на з̀радоѝ“, заклучува тој. (Поповски, 2017: 117)

### **Зелените појаси на утопиското Скопје**

„Познаѝо е, оѝворениѝе ѝросѝѝори во з̀радоѝ се насушина ѝѝѝреба. Истио ѝѝака, би ѝребало да доловиме дека оѝворениѝе ѝросѝѝори не се некакви излишни украси, кои ѝо желба или каѝѝриѝ з̀ѝ догаваме или одземаме. Тие се насушина биолошка ѝѝѝреба, важна за здрав живоѝѝ во з̀радоѝ.“ (Поповски, 2017: 181)

Во Скопје би постоеле зелени појаси кои како патеки во двата правци, север-југ и исток-запад, каприциозно би го засекувале градот по цела должина, континуирано диплејќи се по контурата на топографиѝата. Во Скопје се долги временските периоди на продори на свеж воздух преку ветер од подалечните региони поради природните препреки, особено на оние кои доаѓаат од северозапад, ќе не советува тој. „Заѝѝоа, ѝлански, со обмислени инѝтервенѝи, ѝ треба да се обезбедѝѝ слободни зелени ѝродори во зачестѝен рѝѝам и разумна широчина о̀г шумѝѝе Водно и Скопска Црна Гора, кои ќе слезѝѝ до з̀радоѝ како ‘реѝѝки ѝроводници’ на свеж воздух.“ (Поповски, 2017: 104)

Скопје би ги почитувало идеите за отворени простори со стратешка позиѝиѝа за микроклиматска по̀волност, од првите планови за развој на модерно Скопје во почетокот на минатиот



век, преку оние сработените веднаш по Втората светска војна, запечатени со Генералниот урбанистички план за Скопје од 1967 година.

Два отворени простори во форма на зелени појаси во правец север-југ би се протегале од падините на планината Водно до реката Вардар, со широчина од околу 100 метри и должина од над 1000 метри. Тие отворени простори би ги раздвојувале населбите Карпош II и Тафталице I, потоа Карпош III и Тафталице II, потоа Карпош III и Тафталице III, како и Карпош IV и Долно Нерези. Во правец север-југ, би се протегала отворена зелена површина по течението на реката Серава од Бит-пазар до Новиот мост и Вардар, за да се одвои и спои Старата скопска чаршија со подградието и Калето со современите делови од градот (Поповски, 2017: 181-182).

Два отворени простори во форма на зелени појаси во правец исток-запад би се протегале по периферијата на надворешниот дел на Градскиот сид, од мостот Гоце Делчев до Мостот на револуцијата, во должина од околу 2000 метри, со разни содржини па и водни канали; и по коритото на Вардар помеѓу населбите Карпош IV и Влае. Да не ги забораваме убавите брегови на реката Вардар кои во континуитет би претставувале густ зелен појас, користејќи ја можноста за природно наводнување (Поповски, 2017: 104).

Овие зелени појаси би биле делумно претворени во шуми, со терени и патеки за спорт, рекреација и прошетки, „*Њод високи грвја и широки крошни, а ъод расџрчани, весели, расџо-ложени, здрави и среќни џраѓани*“ (Поповски, 2017: 86).

## Парковите на утопското Скопје

Значењето на парковите оди право пропорционално со урбаниот развој, како резултат на нагонот за опстанок, мудро ќе забележи Живко Поповски. (Поповски, 2017: 114) Но парковите не се само заштита од градителската агресија, ами ја задоволуваат потребата и за престиж, одмор и рекреација, и можеби најзначајно – потребата за култивирана осаменост на човекот. Парковите на Скопје не се иновација на современоста, тие се присутни повеќекратно во картите и плановите на Скопје. Скопје би ги зачувало своите стари паркови. Едниот во Тафталице, каде „*...грвјаџа се мноџу високи и мноџу сџари, џосагени без некаков реџ*“. Другиот во населба Вардар, каде „*Дрвјаџа џо извесен џлан засагени. Алеџиџе симеџрично изведени, џаџекиџе низ џаркоџ со џесок се џосиџани, а и цвеќеџо одбрано џосагено. Тоџ џарк џубликаџа Chesџо џо џосеџува*“. Третиот во населбата Чаир, низ кој поминувала реката Серава, со високи и стари дрвја и зракасти патеки кои поаѓаат од, или завршуваат во острови со цвеќе. Четвртиот парк кај Ислахане кој е доста добро уреден, на еден вардарски остров, со уредна ресторација и засолниште во случај на лошо време, убав трибина за музика, која скоро за секој празник свири (Поповски, 2017: 114).

Секако дека би постоел и нашиот единствен Градски парк, оној кој го користиме само со однапред смислена намена. Но Скопје би имало паркови низ кои може слободно да се пешачи без претходна намера „да се оди во парк“, десет минути во зелен мир, безбеден и прија-

тен, кога се минува низ градот, одмор од околните згради и автомобили.

Градот го зачувува сопственото достоинство, кога без оглед на профитот што може да се добие со градење, одлучува дека ќе создаде паркови, мудрува Поповски. (Поповски, 2017: 115) Колку паркови би имало достоинственото наше Скопје, на земјиштата каде би се отстранувале објекти со застарена технологија и намалена употребна вредност!

Скопје би имал и уште еден уреден централен градски парк на просторот на колосеците на Старата железничка станица и придружните објекти. Голем дел од главната јужна сообраќајница би се спуштила под теренот, а од ископаната земја би се формирале „*лошумени и зелени возвишенија, со видиковци и друѓи содржини на еден парк, како што се водопади, фонџани, оранжерии, ѓавилјони, галерии, лангариуми...*“ (Поповски, 2017: 115)

### Меморијата на утопското Скопје

„...околината со објектите секако треба да се менува, меѓутоа дел од толкувањата треба да останат. Значењето со знаокот се клуч за отворање на механизмите на просторот и во таа смисла со нив почнува дешифрирањето на симболичките вредности што мора да ги има секоја архитектонска форма.“ (Поповски, 2017: 90)

Во утопско Скопје, и во утопска Македонија, би постоела свест дека три вредносни столба на македонската архитектура се: наследството, „за што имаме сведоштва не само од домашни автори и истражувачи туку и

од меѓународни (Ле Корбизје, Д. Грабријан, Ј. Најдхард, А. Дероко, Н. Полак и др.)“; богатата рурална структура и периодот на постземјотресната обнова како пример за (нај)современ урбан развој. (Поповски, 2017: 191)

Зачетокот на градот Скопје, во територијална смисла лоциран во археолошкиот локалитет „Скупи“ и неговата поширока околина, би бил значајно присутен во менталната мапа на граѓаните на Скопје. Како мемориски пејзаж, тој би ги презентирал различните слоеви на наследства, почнувајќи од материјалните, преку асоцијативните вредности на местото, активно вклучувајќи ги во секојдневниот живот на граѓаните.

Скупи, реликт од времето на „*налудничавиот император Калигула*“, централен римски каструм на Балканот, „*најголем од Беломорски бреѓ до Дунав, двајтии поголем од Ситоби и четиртии поголем од Хераклеја*“, и денеска гордо би шепотел за редовите медитерански борови и кипариси, вежбалиштата за неа на убавото и здраво тело, триумфалната авенија која се крева до големиот театар... Скупи би било праместо или параместо, вели професорот Поповски, на родените скопјани, значајно и за европското цивилизациско наследство.

Околината на Скупи би претставувала исклучителна природна енклава, покрај долините на бистрите реки Лепенец и Вардар би слетуваале и полетувале диви патки, чајји и штркови во јата, би зреле сочни бавчи со зеленчук и овоштарници во околината, егзотично скриениот Момин Поток би бил дестинација за редовни школски екскурзии.

До археолошкиот локалитет Скупи би се возобновиле макар дваесетина стари скопски градски куќи, „барем ѝо една улица со сѝара калдрма од Пајко Маало, Дебар Маало, Карадак Маало, Маѝир Маало, Ново Маало, со дворовиѝе, чардаѝиѝе, верандиѝе, една сѝара фурна, бакалница и меана освейлени со фенери ѝо меѝу дрворедиѝе од лиѝи, баѝреми и јорѝовани“. Музеј на отворено, отворен музеј на куќи, посветен на Скопје, на сето она коешто засекогаш било истиснато од градот, а толку значајно за него. Тој нов град, радосно сениште на Скопје, би го населиле книжевници, академици, научници, уметници, сликари и занесеници со единствена обврска, внимателно да го одржуваат (Поповски, 2017: 185-186).

Контекстот во кој ментално се наоѓаме по прашањето за архитектонска реализација на реминисценции, ме обврзува да го објаснам ставот на професор Живко Поповски во однос на тоа прашање. Тој жестоко се спротивставува на „фантомски згради“, „шпиртосани објекти“, „стари фрајли“ или „бавароги“ кои не се живи веќе со векови, втемелени врз идеи кои само „личат“ на традицијата. Во повеќе наврати апелира дека кокетирањата со традицијата и наследството се опасни, несериозни и сомнителни доколку не се резултат на суштински умеења и знаења од повеќе области, а особено на проверени историски аргументи кои, во архитектонски контекст, подразбираат и целовита материјална документација. Во прилог на тоа, идејата за отворен музеј на куќи со археолошкиот локалитет Скупи и непосредната околина би претставувала тематска енклава посветена

на архитектонскиот развој на град Скопје, како експонат 1:1 со културно-едукативна и рекреативна улога. Тој музеј не би содржел артефакти, туку просторни искуства и доживувања, би претставувал семиофора,<sup>8</sup> преносители на значењето на вредностите на архитектонските слоеви на градот Скопје.

Калето и Градиште би се негувале како највисоко наследство, во регионална смисла, поради историските случувања и материјалните докази што се врзуваат за археологијата, по зборовите на професорот, но уште позначајно поради фактот што се наоѓаат на највисоката кота на Скопската Котлина што ги прави простор со посебни визуелни квалитети. „Тој ѝејзаж е мил дел од ѝелотоѝо на ѝрадоѝи, со ѝосебни ѝоѝенѝијални вредноѝти. Се формирал во ѝодолѝ временски ѝериод, кој е ѝеѝо мерлив и мора да биде конѝтролиран за да не дојде до несакани ѝоследиѝи иѝо можайѝ да ѝо наѝрдаѝи.“ (Поповски, Живко: 247) Локалитетот Кале-Градиште би бил во контрола на државата и би се идентификувал исклучиво со Македонија, „како нејзин вреден дел во оѝиѝиоѝи инѝеѝраѝиски ѝроѝес кон ѝивилниѝе асоѝијациѝи и

<sup>8</sup> Semiphore

Кристоф Помиан го поставува своето истражување преку дистинкцијата на „предмети и семиофори“ како основна поделба помеѓу „корисното/функционалното и значенското“.

Така, семиофорите, преносители на значењето, кои сами по себе не се корисни, можат да го репрезентираат нематеријалното, невидливото, комуницирајќи пораки за егзотичните земји, различните општества, чудните времиња, итн.

(Pomian, 1990)

*воениите сојузи*“ (Поповски, Живко: 249). Програмата на Музејот на современа уметност би се надградила со етнопарк, музеи од различни видови, простори за рекреација и забава и паркови за слободни активности за граѓаните, бидејќи Градиште е јавен простор, вели тој. (Поповски, Живко: 250)

Како значајна меморија, особено би се негувал и плоштадот Македонија, плоштад стар само еден век, но сведок на единствената среќна околност за Скопје, кога архитектонската колонизаторската приказна продолжува на релативно празниот простор од десната страна на реката Вардар по 1912 година, оставајќи голем фонд на историско наследство. Тоа е среќен пример на подигнување на новиот „модерен“ град тангенцијално на старото јадро, надополнувајќи се со стариот центар. *„Сейшо она шийо беше историски вредно во старото Скопје, зачувано е благодареејќи на овој природен процес”*, вели професорот Борис Чипан во неговиот елаборат за *Старата скопска чаршија* од 1967 година. (Чипан, 1967: 8) Плоштадот Македонија е и значајна витална точка во културната траекторија Стара железничка станица – улица Македонија – плоштад Македонија – Камени мост – Старата скопска чаршија – Музеј на современа уметност, последен потег на Османлиската империја, а воедно прв европски, по должина на кој единствено се зачувани архитектонски фрагменти од сите општествено-политички структури, со акцент на дваесеттиот век (Батакоја, 2011: 64).

Професорот Живко Поповски повикува на метод и потребна авторска креативност во

третманот на слободниот простор на плоштадот, кои гордо ќе се издигнат над еколошката и урбана девалвација поради некреативните шпекулантско-себични интервенции, и над неоснованата романтичност на историските матрици и старите предземјотресни форми. Плоштадот како идеја би се интегрирал со сите постојани природни, историски и градежно-архитектонски вредности во нова употреблива урбана вредност. Тој би се конектирал со поширокиот околн простор од двата брега на реката и би се размислувал во границите на ѕидините на тврдината Кале, Ристиќевата палата и блокот на „Пелистер“, Стоковната куќа и „Метропол“, палатата „Ибни-Пајко“ преку блокот на „Технометал“ до Националната галерија „Даут-пашин амам“ и стоконната куќа „Мост“, комплексот на „Македонски телекомуникации“ и новите објекти во изградба. *„Вака оифаиениот ипросиор во сооднос со целокуйнаа седашна итеријорија и население на градои, убеден сум дека би било повеќе од добро да се осмисли како ‘урбан парк’ или ‘тематски парк’, како шийо ишоа се прави денес! Парииерој на самиот илошиад, како мемориски ипросиор иособно би се обликувал.”* (Поповски, 2017: 140)

Би се чувале модерните населби, како населбата Мичурин и населбата Пролет, кои во планерска смисла и урбанистичко-архитектонски перформанси биле на ниво на најдобрите европски остварувања, поради што биле посочувани и во стручната периодика. Би се вклопиле во новите детални планови не само како материјална вредност, туку како културолошко-социолошки придонес од еден значаен пе-

риод во архитектурата и урбанизмот. „Вакви населби во повеќето европски држави во последните десетина години се реставрираат, ревитализираат, комунално се санираат и програмски се осовременуваат. Тие се чуваат како споменично-едукативни обележја за едно време, кое има свој придонес за развојот на модерната цивилизација. Во нив се населуваат интелектуалци, уметници, научници од сите области, односно некаква ‘нова либерална европска елија’ со чувство за неомодерна колективност.“ (Поповски, 2017: 177)

Скопје би ја живеело судбината на Бразилија, град кој со старост од неполни триесет години е прогласен за споменик на модерното наследство од светско значење! Скопје би бил град од поширок интерес во историјата на архитектурата и урбанизмот, гласен сведок за едно уникатно време во развојот на модерната, кога по катастрофалниот земјотрес во 1963 година претставувал шаховска табла за меѓународната игра на Западот и Истокот кои во Скопје се натпреварувале со пари и идеи. „Западна цивилизација сакаше да се натпреварува со источната на поинакво ниво – на ниво на солидарност, со пари и со тимови. Проектирањето за изградбата не се однесува само на архитектурата и на дизајн. Експериментите мислеа и социолошки и филозофски, најразвијата концепција на град што требаше да биде репрезентивна на она што западната цивилизација го сметаше за демократска и слободарска култура.“ (Поповски, 2017: 252)

Маркантните урбано-архитектонски структури, како што се Градскиот сид, Градската пор-

та и Транспортниот центар, Републичкиот центар и Културниот центар, планирани во планот на Кензо Танге за постземјотресната обнова на центарот на град Скопје, би се реализирале без реинтерпретации и компромиси и би се негувале како симболи на македонската современа метропола. Скопје би бил светски лидер во она што значи урбанизам, нов град без поделби, со нови односи однатре.<sup>9</sup>

„Сега откога ја раскажаме географската положба на оваа утвора и ги разгледаме нејзините физички основи, спремни сме да се позанимаваме со луѓето; бидејќи постоењето и траењето на секоја заедница – добра или лоша, стварна или замислена – се темели на интеракцијата на луѓето, работата и околината.“<sup>10</sup>

### Менталитетската структура на граѓаните на утопското Скопје, правото на град и слободата

Утопското Скопје се темели врз идејата за градот на солидарноста, а самата солидарност е работа на самоуправањето на активна заедница на граѓани. Граѓаните на утопското Скопје би биле добро одгледани и воспитани луѓе, во

<sup>9</sup> Се однесува на критиката кон изградба на посебни населби за етничките заедници како Топана и Шутка, неодобрени во планот и од меѓународната заедница. Ibid. 253

<sup>10</sup> Sada kada smo raspravili zemljopisni položaj ove utopije i promotrili njezine fizičke osnove, spremni smo se pozabaviti ljudima; jer postojanje i trajanje svake zajednice – dobre ili loše, stvarne ili zamišljene – temelji se na interakciji ljudi, rada i okoline. (Mumford, 2008: 37)

постојана борба против секоја власт која сака да оствари лична среќа, а при тоа не ги зема предвид добросостојбата и интересите на своите сограѓани. Тие би ги оценувале идеите и проектите поттикнувани и одобрувани за реализација од центрите на моќ, би барале резултати и одговорност, би се спротивставувале принципелно поддржувајќи ги компетенцијата и компетитивноста, против незнаењето, неумеењето, скандалозната злоупотреба на јавните функции за лични интереси и лажните авторитети.

*„Граѓаниите разбираат дека за европската облека се потребни негувано тело и хигиена, а не несни, сврки и нестварна декорација, кои ги нудат различни паритетски ‘инајдери и манекени’ на кои Европа гледа со недоумица, а граѓаниите се порамнодушно.“* (Поповски, 2017: 150)

Граѓаните би ги заштитувале пропишаните и озаконети нормативи и стандарди за квалитет на пристоеен град и здрава околина за живеење. Би биле конкретни, би барале акција, би ја нуделе својата помош.

Тие би биле вистински *градољубци*, затоа што убавите градови се сведоштва на интелигентни, здрави и морални личности. А *„Градољубието е доказ на интелегенција, верувале или не. Луѓе без идеи и простаци без воспитување не можат да бидат градољубители...“*, ќе зборува професорот колоквијално строго. *„Кај примитивните луѓе не постои грижа за градој, туку само барања, нема ниту мечити ниту потреби. Колку културата на еден народ е поголема толку мечитите за нивните градови стануваат посложени“* (Поповски, 2017: 157).

Затоа, идеалното Скопје би било недовршено Скопје, „Non Finito“! (Како во предлогот на Едо Равникар за реконструкција на градскиот центар по катастрофалниот земјотрес во 1963 година (Поповски, 2017:61)) Во таа „недовршеност“ би била содржана можноста граѓаните да го сонуваат Скопје повеќекратно, плурално, да партиципираат во неговото програмирање и планирање, да ја креираат сопствената животна средина.

*„Архитектурата и градој нема да имаат еднофункционална, фиксирана, класично завршена форма, туку ќе бидат нудени повеќе опции. Архитектурата и градој ќе бидат едно – без гранична линија. Фигурата никогаш нема да биде докрај позната, сè ќе зависи од корисниците. Преиставите за градој ќе бидат свежи и неопортунни. На новодојдениите архитекти и градој ќе им даваат надеж, а на оние кои се староседелци – ширек. Самоијата ќе се втели меѓу оние кои не ќе умеат да се заедно.“* (Поповски, 2017: 135)

Време е да го разгледаме светот на идеите во склад со кои скопските „утопијани“<sup>11</sup> го управуваат секојдневниот живот.

Во уредувањето на утопското Скопје, суштинска вредност би била фамилијата како темелник на општеството, и аналогно на неа домувањето во архитектурата на градот. Одржување на вредноста на домот, неговата физичка и духовна безбедност, како седиште во кое се одгледува морално исправниот и слободен човек, би била главна обврска на општеството.

---

<sup>11</sup> Жители на скопската Утопија

Граѓаните на Скопје сè уште би се бореле (но успешно!), со византиската индивидуалност, непредвидливото, минливото и сомнежот, особини кои „чучат“ во нивниот генетски код. Почитувајќи и разбирајќи се себеси, внимателно би им обрнувале внимание, креативно би ги набљудувале и ревносно би ги чувале родните видици и секојдневните глетки, односно татковинските места (Поповски, 2017: 54-65, 203-204).

Граѓаните на Скопје би биле слободни луѓе. Тие би разбирале дека слободата на човекот не му е дадена тукутака; дека отсекогаш и насекаде му е „зададена“; како и градот, кој исто така на граѓанинот не му е даден, туку секогаш и насекаде му е „зададен“. *„Нема пресјанок во борбата иројтив оние кои го ограничуваат и правото на слобода и иравото на град. Борјќи се за нови ирава во слободата и градот, во исто време се води борба иројтив оние кои ги бранат ирејходно освоението и здобиени иривилежи.“* (Поповски, 2017: 138)

Познато ни е дека „правото на град“ во апликативна смисла (од гаранција за културната меморија и колективните идентитети, безбедност и еднаков пристап до општествените градски сервиси и јавните информации итн.) е дел од пошироката палета на човекови права во светските и европските повелби за човекови права во градот.<sup>12</sup> Во општествено-филозофска смисла, сепак, идејата за „право на град“

се поврзува со Анри Лефевр и Дејвид Харви. Дејвид Харви се надоврзува на идејата на социологот Роберт Парк, кој вели дека *„Градот е човековиот најосиојан и, во целина, најусиешен обид да се иреобрази светиот во кој живее иоред желбата на неговото срце. ... Создавајќи го градот човековиот се иреобразува себеси“* (Park, според Harvey, 2019: 1).

Ако е тоа така, продолжува Харви, тогаш прашањето каков град сакаме не може да биде одвоено од прашањето какви луѓе сакаме да бидеме, кон какви социјални релации се стремиме, каков однос кон природата негуваме, каков стил на секојдневното живеење посакуваме, какви типови на технологии сметаме дека се соодветни за користење, какви естетски вредности застапуваме. Правото на град, ќе заклучи Харви, е многу повеќе од индивидуален пристап до градските ресурси: тоа е право да се преобразуваме себеси преобразувајќи го градот според желбата на нашето срце. И, повеќе е колективно отколку индивидуално право, затоа што преобразбата на градот неизбежно зависи од остварувањето на колективната моќ врз процесите на урбанизацијата.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Светската повелба за право на град | World Charter for the Right to the City. <http://www.righttothecityplatform.org.br/download/publicacoes/World%20Charter%20for%20the%20Right%20to%20the%20City.pdf> (пристапено 9.4.2019).

<sup>13</sup> Man's most consistent and on the whole, his most successful attempt to remake the world he lives in more after his heart's desire. But, if the city is the world which man created, it is the world in which he is henceforth condemned to live. Thus, indirectly, and without any clear sense of the nature of his task, in making the city man has remade himself.' If Park is correct, then the question of what kind of city we want cannot be divorced from the question of what kind of people we want to be, what kinds of social relations we seek, what relations to nature we cherish, what style of daily life we desire, what kinds of technologies we deem appropriate, what aesthetic values

Правото на град и слободата се допираат на еден остар раб бидејќи слободата да создаваме и преку создавањето на нашите градови да се преобразуваме самите себеси е едно од најсветите, но најзапоставени човекови права.

---

we hold. The right to the city is, therefore, far more than a right of individual access to the resources that the city embodies: it is a right to change ourselves by changing the city more after our heart's desire. It is, moreover, a collective rather than an individual right since changing the city inevitably depends upon the exercise of a collective power over the processes of urbanization.”

Harvey, David. “Right to the City”. Reading Marx's Capital with David Harvey. <https://davidharvey.org/media/righttothecity.pdf> (пристапено 16 03 2019).

Авторот на овој текст самостојно го преведува цитатот од англиски јазик. Во прилог е официјалниот превод.

„Градот, како што еднаш напиша знаменитиот урбан социолог Роберт Парк, претставува ‘најдоследен човечки и, во целина, негов најуспешен обид да го реконструира светот во кој живее според своите желби. Но, ако градот е свет кој го создал човекот, тоа е свет во кој оттогаш тој е осуден да живее. На тој начин, индиректно и без никакво јасно чувство за природата на својата задача, човекот преку изградбата на градот се реконструирал самиот себеси’. Ако Парк е во право, тогаш прашањето каков вид град сакаме не може да биде одвоено од прашањето каков вид луѓе сакаме да бидеме, за какви видови општествени односи трагаме, каков однос негуваме кон природата, за каков начин на живот копнееме и до какви естетски вредности се придржуваме. Оттука, правото на град е далеку повеќе од право на индивидуален или групен пристап до ресурсите кои ги отелотворува градот: тоа право на менување и повторно осмислување на градот во сè поголема мера е во согласност со нашите најискрени желби. Покрај тоа, тоа е колективно, а не индивидуално право, бидејќи повторното осмислување неизбежно зависи од изразувањето на колективната моќ на процесите на урбанизација.“

Харви, Давид. „Право на град“. <https://okno.mk/node/50611> (пристапено 16.3.2019).

„Забележано е... мнозина гинее, се жртвувача со верба дека е подобро да се умре ојколку да се живее без право на слобода и без право на град, како настојчива определба и заложба за развивање на индивидуалноста. Во историјата покрај мноштвото порази, пресуди, рушења, егзекуции, илалења, ислувања... слободата и градој на крајот победуваа, се возобновуваа или едноставно се преобразуваа во миг...!“ (Поповски, 2017: 138)

### Скопје: градот-мит

„Испражувањата бараат колективност, а секако ќе се најде нешто со кое ќе придонесеме да ни се промени свеста, зголеми сознанието и разбирањето, и со тоа да станеме поумни.“ (Поповски, 2017: 131)

Точно е дека истражувањата бараат колективност, но дури и вакво осамено истражување може да мобилизира колективни идентификации, да придонесе да ни се промени свеста, да ни се зголеми сознанието и разбирањето за градот Скопје и неговите можни стварности. Негувањето на (мислата за) метрополата има дополнително значење за општата состојба во целата наша земја преку ефектот на „резонанца“, како што ќе каже професорот (Поповски, 2017: 155).

Во најопшта смисла, можеме да кажеме дека сме прочитале високохуманистички општествено-филозофски став кој ги извлекува екологијата и здравјето, човековите права и слободата, како најзначајни меѓу сите останати системи во нашата цивилизација.

Професорот во една прилика зборува и самиот за градот-мит, концепт кој можеме да го разбереме како близок до концептот за Скопје



како утопија. Тој вели дека митологијата на градот се раскажува со намера која треба да постигне некаква цел, „*да се реши некаков проблем кој самиот се 'намести' пред заедницата со сета своја правмајична проблематичност, најчесто егзистенцијална, од одделен или отиштинтерес.*“ Така, овде можеме да кажеме дека раскажавме еден мит за градот Скопје, дека го раскажавме градот-мит Скопје. Овој мит ги надминува значењата на вистинските факти (иако е базиран врз неспорни историски факти!), и е раскажан со надеж дека ќе го одржуваме во сета негова снага да почне да го решава проблемот на Скопје како промашен град. Овој мит е раскажан со цел да ги освежи и надогради излитените мисловни матрици за Скопје во нашите умови, уморни од трауматичната безнадежност на секојдневието. „*Митот 'ојстиојува' благодарение на своите варијанти, со што што секоја варијанта означува едно од можните 'објаснувања' на матрицата на митот. Тој се менува, преобразува, што е 'алајка' за продукција на промени.*“ (Поповски, 2017: 138)

Да имавме повеќе архитектонски митови за градот Скопје, повеќе архитектонски умови да беа преокупирани со утопијата на реконструкцијата, можеби ќе имавме и повеќе промени.

Сепак, зборовите на архитектите се лажни во смисла дека секој може да ги замисли поинаку. Останува да ги провериме преку цртежите на професорот во некоја друга прилика. Она во коешто сум сигурна е дека на овие страници се исцртаа контурите на можниот убав град.

Можното Скопје.

Напуштајќи го ова можно Скопје, додека поучниот глас на професорот Живко Поповски наполно се губи, каква импресија конечно понесуваме со себе?

Градот Скопје – со убавите панорами распослани по неговите реки, со архитектура на прошетки по топографијата на допирот помеѓу рамнината и планините, со отворените зелени простори кои носат свеж воздух и радост, со мемориските пејзажи, со умните и храбри, слободни и среќни граѓани.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Napuštajući ovaj Platonov gradić, smješten u brdima, dok se blagi, poučni Platonov glas koji nam je neprestano bio u blizini potpuno gubi - kakvu impresiju konačno nosimo sa sobom?

(Mumford, 2008: 53)

## Литература

1. Поповски, Живко. *На Скопје со љубов! Архитектурата мисла на Живко Поповски*. Приредиле Анета Христова–Поповска и Мери Батакоја. Скопје: Приватен принт, 2017.
- \*Книгата *На Скопје со љубов! Архитектурата мисла на Живко Поповски* е збирка на сите теоретски трудови на архитект Живко Поповски. Иако е единствено користена како извор за овој труд, во продолжение се наведуваат и примарните извори по хронолошки редослед:
- Поповски, Живко. „За младата македонска архитектура.“ Разглед, 6.1981: 500-514
- Popovski, Živko. „O mladoj makedonskoj arhitekturi.“ Arhitektura (časopis saveza arhitekata Hrvatske) 176/7'81: 8-15.
- Popovski, Živko. „Die Stadt, die im Spiel war... oder ein Fall der Kontinuität.“ Der Architect 11 1986: 478-481.
- Информатор: Минас Бакалчев, Гоце Ади-Митревски, Митко Хаџи-Пуља, Борче Стојановски. „Разговор со Живко Поповски: Модерната – ослободување на интересите.“ Информатор: Ле Корбизје и трајноста на архитектурата, 1986: 51-55.
- Поповски, Живко. „Објекти освојувачи („Е мој мајстор“ – белешки за архитектурата и урбанизмот.)“ Нова Македонија, ЛИК - додаток за литература, идеи и култура, 30.3.1988.
- Поповски, Живко. „Недозволиви одговори („Е мој мајстор“ – белешки за архитектурата и урбанизмот.)“ Нова Македонија, ЛИК - додаток за литература, идеи и култура, 13.4.1988.
- Поповски, Живко. „Реката и градот („Е мој мајстор“ – белешки за архитектурата и урбанизмот.)“ Нова Македонија, ЛИК - додаток за литература, идеи и култура, 27.4.1988.
- Поповски, Живко. „На Скопје, со љубов.“ Млад борец, 7.11.1990.
- Popovski, Živko. „Skopje - A City with a River.“ Metro (trial edition), 15 November 1995.
- Поповски, Живко. „Скопје – град со парк?“ Метро, 6.12.1995.
- Поповски, Живко. „За градските платоа и тераси.“ Аршин 1 (1995): 29.
- Поповски, Живко. „Охридска (архитектонска) школа.“ Аршин 2 (1996): 22-29.
- Поповски, Живко. „Скопје на преминот на третиот милениум.“ Културен живот 4 (1997): 29-31
- Поповски, Живко. „Градот меѓу слободата и митот, или мала расправа за големата тема.“ Материјали од тркалезната маса на тема „Град“, 2000: 23-25.
- Поповски, Живко. „Фаталната“ историја на главниот градски плоштад.“ Утрински весник, 7.11.2002.
- „Можевме, но не направивме светски град.“ Интервју со архитект Живко Поповски. Дневник, 27.7.2004.
- Поповски, Живко. „Архитектите ја бранат професијата од политички насилници.“ *Весџ*, 17.6.2004.
- Поповски, Живко. „Градољубие – сведоштво на интелигенција.“ Дневник, 31.1.2006.
- Поповски, Живко. „Граѓаните бараат акција.“ Дневник, 10.1.2006.
- Поповски, Живко. „Градот како отворена книга за домување.“ Дневник, 24.1.2006.

- Поповски, Живко. „Пролет и Мичурин беа европски урбани вредности.“ Дневник, 28.3.2006.
- Поповски, Живко. „Отворените простори се насушна потреба.“ Дневник, 11.4.2006.
- Поповски, Живко. „Скопје виа Скупи.“ Дневник, 25.4.2006.
- Поповски, Живко. „Транспорт и врски во урбанизмот и архитектурата.“ Дневник, 16.5.2006.
- Поповски, Живко. „Водата не смее да се исклучува во планирањето на просторот.“ Дневник, 30.5.2006.
- Поповски, Живко. „Индивидуалитет преку колективитет.“ Дневник, 11.7.2006.
- Поповски, Живко. „Книгите за архитектурата се пишуваат бавно но траат подолго.“ Дневник, 18.7.2006.
- Поповски, Живко. „Булевари волшебни, со тенка нитка на иронија.“ Дневник, 25.7.2006.
2. Батакоја, Мери. *Културолошкиите процеси во иреширањето на јавниот простор во Скопје по 1991 година*. Скопје: Институт за македонска литература, необјавен магистерски труд, 2011.
3. Батакоја, Мери. „Интегразивното студио „Градовите и реките“ како тема, теорија, метод на истражување и интегрален архитектонски проект.“ Во *Архитектурата како фактор на културна одржливост на македонските градови*, од Анета Христова, Цветанка Поповиќ, Марина Павковиќ, Мирослав Грчев, Мери Батакоја, Филип Ценовски, 42-53. Скопје: Архитектонски факултет, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 2013.
4. Frempton, Kenet. „Критички regionalizam: Suvremena arhitektura i kulturni identitet.“ Во *Suvremena arhitektura - kritička istorija*, од Kenet Frempton. Orion Art, 2011.
5. Mumford, Lewis. *Povijest utopija*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2008.
6. Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities - Paris and Venice 1500-1800*. Polity Press, 1990.
7. Светската повелба за право на град | World Charter for the Right to the City. <http://www.righttothecityplatform.org.br/download/publicacoes/World%20Charter%20for%20the%20Right%20to%20the%20City.pdf> (пристапено 9.4.2019).
8. Чипан, Борис. *Скопје – програма за урбанистички проекти Стара Чаршија*. Скопје: Завод за урбанизам и архитектура на град Скопје, 1967.
9. Харви, Давид. „Право на град“. <https://okno.mk/node/50611> (пристапено 16.3.2019).
10. Harvey, David. “Right to the City”. Reading Marx’s Capital with David Harvey. <https://davidharvey.org/media/righttothecity.pdf> (пристапено 16.3.2019).

**Meri Batakoja**

**Skopje from the Idolum of Architect Zivko Popovski**

(Summary)

“Idolum” is the inner world, the world of ideas, where the idea is understood as to belong in the subjective, spiritual domain, domain of the fantasies and believes, rationalizations and anticipations. “Idolum” by its meaning is close to “utopia”, because it offers us similar (if not the same!) escapism from the real world. When the reality becomes too complex and overwhelming to be able to face it, we seek escape in our inner worlds; in our inner worlds we also collect and sort facts from the everyday life filtering them to project a new and better outer world. Inspired by the “The Story of Utopia” by Lewis Mumford, this paper summarizes the depictions of the city of Skopje in the theoretical work of architect Zivko Popovski, which from today’s point of view carry the overtone of utopia. We can grade the philosophical stance of Popovski on Skopje and architecture in general as highly humanistic, because it outlines ecology and health, human rights and freedom as the most important among all other systems of our civilization. The main goal of this paper is to precisely and comprehensively draw out the contours of the possible city of Skopje from the idolum of the architect Zivko Popovski and to promote the important ideas for our city as: caring for the city’s naked body (understanding the natural laws of homeland, treatment of river waters, slopes and terraces, green belts, parks), care for the city’s remembrance and the creation of memory landscapes, a necessary set of habits and values of the architects and citizens of Skopje, etc.

**Key words:** idolum, utopia, Skopje, Zivko Popovski, architecture, city, architectural culture

Стефанија Иванов

УДК 271.2-523.6(497.785)  
Professional article / Сѝручен ѝруг

## СКРИПТОРСКАТА ДЕЈНОСТ НА МАНАСТИРИТЕ ТРЕСКАВЕЦ И ЗРЗЕ КАЈ ПРИЛЕП

**Клучни зборови:** манастири, скрипториум, фрески, грамота

### 1. Книжевни и скрипторски центри во Македонија

Книжевен центар е синтагма за местото каде што се одвивал книжевно-творечкиот процес и каде што се негувале и се чувале ракописните книги. Тоа, главно, биле владетелски дворци или, пак, архиепископски и митрополитски седишта, манастири или цркви, во кои се формирале своевидни пишувачки работилници за снабдување на задолжителните библиотеки со најразлични жанрови и прецизно утврдена литература, презентирани преку формата на ракописната книга. Затоа може да се каже дека поимот книжевен центар на одреден начин е тесно поврзан со скрипториумот, во којшто се реализирале истите пишувачки, преведувачки и препишувачки книжевни функции, но сепак постои јасна дистинкција меѓу нив во книжевно-историските проследувања. Иако постоеле повеќе вакви места, сепак секое место што имало пишувачка работилница и соодветна библиотека, не може секогаш да биде третирано како книжевен центар. Најпрвин се разгледува продуктивноста на книжевниот процес,

книжевните влијанија од поголемите духовни центри, организираноста преку специјални калиграфски школи, учество на водечки книжевни дејци во културните процеси итн. Кога ќе се спомене скрипториумот, се мисли на место на пишувачка дејност коешто секогаш било дел од книжевниот центар, но исто така може да егзистира и самостојно како средина за книжевно создавање. Активноста главно се сведувала на пишување, преведување или препишување на жанровско разновидни ракописни книги. Притоа, до израз доаѓала „колективната дејност на книжевниците – пишувачи, преведувачи, илуминатори и мајстори подврзувачи, коишто ја достигнувале заедно крајната физиономија на ракописната книга“ (Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ (1997, 6). Тие имале задача да ја пополнат манастирската или црковната библиотека со најнеопходните богослужбени, поучни и друг вид четивни текстови. Најразлични порачки за пишување се добивале и од повисоки црковни достоинственици за нивна лична потреба, а воедно и за потребите на библиотеките при соборните храмови. Овие

ракописни книги им служеле и на луѓето кои припаѓале на феудалната аристократија, но и на обичното население. Треба да се истакне дека скрипторските центри не егзистирале исклучиво во манастирите и црквите, туку во исто време се регистрираат и во приватните домови во градовите и селата. Вообичаената должност на свештениците, монасите и на повисоките црковни достоинственици било препишувањето на книги од целиот средновековен жанровски корпус во скрипториумите. Исто така, имало и световни лица кои се занимавале со препишување на ракописи и подоцна се стекнувале со определени звања на книжевници.

Црковните и манастирските управи ја стимулирале книжевната активност во скрипторските центри. Едно од правилата во манастирските уставы било во слободното време задолжително монасите да читаат и да препишуваат богослужбени книги. Во тоа се вклучиле и „специјалните калиграфски школи, каде што монасите и другите духовни и световни лица се подготвувале да научат да читаат и да пишуваат, но да достигнат и повисоки звања и обука во создавачкиот книжевен процес од типот на книгописец, доброписец (калиграф), граматик (даскал), старец и филозоф“ (Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ (1997, 353). Овие процеси на книжевно создавање можат да се следат и во манастирските комплекси Трескавец и Зрзе кај Прилеп. Манастирот Трескавец располагал со богат ракописен фонд, поради што во текот на 19. век бил посетуван од бројни колекционери на ракописни книги. Така низ него поминале: В. Григорович, А. Гилфердинг и арх. Антионин

Капустин и др. Познато е дека Гилфердинг од Трескавец зел неколку ракописи, меѓу кои бил и еден поменик од 17-18 век. Поменикот по смртта на Гилфердинг станал дел од Руската национална библиотека во Санкт Петербург, каде што се чува и до денес под сигн. F.IV. 561. Арх. Антонин Капустин во манастирот бил во 1865 година. Иако веќе добар дел од ракописите биле однесени од манастирот, тој нашол уште 15 ракописи, меѓу кои и четири пишувани од еромонах Захариј кон крајот на 17. и почетокот на 18. век. Во 1900 година манастирот го посетува и Јован Хаџи Васиљевиќ, службеник на српскиот конзулат во Битола, кој таму нашол 11 ракописи и 47 фрагменти од ракописи. Од манастирската библиотека биле и три грамоти (хрисовули) на српски владетели, кои уште во текот на 19. век биле испратени на Народната библиотека во Белград (Поп-Атанасов, 1989, 282).

Како што истакнува Велев (2014, 317), „треба да се посвети посебно внимание и на книжевните текстови со правно-канонска содржина, од кои што дел се и Зборниците со граѓански карактер на текстовите“. Токму такви официјални правни документи се *Грамотиште* (Ј. Славева, В. Мошин, 1981, 147-149), односно Повелбите или Хрисовули кои биле издадени од страна на мирски владетел или од страна на црковната власт на определен манастир или црква со цел утврдување на имотното сопствеништво. Овие издавани правно-книжевни акти од средновековните владетели, или од други личности на високиот слој на средновековното општество, го легитимирале нивното ктиторство (покровителство). Ктиторството

се сметало како задужбина или завештание за градби, обнови и имотни поткрепи на средновековни цркви и манастири под покровителство на месните и на завладејувачките владетели во Македонија (Велев, 2014, 316). Уште во ранохристијанскиот период, откако христијанството се стекнало со јавен општествен статус, византиските и другите владетели се ставале во позиција да ги поткрепуваат градбите на храмовите. Во средновековниот период црквата била главниот двигател на општеството во секој поглед. Кој и да завладеел со просторот на Македонија морал да прави баланс во однос на духовното и на световното владеење, при што преку потези на вложување во градби, задужбини и ктисторства, издавал грамоти (повелби), со кои ги потврдувал манастирските и црковни имоти и на тој начин ја манифестирал и ја потврдувал сопствената моќ. Издаваните владетелски задужбини повеќе имале протоколарен карактер за гестот на добрата волја, за да се потврди, но и да се дистанцира посебниот суверенитет на владеење (Велев, 2014, 317).

Социолошкото и културолошко сообразување на задужбините или завештанијата сведочи дека овие духовни и културни центри се граделе од македонскиот камен, ги граделе македонските мајстори, биле фрескоживописувани од македонските зографи, а што е најважно македонскиот човек одел во нив на поклонение. Кога кон крајот на IX и почетокот на X век св. Климент и Наум Охридски ги граделе своите манастири покрај Охридското Езеро, или кога го изградиле соборниот храм посветен на Св. Петнаесет Тивериополски свештеномаченици

во Брегалничката словенска епископија, добиле своевидна поткрепа од тогашниот бугарски владетел, кој веќе ја имал завладеано македонската територија (Велев 2014, 317). Но Охридскиот и Брегалнички духовен и книжевен центар биле строго дистанцирани од Преславскиот центар во Бугарија. Дури и во Самоиловото македонско словенско владетелство (976 –1014/1018) биле актуелни неговите задужбини, манифестирани преку изградба на христијански храмови во Преспа и во Охрид. Во историографијата се познати Грамотите на византиските императори издадени на македонските цркви и манастири (црквата „Св. Софија“ во Охрид, манастирите Вељуса кај Струмица, Нерези кај Скопје и др). Преку задужбинското покровителство тие ја наметнувале својата владетелска позиција против словенскиот духовен и културен фактор, што веќе стекнувал статус на антивизантиски чин. Сите наредни средновековни византиски императори од македонската династија на Василиј, од Комниновата или од династијата на Палеолозите, ги поткрепувале македонските храмови како сопствени задужбини. Специфични се примерите со владетелските задужбини на Света Гора, која по згаснувањето на Првото византиско царство (1204 – 1261), добила централна улога во духовниот и во културниот престиж за сите источно-православни владетели.

Грамотата или повелбата има автентична содржинска структура. Аренга претставува вовед од содржината на Грамотата или Повелбата, каде што е содржан автобиографскиот дел за издавачот на односниот правно-книжевен документ. Аренгата се издвојува и како посебен

книжевен жанр, во кој доаѓа до израз духовната и идејната мотивација на составот. Составувана е со богати поетски изблици, тропи и симболи.

Катастихот<sup>1</sup> исто така е дел од составот на Грамотата и претставува посебна книга со опис на земјишните поседи на определена црква или манастир. На пример, таков катастих има во Трескавечката грамота (Велев, 2014, 316). Се составувал и т.н. Практик, којшто претставува писмен документ со детален опис на поседите на определена црква или на манастир. Од втората половина на XIV век е познат т.н. Кончански практик, во кој се опишуваат земјишните поседи на манастирот „Св. Стефан“ во селото Конче кај Радовиш (Хилендарски манастир, Богдановиќ бр. 96).

Поменикот или познат и како Кодика е книга која се препишувала во македонските скрипториуми. Во неа се запишувале имињата на ктитори, покровители, владетели, црковни достоинственици, монаси, свештеници и на мирјани. Нивните имиња се споменувале на богослужбите во знак на благодарност за помошта што ја укажале, се посакувале здравје за живите или упокојување на душите за мртвите. Речиси секој поголем македонски манастир имал свој поменик. Досега се евидентирани повеќе ракописни манастирски поменици: Лесновскиот, Вунешкиот, Слеченскиот, Трескавечкиот, Бигорскиот, Лешочкиот, поменикот на манастирот Матка и др. Тие се датирани од подоцнежен период меѓу

XVI и XIX век, а само Лесновскиот поменик почнал да се составува уште во XIV век.

Честите промени од воен карактер на просторот на Македонија биле причина во манастирите да се создаваат нови списоци со нивни „заслужни“ поддржувачи. Манастирите поседувале повеќе поменици, затоа што се водело сметка и за актуелноста на списоците со имињата во нив. Притоа старите прототипови често биле запоставувани, уништувани или исчезнувале од негритата кон нив. Нивните содржини претставуваат значајни извори за историјата на Македонија, за имотните состојби на манастирите, за пописот на инвентарот и на имотите, но во нив има и богат изворен ономастички или дијалектолошки јазичен материјал. Ваквите скрипторски центри поседувале задолжителна библиотека во која се чувале „изводни книги“ (предлошки) што служеле од нив да се препишуваат други ракописи и да се распространуваат по манастирите, црквите, ќелиите и во приватните домови. Ваквите книги биле напишани на византискогрчки и на старословенски јазик и писмо, а исто така служеле и за образование на самите книжевници, за преводи, поправки и редакции на структурните жанровски варијанти на одделните текстови и за натамошно препишување. Како што е веќе познато, низ целиот средновековен период Македонија била мошне значаен црковно-религиозен центар на Балканот.

Ако се погледне етногеографската положба на Македонија, може да се забележи дека се изградени импозантен број цркви и манастири. Со оглед на бројното зачувано и идентификувано ракописно наследство, очигледно е дека

---

<sup>1</sup> Катастих е посебна книга во која манастирската управа ги запишувала сите прилози и завештенија кои народот ги дарувал.



речиси во сите манастири и цркви се вршела книжевна дејност. Доколку постои континуирано проследување на поважните истражувани скрипторски центри низ нивниот хронолошки и книжевно функционален развој може да се добие претстава за творечките достигнувања во определен период, за историската слика на цела низа процеси и појави што се јавувале и се развивале во рамките на македонската средновековна книжевна традиција и историја. На оваа листа на особено значајни средновековни духовни и културни центри секако дека спаѓаат и манастирските комплекси на Трескавец и на Зрзе во околината на Прилеп.

Еден од најзначајните македонски скрипториуми во минатото бил манастирот Трескавец во кој постоела богата збирка од стари словенски ракописи, од коишто дел се пишувани во самиот манастир, додека други се користени како предлошки за потребите на манастирскиот скрипториум или како дел од црковната богослужба. Дури и во XIX век манастирот Трескавец и манастирот Зрзе го привлекувале вниманието на голем број експедиции, научници, странски истражувачи и колекционери – љубители на словенските ракописни книги кои во минатото минувале низ манастирот Трескавец, а дел од нив бил особено заинтересиран за проследување и на натписите кои се наоѓаат во манастирот Зрзе. Важно е да се напомене дека македонското ракописно наследство тешко може да биде проучено заради фактот дека низ вековите често било уништувано и разнесувано надвор од границите на Македонија. Повеќето македонски ракописи се чуваат во трезорите на

странските архиви и библиотеки. Така, на пример, Трескавечкиот евхологиј бил подарен на Јагелонската библиотека во Краков заедно со уште 6 други ракописи, каде што се чува до денес. Додека, пак, Трескавечките грамоти, за кои се смета дека изгореле во пожарот на Белградската народна библиотека на 6 април во 1941 година, а до тој трагичен настан се чувале во нејзината стара археографска збирка. Зрзевското четвороевангелие е еден од ракописите кој се чува во Народната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ во Скопје, додека пак Минејот, кој има 149 листови и е пишуван со архаично полууставно писмо, се наоѓа во Софискиот црковно-историски и архивен институт при Бугарската православна црква.

## **2. Манастир Трескавец, со храм „Св. Богородица“**

Комплексот на манастирот Трескавец заедно со манастирската црква „Св. Богородица“ се наоѓа на север од Марковите Кули, под Златоврв, на едно мало плато кое од двете страни е оградено со огромни карпи. Градбите од кои е составен манастирот Трескавец датираат од различни временски периоди. Еден фреско-натпис кој се наоѓа над влезната врата на црквата укажува на ктиторствата на „византиските цареви Андроник II (1282-1328) и на неговиот совладар Михајло IX, кои се првите донатори во манастирот“ (Ќорнаков, 2005, 210). Се смета дека манастирот бил подигнат во XIII век, а бил обновен во време на царот Милутин во почетокот на XIV век – кога била изградена припратата со две кули, додека пак во XIX век исто

така бил изграден затворен трем од западната и јужната страна.

Доколку подробно се разгледаат фреските во црквата може да се заклучи дека живописот датира од повеќе временски периоди, а за најстари се сметаат оние во двете кули кои датираат од првата половина на XIV век. Овие фрески отсликуваат светци во цел раст во првата зона, додека пак во горните партии се претставени сцени од календарот. На нишата и на јужната врата е насликана фреска со ликот на св. Богородица, која датира од 1431 година. Како што нагласува Корнаков (2005, 215), „наосот на црквата кон крајот на XV век бил исполнет со фрески изработени од многу добар мајстор-зограф, особено фреските од првата зона на фигурите во цел раст каде што се претставени светите војни облечени во благородничка облека и раскошни капи наспроти вообичаената воена облека и вооружување“.

Според текстот кој е зачуван од нагписот во олтарот се забележува дека Стојан Хранчев бил донаторот кој овозможил средства за олтарната апсида да биде живописана кон крајот на XVI век. Додека пак кон средината на XIX век, крушевските зографи го насликале западниот ѕид и слепата купола во западниот дел на наосот.

Покрај мноштвото фрески од различни времиња кои се вистинско богатство во овој манастир, исто така треба да се напоменат и другите вредни предмети кои ги поседува манастирот – како што се двокрилната врата од XVI век поставена на западниот влез во црквата. Оваа врата е изработена во стилот на слепченските врати во плитка резба. Царските двери од ико-

ностасот исто така му припаѓаат на овој период, додека пак Големиот крст на космитсот, кој исто така е изработен во резба, датира од XVI век. Во црквата исто така може да се забележат многу други икони, кои се дело на непознати иконописци кои твореле во XVII и XVIII век. Подоцна во XIX век, околу манастирската црква биле подигнати конаци на два ката со проширени чардаци, коишто потоа биле опожарени и наново реконструирани.

Во 1845 година рускиот славист В. И. Григорович го посетил манастирот и таму нашол повеќе ракописи, меѓу кои Слова на светиот отец од 1468 и Минеј за месец март од 1712 година. Монасите му покажале и три грамоти кои му биле дадени на манастирот од страна на српски владетели и во 1860 година биле пренесени во Белградската народна библиотека. Во врска со ова, Јован Хаџи Васиљевиќ изјавил: „*Тогааш беше љешко зло и скајија*“<sup>2</sup>.

При нашите истражувања посветуваме посебен осврт на грамотите издавани на манастирот Трескавец, што претставуваат своевиден образец за текстуалната, правната и за книжевно-структурната карактеристика на овој вид правно-книжевни состави типични за средновековната книжевна традиција.

---

<sup>2</sup> Каранфилов, Тихомир. Манастирот „Св. Богородица –Трескавец“. Објавено на Македонска нација на 14 декември 2016. Достапно на <http://mn.mk/komentari/12679-Manastirot-Sv-Bogorodica-%E2%80%93-Treskavec-1>

### **2.1. Прва грамота на Стефан Душан за манастирот Трескавец од почетокот на 1334 до 31 август 1335 година**

Оваа грамота се чувала во Народната библиотека во Белград, но подоцна е изгубена, најверојатно била изгорена во големиот пожар што ја зафатил Народната библиотека за време на бомбардирањето на Белград на 6 април 1941 година.

Како што напоменуваат Славева и Мошин (1981, 77-92), „недостасувал почетокот на грамотата, односно евентуалната инвокација и аренга за која се претпоставува дека била посветена на Богородица“. Во експозицијата се содржани важни историски податоци за освојувањето на градот Прилеп, заедно со другите градови со кои владеела Византија. Понатаму во експозицијата, кралот го слави примерниот поданички живот на калуѓерите во црквата „Успение Богородично“ според нормативите на Типикот на Трескавечкиот манастир, споредувајќи го со аскетските подвизи на калуѓерите на Синајска Гора или во Света Гора. Токму тоа му послужило на тогашниот владетел како морално образложение за прилозите кои ги дал во манастирот и милоста која ја покажал, со што само го следел примерот на древните бугарски и византиски цареви кои владееле на тие простори пред него. Оваа Прва Душанова грамота за манастирот Трескавец е издадена веднаш по склучувањето мировен договор со византискиот император Андроник III во есента 1334, или во зимата 1335 година (Славева и Мошин, 1981, 77-92).

### **2.2. Втора Душанова грамота за манастирот Трескавец од крајот на 1343 и почетокот на 1344 година**

За оваа грамота, исто така, се смета дека изгорела во пожарот на Белградската народна библиотека на 6 април 1941 година. Податоците кои се однесуваат на оваа грамота се штури, според двата последни реда од експозицијата кои се сочувани може да се претпостави дека воведниот дел бил парафразиран од аренгата издадена од Стефан Дечански за манастирот „Св. Никола Мрачки“ во Орехово од 9 септември 1330 година. Е. П. Наумов (1968, 64) го има направено првото соодветно аргументирано датирање на Втората и Третата трескавечка грамота, земајќи ги предвид општествено-политичките услови во Душановата држава. Најверојатно Втората грамота била пишувана кон крајот на 1343 и почетокот на 1344 година, додека пак Третата грамота датира од декември 1344 до ноември 1345 година. Исто така, треба да се напомене дека еден од основните елементи кои може да се користат за датирање на Втората трескавечка грамота е санкцијата која не е премногу истражена или не е доволно концентрирана во фокус на историската литература. Во воведниот дел на Првата трескавечка грамота се забележува дека санкцијата е покуса од санкцијата во Втората грамота со оглед на фактот дека не ги специфицира наследниците против кои е вперено проклетството, но од друга страна, пак, прикажува еден нов податок за проклетството од српските архиепископи и игумени. Во Втората трескавечка грамота нема податоци дека е издадена на некој собор, но постои веројатност дека

овие податоци биле содржани во уништената аренга или експозиција, затоа што во санкцијата за проклетство на евентуалните престапници јасно се покажува дека сите тие поглавари на Српската црква учествувале во официјализирањето на оваа грамота. Ваков вид на колективно учество било возможно да се реализира само на некој собор којшто бил одржан во тоа време.

### **2.3. Трета Душанова грамота на манастирот Трескавец од околу 1344 – 1345 година**

Оваа грамота исто како и претходните две се смета дека е уништена во големиот пожар во Белградската народна библиотека на 6 април во 1941 година. Од трите трескавечки грамоти само Третата е издадена од страна на Ѓ. Даничиќ со поголем дел од нејзината аренга. Оваа аренга е дел од групата аренги во кои се говори за должноста на владетелот да гради и да украсува цркви. Текстот кој е сочуван од Третата трескавечка грамота исто така покажува дека има сличности со Дечанската за „Св. Никола Мрачки“, во која исто така има аналогија пак со аренгата од Втората трескавечка грамота. Доколку се направи споредба меѓу податоците во трите трескавечки грамоти, може јасно да се заклучи дека манастирот Трескавец имал економски просперитет за време на Душановото владеење. Во споредбата се забележува дека манастирот Трескавец од 1335 до 1345 година добил многу нови имоти, затоа што по десет години во Третата трескавечка грамота може да се забележат 49 имотно-правни објекти повеќе отколку во Втората трескавечка грамота.

Во однос на книжевната дејност која се одвивала во Трескавичкиот манастир е важно да се напомене дека од овде потекнува Трескавечкиот евхологиј (Требник). Овој ракопис потекнува од втората половина на XIII век. Како што истакнува Десподова (1996, 155-189), „ракописот се состои од 123 пергаментни и хартиени листови и најверојатно е пишуван во манастирот Трескавец кај Прилеп од тројца пишувачи“. Писмото е кирилско, украсено со скромна орнаментика, а главно ја сочинуваат иницијални букви што упатуваат на периодот од XIII век – од кога датира и ракописот. Во содржината на ракописот се утврдува богослужбената книга требник, што содржи состави за разни обреди („треби“). Во неколку од кратките записи се наведени и имињата на двајцата пишувачи – Михаил и Мелетиј. Сè до 1863 година овој ракопис се наоѓал во црквата „Св. Димитриј“ во Прилеп, бидејќи оваа црква била метох на манастирот Трескавец. Потоа ракописот бил подарен на Јагелонската библиотека во Краков, заедно со уште 6 други ракописи.

### **3. Манастир Зрзе, со храм „Св. Преображение“**

Црквата „Св. Преображение“ се наоѓа на околу 25 км западно од градот Прилеп, веднаш над селото Зрзе, па затоа е познато и под именувањето манастир Зрзе. Убавата местоположба на манастирот, односно платото на коешто е изграден, овозможува посетителите да уживаат во погледот на најголемата житница во Македонија – Пелагонија. Првобитниот манастирски комплекс се протегал на површина од седум

илјади метри квадратни, со крепосни сидини и стратешки распоредени одбранбени кули. Иако денес манастирскиот комплекс е на помала површина со црквата, камбанаријата и коначите, сепак сè уште се видливи старите фортификациски сидини. Исто така, можат да се забележат и остатоци од монашките ќелии, кои некогаш постоеле во овој комплекс. Во поново време, археолошките истражувања во околината на манастирот откриваат и други непознати стари испосници.

Според Ќорнаков (2005, 214), „најстара првобитна градба била црквата „Св. Преображение“, подигната од монахот Герман на местото каде е обновена и живописана во 1535 година“. Во 1369 година кон западната страна на Германовата црква била подигната припратата. Истата година, синовите на Хајко, Прибил и Приезд, со својата мајка дале прилози за да се живописа црквата, а на западната страна над влезот од внатрешната страна е испишан натпис со текст во кои се споменуваат имињата на таткото, синовите и годината на подигањето и живописувањето на припратата. Исто така треба да се споменат и некои од повпечатливите фрески кои се сочувани: Причестување на апостолите (на западниот ѕид), сцени од циклусот на Христовите страдања (на јужниот ѕид), Гостољубието Аврамово, Средба на старозаветниот Јаков со синот Јосиф, Недремано око итн. Поголемиот дел од фреските во наосот се насликани во XVI век од зографот Онуфрије – и тоа во првата зона дел од насликаните фрески се со портретите на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, додека пак во горните зони има поголем број

композиции – меѓу кои главно место заземаат мотиви од животот на Исус Христос: Рождество во Христово, Сретение Господово и други.

Овој манастир ја доживеал судбината на многу други македонски манастири, односно бил повеќепати уриван и обновуван низ вековите. Записите за овие промени, како и за активниот живот кој се одвивал таму сè уште постојат, па така може да се добие една слика за постоењето на манастирот од XIV век, па сè до денес. Натписите кои сè уште се сочувани во црквата, како и податоците на доградбите кои се направени подоцна, се добро читливи, па притоа добиваме можност одблиску да се запознаеме со историјата на манастирот и да ја проучиме неговата архитектура, фреските, иконописот и сè друго што е дел од културниот и духовниот живот на манастирот. Сите овие податоци ги прават македонските манастири привлечни за посетителите, а богатите историски показатели јасно сведочат за нивното значење како духовни и скрипторски центри своевременно, но и како споменици на едно време, една култура, еден живот кој само чека да биде возобновен. Во ваквите форми на значајно културно наследство се и ракописните книги кои потекнуваат од овие извонредно важни духовни и скрипторски центри во Македонија.

Како што истакнува Расолкоска-Николовска (1966, 78) познато е дека „во Зрзевскиот манастир во 1544/1545 година живееле шест духовни лица: Јаков, Малесија, Филип, Герасим, Никола и Јосиф“. Масовниот монашки живот кој се одвивал во манастирот е еден од главните предуслови за постоење и на манастирска-

та библиотека со црковни книги, кои биле од исклучителна важност за функционирање на богослужбениот и проповеден живот во манастирот, а посредно уште и на образовната и на книжевната дејност. Како што истакнува Мошин (1971, 14) „во манастирот Зрзе се наоѓало и таканараченото Зрзевско четвороевангелие, кое се чува во Универзитетската библиотека во Скопје“. Овој ракопис е сочуван на 228 листови и ги содржи четивата од сите четири евангелија, со упатство за читање на евангелијата за различни потреби и месецословот.

Во почетокот на XVII век во манастирот Зрзе живеел и работел јеромонахот Висарион. По порачка на Стојан Петков од село Крапа, во 1616 година тој напишал Минеј за месец февруари кој бил наменет за богослужбените потреби на самиот манастир. Минејот има 149 листови и е пишуван со архаично полууставно писмо. Овој минеј сега се наоѓа во Софискиот црковно-историски и архивен институт при Бугарската православна црква, каде што се чува во неговата ракописна збирка под инв. бр. 303.

### **Заклучок**

Во периодот од IX до XVIII век македонската средновековна книжевност ги изградила своите најкарактеристични развојни детерминанти на секој план. Во овој период (посредно со преродбенските пројави во поствизантиските процеси) може да се заокружи историскиот книжевен развој до периодот на преродбата.

Ракописните книги често преминувале од една во друга јазична средина, при што се реализирале најразлични меѓујазични контакти меѓу народите од овој регион. Доколку се занимаваме со проучување и опстојно проследување на ракописните книги, ќе може да се забележи дека тие потекнуваат од различни преписувачки и книжевни центри од повеќе делови на Македонија, и притоа нивниот континуитет се проследува низ надоврзаната книжевна традицијата – продуктивна во сите развојни периоди. Нивните почетоци ги бараме во дејноста на светите Кирил и Методиј, кои се заслужни за иницијацијата и оформувањето на словенската писменост, додека пак континуитетот продолжува со делата на светите Климент и Наум Охридски во Охридската духовна и книжевна школа, кои пишувале со изворното кирилородиевско глаголско писмо, како и нивните непосредни следбеници. Од втората половина на XI век во македонските писмени споменици глаголицата сè почесто се користела во ракописните книги пред кирилицата, за веќе во XIII век таа постапно да бива потисната од старословенското кирилично писмо.

Ракописите што во оваа пригода беа предмет на нашиот културно-историски и книжевен осврт се само мал дел од сочуваното писмено наследство од македонската средновековна книжевна традиција, а конкретно што било создавано и чувано во скрипториумите на манастирите Трескавец и Зрзе кај Прилеп.

## Литература

- Велев, И, Макаријоска, Л., Црвенковска, Е. (2008). *Македонски сѝоменици со глагољско и со кирилско ѝисмо*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“
- Велев, И. 2014. *Истѝорија на македонската книжевност*. Том 1. *Средновековна книжевност (IX-XIV век)*. Скопје: Гирланда.
- Георгиевски, М. 1997. *Прилози од сѝарата македонска книжевност и култура*. Том. 1. Скопје – Прилеп: Менора – Институт за старословенска култура
- Јакимовска-Тошиќ, М. 2001. *Македонската книжевност во XV век*. Скопје: Институт за македонска литература
- Јовановски, К. (1992-1995). *Граѓинелско ѝо наследство на Прилеп*, Зборник на трудови, бр. 12-13-14. Битола: ЗССК-Музеј-Галерија
- Митревски, Љупчо. (2010). *Минеј бр. 936*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Мошин, В. (1971). *Словенски ракојиси во Македонија*, Скопје: Архив на Македонија
- Поп-Атанасов, Ѓ., Велев, И, Јакимовска-Тошиќ, М. (1997). *Скрипторски центри во средновековна Македонија*, Скопје: Филозофски факултет
- Поп-Атанасов, Ѓ. (1989) *Речник на сѝарата македонска литература*. Скопје: Македонска книга.
- Расолкоска-Николовска, З.(1966). *Истѝоријата на манастирот Зрзе низ најѝиситието и заѝиситието од XIV до XIX*. Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје
- Рибарова, З. 2009. *Палеословенски сѝудии*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“
- Славева, Л. и Мошин, В (1981). *Сѝоменици за средновековната и ѝоновата истѝорија на Македонија*. Скопје: Архив на Македонија
- Ќорнаков, Д. (2005). *Македонски манастири*. Скопје: Матица македонска

Stefanija Ivanov

### Brief Review of the Monastery of Zrze and Treskvets as a Scriptural Centers (Summary)

The monastery complexes represent significant cultural-historical and architectural monuments. They represent buildings with characteristic architecture, location and homogeneity and therefore they are all of extraordinary importance from the aspect of several scientific disciplines: history, sociology, theology, literature, fine arts or archi-

ecture. As significant spiritual and scripting centers and architectural ensembles that occurred during the periods of development of Byzantine architecture and art, their influence was strongly reflected on the territory of Macedonia, in complementarity with the imprints of Macedonian architecture and fine arts. Because of this, continuous observation and protection of these cultural monuments is necessary, as well as realization of projects for rehabilitation and restoration of sacred and profane buildings in the immediate surroundings, of frescoes, seen from the aspect of space for promotion of culture. Macedonian monasteries are significant representatives of the medieval cultural heritage as well as our medieval art. They were both spiritual and educational centers, sources and witnesses of the maintenance and development of Macedonian Orthodoxy through centuries. They influenced their spirituality on shaping and dispersing the educational and cultural processes through the centuries, and they also radiate today with all their wealth and beauty. In this work we will keep on the monasteries Treskavets and Zrze as scripting and literary centers in which important cultural, literary and spiritual activity were held. For a long period of time, for centuries, a lot of the manuscript books were written, created and kept, for the needs of these monasteries, as well as for other churches and monasteries.

**Key words:** monasteries, scriptorium, frescoes, diploma



Марина Мијаковска

УДК 305-055.2:82 808.1-055.2  
Professional article / Стручен труд

## КАКО ПИШУВААТ ПИСАТЕЛКИТЕ?

**Клучни зборови:** писателка, женско писмо, женско тело, глас, женско мастило

### Вовед

Во трудот: *Како пишуваат писателките?* ќе биде изложено теориско објаснување за тоа како пишуваат писателките. Тие пишуваат преку нивното тело и телесните орнаменти. Жените пишуваат преку испишувањето на телесните гласови што ги произведува женското тело. Писателката пишува со три вида мастила: црвено, бело и сино. Секој специфичен женски орган (матка, гради и глава) создава специфичен глас и боја во текстот. Гласот на жената функционира во телото и во јазикот, но и психолошки и културолошки. Оттаму може да се заклучи дека постои симбиоза помеѓу анатомијата на телесноста и анатомијата на пишувањето.

На почетокот ќе треба да тргнеме од следниве истражувачки прашања: Зошто една писателка пишува? и Како една писателка пишува? На првото прашање Зошто една писателка пишува?, ќе можеме да го дадеме следниот одговор: секоја писателка пишува за да може преку напишаното да се слушне својот личен глас и вистина и да донесе општествени колективни промени во третманот на жените. Во *иоси-*

*модернизмот и македонското женско писмо* (Којчева, 2012 : 121) – *Секоја авторка е глас на некоја социјална значајна позиција, таа пишува за себе, но во фокусот секогаш и се колективните односи. Женската проза е свртување кон личната соба.* Жените пишуваат затоа што мораат да ја испишат својата историја, својата индивидуална сетилност и сензитивност. Тие пишуваат кога сакаат да си помогнат себеси, кога се заборавени, несреќни, кога се борат со животните ветерници, но и кога се среќни, доминантни и авторитетни субјекти. Жените пишуваат затоа што имаат потреба да истечат во согласност со женските телесни течности и да ги опишат телесните состојби: раѓањето, станувањето жена, мајчинството, бременоста, менапаузата, итн. Само низ нивниот личен глас таквите состојби ќе бидат искусвени и реално испишани. Писателката секогаш пишува преку нејзиното тело. Постои врска помеѓу анатомијата на телесноста и анатомијата на пишувањето. Жените пишувајќи се прочистуваат со чинот на пишувањето, ги изнесуваат сите абјектни состојби од женското тело исто

како што се тресе чаршафот од семејната маса со ронки по оброците. Патоказот во нејзиното пишување се секогаш женските телесни состојби и телесните гласови. Впишувајќи се себеси, писателката преку телото на читателот му нуди еден нов телесен свет во кој искажаната емотивна стварност составена од болката, среќата, тагата е истовремено и соочување со неа. Пишувањето е отворање на телесните соби од женскиот интимен свет, а истовремено тоа е и влез низ другата врата на дискурсот и текстот. Во *Смеајќи на медузајќи* Хелен Сиксу вели: *Впиши се себеси. Твоејќи тиело мора да се слушне.* (Sixues, 1976: 880) Писателката ја опишува страста и сетилноста на женското тело. Според Вирџинја Вулф и есеите *Сойсјивена соба* (1929) и *Професија за жени* (1931), убивањето на Ангелот од куќата е дел од позицијата на писателката. Ангелот од куќата е патријархалната жена со професија на домаќинка што сака да ја спречи жената која сака да пишува. Според Вулф, писателката почнува да пишува само кога ќе направи две нешта: ќе го убие Ангелот од куќата и ќе почне да ги запишува само личните искуства за телото и ќе си ги постави личните цели за кои таа ќе се бори. Според Вулф, писателката треба да биде повеќе ирационална и имагинативна за да може слободно да пишува за личните искуства. Жената само треба да биде креативна и слободна за да може да се занимава со професијата писател. Женската фантазија бара базени, длабочини, темни места каде што лежат најголемите идеи. Според Андреја Златар и студијата *Текст, тиело, тираума: огледи за современа женска книжевност* (Златар,

2009:71) *Пишувањето е најор да се надмине внатрешно-надворешниот ојтор, оној што е йосјавен од социјални забрани и норми на йосакуванојќи однесување.* Писателката пишува затоа што пишувањето има за цел да ги победи стереотипите и забраните кои ги ограничуваат жените во простор и време. Жените мораат да пишуваат во сопствениот простор (држава, континент, култура) и време (детство, младост и старост). Затоа низ текстот на писателката ќе истечат тишината, забраната, женската страст и фантазија, сетилност и еротичност.

Одговорот на прашањето Како една писателка пишува? би бил следниот: писателката пишува преку телото и неговите органи што се парадигматски за самиот женски род. Пишувањето со телото значи да се пресоздаде одново светот. Несвесното, сетилата и страстите се тие нешта преку кои жената се впишува себеси во текстот. Жената ја има сопствената моќ да проговори за да се ослободи себеси и да завладее со просторот на сопственото тело и женското секојдневие. Пишувајќи за телесноста во еден амбиент на тишина, изолација, во страв другите да не нè сетат, писателките ја ткаат сопствената тишина во писмото. Пишувањето кај жените се создава во утробата, а потоа преку впишувањето на телесните гласови се создава текст кој ги содржи криковите, паузите, молкот, цензурите итн. Според Хелен Сиксу, женското пишување е кружно затоа што ја следи кружната линија од утробата до текстот. Телесните гласови се одразуваат и во гласовите во текстовите. Молкот е глас што тлее. Тој е загадочен и загатлив. Тој ја подјадува и поткопува утробата и внатрешноста

на женското битие и ги вознемирува сетилата и страстите. Тоа е интуитивен и скриен глас што предизвикува бура од емоции што истекуваат кога жената ќе го земе пенкалото в раце и ќе се впушти во двобој помеѓу себеси и општествените канони. Гласот функционира во телото, јазикот, но и психолошки и културолошки. Затоа во овој труд ќе имам за цел најпрво да говорам за тоа како се појавува гласот во телото на женскиот субјект. Франсоаз Долто во *Женската сексуалност*, смета дека главата е симболично место на мислите, егзистенцијата и контролата, а срцето е симболично место на чувствата. Телото во својата целина е глава, труп и екстремитети. Тие женски органи ја потсетуваат жената за себеси, ја поттикнуваат женственоста и ја тераат да ги изрази чувствата низ глас. Главата ги контролира чувствата, таа е цензор на страстите и желбите според барањата на идеалното јасво. Жената кога станува жена со појавата на менструацијата нејзиниот глас се ситуира во стомакот како точка на телото и како глас што повикува на мајчинство. Таа достигнува генитална зрелост и можност да ја реализира својата улога како жена или мајка. Франсоаз Долто на психоаналитички начин наоѓа врска помеѓу телото и јазикот, жената и пишувањето и свесното и несвесното. Според Франсоаз Долто, телото е симболично место на егото на жената, а во женското тело се наоѓаат места како посредници на сексуалните задоволства или незадоволства. Според психоанализата на Долто за женското пишување, важно е телото. Според неа, женското пишување е посебно сублимирано во срцето и главата, преку кои жената што пишува

ги изразува женските потиснати и сублимирани несвесни гласови. Преку чинот на пишувањето има голема врска помеѓу несвесното и текстот и несвесното и јазикот. Женското писмо како *écriture féminine* е вид на психоаналитичко распостилање на телесниот материјал на женскиот еротизам, женското либидо и женското несвесно во јазикот. Преку оваа конекција постои изедначување на женското тело (несвесно) и женското пишување (несвесно). Затоа писателката најчесто е насочена ‘кон внатре’, а тоа значи дека ги лови идеите од нерационалното и телесното. Жената како писателка пишува ‘кон внатре’. Таа е свртена кон сопствениот свет и понира во сопствената потсвест, пишува со течности натопени со свест за секојдневното, за колоквијалното, за баналното и граничното: телесното и вонтелесното. Според Жермен Грир, жената треба да стане свесна за своето тело и за своите органи, да биде свесна дека утробата е празнина како факт на женската анатомија, а не како празнина во идејата. Метафората на раѓањето е типична за женскиот субјект како писателка. Според Сузан Станфорд Фридман, трудот е поделен на машка продукција и женска репродукција. Мажите секогаш се врзуваат со производството на трудот, а жените со раѓањето како чин на прокреацијата. Според Сузан Станфорд Фридман (Friedman, 1991 : 383), *Жениите и исцелките се соочиле со раѓањето со една амбивалентност родена од врската со нивниот сѐаиус во оишесивојо. Како резултат на тоа, нивните метафори на раѓањето различно кодираат многу прања за нивното автор-*

*с̄тво како жени и нивна̄а женскос̄т̄ како ав-  
шори.*

Постојат потиснати гласовни импулси, а нив ги создава секој важен женски орган. Писателката ги следи гласовите на типично женските телесни орнаменти:

Матката – е најглавниот орган во кој се создава животот, а и за самата жена значи живот имајќи матка. Матката има различен глас кога жената е бремена или не е бремена, кога е сексуално активна или пасивна. Тоа е орган што ги создава најважните женски гласови или контракции на задоволството да се биде жена и на задоволството да се создаде нов живот. Гласот што излегува од овој орган е контрахирачки глас, тап и непредвидлив онака како што е непредвидлива менструалната крв или слузта од матката. Текстот што го пишува писателката преку овој свет орган сметам дека се пишува со ‘црвеното’ мастило: менструалната крв, месечните циклуси и слузта. Жената се ситуира во централниот дел – стомакот како орган, од каде ги реализира најважните родови улоги на: мајка, сопруга, девојка итн. Матката не треба да се гледа само како средство за општествена функција и репродукција, туку преку тој орган се создава нов женски говор и глас.

Градите – се челичен конструкт на женската сексуалност и се сексуален орнамент на секоја жена. Тие се гледаат визуелно. Градите на жената имаат млечни жлезди и по тоа се разликуваат од машките гради. Женските гради немаат важност само за доењето на детето, туку тие се и еротски симбол на жената. Според Франсоаз Долто, срцето е симболично ме-

сто на емоциите и на нашите чувства. Градите испуштаат глас кога жената дои дете и кога не дои, кога сексуално се надразнува, кога е здрава или болна. Гласот што го создаваат градите е гласот на женската сетилност и сензитивност. Тој сензитивен глас е во врска со емоциите на женското срце и топлината на женската душа. Текстовите што ги пишува писателката преку овие женски орнаменти се пишуваат со ‘белото’ мастило: млекото. Ова бело мастило го открива Хелен Сиксу во *Смеа̄та на медуза̄та*. Сиксу во есејот *La Jeune Née*, (Мои, 2001:136-137) вели: *Гласот̄: не̄пресушно млеко. Таа беше по̄вторно најдена. За̄убена̄та мајка. Бескрајнос̄т̄: по̄а е гласот̄ измешан со млеко.* Дури и кога жената не е мајка, овој женски орнамент создава бел млечен или сензитивен глас што ја манифестира женската субјективност.

Главата – е орган што го имаат и мажите и жените. Според Франсоаз Долто, главата е симболично место на мислите, на егзистенцијалната контрола и сублимацијата на несвесните импулси. И мажите и жените размислуваат и им се дадени исти можности за развојот на сопствената мисла и свест. Секој човек, без разлика на полот, има иста можност за развој и размислување, но сметам дека женскиот глас се разликува од машкиот глас поради различните родови модели на идентификација. Преку главата жената се сублимира самата себеси, се обмислува како субјект, ги сумира и прави пресек од сопствените животни приказни, желби, ставови и афелации. Преку овој орган писателката сметам дека пишува со ‘синото’ мастило: душата, умот и женската фантазија. Жената има

можност самата да мисли со сопствениот ум. Таа преку авторитетен глас има можност самата да се испише и да се искаже без посредство на другите. На овој начин писателката го зема пенкалото со синото мастило во своите раце и сама започнува да ја испишува сопствената лична (и) историја.

Клучна теза во овој труд е ставот дека писателките имаат можност да пишуваат со три мастила: ‘црвеното’, ‘белото’ и ‘синото’ и дека сите три мастила создаваат различен глас и говор во текстот напишан од женскиот родов субјект. Првите два типа мастило создаваат типично женски телесни гласови, а преку ‘синото’ мастило жената писателка се изедначува со мажот писател во полето на свесната рационализација на мислата и идејата. Женското пишување не е само несвесно и телесно, туку тоа опфаќа и одредена рационална основа и фактичност во идеите. Според Хелен Сиксу, жената е присутна целосно и физички во нејзиниот глас, а пишувањето е како еден вид на водење женски разговор. Гласот на писателката е глас во кој одекнува гласот на мајката кога девојчето се стекнува со глас и говор. Да се има глас значи да се биде човек, а да се има што да се каже значи да се биде личност. Гласот во таа смисла ќе го сфатиме како културна и природна појава која е составена од воздух, звук, зборови, ритам и пред сè јазик. Гласот како јазик е психолошки инструмент преку кој се врши спојување на надворешниот и внатрешниот свет, општествено-то и психолошкото. Гласот на мајката, нејзиното млеко и гради, нејзините мисли и телесни теч-

ности се пренесени во писмото на писателката која од нив создава вечно присутен простор.

Секој типичен женски орган развива глас во различност од телесните промени – детството, младоста, мајчинството, бременоста, староста, плодноста, активната или пасивната животна функција. Графички тоа можеме да го прикажеме на следниов начин:

<b>Жена</b>	<b>Гласови што ги создава женското тело</b>	<b>Текстови на писателката</b>
<b>матка</b>	контрахиран глас	текст крик
<b>гради</b>	сензитивен глас	текст молк
<b>глава</b>	авторитетен глас	текст на децентрирањето / субверзивен текст

Според *Феминизам и рог: лексикон*, поимот глас е многу важен термин во феминистичката теорија и критика и тој се поврзува со улогата на нараторот и женските ликови во литературата. Но тој упатува и на стојалиштето на авторката на текстот. Поимот глас се поврзува со контекстот на значењето на јазикот во текстот, рецепцијата и херменевтиката на текстот. Затоа значењата се поврзани со гласот и статусот на говорниот субјект, особено што тој женски субјект е маргинализиран и субалтерен. Затоа несомнено е постоењето на женското писмо како квантум од женски телесни гласови

создавани во форма на текст напишан од писателките. Под женско писмо во овој контекст ќе го подразбирам творештвото на жените и создавањето на женски маркери во текстот. Текстот што го создаваат писателките е а priori глас на женската телесност и субјективитет и промислената женска интелектуална идеологија и самосвест.

### Заклучок

Писателките пишуваат со телото, гласот, душата и интелектот. Мажите писатели пишуваат низ гласот, душата и интелектот. Меѓутоа мораме да ја истакнеме родовата разлика како клучен фронт и клуч за следниов одговор. Мажот не живее во женското тело за да може да ја испише женската историја онака како што искусствено би можела да ја испише самата жена што живее во женско тело и ги искусува женските телесни состојби и женските родови улоги. Телесните разлики се фундаментални затоа што од нив се изведени и културолошките разлики меѓу мажот писател и жената писателка. Писателката мора да биде самосвесна и да ја преземе сопствената судбина во своите раце.

Интервенирањето во таквата колективна судбина на жените мора да се изврши со тоа што писателката ќе ги отфрли забраните и цензурите на рестриктивните машки системи. Таа по пат на сопствената исказност ќе ја потврди својата вредност како женски субјект. Писателките мораат да говорат од сопствената перспектива, глас, наместо од искривената перспектива на другиот што не ги познава, а сака да ги определи и опише. Затоа една од основните цели на писателката мора да биде интервенирањето врз минатото и традицијата со тоа што ќе пишува во сегашноста опишувајќи се себеси, а со таквиот чин ќе интервенира во проекцијата на иднината и кај нејзините наследнички – идните писателки. Писателката сака да покаже што таа гледа во светот и што чувствува кон светот. Авторката треба да пишува за општествени и контроверзни теми за кои е заинтересиран целиот свет за да може да биде прифатена, а не да пишува само за себе и парчиња од женското секојдневие. Писателката мора да ги истражува женските предности и да пишува за предностите што произлегуваат од женските предности.

### Литература

#### І Кирилична

Блатник, А. (2015). *Пишување крајки раскази: од ѝравојис до ѝечайење*. Скопје: Икона.

Вулф, В. (1998) *Сойсѝвена соба*. Скопје: Сигмапрес.

Златар, А. (2009) *Тексѝ, ѝело, ѝраума: оѝледи за современаѝа женска книжевностѝ*. Скопје: Центрифуга.

Кошка Хот, Р.; Србиновска, С.; Бојациевска, М. (2010) *Феминизам и род: лексикон*. Скопје: Сигмапрес.

- Којчева, М. *Посмодернизмот и македонското женско писмо*. (2012). (Магистерски труд во ракопис). (Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“. Скопје.
- Мон, Т. *Сексуална/Текстуална полифика: Феминистичка литературна теорија*. (2001). Превод од англиски Елизабета Буова. Скопје: Сигмапрес.
- Франсоаз, Долто. *Женската сексуалност*. (1999). София: ИК Колибри.
- Феминистички стравежи: Зборник на текстови*. (1998). /Приредила Катица Кулава. Скопје: Сигмапрес.

## II Латинична

- Cixous, H. (summer 1976) *The Laught of the Medusa*. Vol.1, (No.4). In: *Signs*. 875-893. URL <[https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous\\_the\\_laugh\\_of\\_the\\_medusa.pdf](https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous_the_laugh_of_the_medusa.pdf)> пристапено на (20.2.2017).
- Stanford Friedman, S. (©1991) *Creativity and childbirth metaphor: gender difference in literary discourse*. In: *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Woolf, V. *Professions for Women*. (1931). URL <<https://s.spachman.tripod.com/Woolf/professions.htm>> пристапено (11.5.2016).

**Marina Mijakovska**

### **How Women Writers Write? (Summary)**

In this paper: How Women Writers Write?, I gave an explanation about how women writers write *écriture féminine*. Women writers write through their body. *Écriture féminine* is female inscription of the female body in the text. According to me, women writer writes with three types of ink: red, white and blue. Each specific female organ (womb, breasts and head) creates distinctive female voices. A woman's voice works in the body language, but also psychological and cultural. Women's writing is not only unconsciously and physically, but it also includes some rational basis and factuality in ideas. A woman's voice works in the body language, but also psychological and cultural.

**Key words:** woman writer, *écriture féminine*, female body, voice, female ink





## CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

**Ана Кеџан (PhD)** International Balkan University, Skopje (Macedonia) and **Dušan Banović (PhD)** University of Novi Sad (Serbia) / **д-р Ана Кеџан**, Меѓународен Балкански Универзитет, Скопје (Македонија) и **д-р Душан Бановиќ**, Универзитет во Нови Сад (Србија)

**м-р Филип Трајковски**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје (Македонија), магистер по социолошки науки / **Filip Trajkovski (MA in Social Sciences)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philosophy, Skopje (Macedonia)

**м-р Александра Стојковска**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Aleksandra Stojkovska (MA)** Ss. Cyril and Methodius University, Blaze Koneski Faculty of Philology, Skopje (Macedonia)

**Milan Jozek (PhD)**, “Constantine The Philosopher University”, Nitra (Slovakia) / **д-р Милан Јозек**, Универзитет „Константин Филозоф“, Нитра (Словачка)

**м-р Крсте Господиновски**, докторанд на Културолошките студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Krste Gospodinovski (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

**д-р Мери Батакоја**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Архитектонски факултет, Скопје (Македонија) / **Meri Batakoja (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Architecture, Skopje (Macedonia)

**м-р Стефанија Иванов**, докторанд на Културолошките студии при Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Stefanija Ivanov (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

**д-р Марина Мијаковска**, НУБ „Св. Климент Охридски“, Скопје (Македонија) / **Marina Mijkovska (PhD)**, National and University Library “St. Kliment Ohridski” in 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)  
Deniz Testorides / Дениз Тесторидес

Printed by / Печати  
MAR-SAZ / MAP-CAЖ

Number of copies / Тираж  
150 примероци