

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 20**

**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 20**

**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

<b>Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski</b> УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ НА ХИПХОПОТ / Hip Hop Art Forms of Expression.....	7
<b>Вангел Ноневски / Vangel Nonevski</b> ДЕРИДА, СЕМПЛОТ И СЛОБОДНАТА ИГРА ВО ДИСКУРСОТ НА РЕМИКС КУЛТУРАТА / Derrida, Sample and Free game in the Discourse of Remix Culture.....	17
<b>Ристо Солунчев / Risto Soluncev</b> РЕВОЛТ И ALGOR MORTIS / Rebellion and Algor mortis .....	27
<b>Александар Ковилоски / Aleksandar Koviloski</b> ЧУВАРИ НА УРБАНАТА КУЛТУРА: ХИП ХОП МАКЕДОНИЈА / Guardians of Urban Culture: <i>Hip Hop Macedonia</i> .....	33
<b>Дејан Методијески / Dejan Metodijeski</b> ГОЛЕМИОТ БИЗНИС НАРЕЧЕН ХИПХОП: АСПЕКТИ НА МУЗИЧКИОТ ТУРИЗАМ / The Big Business Called Hip Hop: Aspects of Music Tourism .....	39
<b>Марија Гиревска / Марија Гиревска</b> NEW PERSPECTIVES IN THE ‘PERIPHERALLY CENTRED’ PANORAMA OF EUROPEAN COMPARATIVE LITERATURE / Нови перспективи во „периферно централната“ панорама на европската компаративна книжевност .....	49
<b>Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska</b> КУЛТУРНАТА ИКОНА – ДИЧО ЗОГРАФ / The Cultural Icon – Dicho Zograf.....	59
<b>Мира Векар / Мира Векар</b> HOW FAKE NEWS AFFECTS ACADEMIC LITERACY: A CASE OF A SMALL COUNTRY ENHANCING US ELECTIONS / Како лажните вести влијаат врз академската писменост: Случајот на мала држава што ги зацврсти резултатите од изборите во САД.....	73
<b>Африм А. Реџеџи / Afrim A. Redzeji</b> ЕСТЕТИКАТА И НАУКАТА / Aesthetics and Science.....	85
<b>Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер</b> THE QUESTION OF BELONGING IN THREE MACEDONIAN NOVELS BY WOMEN WRITERS / Прашањето за припадноста во три македонски романи од жени-авторки .....	93

**Ана Опачиќ / Ана Орасиќ**

КРАТКА ИСТОРИЈА НА ТРИ РАЗЛИЧНИ КАРНЕВАЛИ И НИВНАТА СОЦИОЛОШКА ФУНКЦИЈА /  
Short History of Three Different Carnivals and their Social Function ..... 101

**Кристина Христова Николова / Kristina Hristova Nikolova**

МОБИЛ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ КАКО ПРИМЕР ЗА ПЛАТФОРМА ЗА КРЕИРАЊЕ ДИГИТАЛНА  
КУЛТУРА / Mobile Film Festival as an Example of a Platform for Creating Digital Culture ..... 115

Славчо Ковилоски

УДК 316.723:78.067.26]:82-1  
Review article / Прежлеген научен илруг

## УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ НА ХИПХОПОТ<sup>1</sup>

**Клучни зборови:** хипхоп-култура, уметност, уметнички изразни форми, јазикот и лириките на хипхопот, слем-поезија, филм, брејкденс, хипхоп-театар, хипхоп-монтажа

Почетоците на хипхопот во 70-тите години на XX век не навестуваат дека оваа супкултура во следните дваесетина години ќе прерасне во мејнстрим, односно поп-култура. Создадена, израсната и изградена на улиците на Њујорк, хипхоп-културата ќе се прошири во сите сфери на урбаното живеење на човекот. Четирите првични елементи на хипхопот: МЦ („господар на церемонијата“, односно рапување), ДЈ или диџеј („диск-џокејот“, односно пуштачот на музика на плочи), графити (цртање на ѕидовите) и би-бојс, т.е. брејкденсот (танцување) во брзо време беа надополнети со нови, кои ја поддржуваат мислечката и уметничката форма на изразување.

**Јазикот и лириките на хипхопот** ја дефинираат хипхоп-културата. Тие се неговите изразни средства, кои хипхоперите ги користат без еуфемизми. Покрај новосоздадени-

те современи изрази, јазикот на хипхоп-културата е базиран и на постари изрази надополнети со новосоздаден сленг. Фразите како „what’s up“ (здраво), „rease out“ („до видување“) или „chill out“ („олабави се“) се сретнуваат постојано во ТВ-сериите, филмовите и литературата, што само докажува дека јазикот е жива материја која постојано се менува и надоградува. Всушност, јазикот на хипхопот е посебна тема којашто ја обработуваат повеќе лингвисти од целиот свет, од различни аспекти. *Oxford English Dictionary* во 2003 година во својот изворник ја додаде фразата „bling-bling“ (со значење: луксузно – накит, телефони), а *Merriam-Webster Collegiate Dictionary* во 2007 година го додаде терминот „crunk“ (музички термин; означува енергичност, возбуда).

Значи, јазикот на хипхопот е сленговски, креативен и сликовит, понекогаш со навредлив

<sup>1</sup> Текстовите за хипхопот во овој број на списанието се презентирани на трибината „Хипхоп култура (40 години уметнички перформанс)“ што се одржа на 8 мај 2019 години во Скопје, во организација на Институтот за македонска литература.

тон, политички некоректен. Според досегашните искуства, за да се предизвика внимание, но и да се искажат сопствените ставови, според припадниците на оваа култура јазикот треба да биде духовит, досетлив, да биде надвор од клишеата, да ја ублажува сериозноста, да покажува припадност итн. Сленговскиот јазик е близок до секојдневниот живот и служи да се создадат поблиски контакти меѓу луѓето од одредена група (ученици, војници, музичари, танчари, спортисти, ЛГБТ заедницата). Станувајќи особено популарен во светот од 90-тите години на XX век тој популаризираше мноштво од своите изрази. Ефектот што го имаат медиумите врз секојдневниот живот влијаеше хипхопот да стане мејнстрим, односно да се третира како и секоја популарна култура, при што неговите фрази станаа фрази и изрази од секојдневието (Ковилоски, 2016б: 14). Треба да се истакне дека јазикот на хипхопот еволуира секојдневно, како што еволуираат и општествата, музиката, филозофијата. Во таа смисла, ништо не е завршено или готово. Хипхоп-сленгот ќе продолжи да се менува, некои зборови ќе се исфрлаат од употреба, а други ќе се додаваат во хипхоп-речникот. Она што порано ѝ припаѓаше на помала група, денес го споделува целиот свет.

Лириците драматично се променија во однос на темите и сфаќањето на самите автори. Ако во 70-тите и почетокот на 80-тите години на XX век хипхоп-текстовите избобилуваа со лесни рими и повици за забава, во средината на 80-тите и почетокот на 90-тите години лириците станаа повулгарни и со политичка содржина; средината и крајот на 90-тите години го озна-

чија врвот на хипхопот и од аспект на квалитетот на поетиката и од аспект на музичката продукција; во новиот милениум текстовите „се разводнија“, се приближија до т.н. поп-култура, а музиката стана поелектронска, приспособена на модерните побарувања на музичката индустрија и на публиката (Ковилоски, 2019а: 14).<sup>2</sup>

Во зависност од **поджанровите** на хипхопот, лириците можат да бидат различни. Така, на пример, во *христијанскиот хипхоп* се слави Бог, односно се дава поглед на христијанскиот светоглед; бидејќи *йолијичкиот хипхоп* нема своја единствена идеологија, неговите текстови се движат од марксистички до крајно десничарски ставови и можат да се однесуваат на економијата, сиромаштијата, класната и расната нееднаквост итн.; *нердкорот* се однесува на песни кои се карактеристични за т.н. бубалици или за луѓе на кои им недостигаат социјални вештини, па затоа нивните текстови се исполнети со рими за компјутери, различни игри, наука, фантастика и сл.; *андерџраунд хипхоп*-лириците се најчесто од независни артисти/автори кои не се поврзани со ниедна издавачка куќа, па можат да обработуваат теми со социјални, позитивистички и антикомерцијални содржини; *комичниот хипхоп* избобилува со сатирични и иронични текстови, со голема доза на хумор, пародирајќи некоја општествена или уметничка појава.

Особено интересни се лириците на слободниот стил на хипхопот, т.н. **freestyle (фростајл)**.

<sup>2</sup> Повеќе во: *Global Linguistic Flows - Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, Edited by: H. Samy Alim, Awad Ibrahim, Alastair Pennycook, Routledge, 2009.



Фристајлот е стил на импровизација при рапувањето. Притоа, може, но и не мора да има музика, односно може да се рецитира и „на голо“, што нè доведува до слем поезијата, за што ќе зборуваме понатаму. Фристајлот бара смислување на текстови со рими во моментот, при што изведувачот треба да се адаптира на темата којашто му е дадена или предочена. Во случај при рецитирањето да бидат изоставени римите, се води особено внимание на тонот и на мелодијата на стиховите, односно на певливоста на песната. Воопшто, на поетски план фристајлот во хипхотот можеме да го споредиме со џезот во музиката: потребна е добра импровизација.

Фристајлот може да претставува замка како за помладите и понеискусни фристајлери така и за повозрасните и поискусни хипхопери, бидејќи е базиран, пред сè, на техниките на дишење и на брзото размислување при пронаоѓањето рими. Штом се почне со рецитирање, потребно е што побрзо да се бара рима (збор) за следниот стих. Секако, за ова како и за речиси сите други работи, треба вежбање и усовршување.<sup>3</sup>

Влијанието на хипхоп-лириките го наоѓаме и во појавата на денес мошне популарната форма на поетски натпревари, односно **слем поезијата**. Во културолошка смисла на зборот, се однесува на она што се нарекува „култура на младите“ и претставува натпревар на кој поетите читаат или рецитираат свое оригинално напишано дело. Тоа е уметнички перформанс кој

вклучува повеќе сегменти на уметностите, како музика, поезија и театар, доведени во тесна врска со хипхоп-културата.

Во суштина, слем поезијата наликува на „фристајл“ хипхоп-натпреварите. Се рецитира пред публика којашто со извици решава кој е победникот. Постојат два вида слем натпревари: „Open slam“, каде што може да учествува кој било до пополнување на одредениот број слободни места, и „Invitational slam“ каде што учесниците се повикани да бидат дел од натпреварот. Така, имаме национални натпревари со публика и жири, кое се состои од 5 судии, додека во помалите најчесто се 3 члена. Откако поетот ќе го заврши својот настап, секој судија доделува бод оценувајќи го настапот. Скалата на бодување најчесто се движи од 0 до 10 бодови. Во оценувањето на настапот разбирливо е дека голема улога има и реакцијата на публиката.

Слем поезијата е специфична по широкиот радиус на гласови, пристапи кон пишување на текстовите и нивното изведување, со што се произведуваат различни стилови на интерпретација, но во многу нешта зависи и од културната традиција на поширокиот круг на изведба: местото, времето, јазикот. На таков начин, слем поезијата може да се поврзе и со усната поезија, специфика на минатите времиња, почнувајќи уште од антиката (Ковилоски, 2019, в: 14).

Како што кажавме, слем поезијата дел од својот поттик го наоѓа во поетиката на хипхотот. Без разлика дали користат рими или не, слем поетите ги користат можностите што ги нуди урбаната култура: играње со гласот, ко-

<sup>3</sup> За поетиката на хипхотот повеќе кај: Adam Bradley, *Book Of Rhymes, The Poetics of Hip Hop*, BasicCivitas, 2009.

реографија, драмски настап (стендап), битбокситн. Саул Вилијамс, еден од најпознатите слем поети, во едно интервју од 2015 година ќе истакне: „Хипхопот исполни огромна празнина за мене и за растењето на моите пријатели... Тоа беше единственото контрапостоење во мејнстрим медиум. Тоа беше клучно, и на ист начин мислам дека поезијата денес исполнува голема празнина (меѓу) младите“.<sup>4</sup>

Слем-поезијата можеме да ја надолжиме со уште еден друг, несекојдневен пристап кон уметноста, кој директно произлегува од хипхопот: **рап операта** или **хипхоперата**. Станува збор за кованица изведена од термините хипхоп и опера, за првпат употребена во доцните '90 години на XX век. Музиката основа е хипхоп во оперска форма, при што наместо да се пее, се рапува. На музички план хипхоперата е изведувана или се споменува повеќепати, додека на филмското платно своето деби го имаше во 2001 година со мјузиклот *Кармен: Хипхоперата* со Бијонсе Ноулс во главната улога. Мјузиклот е базиран врз операта *Кармен* на Жорж Бизе од 1875 година. Друга филмска адаптација врз книжевно дело е мјузиклот *Роум и Џуел* од 2006 година, базиран врз книгата *Ромео и Јулија* од Вилијам Шекспир. Вакви мјузикли базирани врз дела на Моцарт и други класици се нашле или се наоѓаат на репертоарите на повеќе театри во САД, Велика Британија и во други западноевропски земји.

Слично како хипхоперата, **хипхоп-театарот** е форма на театар во кој се употребува-

ат елементи од хипхоп-културата, без разлика дали тоа ќе биде танцот, ди-џеингот, создавањето графити, рапувањето, слемирањето, односно уметничка интерпретација на стихови (текст) и битбоксингот (музицирање со уста). Денес, хипхоп-театарот со свој репертоар нуди изведби ширум целиот свет. Важна улога во промовирањето на овој вид уметност имаат постојаните фестивали кои привлекуваат голем број посетители. Имајќи предвид дека станува збор за специфичен уметнички израз, хипхоп-фестивалите се наоѓаат на постојаните листи за унапредување на културата на државните министерства или локалните совети за култура. Значајни фестивали се одржуваат во голем број земји, на пример: Франција (Rencontres de la Villette), САД, односно во Њујорк, Чикаго, Сан Франциско и Вашингтон (Hip-Hop Theater Festival), Англија, во Лондон и други градови (Breakin' Convention), и Австрија, во Салцбург (Hip Hop goes Theatre).

Еден од најпознатите театарски мјузикли е *Хамилџон* од Лин-Мануел Миранда, кој долги години се изведува ширум американските театри, а свои изведби имал и во Лондон, на Порторико, а во 2020 година е предвидена изведба и во Хамбург, Германија. Мјузиклот *Хамилџон* претставува историски осврт кон американската историја од времето на создавањето на САД, вклучувајќи ги, меѓу другите, ликовите на американските претседатели: Џорџ Вашингтон, Џејмс Медисон и Томас Џеферсон. Од друга страна, приказната *На височините* (*In the Heights*), повторно од Лин-Мануел Миранда, свои прикажувања, покрај оние во САД, имаше

<sup>4</sup> <https://prezi.com/jesigisyiti4/hip-hop-filled-a-tremendous-void-for-me-and-my-friends-grow/>, посетено на 25.1.2019.

и на Филипините, Панама, Бразил, Велика Британија, Австралија, Јапонија, Канада, Јужна Кореја, Перу, Данска, Германија итн.

**Брејкденсот и хипхоп-танцот** се две различни дисциплини на движења (танци). Брејкденсот, првично наречен би-боинг (по b-boy или „момче што танцува“) настанал во 70-тите години на XX век на улиците на јужен Бронкс во Њујорк, САД. Големо влијание во развојот на овие танци имале познатиот музичар Џејмс Браун и таткото на хипхопот, ДЈ Кул Херк. Со подоцнежниот развој, покрај терминот b-boy за потенцирање на родовата еднаквост е создаден и терминот би-грл (по b-girl или „девојка што танцува“). Припадниците на овој вид танц себеси се нарекуваат брејкери, за разлика од подоцнежното именување кое ги наведува како брејкденсери.

Брејкденсот и хипхоп-танцот опфаќаат низа стилови и начини на танцување. Нив честопати ги означуваат како атлетски стилови на танц. Денес хип-танцот е индустријализиран (претворен во комерцијален начин на изразување) од страна на телевизијата, театарот, филмот, видеоигрите, за разлика од брејкденсот, односно брејкингот, кој сè уште се означува како уличен танц. Една од главните разлики помеѓу хипхоп-танцот и брејкденсот е во физичка подготвеност, која кај брејкденсот треба да биде на највисоко можно ниво. Во основа, за хипхоп-танцот е потребна добра психофизичка подготвеност, што во брејкот го доживува својот максимум. Овие танци опфаќаат вртење на нозе, на раце, на грб и на глава, работа со нозете, со дланките и зглобовите и акробации од најраз-

личен вид. Покрај овие елементи, клучно е да се има чувство за ритам и умешност за импровизација. Основните техники на танцување денес можат да се научат во многубројните школи за хипхоп-танци.

Неопходноста од физичка подготвеност и акробатски движења, како и комерцијализацијата на хипхоп-танцот и брејкингот, придонесе пред Интернационалниот олимписки комитет да се постави прашањето за инаугурирање на овој вид игра во олимписки спорт за време на Олимписките игри во Париз 2024 година (одбиени се предлозите за карате, сквош, билјард и шах). Образложението на Комитетот е дека хипхоп-танцот се фокусира на урбаното, на младите и дека овозможува родова еднаквост.<sup>5</sup>

**Графитите**, како и дел од елементите на хипхопот за кои веќе зборувавме (јазик, театар), хипхопот ги препознал и инкорпорирал во својата културата, иако тие имаат далеку поголема традиција од рецитирањето (рапувањето) и јавното пуштање музика на плочи (диџејството). Денес, графитите заедно со муралите се еден од четирите основни елементи на хипхоп-културата и незаменлив дел во областа на нејзиното визуелно уметничко изразување.

Иако нивното потекло го датираме уште во антиката, во обликот кој денес го препознаваме, графитите се појавуваат во XX век. Во Њујорк стануваат дел од четирите најзначајни елементи на хипхоп-културата, покрај рапувањето, диџејството и брејкденсот. Долго време биле препознатлив дел на бандите, кои на тој начин

<sup>5</sup> Повеќе кај: Mohanalakshmi Rajakumar, *Hip Hop Dance, The American Dance Floor*, Greenwood, 2012.

ги означувале своите територии или пренесувале определени пораки во одделни квартави, но и во подземјето (метроата). Токму затоа, за нелегално цртање графити била и е предвидена казна, согласно законите за прекршоци во различни земји. Покрај формата на декоративна и висока уметност, тие можат да содржат радикални, политички, сексистички и феминистички пораки, но и да се користат како дел од забавната индустрија и маркетингот.

Во минатото графитите се сметале за чин на вандализам, додека во последниве две-три децении, според некои теоретичари на уметноста, можеме да ги окарактеризираме како облик на јавна уметност, односно видна или улична уметност. Притоа, графитите не треба да се мешаат со муралите бидејќи се разликуваат во техниката на изработка, нивната функција и намера. Графитите честопати се илегални, пренесуваат конкретна порака (без разлика дали е позитивна или негативна), се обраќаат до одредена целна група и користат фонт (писмо) кое може да биде и потешко за дешифрирање. За разлика од нив, муралите се вид на концептуална уметност во кои доминираат претстави на одредени ликови, при што нивните автори бараат и сакаат потврда од јавноста за квалитетот на нивната изработка. Најзначајните мурали во хипхопот се однесуваат на починати рапери и сите се наоѓаат во Њујорк: во Харлем со ликот на Биг Л, во Бруклин со ликот на Ноториус БИГ и во Бронкс со ликот на Биг Панишер.

Интересно е што некои од местата каде што се исцртани низа графити го добиле името „Графити сидови на славата“. Вакви сидови

се наоѓаат ширум светот: во Њујорк, Стокхолм, Хонгконг, Берлин, Вашингтон и на други места. Во минатото, во Скопје беа препознатливи графитите на кејот на Вардар, а денес во подрумот на Градскиот трговски центар. Во секој случај, графитите и хипхоп-културата прават една целина, која со комерцијализацијата на оваа култура добиваат на популарност и денес претставуваат форма на универзално уметничко изразување. Оваа уметност како дел од хипхопот, артистите како Жан Мишел Баскијат и Банкси ја имаат доведено до ниво кога некои од нивните дела се продаваат за повеќе милиони евра.

Личноста задолжена за пуштање музика се нарекува **ДЈ**, односно **дицеј**.<sup>6</sup> На почетокот дицеите пуштале музика исклучиво на плочи во разни клубови, на улица, на радиостаници итн. Бидејќи се појавиле пред настанокот на хипхопот, тие дури подоцна се поврзуваат со оваа култура. Со напредокот на технологијата плочите постепено се заменуваат со компакт дискови, но, сепак, умешноста за пуштање музика на плочи некои од нив ја развиле на ниво на уметност. Треба да се истакне дека она што денес се подразбира под дицеј (човек што знае да ја забавува публиката) е под директно влијание на хипхопот.

Некои од дицеите кои пуштаат хипхоп, плочите ги употребуваат како музички инструменти, употребувајќи различни техники на скречување, миксање нови „битови“, „нидл дроп“, создавање звучни ефекти и сл. Овие техники и ефекти се однесуваат на ритмите, на бас-лини-

---

<sup>6</sup> Повеќе кај: Вангел Ноневски, *Музички бриколаж*, Магор, Скопје, 2003.

ите, на гласовите од раперите итн. Во суштина, дицејството бара брзо размислување, брзи раце и креативност. Од најпознатите хипхоп дицеи ќе ги спомнеме имињата на: ДЈ Кул Херк, Гранд Визард Теодор, Африка Бамбата, Грандмастер Флеш, Фанкмастер Флекс, ДЈ Премиер и други.

Во филмот, хипхопот дал придонес во делот на монтажа со т.н. **брзи кадри** или **хипхоп-монтажа**, која се однесува на брзите, кратки и нагли резони на кадрите. Времетраењето на овие кадри се движи од една до три секунди, со цел да прикажат движења, настани и информации за краток временски период, но и да пренесе енергија и немир. Се разбира, во филмската индустрија кусите кадри биле практикувани многу порано, но т.н. хипхоп-монтажа својот врв го доживува во новиот милениум, покажувајќи го современиот и брз начин на живот.

Името на оваа техника на монтирање ѝ го дава познатиот американски режисер Дарен Аронофски. Тој, во своите први два филма, „Пи“ и „Реквијем за еден сон“, од крајот на 90-тите години од 20. век и почетокот на новиот милениум, хипхоп-монтажата ја употребува за прикажување употреба на дрога, но и други вознемирувачки сцени. Според зборовите на Аронофски, брзите резони се инспирирани од хипхоп-културата од последната деценија на минатиот век. Само за илустрација, филмот „Реквијем за еден сон“, кој трае 102 минути, има над 2.000 резони што е неколкукратно повеќе од просечен филм. Така, на едно место во филмот, Аронофски во седум секунди успешно сместува дури девет сцени, кои во мошне краток временски период на публиката ѝ го

долуваат пазарот на дрога (андерграунд, сенки, траума, темнина).

Познати режисери кои ја практикуваат хипхоп-монтажата, меѓу другите, се и Гај Ричи, Едгар Рајт, Џозеф Гордон Левит и Пол Томас Андерсон, чии филмови се експлозивни, набиени со енергија, кои содржат сцени со употреба на дрога, насилство и отворена сексуалност, но исто така можат да содржат хумор и иронија, придонесувајќи за создавање конфузна атмосфера. Посебно внимание се посветува на звуците, како на пример: отворање лименка пиво или сок, употреба на запалка, пуштање вода од чешма, отворање врата, ставање шеќер во шолја итн. За да нема забуна, да ги разрешиме дилемите: хипхоп-монтажата е техника на монтирање инспирирана од хипхопот, но не се однесува и нема никаква врска со хипхоп-музиката и спотовите.

**Хипхоп-филмовите** се посебна приказна во светот на седмата уметност. Тие се однесуваат на светот на хипхопот, а во себе ги вклучуваат елементите на хипхопот како рапување, брејкденс, графити и сл. Исто така, во голем дел од популарната холивудска, но и европска продукција честопати можат да се забележат некои елементи на хипхопот. Уште почесто во филмовите можат да се слушнат звуци на рап песни. Всушност, хипхопот веќе одамна се има одомаќинето во целата американска филмска продукција: холивудска и независна. На сличен начин, иако со помалку наслови, се одвиваат работите и во европската филмска индустрија, особено во Франција и Германија. Темите кои се обработуваат се идентични со остана-

тите од оваа уметност: секојдневен живот, љубов, пари, танци, дрога итн.<sup>7</sup>

Од некои од најзначајните хипхоп и филмови кои во себе го инкорпорирале хипхопот, ќе наведеме само неколку: „Бит стрит“, „Краш грув“, „Момци од соседството“, „Петок“, „Дилери“, „Бели момчиња“, „Хани“, како и блокбастерите како: „Осум милји“ и „Брзи и бесни“. Голем е бројот на филмски работници кои директно или индиректно учествувале во креирањето или го вметнале хипхопот во своите филмови, без разлика на расата или полот. Од режисерите ќе ги наведеме: Спајк Ли (еден од најпознатите црномурести режисери), Марк Левин (еден од најпознатите бели режисери кои ја користи хипхоп-културата во своите филмови), како и Тамра Дејвис (белкинка која е потписник на еден од најпознатите хипхоп-филмови од 90-тите, „ЏБ4“). Од актерите ќе ги наведеме имињата на: Весли Снајпс, Дензел Вашингтон, Куба Гудинг Јуниор, Ајс-Кјуб, Омар Епс, Крис Рок, Еминем, Џесика Алба, Вуди Харелсон, Џон Туртуро, Харви Кајтел, Бен Кингсли, Адам Сендлер, Бен Стилер, Наоми Вотс и др.

Во листата уметнички форми на изразување на хипхопот можеме да ја вклучиме и дизајнираната **хипхоп облека**. Хипхоп-модата, позната уште и како урбана мода, е карактеристичен стил на облекување на припадниците на хипхоп-културата. Се однесува на облеката, очилата, фризура, обувките и во глобала ги изразува ставовите на хипхоп-културата. Од по-

четоците на хипхопот од 70-тите години на 20. век до денес, хипхоп-модата има претрпено повеќе промени. Според специјализираните списанија за мода, денес хипхоп-облеката со своите варијации е еден од најпопуларните стилови на облекување кај младите.

На почетокот, модата на оваа култура ја сочинувала спортската облека од познати марки, а кон средината на 80-тите и 90-тите години на минатиот век започнале да се носат широки фармерки со широки јакни, еднобојни дуксери, бели маици или дресови на кошаркарски тимови. Со комерцијализацијата на хипхоп-музиката, новиот милениум донесе драстични промени: облеката почна да се стеснува, почнаа да се ставаат светкави детали на панталоните и маиците, се воведоа спортските палта на кои се забележуваат силни, контрастни бои. Меѓутоа, во основа, стилот на оваа облека остана лежерен.

Меѓу додатоките карактеристични за овој урбан стил ќе ги наведеме: темните очила, спортските капи и марамите, тетоважите, големите златни синџири, големите златни обетки, ремени со нечие име, големи златни прстени, односно сето она што симболизира статус и богатство. Показувањето богатство и моќ преку светкав и орнаментиран накит, мобилни телефони или златни заби е познато како „блинг-блинг“. Сепак, начинот на облекување претставува индивидуален избор, така што некои одбираат поедноставни комбинации, а некои со многубројни придружни модни додатoci. Посебна приказна се фризури: тие можат да бидат суканици (групата ДАС ЕФХ), типична афрофризура (Лорин Хил), хај топ фејд (Вил

<sup>7</sup> Повеќе кај: Kimberley Monteyne, *Hip Hop On Film, Performance, Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, University Press of Mississippi / Jackson, 2013.

Смит), корнровс (Ален Ајверсон) или целосна „нуларица“, особено популарна од времето на кошаркарот Мајкл Џордан од 90-тите години.

Гледајќи ги можностите за заработка, покрај веќе постојните популарни брендови прифатени од хипхоперите како: „Томи Хилфигер“, „Гучи“, „Адидас“, „Најк“ и други, самите рапери создаваат своја облека која ја брендираат: Ву Беар, Фат Фарм, Џи Јунит, Шон Џон итн. На тој начин, хипхоп-модата се комерцијализира и станува урбана мода, која е прифатена од Њујорк до Париз, Москва, Хонгконг, Рио де Жанеиро и Дакар.

Прифатена од разните хипхопери, аренби пејачи (Снуп Дог, Џеј-Зи, Бијонсе, Ријана) и личности кои предизвикуваат внимание од јавноста, како фамилијата Кардашијан, денес во

суштина хипхоп-модата станува универзален начин на облекување. Или како што забележува еден моден критичар: „Рап музиката и модата – овие денови двете одат рака под рака“.<sup>8</sup>

Ова се, накратко, најпознатите уметнички изразни форми на хипхоп-културата кои се мејнстрим и кои секојдневно ги гледаме и кои вршат влијание врз нас (свесно или несвесно). Танците, графитите и муралите, облеката, филмот, слем поезијата и музиката на оваа култура, сите тие на свој начин го дефинираат или израснале од хипхопот. Со развојот, мејнстримизацијата и со комерцијализацијата, хипхоп-уметноста е навлезена и во нашите домови сакајќи или не сакајќи, свесно или несвесно.

<sup>8</sup> Повеќе во: Elena Romero, *Free Stylin', How Hip Hop Changed The Fashion Industry*, Praeger, 2012.

## Литература

### кирилична

Ковилоски, Славчо (2019а). „Јазикот на хипхопот“. *Нова Македонија*, 29 мај, број 24.645.

Ковилоски, Славчо (2019б). „Појава и развој на хипхопот“. *Нова Македонија*, 15 мај, број 24.634.

Ковилоски, Славчо (2019в). „Слем-поезија“. *Нова Македонија*, 5 јуни, број 24.650.

Ковилоски, Александар; Ковилоски, Славчо (2007). *Хип-Хој книџа*. Просветно дело, Скопје.

Ноневски, Вангел. (2003). *Музички бриколаж*. Магор, Скопје.

### лајтинична

Bradley, Adam (2009). *Book Of Rhymes, The Poetics of Hip Hop*. BasicCivitas.

*Global Linguistic Flows - Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* (2009). Edited by: H. Samy Alim, Awad Ibrahim, Alastair Pennycook. Routledge.

<https://prezi.com/jesigisyiti4/hip-hop-filled-a-tremendous-void-for-me-and-my-friends-grow/>, посетено на 25.1.2019.

Monteyne, Kimberley (2013). *Hip Hop On Film, Performance, Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*. University Press of Mississippi / Jackson.

Rajakumar, Mohanalakshmi (2012). *Hip Hop Dance, The American Dance Floor*. Greenwood.

Romero, Elena (2012). *Free Stylin', How Hip Hop Changed The Fashion Industry*. Praeger.

**Slavcho Koviloski**

### **Hip Hop Art Forms of Expression**

(Summary)

The beginnings of hip-hop in the 70s of the 20th century do not suggest that this subculture will grow into a mainstream or pop culture in the next twenty years. Built and grown on the streets of New York City, hip-hop culture will expand in all spheres of urban living. The four original elements of hip-hop: MC, DJ, graffiti and b-boy were quickly complemented by new ones that support the thought and art form of expression. On this occasion we are considering: the language and lyrics of hip-hop, hip-hop sub-genres, freestyle, slam poetry, rap opera or hip-hopera, hip-hop theater, breakdance and hip hop dance, hip-hop montage, hip-hop movies and hip-hop clothes.

**Key words:** hip-hop culture, artistic forms, the language and lyrics of hip-hop, slam poetry, film, breakdance, hip-hop theater, hip hop montage



Вангел Ноневски

УДК 7.037.4:141.7

Review article / Прежлеген научен ипруг

## ДЕРИДА, СЕМПЛОТ И СЛОБОДНАТА ИГРА ВО ДИСКУРСОТ НА РЕМИКС КУЛТУРАТА

**Клучни зборови:** Дерида, ремикс култура, хипхоп, даб, семпл, семантика, нови медиуми, модерна уметност, Дада, деконструкција

На едно место, во неговата студија/есеј/критика на структурализмот, „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“ (“Structure, signe et jouer dans le discours des sciences humaines”), Жак Дерида (Jacques Derrida) вели:

*„Посиојати две интeрпeрeтaции на интeрпeрeтaцијата на ситрукитурата, на знакот, на слободната игра. Едната се ситреми кон дешифрирање, сонува да ироитолкува една вистина или еден извор што е слободен од слободната игра и од иравилата на знакот, и кој живее како бeгалец со иитребата од интeрпeрeтaција. Другата, која не e веке свршена кон изворот, ја фали слободната игра и наситојува да иремине од другата ситрана на човекот и хуманизмот, а името на човекот e името на она сушитество кое низ историтјата на мeтa-физиката или на онитeологитјата сонувало за едно целосно ирисуштво, сигурен шемел, извор и крај на ирата.“ (Дерида, 2003, ситр. 230)*

Нема да погрешиме доколку констатираме дека повеќето дада и постдада уметности, намерно или не, ја сквернават семантичката „светост“ на оригиналното уметничко дело. Поаѓајќи од легитимната премиса дека ниту еден уметник и ниту едно уметничко дело во себе не го кријат вистинското Значење („една вистина или еден извор“), кое само чека да биде откриено од обичните смртници, дадаистите и сите останати кои го прифатиле нивниот повик тргнале да се пресметаат со заблудата дека естетичката семантика има работа со цврсто, фиксирано и конечно Значење.<sup>1</sup> Според дадаистичките дискурси и практики, не постои нешто

<sup>1</sup> Во најрадикалните дада манифести, инсистирањето врз релативизацијата на значењето на уметноста оди дотаму, што резултира дури со една посакувана аболитија на значењето, наспроти практичната невозможност за исполнување на таквата желба. Имено, во својот „Дада манифест“ од 1918 година, романско-францускиот авангарден поет и перформанс уметник, Тристан Цара (Tristan Tzara), на едно место поентирал: „Дада не значи ништо!“ (Tzara, 1918)

подалеку од вистината кога зборуваме за уметноста. Впрочем, дадаистите слободно си поигрувале со значењето на елитните уметнички дела,<sup>2</sup> но и со она на уметноста воопшто,<sup>3</sup> сметајќи дека семантичката ортодоксност на уметничкото дело е мит, кој треба, што поскоро, да замине во заборава, зашто таквиот светоглед нема ништо заедничко со новиот, изразено *оџворен* (open-ended) карактер на уметноста. Со други зборови, модерните, постдада уметности експлицитно ја отфрлаат првата, за сметка на втората интерпретација на структурата, на знакот и на слободната игра. Кратко кажано, интерпретацијата на уметноста и слободната игра која произлегува од неа не можат да имаат универзална дешифрирачка матрица која треба да го обелодени „сигурниот темел“ на значењето и на „целосното присуство“, што би рекол Дерида, зашто тоа се фактори кои го затвораат хоризонтот на слободниот пристап кон уметноста, за сметка на зацврстувањето на хиерархиски наредената позиција на авторот.

Во тој контекст, не смее да се заборава Мишел Фуко (Michel Foucault), кој, во својот есеј

<sup>2</sup> Тука, пред сè, се мисли на познатата интервенција на Марсел Дишан, кога нацртал мустаќи врз една репродукција (разгледница) на портрет на *Мона Лиза*, по што го именувал тоа свое „дело“ како *L.H.O.O.Q.*, што, прочитано на француски јазик, гласи “Elle a chaud au cul”, додека, во превод на македонски, би го имало значењето „Таа има убав задник“. Имплицитната порака, пак, упатува на промискуитетност.

<sup>3</sup> *Фонџаната* на Дишан (обичен писоар поставен во галерија и потпишан со псевдонимот R. Mutt) нема пародирачки афинитети кон конкретно уметничко дело, туку има намера да си поигра со убавината, пристојноста, елитноста и сериозноста на уметноста воопшто.

„Што е автор?“ (“Qu’est-ce qu’un auteur?”), категоријата автор во наративните уметности ја гледа како манифестација и функција на една повластена позиција на моќ. *Идеологијата* на авторот е факторот кој тој го определува како одговорен за стравот од ширењето на значењето на секоја раскажувачка практика. Според него, концептот на авторот претставува функционален принцип (тој го именува како „автор-функција“), наменет да го ограничи и/или исклучи слободното размавнување на текстот (функцијата на читателот), за сметка на авторитетот на неговиот извор (суверениот автор). Изнасилената и претераната субјективизација на авторот дејствува како фактор за декапацитирање на проактивната улога на публиката. На тој начин, во комуникативниот процес улогата на автономниот пристап кон уметноста (публиката) се минимизира, за сметка на хиерархиски супериорниот карактер на неговиот извор или потекло (авторот). (Foucault, 1980, pp. 124-131)

Заради тоа, дада движењето укажува на една вистина која важи за модерните уметности генерално: значењето на едно уметничко дело го определува и го докомплетира публиката, со секое конкретно толкување; тоа никогаш не е содржано и исцрпено исклучиво во делото и/или во неговиот автор. Впрочем, уметничкиот критичар и историчар на уметноста од доцниот XX век, Мајкл Раш (Michael Rush), јасно забележува дека во флукус перформансите, на пример,

*џубликата сџанува акџивен учесник (или коавџтор), а не само џасивен набџудувач. Флукус насџаниџе сџанаа совршени*

*ошелошворувања на Дишановото мошо дека гледачот го довршува уметничкото дело. Нависшина, во флуksус настипаште, гледачот не само шшо го довршува, туку шшо/шаа проактивно стипанува уметничко дело, преку неговото/нејзиното директно учештво во настипанот. (Rush, 1999, p. 25)*

Упорноста и агресивноста, пак, со која дадаистите тргнале во потенцирањето на партиципативноста, отвореноста и арбитраноста на естетичко-семантичката рецепција потекнува од крутоста на културниот и историско-уметничкиот естаблишмент на нивното простор-време.

Како што проследивме, темелната практика на дадаистите и флуksус уметниците, неколку децении подоцна, теориски се рефлектира кај Дерида во форма на деконструктивистички дискурс. Имено, според Дерида, значењето на едно нешто – без оглед дали говориме за уметност или за некоја друга креативна дејност во која е вклучена игровноста – е секогаш *дефицитарно* и тоа има постојана потреба од дополнување на својата *семантичка празнина*.

*Би можело да се рече [...] дека овој механизам на слободна игра која е овозможена од недосипшотот, од ошсустиповото на ценшар или на извор, е механизмот на дошолнувањето. Не може да се ошредели ценшарот, знакот шшо го дошолнува, кој се случува во негово ошсустипво, зашшо овој знак се јавува дошолнително како догашок, како дошолнување. Механизмот на значењето шридонесува за нешшо чш резултат е факшот дека секогаш има нешшо шовеке, но ова дошолнување е менливо, бидејќи шшоа заменува, го надо-*

*шолнува недосипшотот од стшрана на означеното. [...] Прекумерноста на она шшо означува, неговото дошолнително карактер, значи, е резултат на конечността, ш.е. резултат на една шразношшја шшо шреба да биде шшолнетта. (Дерида, 2003, стр. 228)*

Сето тоа значи дека ние не сме пасивни набљудувачи и забележувачи на архитектониката, законитостите и структурите кои владеат во светот (светогледот на Клод Леви-Строс [Claude Lévi-Strauss], кој Дерида го критикува), туку сме активни учесници во нивното трансформирање: дури да го забележиме, светот веќе се изменил/сме го измениле. Затоа, иако алудира на слободната игра во модерните уметности, Дерида, сепак, можеме да го сметаме за полноправен предвесник на ремикс културата. Неговото инсистирање на празниот знак кој има потреба од постојано дополнување е секогаш „пред алтернативата на присуството и отсуството“ (Дерида, 2003, стр. 230), што ќе рече, пред можноста да се определат рамките на нешто што не трпи рамки: слободната игра. Се разбира, дополнувањето на празниот знак е од суштествена важност и за модерната уметност, но Дерида инсистира слободната игра да се сфаќа екстремно: „битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно.“ (Дерида, 2003, стр. 230) А кога се тргнува од можноста на играта, тоа значи дека акцентот во процесот решително се става врз приоритетот на слободното *коавшорштво* (толкувањето и дополнувањето, во пошироката, интерактивна смисла на зборот), а не врз претпоставената хиерархиска супериор-

ност на Фукоовиот автор-функција, кој поставува предиспозиција врз рецепцијата на уметничкото дело. Екстремното разбирање на слободната игра подразбира *вера* и *надеж* во експоненцијално проширување на интерактивните потенцијали кои ги поставија модерните уметности. Впрочем, главните атрибути на модерната уметност упатуваат на тоа дека, повеќе од кога било претходно, значењето на едно уметничко дело веќе не е во неговото потекло, туку во неговата *гесџинација*. (Barthes, 1977, p. 148) Според тоа, повикот на модерната уметност за екстремно довршување на нејзината значенска „празнотија“ претставуваше повик кој на хоризонтот ги исцртуваше магливите, сè уште нејасни „контури“ на интеракцијата и ремиксот.

Тие контури прераснаа во јасни линии со појавата на ремикс културата. Што е ремикс? Наједноставната дефиниција на ремиксот може да се најде на почетокот на документарниот филм *Сè е ремикс (Everything Is a Remix, 2010-2011)* на Кирби Фергусон (Kirby Ferguson): „да се комбинираат или монтираат постоечки материјали за да се создаде нешто ново“. Слична, но поконкретизирана дефиниција на ремиксот дава американскиот теоретичар на интерактивните и ремикс уметности, Едуардо Навас (Eduardo Navas). Според неговото сфаќање, ремиксот претставува „активност на преземање делови или семплови“<sup>4</sup> од претходно постоечки материјали и нивно комбинирање во нови

форми“, додека „музичкиот ремикс, генерално, претставува реинтерпретација на претходно постоечка песна.“ (Navas, 2012, p. 65) Двете дефиниции се коректни, зашто, во случајов, номинално-етимолошкиот пристап кон поимот е сосем доволен. Впрочем, буквалниот превод на англискиот збор “re-mix”, што значи *повторно мешање*, соодветно ја зафаќа суштината на поимот. Според тоа, во естетички контекст, ремиксот ќе претставува процес и практика на повторно промешување или рекомбинација на делови од постоечко дело или повеќе дела при создавање на ново, деривативно уметничко дело.<sup>5</sup>

Но, кога се појавува и од каде потекнува ремиксот како уметничка практика? Есејот „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“ Дерида го објавил 1967 година, веројатно не претпоставувајќи го инстантниот естетички дострел на неговите идеи

<sup>4</sup> Зборот „делови“ обично не се користи во жаргонот на ремикс културата. Доминантниот термин е „семплови“ (“samples”), кој се одомаќини и во македонскиот жаргон поврзан со дискурсот на ремиксот. Заради тоа, во продолжение ќе го користиме терминот „семплови“.

<sup>5</sup> Имајќи го тоа предвид, Навас прави поделба на три основни видови ремикс. Според него, постои продолжен (extended), селективен (selective) и рефлексивен (reflexive) ремикс. Продолжениот ремикс се карактеризира, како што упатува и самото име, со просто продолжување (екстензија) на делото. Таквиот ремикс е најзабележителен во музиката (DJ културата), каде честопати се прават продолжени ремикси на песни наменети за клупски настапи. Селективен ремикс на едно дело подразбира додавање и/или одземање одредени делови од оригиналното дело. Тоа значи дека интервенциите во селективниот ремикс се понагласени отколку кај продолжениот. Рефлексивниот ремикс дополнително ја продолжува и алегоризира естетиката на ремиксувањето, при што ремиксот пројавува тенденции да ја трансцендира автентичноста на оригиналот. Рефлексивниот ремикс наметнува сопствена автономија над оригиналното авторско дело, и покрај тоа што е во голема мера заснован на него. (Navas, 2012, pp. 65-66)

за слободната игра и празниот знак. Имено, она што е интересно и индикативно е дека истата година се поставени модерните основи на ремикс практиката во музиката, од каде потекнува и современото поимање на ремиксот во уметноста генерално. За тоа сведочат еминентните британски историчари и истражувачи на јамајканската реге (reggae) музика, Стив Бероу (Steve Barrow) и Питер Далтон (Peter Dalton): „техниката на ремиксот првпат се појави во Јамајка, уште во 1967 година, првично во потрага по озвучувачка [sound-system] ексклузивност, но набргу почна да се експлоатира како економски и креативен начин за повторна употреба на веќе снимени ритми.“ (Barrow and Dalton, 2004, p. 215) Во тоа време, продуцентите и инженерите на звук во музичките студија, како Ради Редфорд (Ruddy Redford), Кинг Таби (King Tubby) и Ли „Скреч“ Пери (Lee “Scratch” Perry) почнале да си поигруваат и да продуцираат инструментални верзии на вокални реге песни, кои се покажале како многу поприфатливи за публиката отколку оригиналните верзии на песните. Таквите, таканаречени даб (dub) верзии, или само верзии (versions), се карактеризирале со целосно (или речиси целосно) елиминирање на вокалите и со нагласување на музиката на инструменталната изведба, честопати збогатена со дополнителни ефекти и други третмани на звукот. Тие продуцентски техники најчесто ја потенцирале длабочината на ниските тонови во песните, со додавање одекнувачки ефекти на високите тонови, со намерно одложување или „доцнење“ на ритмот во конечниот микс, со понагласено повторување на главните инстру-

ментални мотиви итн. Таа постапка со текот на годините станала толку популарна што „зборот ‘даб’ денес, низ целиот свет на денс музиката, се користи за да се означи ремикс“. (Barrow and Dalton, 2004, p. 215) Според тоа, даб музиката е првата музичка форма која не се темели на компонирање оригинална, авторска музика, туку на *рециклирање, рекомбинирање, ремиксување* постоечка музика. Даб музиката претставува *манипулирана койџа* на музичко дело, никогаш не и авторско дело, по себе. Впрочем, најзначајните и најпрочуените даб музичари биле или музички продуценти или инженери на звук; многу ретко некој од нив бил композитор.

Околностите заради кои токму ремиксуваната даб музика станала популарна и прочуена, најпрво во Јамајка а потоа и низ целиот свет, се исклучително значајни за нашата тема. Во документарниот филм *Даб ехо (Dub Echoes, 2008)*, Стив Бероу забележува дека продорноста на длабоките ниски тонови во даб музиката – продорност која не била толку нагласена во вокалните реге песни – била ентузијастички прифатена од тогашната/тамошната публика, зашто таа дејствувала како своевиден еликсир за тешките животни услови во тогашна Јамајка. Имено, длабоките бас линии во даб музиката биле толку продорни што тие честопати не можеле да се регистрираат со увото, туку со телото.<sup>6</sup> Како што сведочат голем број интервјуирани даб и реге музичари во филмот, телата се „полнат“ со радост, а животот се испол-

<sup>6</sup> Покрај увото, коските се вториот дел од човечкото тело кој е најсензитивен на звук, особено на ниски тонови. (National Science Foundation, 2009)

нува со „смисла“ кога публиката е изложена на длабоките ниски тонови на даб музиката. Колку и да се чувствува празен, човек под дејство на даб музиката може, барем за кратко време, да се „исполни“ со среќа. Имајќи го тоа предвид, американскиот историчар на реге музиката, Дејвид Кетс (David Katz), посочува дека даб верзиите на реге песните станале толку популарни меѓу јамајканската публика што на 7-инчните грамофонски сингл плочи, покрај вокалната песна, се врежувале дури две даб верзии. На првата страна од синглот, покрај оригиналната реге песна, најчесто имало даб верзија со исто или слично времетраење како и оригиналната верзија, додека на другата страна имало продолжена (extended) даб верзија, која честопати можела да трае и до 15 минути.

Друга сродна определба на ремиксот треба да се бара во хипхоп-музиката од средината на 1970-тите до почетокот на 1980-тите години во Њујорк. Хипхоп-музиката, слично како и дабот, се појавила како резултат на ремикс постапки, но овој пат изведувани во живо (не во музичко студио), со помош на два грамофона поврзани со аудио миксета. Повторно, слично како и во случајот со даб музиката, хипхоп-ремиксот се засновал на манипулација со постоечка музика, а не со компонирање нова. Тројцата најпрочуени дидеи од тоа време – Kool DJ Herc, Grandmaster Flash и Afrika Bambaataa (повторно се работи за музичари кои не биле композитори) – на дидеј настапи во живо ги изолирале и подредувале инструменталните делови од соул, фанк, џез и рокенрол песните кои ги презентирале на журките во њујоршката насел-

ба Бронкс. На тој начин – спојувајќи ги последователно само деловите од песните во кои немало вокална изведба и додавајќи дополнителни звучни ефекти со скречување на грамофонските плочи – тие, всушност, ја оформувале инструменталната основа на музиката која подоцна почнала да се нарекува „хипхоп“. Според тоа, и во случајот на хипхопот, ремиксот се состоел во манипулација со готови композиции: сукцесивно подредување на нивните инструментални делови и изолирање на искршените ритми од песните, кои дидеите се обидуваале што е можно повеќе да ги нагласат, односно, да ги направат погласни.<sup>7</sup>

Одговорот на прашањето зошто дидеите во тоа време ги изолирале, миксувале и подредувале само инструменталните делови од презентираниите песни и зошто се обидуваале нив дополнително да ги нагласат е од исклучителна важност за нашата тема. Тој треба да се бара во сведоштвата на британските музички новинари Ден и Тим Ирвин (Dan and Tim Irwin), кои детално се занимавале со тој феномен: „Откако [Kool DJ Herc] забележал дека публиката најмногу се забавувала во моментите кога настапувале инструменталните делови од фанк и соул песните, тој почнал да ги издолжува, манипулирајќи со две копии од една плоча.“ (Ирвин, Ирвин и Колман, 2014, стр. 40)

Според ова сведоштво и слично како во случајот со даб музиката, хипхоп-дидеите кои миксувале музика во живо само реагирале на

<sup>7</sup> За настанокот на ремиксот во хипхоп-музиката преку мануелните практики на дидеј миксувањето, да се види: Ноневски, 2014, стр. 21-113; Тоор, 2000, pp. 12-35; 56-103; и Hansen, 2015, pp. 42-55.

сигналите кои ги испраќала публиката и затоа го фокусирале своето внимание токму врз инструменталните делови од песните кои ги презентирале. Затоа, вистинскиот креативен субјект на хипхоп-ремиксот била *публиката* која ги испраќала тие сигнали. Дицеите и даб продуцентите само забележувале што сакала публиката да слуша и како сакала тоа да звучи, а потоа ѝ удоволувале. Тоа значи дека тие не биле вистинските претставници на новата (сега можеме слободно да ја наречеме) *ремиксувана* музика, туку само *медијатори* на интерактивноста помеѓу музиката и публиката. Публиката, со своите реакции, праќала пораки во која насока и како требало музиката да се презентира и преработува, односно, како да се *ремиксува*. Дицеите и даб продуцентите само ги примале сигналите и соодветно реагирале.

Според тоа, ремиксот, на самиот свој зачеток и во својата суштина, претставува интеракција помеѓу публиката (плуралниот субјект на промените) и уметничкото дело (музиката, која била трансформирана). Штом *публиката* ги испраќала сигналите според кои музиката се реконтекстуализирала од реге во даб и од соул, фанк, рокенрол и цез во хипхоп; штом *таа*, на тој начин, несвесно ја воочувала Деридаовската празнотија на оригиналната песна, во која се наоѓале никулци, траги за нешто друго, за нешто повеќе, отаде простото присуство на оригиналната песна; тогаш токму *публиката* била детерминирачкиот субјект и активен фактор на квалитативните, формалните и содржинските промени во музиката. Затоа, може да се констатира дека естетиката на ремиксот решително и

уште понагласено од модерната уметност го отфрла митот за повластеното сингуларно авторство, според кое постои јасна дистинкција помеѓу творецот (активниот уметник) и публиката (пасивниот консумент).

Ваквиот режим на интерактивност и отвореност, кој ремиксот го застапува, доколку се разбере како што треба, односно, на Деридаовски начин екстремно – „битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно“ (Дерида, 2003, стр. 230) – е *континуиран* и потенцијално *бесконечен*. А кога британскиот естетичар, Шон Кабит (Sean Cubitt), говори за уметностите кои произлегуваат од дијаспорските култури како за номадски уметности без фиксен просторно-временски континуум, тој, всушност, алудира на потенцијално бескрајните циклуси на ремиксување кои таа културно-интегративна практика ги овозможува:

Дијаспорските култури пораките ги третираат на вистинскиот начин: како односи. Некој ритам може да потекнува од Јамајка, да биде пресоздаден во Сенегал, трансформиран во Њујорк, да му се пронајдат нови модификации во Лондон, да добие поинаков аранжман во Куба или во Бразил итн. [...] Клучното во дијаспорските кругови е тоа што не постои затворање на циклусот, зашто многу помалку се нагласува интегритетот на пораките. Наместо тоа, акцентот се става на еден импровизациски бриколаж, разубавен со надоаѓачките звуци, пред тие повторно да бидат испратени на нивните патувања. (Cubitt, 1998, p. 146)

А определбата на Навас за ремикс културата како „глобална активност, составена од креативна и ефикасна размена на информации, овозможена од дигиталните технологии“ (Navas, 2012, p. 65), само ја поткрепува опсервацијата на Кабит. Последиците се неумоливи! – Штом во ремикс културата приоритетот се става врз глобалниот карактер на размената на информации и штом интегритетот на пораките (во случајов, музиката) се прогласува за секундарен, тогаш не може да се очекува затворање на циклусот на нивните *реконтекстуелизирачки трансформации*. Заради сето тоа, да се говори за завршен или конечен ремикс претставува бесмислица, бидејќи потенцијалните ревизии, преисчитувања, рециклирања на едно дело се

отаде контролата на неговите првични творци. Со воведувањето на *плуралниот и глобален ремикс коавтор* во равенката на уметноста, естетиката на ремиксот се втемелува на убедувањето дека просторно-временски крај на манипулативниот круг со уметничкото дело не може да постои. Впрочем, освртот кон пионерските даб и хипхоп-ремикси беше даден, меѓу друго, за да се потенцира дека *партиципативната демократиичност* на интеракцијата помеѓу публиката и уметничкото дело (музиката) не може да биде попречена дури ни пред 50-ина години. Апсурдно би било да мислиме дека денес тоа треба да претставува некаква пречка, со оглед на широката распространетост на новите медиуми.

## Литература

- Дерида, Ж. (2003). „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“. во: И. Цепароски, ур., *Естетика на играта*. Скопје: Култура, стр. 217-231.
- Ирвин, Д. и Т. и Колман Б. (2014). „Долгиот засек во историјата на искршениот ритам“. во: В. Ноневски, ур., *Грамофоној како мейнстримен: од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: АКЦИОМА, стр. 39-65.
- Ноневски, В. (2014). *Грамофоној како мейнстримен: од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: АКЦИОМА.
- Barrow, S. and Peter D. (2004). *The Rough Guide to Reggae*. 3<sup>rd</sup> ed. (Expanded and Completely Revised). London: Rough Guides Ltd.
- Barthes, R. (1977). “The Death of the Author”. In: S. Heath, ed., *Image – Music – Text*. London: Fontana Press, pp. 142-148.
- Cubitt, S. (1998). *Digital Aesthetics*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Foucault, M. (1980). “What Is an Author?”. In: D. F. Bouchard, ed., *Language, Counter-Memory, Practice*. New York: Cornell University Press, pp. 124-131.
- Hansen, K. F. (2015). “DJs and Turntablism”. In: J. A. Williams, ed., *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 42-55.



- National Science Foundation. (2009). "Hearing through Your Bones". [online] U.S.News. Available at: <http://www.usnews.com/science/articles/2009/05/15/hearing-through-your-bones> [Accessed 27 September 2019].
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: SpringerWien.
- Rush, M. (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson.
- Toop, D. (2000). *Rap Attack: African Rap to Global Hip Hop*. 3<sup>rd</sup> expanded ed. London: Serpent's Tail.
- Tzara, T. (1918). "Dada Manifesto". [online] 391 Issues. Available at: [http://www.391.org/manifestos/19180323tristantzara\\_dadamanifesto.htm](http://www.391.org/manifestos/19180323tristantzara_dadamanifesto.htm) [Accessed 27 September 2019].

## Филмографија

- Dub Echoes*. (2008). [film] Brazil: Bruno Natal.
- Everything is a Remix*. (2010-2011). [film] USA: Kirby Ferguson.

## Vangel Nonevski

### Derrida, Sample and Free game in the Discourse of Remix Culture

(Summary)

To create something new from "the existing" is the paradigm of present-day remix culture. Several decades have passed since the global culture lost its faith in the search for "the new", regardless if it was sought in the arts, the entertainment industry or music. We should not grieve the loss of that faith at all. The faith in the new is a faith in the sovereign author-god and in the concept of a complete and finished work of art. The sovereign author, who in pre-modern times was identified as the denominator of the undisputed semantic meaning of a work of art, *is lost* in the remixing process. Once a work/text becomes susceptible to reproduction, it is stripped bare of its author's position as a sole determining factor of its semantic resonance. A DJ who mixes and manipulates a song replaces the author as an additional semantic attribute-factor, and the relationship is democratized and liberalized even further when we find out that the DJ mixes music according to the reactions of party-goers. In this equation, the audience actually becomes a chief procreative factor. This inherent interactivity of remix culture has intensified even more in the last 20-odd years with the emergence of new technologies and the internet, which enable every networked user (with a decent computer) to enter the potentially endless cycle of remixing any work of art/culture represented by new media.

**Key words:** Derrida, remix culture, hip hop, dub, sample, semantics, new media, modern art, Dada, deconstruction



Ристо Солунчев

УДК 78.067.26:316.7

*Review article / Прежлеген научен илруг*

## РЕВОЛТ И ALGOR MORTIS

**Клучни зборови:** хипхоп-култура, рап-музика, револт, репетитивен маниризам

Во 2006 година познатиот њујоршки рапер Нас го издаде албумот „Hip-Hop is dead“.<sup>1</sup> Албумот веднаш предизвика контроверзи, негодувања и општа непријатност во хипхоп-заедницата. Во принцип, секој музички израз или правец има своја историја на настанување, инвентивно траење и, потем, речиси веројатен свој завршеток. Правецот како дејствително мртов, комотно може да продолжи да опстојува, но во историска смисла тој се затвора во инерцијата на индустриско одржување внатре публиката што се задоволува од неговиот маниризам и репетитивноста на формата. Типичен пример е панкот. Би можело да се рече дека рап музиката, како дел од пошироката хипхоп-култура и нејзин супстанцијален израз, во раните осумдесетти години ја презеде историската ролја од фанкот, соулот и блузот. Активен временувач и осмислувач на локалниот дух на Афроамериканците несомнено стана рапот. Според Теодор Адорно, уметничкото дело е „физиогномија на објектив-

ниот дух“, и оттука, невозможно е уметноста и естетиката да не бидат поврзани, но и да се пречекоруваат во својата надворешна манифестација.<sup>2</sup> Уметноста изразува одредена естетика, но и конкретната естетика ја подава онтологијата на едно дело. Дали рапот, по 40-ина години инвентивно музичко патување, ја губи сопствената сила на свеж музички правец и инвентивен музички израз? Дали неговата естетика е во едност со неговата манифестација? Тоа е, всушност, прашањето што си го поставувам во однос на идејата на Нас. Мојата теза е дека рапот и неговата културолошка екстензија, хипхопот, се во состојба на алгор мортис, целосно губејќи ја врската со онтолошките услови на нивното настанување како антисистем. Рапот повеќе не е ниту револт ниту пак претставува антисистемско мислење и дејствување.

Првин да разгледаме што во биолошка и медицинска смисла претставува состојбата на алгор мортис за да можеме метафорички поимот

<sup>1</sup> CD: Nas, “Hip-hop is dead”, Def Jam/Columbia Records, 2006.

<sup>2</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic theory*, Continuum: London – New York, 1997, p. 178-183.

да го ползуваме во однос на рапот. *Algor mortis* е буквално „студенило на смртта“. Во речниците ја наоѓаме оваа куса медицинска определба: „градуално ладење на телото по неговата смрт“.<sup>3</sup> Тоа е временскиот период што следи по повлекувањето на крвотокот, а пред целосното стврдување на трупот. Судските вештаци всушност се ориентираат преку овие состојби за да го проценат времето на смртта и слично. Алгор мортис е една од фазите на декомпозиција на телото. Значи во некаква реторичка фигуралност, јас, всушност, се надоврзувам на Нас и тврдам дека по неговата објава дека телото е мртво следи состојба на постепено ладење.

Но, непријатноста веднаш предизвикува бес алармирајќи ја идолатриската компонента на нашата душа, па веднаш врескаме и извикуваме: како може да е мртво она што не само активно опстојува, туку никогаш и не било поуспешно во својата 40-годишна историја!? Но, ако ги запрашаме идолатрите што е критериумот за успешноста на рапот и хипхоп-културата ќе видиме оти тоа не е ништо иманентно, супстанцијално во уметничка смисла за нив, туку успехот произлегува од целосно акцидентални и надворешни работи како продажба на албуми, продажба на облека, комерцијална прифатеност на танцови движења на кои им се лепи етикетата хипхоп, потем, хипхопот станува мејнстрим равенка на едначење со урбанитетот и, во крајна инстанца, сето се сведува на едно: ако рапот произведува повеќе пари денес одошто во минатото, тоа значи дека е и поуспешен. Ако е ус-

пешен во смисла на бизнис, тоа значи дека Нас греша, а со него топтан, и авторот на овој текст.

Но за што, всушност, зборуваме овде? Од овие квазиаргументи на идолатрите човек добива идеја дека не станува збор за музика, за уметнички дела и изворна култура, туку за сериско производство на објекти кои носат профит. Ако идејата на рапот и хипхопот од почетокот на нивното настанување не беше чистата уметничка потреба за игра и израз, револтот, бунтот против угнетувањето, укинувањето на стегите на традицијата, постмодерно уметничко дејствување и политичката порака, ами само остварувањето на профит како единствена цел, тогаш веднаш да прекинеме со текстов оти зборуваме за две хетерогени онтологии. Сепак пишувам за една динамична и изворна уметност и развој на спонтаната култура, а не за бизнис-план на една корпорација. Едноставно, или Нас воопшто не ја разбрал идејата на хипхопот или пак хипхопот се претворил во нешто спротивно на она што бил, и тогаш Нас е во право, хипхопот се самоукинал во моментот кога се фалсификувал себеси како бизнис. Имено, тој станал дел од системот токму преку неговата врска со категориите на индустријата: масовна и сериска продажба на предмети и објекти акцидентално врзани за рапот, имено, она преку коешто може да се кодира телото: како облека, мода, танц, начин на рапување.

Самиот Нас во интервјуто дадено на радио за диџејот Тимоти Вествуд вели: „Hip-hop is dead because we as artists no longer have the power“. Понатаму, објаснувајќи го насловот на албумот, но и социјалната атмосфера и состој-

---

<sup>3</sup> *The Merriam-Webster Dictionary*, Incorporated Springfield: Massachusetts, 2004)

бата на музичката индустрија, јасно ги посочува местата на „умртвеноста“:

*“When I say ‘hip-hop is dead,’ basically America is dead. There is no political voice. Music is dead. (... ) Our way of thinking is dead, our commerce is dead. Everything in this society has been done. It’s like a slingshot, where you throw the muthafucka back and it starts losing speed and is about to fall down. That’s where we are as a country. (...) What I mean by ‘hip-hop is dead’ is we’re at a vulnerable state. If we don’t change, we gonna disappear like Rome. Let’s break it down to a smaller situation. Hip-hop is Rome for the ‘hood. I think hip-hop could help rebuild America, once hip-hoppers own hip-hop. ... We are our own politicians, our own government, we have something to say. We’re warriors. Soldiers.”<sup>4</sup>*

Според Нас, артистите веќе ја немаат моќта што произлегуваше од самите онтолошки услови што ги генерираа рапот и хипхопот, како политички глас, како музика, како начин на музичко мислење. Споредбата на хипхопот со Рим упатува токму на создавањето на град во градот, како антиград, како антисистем што дијалектички постојано функционира како негација и ја предизвикува Америка во промена. Америка не може да се замисли без револтот на критиката што доаѓа од долу, од најсубверзивните делови на градовите, периферните маала и населби населени со Афроамериканци и пониски слоеви на население. Горниот пасус завршува со ба-

рање артистите повторно да го преземат хипхопот во свои раце. Тие низ таквиот хипхоп се политички активни и живи, тие се самите влада, тие самите имаат што да кажат, тие се војни, и тие се војска. Очигледно Нас алудира на состојба којашто одамна е изгубена а треба да се врати, имено, на тоа дека хипхопот не е повеќе во рацете на самите артисти и уметници. Сето ова е јасно изразено низ стиховите на истоимената лента од албумот:

“Everybody sounds the same, Commercialize the game  
Reminisce when it wasn’t all business  
It forgot where it started  
So we all gather here for the dearly departed”

Тезата е дека во оној миг кога рапот и хипхопот се целосно преземени од индустријата и од системот на капиталот, таа култура умира.

Имено, поновите форми на рап музиката и преку музиката и преку текстуалноста укажуваат на крајот. Во состојба на револт нема алгор мортис, и обратно, во алгор мортис нема револт. Ако го постулираме и стипулираме револтот како есенција на рап изразот, којшто би претставувал некаква квинтесенција на сето хипхоп-движење, тогаш би можеле да ја мапираме неговата топологија апострофирајќи неколку места.

Самата форма на музичкиот израз упатува на револт. Рапот практично започнува на две нивоа. Едната линија оди преку внесување на рецитативот во фанк и диско музички позадини свирени со инструменти. На ова ниво рапот е само некаква инерција на фанкот. Но најбит-

<sup>4</sup> <http://www.mtv.com/news/1542740/mtv-news-exclusive-nas-previews-hip-hop-is-dead-the-n/> Подвлекол Р.С.

на е втората линија што всушност и му ја обезбедува неговата автентична онтологија, онаа на дицеите. Користењето на готови плочи од други артисти и нивно реконфигурирање во сосема други музички целини. Наизменичното ползување на ритам машини во комбинација со скречување на плочи и семплување на парчиња од секаков вид музика и нивно различување и преиначување на значенскиот потенцијал. Практично, рап-артистите се деридијанци, тие вршат деконструкција на конструктите на традицијата и не се врзани за ни една конкретна традиција. Подеднакво се семплуваа и фанк, и џез, и рок, и блуз, и поп и класика. Рапот е апсолутно постмодерен вид на уметност.<sup>5</sup> Тоа е самиот револт збиен во една уметничка практика на различување и дисеминација на можните значења условени од новата игра со нив во форма на семплување и ресемплување. Практично, како што вели Ноневски, наеднаш грамофонот избива како инструмент и формира метаперспектива, и како во ликовната игра на петчворкс, различувањето на старите дела е еден вид рециклирање на смислата во нови поливалентни конотати.<sup>6</sup> Во рапот всушност се заговара токму она општество на Адорно во кое фрагментот е она коешто го има главниот збор, фрагментот во естетиката и уметноста којшто суштински фаќа каршилак и опонира на тоталитетот.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Види: Гроздан Темелковски, „Текст кон албумот „Новиот аспект на Старата Школа“ од Чиста околина, Lithium records, Скопје, 2000.

<sup>6</sup> Вангел Ноневски, *Грамофонот како мейнстрим: Од механичка репродукција до ремикс култура*, Аксиома, Скопје, 2014.

<sup>7</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, op.cit.

И двете линии беа видливи уште од самите почетоци и тоа кај Run DMC, имено, кај нив дел од лентите беа производ на свирење на инструменти, а други на семплување. Всушност, како што тоа го срочи Chuck D од Public Enemy во култната лента Bring the noise: „Run DMC first said that DJ could be a band“.

Оваа онтологија на револтот збиена во формата на музиката потем само беше извлечена и транспарентно експлицирана во текстуалноста на хипхоп и рап лентите. И тоа е второто место на револтот. Текстуалноста се ослободи во однос на играта на дицеите со плочите и ритмите, па така традиционалниот текст отстапи место на рецитатив што го отклучи јазикот во разузвано битие. Она што Фуко го виде кај Маркиз де Сад, Ниче, Бланшо, во современата популарна култура тоа го стори рапот. Во една таква ослободеност, револтот сам по себе беше политички глас и фаќање каршилак во однос на системот што не можеше долго време да ги транскодирала и контролирала артистите и разузданоста на нивниот јазик.

Од текстуалноста произлегува и политичкото дејствување коешто е субверзивно затоа што не се вклучува во системот на политичката територијализација, ами се движи внатре социјалната политичност и таму детериторијализира. Создава субјективитет којшто е уметност на објективниот дух, а уметничкото дело има „исто потекло како и општествениот процес, секогаш прошарано со неговите траги, и тоа што изгледа како голо самодвижење на материјалот се развива во иста смисла како и реалното општество, па дури и кога едното за дру-

гото веќе ништо не можат да чујат и меѓусебно се напаѓаат. Затоа кога композиторот се пресметува со материјалот, тој се пресметува со општеството<sup>8</sup>...“ Хипхопот е Рим за соседството, како што вели Нас. Она што испаѓа од системот на општото и на тој начин го предизвикува системот да ја ограничи сопствената територијалност. Се формира анархистички етос што го создава Другиот како онтолошка другост, која како таква системот мора сега во себе да ја вклучи и со тоа тој да се укине.

Но дали хипхоп-културата сè уште функционира како револт? Директно велам, не! Ништо од ова што го поставив веќе не функционира, рапот веќе нема сопствена топологија. Пристапот е уништен, веќе не се семплува, па артистите ангажираат бендови да ги снабдуваат со музика и диџејот повеќе не може да биде бенд. Семплувањето е забрането само за да се смести во областа на дозволеното. Ако семплот се плати, тој може да се користи како дозволен. Практично ја немате веќе слободата на играта на назначувања, а грамофонот повеќе не е метаперспектива.

Текстуалноста е уништена од политичката коректност и јазикот веќе не функционира како разуздано битие. Тој е сведен на вокабулар којшто е условен од наметнатите популарни форми на индустриското произведување на серии повторувања. Хипхопот никогаш во своите почетоци не беше врзан со аренби (R'n'B) музиката, а сега тој целосно се едначи со неа и тоа кулминира во трап музиката. Воведната

реченица од еден есеј во делото „Дијалектика на просветителството“ со која се опишува масовната индустријализирана култура е: „Културата наметнува сличност насекаде“.<sup>9</sup> И понатаму: „Културната индустрија конечно ја поставува имитацијата како апсолут. Дава само стил со кој ја разоткрива неговата тајна, послушноста кон општествената хиерархија.“<sup>10</sup>

Во тој монопол на идентичноста политичкиот ангажман веќе не постои затоа што е укинатата социјалната субверзивност. Артистите веќе немаат моќ, не детериторијализираат, тие едноставно произведуваат пари. Во отсуство на револт, вие веќе немате услови за рап како квинтесенција на хипхопот. Многумина мислат дека хипхопот како култура го произведе рапот, но можеби генезата е обратна, дека рапот го произведе хипхопот, или во некоја смисла, тие дијалектички секогаш се условуваа едно со друго. Рапот повеќе не е нешто сериозно и возвишено, тој станува забава за деца, модно студио, школа за танц, тој е новото латино и нема ништо веќе битно да каже. Тој станува момент на Архивата каде што не е она другото, туку станува само то исто кое се враќа низ другото како исто. Хипхопот како отпор е вклучен во самата тоталитетност на доминантните колонизирачки дискурси. Тој е ставен во служба на колонијалните практики на масовната индустрија, и како таков тој го колонизира остатокот на светот, ја укинува автентичноста на различните култури. Тој е во служба на она против коешто се бореше.

<sup>8</sup> Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit: Beograd, 1968, str. 61.

<sup>9</sup> Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974, str. 132.

<sup>10</sup> Ibid. , str. 133.

Тој бива одржуван во живот само затоа што произведува пари, како во вицот за двајцата Егејци, кога едниот од нив го изнесува во двор таткото што одамна умрел само кога ќе треба да се земе пензијата. И само затоа што е сведен на бизнис, тој е мртов. Бидејќи е мртов однатре, тој само надворешно доксолошки се одр-

жува во пролонгирана алгор мортис. Тој не е стврднат труп во последен стадиум на смртта, не е во *rigor mortis*, но како да е ставен на машини па студенилото што избива на површината го затоплуваат постојаните идолатриски и оргазмички врескања за неговиот успех.

## Литература

Adorno, Theodor. *Aesthetic theory*. London – New York: Continuum, 1997.

Adorno, Teodor. *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968.

Horkheimer, Max, Theodor Adorno. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.

Ноневски, Вангел. *Грамофонот како мейтаинструмент: Од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: Аксиома, 2014.

*The Merriam-Webster Dictionary*. Massachusetts: Incorporated Springfield, 2004.

CD: Чиста околина. “Новиот аспект на старата школа”. Скопје: Lithium records, 2000.

CD: Nas, “Hip-hop is dead”, Def Jam/Columbia Records, 2006

**Risto Soluncev**

### **Rebellion and Algor mortis** (Summary)

In this essay author examines the contemporary ontology of rap music and hip-hop culture. The album “Hip-hop is dead”, from Nas is the referential point that inaugurates the postponed condition of algor mortis, namely, after the death you have the signs of cooling the body. Rebellion is the real condition of rap and hip-hop and this rebellion is abolished on the three levels: sampling is not free so rap is no longer postmodernism; textuality no longer depends on the language as an uncontrollable being but it is more part of repetitive mannerism; and rap is no longer political voice of the deterritorialized community but rather part of the system of totality.

**Key words:** hip-hop culture, rap music, rebellion, repetitive mannerism



Александар Ковилоски

УДК 316.723:78.067.26(497.7)  
*Review article / Прежлеген научен ѝруг***ЧУВАРИ НА УРБАНАТА КУЛТУРА: ХИП ХОП  
МАКЕДОНИЈА****Клучни зборови:** поткултура, хипхоп-култура, уметнички изразни форми, рап музика, хипхоп-организација, постмодернизам, човекови права

Арент тврди дека „во модерното општество луѓето се истуркани од заедничкиот јавен живот во осамено, изолирано постоење. Во нивната изолација, чувствуваат притисок кон униформност која ја поткопува нивната автономија, и како резултат на тоа тие се психолошки изложени на тоталитарните социјални сили на масовното општество“ (според Turner, 2006:21). Постоењето на состојба на алиенација на индивидуата од општествениот свет не е нова, таа е основата во создавањето на Марковата теорија за класна борба и на други теории претходно. Во културолошката рамка како прифатлива вредност која негува принципи различни од оние на официјалната култура се јавува во периодот по Втората светска војна, а најголемиот замав го има во периодот по културната револуција во САД во 60-тите години од минатиот век, и станува „призната“ во поширокиот општествен контекст. Појавата на поткултурите е про-

цес кој се јавува како резултат на два меѓусебно спротивставени концепти – оној за државата како главен фактор во создавањето на униформните општествени односи, и оној за либерализацијата на човековите права кој се однесува на слободата на изразувањето. Првиот концепт ја води индивидуата кон конформизам, додека другиот се обидува да го отвори прашањето за интерперсоналните односи во социјалната сфера кои негативно влијаат на индивидуата. Поткултурата наречена хипхоп се јави во Њујорк од алиенираните Афроамериканци и Латиноамериканци, но и од припадниците на белата раса кои поради расната и економската сегрегација и исклученост од носењето одлуки во јавната сфера не се пронаоѓаа во вредностите кои ги носеше доминантната култура. Борбата против расизмот преку уметнички форми и „ширењето на зборот“ не преку масовни медиуми, туку преку алтернативни форми, го привлече внима-

нието на многубројните членови од изгубената генерација кои пронајдоа алатка за борба, посебно со фактот дека таа алатка не е физичко, туку уметничко оружје кое може да ја реализира својата цел во свет на масовни медиуми.

„Хип Хоп Македонија“ е неформална организација оформена во 1999 година во Скопје, создадена од рап артисти кои подоцна станаа активисти со широк спектар на дејствување. Главни носители на нејзините активности се браќата Славчо и Александар Ковилоски – долгогодишни рап артисти и први македонски хипхоп активисти. Создадена е да го промовира т.н. „вистински хипхоп“, односно оној дел од културата кој се однесува на истакнување на борбата за социјална правда, алтруистички вредности и еднаквост, сето тоа преку уметнички форми на изразување. Се работи за една поткултура која повеќе од четириесет години се развива кај урбаната младина пред сè поради фактот дека носи нешто искрено и чисто во себе. Поткултура, бидејќи ѝ пркоси на официјалната култура во одредени сегменти – убаво го демистифицира современото општество кое опседнало со консумеризмот заборава на основните човечки вредности. Хипхопот започна во гетото, па потоа го опфати и целиот свет, вклучувајќи ја и Македонија каде се појави како рап музика и долго време опстојуваше како таква. Дури и членовите на *Хип Хоп Македонија* голем дел од својата активност ја имаат насочено кон рап музиката. Членови се на рап групите Клан Исток и Браќа по крв, кои кон крајот на 90-тите и на почетокот на новиот милениум поставија нови стандарди во создавањето на рап музика, вмет-

нувајќи во него елементи на свесност проследени со т.н. „социјални“ текстови. Но со зголемувањето на бројот на приврзаниците на оваа култура, се јави потреба за меѓусебна комуникација помеѓу хипхоперите на еден поинаков начин и за подлабоко и стручно истражување на хипхопот. *Хип Хоп Македонија* е првата организација која го започна овој процес во нашата држава, па и пошироко на Балканот. Вистинскиот „бум“ организацијата го направи со 2005 година со издавањето на книгата „Аспекти на македонската урбана култура – Хип Хоп Македонија“.<sup>1</sup> Тиражот од продадени 1000 примероци предизвика лавина реакции на македонската културна сцена, станувајќи едно од првите културни дела кои беа истовремено прифатени и од хипхоп-генерацијата и од научните институции во државата. Сето тоа поттикна создавање на критична маса зрели хипхопери, кои преку уметнички форми сакаа да направат нешто, да живеат со своите идеали и да го променат светот кон подобро. Книгата е составена од два дела – првиот е дипломска работа на Александар Ковилоски на Институтот по социологија на Филозофскиот факултет во Скопје, на универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, а втората е теренско истражување на Славчо Ковилоски, кое се занимава со историјатот и со културните влијанија врз македонскиот хипхоп. Недостатокот од литература од оваа област беше надополнет со уште две книги издадени од организацијата –

---

<sup>1</sup> Ковилоски Александар, Ковилоски Славчо (2005). *Аспекти на македонската урбана култура – Хип Хоп Македонија*. Скопје: Современост.

„Хип хоп книга“<sup>2</sup> и „Хип хоп речник“<sup>3</sup> кои се фокусираа на дообјаснување на одделни аспекти од хипхоп-културата.

Истовремено, од 2006 година започна организирање на хипхоп-дебати, трибини и работилници низ цела држава, а членовите на организацијата ги поставија како основоположници на поинакво хипхоп-творештво кое не се сведува само на рап музиката. Делувањето во различни аспекти од хипхоп-културата, кои беа запоставени во нашата држава но беа од витално значење за развојот на домашниот хипхоп, е една од основните цели на кои се фокусираа членовите на организацијата. Влезот на хипхопот и неговите идеи во образовните институции ја пополнија онаа празнина која се однесуваше на ставовите дека „хипхопот е само музика“. Беа одржани преку педесет трибини и дебати во средни училишта, универзитети, културни центри, но неизбежно беше одржувањето на вакви настани и во кафулиња и на улица како улични перформанси, со цел да се одржи контактот со локациите од каде потекнува културата и од каде таа го црпи кредибилитетот. На настаните присуствуваа од триесетина до стотина посетители желни да го кажат својот став. Многумина ја искористија можноста да истапат јавно пред други лица. На овие интерактивни трибини поминаа голем број луѓе, и на многу млади лица им помогнаа да го доизградат својот карактер. Важно е да се спомне дека хипхопот за првпат беше промовиран и на највисо-

ко академско ниво на конференцијата „Popular Culture: Reading From Below/ Популарна култура: поглед одоздола“, организирана од Институтот за македонска литература, а одржана во Македонската академија на науките и уметностите во 2014 година.

Членовите на *Хип Хој Македонија* беа поканети и во лулката на хипхопот – Њујорк, каде преку настап, изложба на фотографии и трибина со дебата го презентираа македонскиот хипхоп. Со текот на времето се појавија социјалните мрежи, па преку нив младите имаа поголема можност да ги разменуваат своите ставови онлајн наместо во живо. Решивме да се адаптираме на ситуацијата и го создадовме [www.hiphopmacedonia.com](http://www.hiphopmacedonia.com), вебсајтот кој е наменет за членовите на андерграунд хипхопот. Вебсајтот беше осмислен со цел да се објавуваат научни колумни, но и лични размислувања и ставови, информации за хипхоп-настани (и други настани блиски на вредностите кои ги носи хипхоп-културата) во државата, за хипхоп промоции, за нови рап песни и слично. Како посебен сегмент од вебсајтот беше постоењето на онлајн хипхоп-списание кое се викаше „4“, во контекст на четирите хипхоп елементи. Темите во списанието беа слични со оние на вебсајтот, но во него објавивме и ексклузивни интервјуа со светски хипхоп-легенди како Kool G Rap, Delinquent Habits, R. A. The Rugged Man и други. Вебсајтот го достигна врвот со организирањето на Првите и Вторите македонски хипхоп-награди во 2009 и 2010 година, на кои учествуваа речиси сите квалитетни македонски хипхоп-имиња. Целта на наградите беа да се

<sup>2</sup> Ковилоски Славчо, Ковилоски Александар (2007). *Хип хој книга*. Скопје: Просветно дело.

<sup>3</sup> Ковилоски Славчо, Ковилоски Александар, Ковилоска Емилија. *Хип хој речник*. Скопје: Современост.

обедини македонскиот хипхоп додека наградите беа во втор план. Со оглед на поделеноста на хипхоп-артистите на кланови меѓу кои постоеја недоразбирања и препирки, наградите беа еден од првите моменти на обединување на хипхоперите и започнување на нивна соработка, процес што продолжи самостојно да функционира до денес.

Во периодот од 2007 до 2010 година на Првиот канал на македонската национална телевизија, МТВ, екипата ја реализираше емисијата „Хип Хоп магазин“. Емисијата се емитуваше еднаш месечно во времетраење од половина час. Освен промоцијата на македонски спотови, беа обработувани теми блиски со хипхопот на кои дотогаш не им беше посветувано внимание. Се обработуваа прилози за гетото, за Црните пантери, Малком Екс и Нацијата на исламот, се поставуваа редовни рецензии на хипхоп-албуми, беа реализирани интервјуа со домашни хипхоп-артисти итн. Бидејќи голем дел од прилозите се однесуваа на тешки теми, кои по обичај не наоѓаа простор на телевизискиот етер и поради експлицитноста на содржината, емисијата веднаш беше забележана од гледачите, а во неколку наврати беше избрана за емисија на месецот од страна на уредничкиот тим на МТВ.

Од 2013 до 2015 година членови на *Хип Хој Македонија* работела на „Сложувалка“, документарец кој не се занимаваше со историјата на маќрапот, туку ги претстави значењето и смислата на хипхоп-културата. Сето тоа беше направено преку интервјуа со дел од најпознатите (вкупно триесет и пет) хипхоп-уметни-

ци кои сочинуваа една целина која ја нарекуваме хипхоп. Документарниот филм го реализираа членовите на *Хип Хој Македонија*: Александар Ковилоски, Небојша Милосављевиќ и Ѓоре Милевски. Документарецот беше презентираан на повеќе филмски фестивали во земјава (премиерно на Cinedays, а беше претставен и на „Браќа Манаки“ и други) и во странство, и е добитник на неколку награди, меѓу кои и наградата МАН за најдобар алтернативен документарен филм за 2015 година.

Во јуни 2018 година *Хип Хој Македонија* со своите идеи за општествена одговорност организираше хипхоп-настан во затворот Идризово, на кој гостуваа повеќе хипхоп-артисти кои настапуваа пред седумдесетина осудени лица во строго обезбедуваниот дел на установата. Целта на настанот беше поттикнување на осудените лица за учество во процесот на ресоцијализација. За првпат во последните петнаесет години се организираше каков било културен настан во затворот. Интересот за присуство на настанот и атмосферата за време на неговото одржување укажаа на фактот дека хипхоп-културата е моќен фактор на влијание кај ранливите групи и дека е сè уште слабо искористен од државните институции и невладините организации кои се борат против криминалот и насилството кај социјално загрозените семејства и населени места.

Во мај 2019 година на Институтот за македонска литература се одржа трибината „Хипхоп-култура (40-години уметнички перформанс)“. На трибината учествуваа истакнати хипхоп-дејци кои моментално се професори на

македонските универзитети, кои дискутираа за повеќе современи аспекти на хипхоп-културата. Влезот на хипхоп-културата во академските води значеше и признавање на придонесот кој оваа култура го има дадено во науката, но пред сè на обичниот човек на кого му има понудено мноштво одговори за ситуациите во кои се наоѓа. Во јуни 2019 година беше организиран и првиот македонски хипхоп слем фестивал: *Хиџ Хоџ Македонија Поеџри слем*, на кој учествуваа млади хипхоп-артисти со големо искуство на македонската хипхоп сцена. Тие со свој перформанс ја рефлектираа визијата на организацијата – да го презентира хипхопот преку разновидни форми на уметничко изразување.

Поткултурата е од исклучително значење за науката, посебно за развојот на социолошките и културолошките теории, бидејќи го деконструира концептот „општество“ и го разложува на најситни делови (Jenks, 2005:5). Во минатото концептот „уметност заради уметност“ беше основата за создавање уметнички дела. Тоа се има променето во модернизмот каде оваа доктрина е напуштена и започнуваат да се создаваат уметнички дела кои ги задоволуваат социјалните потреби на граѓаните (Stuart, 2011:183). Хипхопот е одличен пример за тоа – преку него

одредена популација се идентификува и ја истакнува својата различност. *Хиџ Хоџ Македонија* во текот на своето постоење укажува на бесконечните можности да се практикува оваа култура, рап музиката е само еден сегмент од неа. Во глобални рамки, може да се забележи дека хипхопот во последната деценија воопшто не наликува на поткултура и е сведен на тренд кај младите, дека вредностите за кои се бореше во минатото се обезличени и се ставени во контекст на разноликоста што ја пропагира постмодернизмот, таа повеќе се однесува на естетските форми на културата, а помалку на социјалната нишка во неа. Преку грижата за понатамошниот развој на хипхопот во нашата држава и пошироко, *Хиџ Хоџ Македонија* ја презема одговорноста таа да биде пренесена на младата хипхоп-генерација на правилен начин. А следната генерација понатаму треба да преземе иницијатива за самоспознавањето воопшто, за критичкото размислување, за сопствениот интелектуален развој и не за бегство, туку за учество во градењето на општествениот систем. Го сакаме хипхопот, го правиме од љубов, не за пари. Тоа е суштината на оваа култура и секој нејзин член не смее да дозволи тоа да се смени.

## Литература

- Jenks, Chris (2005). *Subculture: The Fragmentation of the Social*. London: SAGE Publications.
- Stuart, Sim (ed.) (2011). *The Routledge companion to postmodernism (Third edition)*. London & New York: Routledge.
- Turner, Bryan S. (ed.) (2006). *The Cambridge Dictionary of Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ковилоски, Александар и Ковилоски, Славчо (2005). Аспекти на македонската урбана култура – Хип Хоп Македонија. Скопје: Современост.

Ковилоски, Славчо и Ковилоски Александар (2007). Хип хоп книга. Скопје: Просветно дело.

Ковилоски, Славчо; Ковилоски Александар и Ковилоска, Емилија. Хип хоп речник. Скопје: Современост.

### **Aleksandar Koviloski**

#### **Guardians of Urban Culture: *Hip Hop Macedonia*** (Summary)

Hip hop culture has emerged in the 1970s as culture of socially deprived groups, based on art forms and expressions. *Hip Hop Macedonia* is organisation dedicated to preservice of original values of hip hop culture. As such, its members developed multidisciplinary art forms and wide range of other cultural forms for “hip hop generation”, so they can maintain the core values of the culture in this period of society transformation from modernism to post-modernism

**Key words:** subculture, hip hop culture, modernism, social justice, civic activism

Дејан Методијески

УДК 316.723:78.067.26]:331.2  
*Review article / Преѓлеген научен ѝруг*

## ГОЛЕМИОТ БИЗНИС НАРЕЧЕН ХИПХОП: АСПЕКТИ НА МУЗИЧКИОТ ТУРИЗАМ

**Клучни зборови:** хипхоп, бизнис, музика, турнеи, туризам

### Вовед

Хипхоп-културата е еден современ феномен кој бележи постојан развој во последните децении на глобално ниво. Целта на овој труд е да се направи истражување на бизнис придобивките од хипхопот и да се прикаже неговото економско влијание. За потребите на трудот, користени се секундарни извори на податоци преку консултирање на релевантна литература од областа на хипхопот, како и интернетот. Прегледот на литературата покажа дека постојат повеќе автори во меѓународни рамки кои се занимаваат со различните аспекти на хипхоп-културата и публикувале стручна литература од оваа област (Price, 2006; Hess, 2008; Greene, 2008; Stanley, 2009; Bradley, 2009; Alim et al, 2009; Reynolds, 2011). Исто така, во нашата земја (Ковилоски и Ковилоски, 2005; Ковилоски и Ковилоски, 2007; Ковилоски et al, 2008; Ковилоски, 2014) постојат автори кои ја обработуваат проблематиката поврзана со хипхопот. Корис-

тејќи го интернетот, собрани се материјали и книги поврзани со хипхопот кои се анализирани во трудот. Главниот метод кој се користи во истражувањето е анализа на содржината (Hall & Valentin, 2005). Анализа на содржината е истражувачки метод кој се користи за систематска оценка на содржината на појавата која се истражува, во нашиот случај различните аспекти на хипхопот, но главно неговите економски придобивки, како и поврзаноста на хипхопот со туризмот и патувањата.

Овој труд беше презентираан на трибината „Хипхоп-култура (40 години уметнички перформанс)“, организирана од страна на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје на 8.5.2019 година.

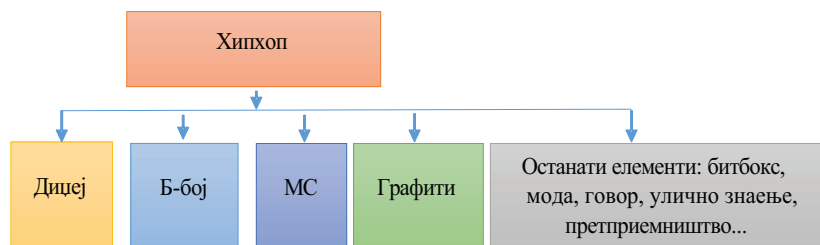
### Објаснување на поимот хипхоп

Хипхопот е култура која настанала во средината на 70-тите години на XX век во аф-

роамериканските урбани средини во Соединетите Американски Држави. Јужен Бронкс (Њујорк) се смета за родното место на хипхопот каде маргинализираните заедници преку музика ги изразувале социјалните и политичките проблеми со кои се соочуваат во општеството. Откако се појавува во Њујорк во 1970-тите, хипхопот постепено се развивал и ја вклучувал не само музиката, туку целиот животен стил кој константно се соединувал со различни елементи на технологијата, уметноста и урбаното живеење. Голем број автори во своите дела пишуваат за различните аспекти на хипхоп-културата како нејзината поврзаност со религијата (Miller, 2013). Зголемената улога на хипхопот во секојдневниот живот придонесува за негово воведување како научна дисциплина

на списанието посветено на хипхоп-културата – The Journal for Hip Hop Studies. Од Соединетите Американски Држави, хипхоп-културата започнала да се проширува и на останатите континенти, најпрво во земјите од Европа, потоа Азија, Африка, Австралија (Kato, 2007; Pardue, 2008; Helbig, 2014; Saunders, 2015; Miszczynski & Helbig, 2017; Minestrelli, 2017; Scarparo & Stevenson, 2018). Денес, хипхоп-културата е глобален феномен и речиси не постои земја во светот каде што не е застапена. Сепак, најголемото влијание од хипхоп-културата може да се почувствува преку хипхоп-музиката. Познатиот хипхоп-артист, Krs One, има свое објаснување за разликата помеѓу рапот и хипхопот, кое гласи: „Rap is something you do. Hip hop is something you live“.

Дијаграм 1. Елементи на хипхопот



Извор: Собствен приказ на авторот

плина на универзитетите во 90-тите години на XX век (Mark Anthony & Murray, 2004; Porfilio et al, 2014; Snell & Söderman, 2014). Значењето на хипхопот за академската заедница доведува до формирање и успешно функционирање

Хипхопот се состои од четири основни елементи и тоа:

- Дицеј, пуштање на музика и скречување на грамофони (Katz, 2012);



- Б-бој или брејкденс, претставува специфична форма на танц (Schloss, 2009);
- МЦ/МС – master of ceremony, господар на церемонијата, рецитирање/рапување (Edwards, 2009); и
- Графити – цртање на јавни површини, најчесто користејќи спреј и боја (Rahn, 2002).

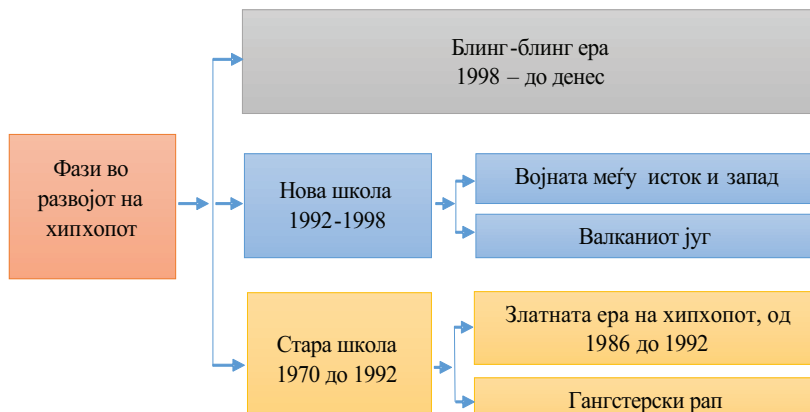
Постојат и други елементи на хипхопот како битбокс, мода, говор, улично знаење, претприемништво и др.

### Фази во развојот на хипхопот

Хипхоп-музиката бележи неколку фази во својот краток историски развој. Главно, овие фази може да се поделат на три основни: старата школа (период 1970-1992 година), новата школа (период 1992-1998 година) и блинг-блинг ера на хипхопот од 1998 година па наваму.

Карактеристично за старата школа е зачетокот на хипхопот, тоа се првите хипхоп песни каде преовладуваат текстови со социјални тематика, насочени против дискриминацијата и нееднаквоста. Во овој период, диско-музиката и фанкот биле исклучително важни за хипхопот бидејќи се темели на нив. Во периодот на старата школа се наоѓа и времето на таканаречената златна ера на хипхопот (1986-1992 година). Хипхопот од оваа ера се смета за заслужен за намалување на насилството во гетата кај Афроамериканците, бидејќи успева да го намали физичкото насилство преку практикување на хипхоп борби во брејкденс, рапување и цртање графити и да ја доведе до израз креативноста на младите поколенија. Во последните години на старата школа се појавува еден од најконтроверзните правци на хипхоп-музиката – гангс-

Дијаграм 2. Фази во развојот на хипхопот



Извор: Сопствен приказ на авторот

терскиот рап. Во него се зборува за улични банди, секс, дрога и насилство и потекнува од Лос Анџелес. Гангстерскиот рап го опишува животот на улица со сите свои негативни особини, како: проституција, пресметка на банди, продажба на дрога, оружје, убиства, криминал, насилство и др. Покрај обидот да се цензурираат овие текстови преку одбивање на продажба на албуми со гангстерски рап од страна на некои музички продавници, овој правец на хипхопот е популарен и прифатен од страна на публиката.

Новата школа на хипхопот е периодот од 1992 до 1998 година. Овој период е карактеристичен со војната меѓу хипхоп-артистите од западниот и источниот брег. Во овој период често доаѓа до вербално и физичко соочување и конфронтации меѓу раперите од источниот и западниот брег. Најголемиот конфликт меѓу хипхоп-артисти од источот и западот, е оној помеѓу 2 Pac и The Notorious B.I.G., што резултирал со смртта на двајцата артисти во 1996 и 1997 година. Како резултат на војувањето на хипхоп-артистите од источниот и западниот брег, географски се појавуваат голем број нови артисти кои започнуваат да го презентираат јужниот дел на Соединетите Американски Држави. Овие артисти сакаат да се разликуваат од специфичниот звук на источната и западната страна, па поради тоа создаваат сопствена музичка продукција со уникатен звук кој е карактеристичен за јужниот дел на земјата.

Блинг-блинг ерата на хипхопот е периодот од 1998 година до денес. Оваа фаза на хипхопот се карактеризира со комерцијализација на музиката. Хипхопот од старата и новата школа се

темели на креативноста, стилот на изразување, музиката и римите. Блинг-блинг ерата се заснова на други вредности како пари, злато, скапи автомобили, моќ и луксуз.

### Бизнис-аспекти на хипхопот

Хипхопот претставува голем бизнис, а овој факт можеме да го поткрепиме со статистичките показатели за заработката на хипхоп-артистите. Покрај заработката од музичката индустрија (продажба на музика, концерти, турнеи и др.), хипхоп-артистите остваруваат големи приходи од спонзорства, реклами на различни прехранбени производи, видеоигри, автомобили, спорт, филмска продукција и др. Хипхопот како култура има и свој специфичен начин на облекување, мода и модни додатоци (Romero, 2012).

Табела 1. Богатството на врвните пет хипхоп-артисти во 2019 година

Ред.бр.	Хипхоп-артист	Милиони УСД
1.	Jay Z	1.000
2.	Dr. Dre	800
3.	Puffy Diddy	740
4.	Kanye West	240
5.	Drake	150

**Извор:** O'Malley Greenburg, Z. (2019) Hip-Hop's Next Billionaires: Richest Rappers 2019

Од табелата 1, може да се забележи дека богатството на петте хипхоп-артисти во 2019 година изнесувало 2.930 милиони американски долари. Хипхоп-артистот Џеј Зи стана првиот претставник на хипхоп-музиката кој создал богатство од една милијарда американски до-

лари. Интересен е податокот дека најбогатите хипхоп-артисти Џеј Зи, д-р Дре и Паф Деди се претставници на старата школа на хип хопот, Каџе Вест е од новата школа, а Дрејк е претставник на блинг-блинг ерата во хипхопот.

### Хипхоп и музички туризам

Туризмот претставува показател за нивото на развој на нашата цивилизација, за некои луѓе е начин за подигање на културното ниво и обновување на здравјето или забава, за други можност за заработка, но треба да се укаже дека туризмот е една од извонредните приказни за успех на денешното време. Според податоците од Светската туристичка организација при Обединетите нации (UNWTO, 2019), доаѓањата на туристи во 2018 година на меѓународно ниво ја достигнале бројката од 1.400 милиони. Туристичката потрошувачка изнесувала 1.700 милијарди американски долари, а туристичката индустрија учествува со 10 % во глобалниот бруто-домашен производ. Секој десетти вработен човек во светот е вработен во овој сектор.

Музиката е во природна врска со туризмот како атракција, како обележје на животниот стил и статусот на туристите и како важен мотив за патување (Jafari, 2000). Во својата основа, музичките настани и манифестации го привлекуваат вниманието на туристите и иницираат посета, од познатите летни музички фестивали во Европа до цез-настаните во САД или музичките карневали во Латинска Америка. Со процесот на глобализација, музиката не останува во местата каде што е создадена, туку започнува да се шири во светски рамки и стану-

ва меѓународно признат феномен. Така на пример, туристите при посета на некоја дестинација очекуваат самата музика да придонесе во збогатувањето на нивното искуство и престој, како валцерот во Виена, цезот во Њу Орлеанс или румбата во Куба. Дестинациите го препознаваат економското значење на туризмот и започнуваат да се популаризираат преку промотивни кампањи, како што е примерот со Ливерпул – градот на Битлсите. Музичкиот туризам претставува патување надвор од своето постојано место на живеење, каде примарен мотив на туристите е посета на места или настани поврзани со музиката. Но тоа не значи дека музичкиот туризам не ги опфаќа и сите оние дополнителни активности кои ги прават туристите кога се на одмор или патување, а се поврзани со музиката како секундарен мотив. Музичкиот туризам не опстојува сам, тој се наоѓа во директна врска со дејности од сферата на забава (студија за снимање, телевизија и радио), угостителство (објекти за исхрана и сместување), менаџмент на настани, правни услуги, осигурување, туристички агенции, транспорт и инфраструктура обезбедена од страна на различните нивоа на државата (Gibson & Connell, 2005).

Економската корист и придонесот на музичкиот туризам во европските земји се анализирани со сериозен пристап. Едно истражување спроведено во Велика Британија, ни ги дава следните податоци за 2016 година (UK Music, 2017): вкупни директни и индиректни приходи остварени од музичкиот туризам изнесуваат 4 милијарди фунти; 2,5 милијарди фунти се директни приходи од музичкиот туризам; 12,5

милиони музички туристи; 656 милиони фунти потрошени за билети од страна на музичките туристи; музичкиот туризам директно одржувал 47.445 работни места. Прогнозите за музичкиот туризам во Велика Британија се позитивни, се очекува поголем развој и промоција од страна на музичкиот бизнис и туристичките агенции, а се смета дека музичкиот туризам ќе придонесе за подобрување на имиџот на Велика Британија во странство и промоција на млади артисти кои допрва ќе ја освојуваат публиката во светот. Од овие причини, Велика Британија стратешки работи на подобрување на својата инфраструктура за да може да излезе во пресрет на потребите на музичкиот туризам.

Активностите што можат да ги преземат туристите како примарен мотив при своето патување или како секундарен мотив за време на одмор, а кои ги сметаме за музички туризам, врз основа на повеќе критериуми се следните:

- Посета на разни видови музички концерти;
- Учество во создавање разни видови музика;
- Престој поради изучување на традиционална музика;
- Посета на музички манифестации и музички фестивали;
- Посета на туристички дестинации поврзани со важни музички настани од историјата;
- Посета на места со историско значење за музички артисти и музички правци; и
- Учество во музички тури и музички разглед на дестинации.

Музиката се наоѓа во синергија со туризмот, а пример за тоа е музичкиот туризам. Понуда од туристичките агенции и организирани аранжмани за концерти на познати музичари како Лени Кравиц, Бијонсе, Бјело дугме, Лејди Гага и др., се само дел од синергијата на музиката со туризмот. Организацијата на различни тури со туристички водичи во дестинациите, исто така претставуваат форма на музички туризам, како што се пример турите поврзани со хипхопот во Њујорк ([hushtours.com](http://hushtours.com)).

Влијанието што го имаат хипхоп-артистите врз туризмот можеме да го согледаме преку примерот на музејот Лувр. Имено, артистите Џеј Зи и Бијонсе во 2018 година преку своето музичко видео за песната „Areshit“, кое е снимено во музејот Лувр, успеале да го зголемат бројот на посетители во музејот преку неговата популаризација. Официјалните податоци покажуваат дека овој музеј во 2018 година бележи поголема посетеност за 25 % во споредба со 2017 година, односно музејот бил посетен од страна на 10,2 милиони посетители (Taylor, 2019).

Турнеите се исто така важен дел од музичкиот туризам бидејќи голем број туристи се решаваат да патуваат со основен мотив – посета на музички концерт.

Табела 2. Најголемите музички турнеи во 2018 година

Ред. бр.	Музичар	Одржани концерти	Милиони УСД
1.	Ed Sheeran	99	429.491.502
2.	Taylor Swift	48	315.186.362

3.	Beyoncé & Jay-Z	48	253.514.983
4.	Bruno Mars	110	237 770 168
5.	Pink	88	180 402 074
6.	Justin Timberlake	76	149 277 272
7.	U2	55	119 203 900
8.	The Rolling Stones	14	117 844 618
9.	Kenny Chesney	42	114 333 176
10.	Journey & Def Leppard	60	97 095 894

**Извор:** McIntyre, H. (2018) These Are The 10 Highest-Grossing Tours of 2018.

Според спроведените истражувања, светските статистики покажуваат дека во моментот најпродаваниот музички стил е хипхопот со 38 % продажба, потоа следува рок-музиката со 20 %, а понатаму следат другите музички правци. Сепак, податоците од Wall Street Journal (McIntyre, 2018), кои се однесуваат на одржаните концерти и турнеи (претставуваат 80 % од приходите на музичките артисти) покажуваат дека хипхоп-артистите во светски рамки учествуваат со 11 % во турнеите, за разлика од рок-музиката која учествува со 55 %. Во топ 100 светски турнеи (остварени приходи од пет милијарди американски долари во 2017 година), во првите 10, од хипхоп-артистите се застапени само Бијонсе, Џеј Зи и Бруно Марс.

### Заклучок

Хипхоп-музиката како дел од хипхоп-културата во последните три децении бележи сè поголема популарност во светски рамки. Целта на овој труд е да се направи истражување на бизнис-придобивките од хипхопот и да се прикаже неговото економско влијание. Во тој контекст, опфатена е синергијата на хипхопот и туризмот. За потребите на трудот, користени се секундарни извори на податоци преку консултирање на постојната литература од областа на хипхопот, како и интернетот. Прегледот на литературата покажа дека постојат повеќе автори во меѓународни рамки кои публикувале стручна литература поврзана со различните аспекти на хипхоп-културата.

Релевантните светски статистики покажуваат дека најпродаваниот музички стил во моментот е хипхопот со 38 % продажба, потоа следува рок-музиката со 20 %, а понатаму се другите музички правци. Од друга страна, кога станува збор за турнеите, хипхоп-артистите во светски рамки учествуваат со 11 %, за разлика од рок-музиката која учествува со 55 %. Богатството на врвните пет хипхоп-артисти во 2019 година изнесувало 2.930 милиони американски долари, а хипхоп-артистот Џеј Зи е првиот претставник на хипхоп-музиката кој создал богатство од една милијарда американски долари.

## Литература

- Alim, S., Ibrahim, A., Pennycook, A., (eds.) (2009) *Global linguistic flows: hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. New York: Routledge.
- Bradley, A. (2009) *Book of rhymes: the poetics of hip hop*. New York: Perseus Books Group.
- Edwards, P. (2009) *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Gibson, C., Connell, J. (2005) *Music and Tourism: On the Road Again*. Clevedon: Channel View Publications.
- Greene, J. (2008) *Beyond Money, Cars, and Women: Examining Black Masculinity in Hip Hop Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hall, M., Valentin, A. (2005) Content analysis. In Ritchie, B., Burns, P., Palmer, C., (eds.) *Tourism research methods: Integrating theory with practice*. Oxfordshire: CAB International.
- Helbig, A. (2014) *Hip hop Ukraine: music, race, and African migration*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hess, M., (ed.) (2008) *Icons of hip hop: an encyclopedia of the movement, music, and culture*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Jafari, J., (ed.) (2000) *Encyclopedia of tourism*. New York: Routledge.
- Kato, M. (2007) *From Kung Fu to Hip Hop: globalization, revolution, and popular culture*. New York: State University of New York Press.
- Katz, M. (2012) *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. Oxford: Oxford University Press.
- Mark Anthony, N., Murray, F., (eds.) (2004) *That's the joint: the hip-hop studies reader*. New York: Routledge.
- McIntyre, H. (2018) *These Are The 10 Highest-Grossing Tours of 2018* [Online]. Available at: <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2018/12/06/these-are-the-10-highest-grossing-tours-of-2018/#391ff238298f> (Accessed: 05 May 2019)
- Miller, M. (2013) *Religion and Hip Hop*. New York: Routledge.
- Minestrelli, C. (2017) *Australian indigenous hip hop: the politics of culture, identity, and spirituality*. New York: Routledge.
- Miszczynski, M., Helbig, A., (eds.) (2017) *Hip hop at Europe's edge: music, agency, and social change*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Malley Greenburg, Z. (2019) *Hip-Hop's Next Billionaires: Richest Rappers 2019* [Online]. Available at: <https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2019/06/13/hip-hops-next-billionaires-richest-rappers-2019/#7c94ba952edd> (Accessed: 15 June 2019)
- Pardue, D. (2008) *Ideologies of marginality in Brazilian hip hop*. New York: Palgrave Macmillan.
- Porfilio, B., Roychoudhury, D., Gardner, L., (eds.) (2014) *See You at the Crossroads: Hip Hop Scholarship at the Intersections*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Price, E. (2006) *Hip hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

- Rahn, J. (2002) *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Reynolds, S. (2011) *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Romero, E. (2012) *Free stylin': how hip hop changed the fashion industry*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Saunders, T. (2015) *Cuban underground hip hop: black thoughts, black revolution, black modernity*. Austin: University of Texas Press.
- Scarpato, S., Stevenson, M. (2018) *Reggae and Hip Hop in Southern Italy: Politics, Languages, and Multiple Marginalities*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Schloss, J. (2009) *Foundation: b-boys, b-girls, and hip-hop culture in New York*. Oxford: Oxford University Press.
- Shah, N. (2018) *Hip-Hop Is Huge, but on the Concert Circuit, Rock Is King* [Online]. Available at: <https://www.wsj.com/articles/rap-is-huge-but-on-the-concert-circuit-rock-is-king-1538575751> (Accessed: 05 May 2019)
- Snell, K., Söderman, J. (2014) *Hip-hop within and without the academy*. Maryland: Lexington Books.
- Stanley, T., (ed.) (2009) *Encyclopedia of hip hop literature*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Taylor, E. (2019) *Beyoncé and Jay-Z Helped the Louvre Museum Set a New World Record* [Online]. Available at: <https://www.vogue.com/article/beyonce-and-jay-z-helped-the-louvre-museum-set-a-new-world-record> (Accessed: 05 May 2019)
- UK Music (2017) *Wish you were here: The contribution of live music to the UK economy*. London: Oxford Economics.
- UNWTO (2019) *International Tourism Highlights, 2019 Edition*. Madrid: UNWTO.
- Ковилоски, А. (2014) *Создавање на афро-американската култура и уметност*. Скопје: Академски печат.
- Ковилоски, А., Ковилоски, С. (2005) *Аспекти на македонската урбана култура: хип хоп Македонија*. Скопје: Современост.
- Ковилоски, С., Ковилоски, А. (2007) *Хип хоп книга*. Скопје: Просветно дело.
- Ковилоски, С., Ковилоски, А., Ковилоска, Е. (2008) *Хип хоп речник*. Скопје: Современост.

## Dejan Metodijeski

### The Big Business Called Hip Hop: Aspects of Music Tourism (Summary)

Hip hop music as part of hip hop culture has been gaining popularity worldwide over the last three decades. The purpose of this paper is to gain a better perspective and understanding of the business benefits of hip hop and to show its economic impact. In this context, the synergy of hip hop and tourism is covered. For the purpose of this

paper, secondary data sources have been used by consulting existing literature in the field of hip hop, as well as the Internet. A review of the literature has shown that there are many authors on international level who have published professional literature concerning various aspects of hip hop culture.

Relevant statistics show that at the moment, at worldwide level the best-selling music genre is hip hop with 38% of sales, followed by rock music with 20%, and the rest are other music genres. On the other hand, when it comes to concert tours, hip-hop artists account for 11% of world concert tours, compared to 55% for rock music. The wealth of the top five hip hop artists in 2019 was \$ 2.930 million, and hip hop artist Jay Z is the first hip hop artist to create a billion-dollar fortune.

**Key words:** hip hop, business, music, concert tours, tourism



Marija Girevska

УДК 82.091(4)

*Professional article / Сї́ручен ї́руг*


**NEW PERSPECTIVES IN THE ‘PERIPHERALLY CENTRED’ PANORAMA OF EUROPEAN COMPARATIVE LITERATURE**

*COMPARATIVE LITERATURE IN EUROPE: CHALLENGES AND PERSPECTIVES*,  
 EDITED BY NIKOL DZIUB AND FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE. LADY  
 STEPHENSON LIBRARY: CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, 2019.  
 X + 243 PP.

**Key words:** comparative literature, peripherally centred, challenges, perspectives, Europe

*Comparative Literature in Europe: Challenges and Perspectives* is a wide-range collection of inventive and instructive readings of texts by fifteen European scholars in comparative literature: César Domínguez, Ângela Fernandes, Brigitte Le Juez, Nikol Dziub, Harri Veivo, Michelle Delville, Jeanne Glesener, Sandra Vlasta, Thomas Hunkeler, Mihaela Ursa, Katre Talviste, Ausra Jurgutienė, Róbert Gáfrík, Sonja Stojmenska-Elzesser, and Ewa Łukaszyk. In addition to these essays, there are two introductory texts, a “Theoretical Introduction” by Frédérique Toudoire-Surlapière, and a “Practical Introduction” by Nikol Dziub. These readings are organized into a set by way of the *theoretical position* of the comparative prin-

ciple (“surveying the way [comparative scholars] compare in Europe” by highlighting Paul Ricœur’s ‘generic kinships between heterogeneous ideas’), and are divided into four sections entitled “Comparative Literature and Decoloniality”, “Comparative Literature and Cross-Cultural studies”, “Proximity and Distance: Comparative Literature and Translation”, and “Comparative Practices and Perspectives.”

According to Frédérique Toudoire-Surlapière’s text, “comparison is an existential project” that implies interaction and conceiving “each other”, and “depends on the context, the space, the period” (2-3). Thus, comparison “inscribes the subject in synchrony and in diachrony” and is “both

syntagmatic and paradigmatic" (3). By placing great emphasis on usually "invisible" countries, the contributors view comparative literature as a mechanism for exploring and analyzing cultural differences and connections. According to Nikol Dziub, this book is envisaged as a "'peripherally centred' panorama of European comparative literature, its methods, its topics, its challenges, its perspectives" (15). This book is unique both in Europe and in the USA as it brings together researchers from Austria, Belgium, Estonia, Finland, France, Ireland, Lithuania, Luxembourg, Macedonia, Poland, Portugal, Romania, Slovakia, Spain, Switzerland, and Ukraine. The essays of this collection show how comparative literature creates cross-border connections and communities, and produces new ways of thinking in the countries where these invited researchers come from. The essays of this book also trace the complexities of ideological issues: "Westernism and Europeanism are key concepts in the book", explains Dziub (17).

Four essays in Part I, "Comparative Literature and Decoloniality," address the ways in which comparative literature problematize the communication between "the centre" and "the periphery" in the literary landscapes of Spain, Portugal, Ireland, and Ukraine. César Domínguez's "Comparative Literature and New Hispanisms" explores the role of comparative literature in current discussions on Hispanism. Considering Hispanism both as a discipline and a language-based ideology (29), Domínguez explains that Hispanism has been viewed as a discipline and ideology based upon a linguistic culture of monoglossia (Spanish-Castilian) (31). However, as an attempt of solving the

crisis of Hispanism, Domínguez also suggests that the *new* Hispanism needs to be multilingual and "new" methods need to be taken into consideration, such as "literary geography, cultural studies and reception studies" (35). He advocates the need of comparative literature within the *new* Hispanism as a further step in "understanding of Spanish-Castilian literature no longer as a *national* language (Spanish), but as a *plurinational* language, both across the countries that share Spanish-Castilian, in which the latter is in contact with other languages, and across the Spanish state, in which Basque, Catalan and Galician (...) are *Spanish* languages on an equal footing with Spanish-Castilian" (36). Domínguez proposes "a heteroglossic redefinition of Hispanism, no longer restricted to Peninsularism and Latinamericanism" (*ibidem*) in which Spanish comparative literature would be "a subfield of research in its own right and (...) a testing ground for other comparative heteroglossic approaches to multilingualism and cultural diversity in Europe" (37).

Ângela Fernandes too offers a critical commentary of the Iberian and Atlantic perspectives by sketching a brief history and an overview of the current state of comparative studies in Portugal. In "Comparative Studies in Portugal: The Iberian and the Atlantic Perspectives," she focuses on mapping particular points in the coherent development of Portuguese comparative studies, from Fidelino de Figueirido's 1935 essay *Pyrene. A Perspective Towards an Introduction to the Comparative History of Portuguese and Spanish Literatures* to the most recent research units within the scholarly association, *APLC* (Portuguese Comparative Liter-

ature Association), and the research centres within the Universities of Lisbon and Porto. According to Fernandes, these centres have played an “instrumental” role in the institutionalization of the field of comparative literature as an academic discipline in Portugal (42). Drawing on the “relevant and illuminating” guidelines put forward by Fidelino de Figueiro in *Pyrene*, Fernandes too argues that Portuguese literature, within the “closer Iberian and European context and the broader Atlantic scope,” continue to be “an intersection of influences” and it “might be better understood through a comparative perspective” (49).

The chapter by Brigitte Le Juez, “Teaching and Researching Comparative Literature in a Postcolonial and Bilingual Context: The Case of Ireland,” explores the state of comparative studies in Ireland by providing historical, postcolonial and bilingual contexts. Le Juez explains that the academic discipline of comparative literature was formally introduced much later in Ireland (2004) as compared to other European countries due to the “weight of history” and “its double identity” (52). She also argues how the Irish comparative methodology is different from that used in the United Kingdom due to linguistic, historical, and political circumstances. The Irish comparative literary studies generally focus on foreign cultures (55) and “rarely bring comparisons between English and Irish authors” due to the language problem and ideological issues (60). Therefore, Le Juez proposes going back to the origins of comparative literature, and instead of “academic limitations within one country” (66), she hopes for adopting a cosmopolitan attitude in addressing “national questions in light

of one-another, equally welcoming regional and world literatures” (65).

Part I closes with Nikol Dziub’s chapter, “Comparative Literature in Ukraine: Brotherhood and Periphery.” Dziub reads Ukrainian postcolonial comparatists as a “laboratory of literary theory”, whose development depends on the ideological and political context rather than on the cultural circumstances. She traces the origins of Ukrainian comparatism in its opposing relation to Russian imperialism, the political and linguistic opposition being always that between *the periphery* and *the centre* (70). She gives a detailed overview of the most prominent Ukrainian comparative scholars from the period of “the national renaissance”, to those who wrote during the Soviet era, which led to the development of imagological approach, and finally to the comparative literary studies of today that adopt an intermedial approach. She also posits that, despite being “practised as an antidote to Russian imperialist discourse,” (75) Ukrainian comparative scholarship has developed a postcolonial approach by promoting “a polycentric system” (76) in the attempt to “depoliticise their discipline and to develop an ‘objective’ approach to literary contacts and exchanges.”

The common tread in Part 2, “Comparative Literature and Cross-Cultural Studies,” is the critics’ interest in the development of cross-cultural studies. Harri Veivo traces these elements of intersections between the academic literary studies in Finland and the European literary tradition. His chapter, “Comparing in Finland: A Method in a Moving Field,” argues that in studying Finnish writers and works, scholars transcend their national literature

by using international theoretical approaches and methods. He points out the fact that “the literature of Finland has always been written in two national languages, Finnish and Swedish”, and that from the very beginning this division “between the foreign and the own, and between the varying forms of own, has been porous” (91). In this context, he further argues that the cultural field of small nations “is never stable, but always moving” by suggesting that comparative “appropriation”, “resemantisation”, and “adaptation” are necessary survival mechanisms for “creation”.

Michel Delville, in “Belgian Comparatism at the Crossroads,” reflects on Belgium as the “comparative space *par excellence* by virtue of its historical and institutionally sanctioned multilingualism and multiculturalism”, despite the fact that “it cannot be credited with having produced a specific ‘school’ of comparative studies” (95). He argues that Belgian scholars have begun to deplore the generally accepted impression that there is a disregard for the “inter-Belgian” traditions and influences (97). Delville shows that over the past two decades there have been examples of substantial research on “the Belgian reception and reappropriation of such avant-garde movements as Futurism, Expressionism, Dada and Surrealism” (97). However, much more needs to be done in terms of studying and promoting Belgian literature and art through comparative research. He urges for a redefinition of comparative literature and calls attention to “whoever cares” to push “comparative literature and poetics towards goals and methods” which will “clearly involve (...) something more than comparing two great German poets, and something dif-

ferent from a Chinese studying French literature or a Russian studying Italian literature” (101).

The chapter by Jeanne Glesener, “Comparison in a Cross-Cultural Context: An Overview of Comparatism in Luxembourg,” explores the state and history of comparatism in Europe. Glesener reflects on Luxembourg as a single trilingual community with two official languages, French and German, and one national language, Luxembourgish (103). In addition to this multilingual framework, Luxembourg is a home to a great number of citizens with a migrant background “who add Italian, Portuguese and Slavic languages to their linguistic repertoire” (*ibidem*). In spite of this multilingual and multicultural landscape, Glesener admits that there is a lack of institutionalization of comparative literature as an academic discipline. And this delayed development is partly due to the university structure (“University of Luxembourg in its current form only dates from 2003”, 104). Yet, she agrees with the Dutch comparatist Geert Lernout that ‘it is difficult if not impossible to read the national literature without reference to its wider international artistic context, and writers in small countries themselves very often define their own poetics in terms of foreign influences’ (cf. Lernout 2014, 417). Glesener observes that the reference to the Other is paradigmatic in Luxembourg literature (110). References to the Other manifest themselves via “orientation and influence in analysing historiography” and by entailing “comparatist reflection regarding method” (111). She takes note of the positivist strand of the French comparatist tradition in the development of comparative research in the 1950s. Another pillar of comparatist

research are the studies on Francophone Luxembourg literature and the influence of German authors on German-language Luxembourgish authors (*ibidem*). Glesener touches on the issue of *centres* and *peripheries*, of “small/minor and major literatures” by urging scholars to “engage actively in theoretical discussion” and to distance themselves “from the historic and aesthetic normativity of the centres [in order to] to underline the fact that small/minor literatures may have concerns, particularities and dynamics that are not those of the centres and that therefore cannot be apprehended by their normative models only” (113). Glesener suggests that by “adopting a more socio-literary approach, current research is attempting to compare Luxembourg literature with structurally and typologically similar situations (...) with which it does not necessarily have any direct contact”, but at the same time this “new angle of approach” may serve as a contribution to comparative studies of small literatures in Europe (113-114).

Sandra Vlasta, in “Comparative Literature in Austria: Between Socio-Literary Approaches and Literary Theory,” investigates the emergence of institutionalised comparative literature in Austria, the comparison as a critical approach in the Austrian context, and the international positioning, networks, collaborations, spaces and modes of expression. She detects that the Viennese department is more oriented towards the socio-literary approaches and the Romance literatures, whereas Innsbruck has traditionally been in favour of literary theory and the Slavic literatures (118). However, according to Vlasta, these two departments along with the degree courses in Salzburg and Graz are also in-

terested in contemporary art, intermedial and cultural studies, digital and cyber literature, hypertext and any contemporary form of literary art. As for comparative literature, Vlasta points out that these departments underline the transnational aspect of the discipline: “the stress is less on the comparison than on correlating issues with each other or analysing relations and the question of transfer” (123). The concept of “comparison” or “comparative”, writes Vlasta, “is defined broadly in the Austrian context and (...) with reference to a traditional understanding of the discipline (reading in original languages, relations between national literatures)” (125).

In the final chapter of this section, Thomas Hunkeler expands our notions of the situation of comparative literature in Switzerland. As suggested by the title, “Switzerland, the Ideal Republic of Comparative Literature?”, Hunkeler questions the general assumption that Switzerland (as seen from abroad) with its multilingual and multinational landscape is a comparatist heaven. As president of the Society of Comparative Literature in Switzerland, Hunkeler openly talks about the current state of Swiss comparative literature and admits that it is difficult to speak about it in terms of structured discipline or as an academic subfield (132). He argues that comparative literature “is shattered not only in a French, a German and several Anglo-Saxon versions, but also in at least as many languages in which to practise”. He defines it as “omniabsent”, both present and absent: “it is everywhere and nowhere at the same time” (*ibidem*). Since Swiss universities depend on the cantons, and much less on the national funding, and each canton speaks either

German or French or Italian or all three languages (in addition to English), the practise of comparative literature is either in French according to French tradition, or in German according to German tradition, or in English according to different Anglo-Saxon traditions (133). "The ideal scholar in comparative literature," he writes "is of course multilingual." However, since "reading in translation is being thought of mostly as a sin" (134), Swiss comparative literature has turned towards literary theory, "thus transforming itself into 'comparative and general literature' in most of the universities or into 'cultural studies'" (*ibidem*). As a professor of French literature and as someone who also teaches and practises comparative literature, Hunkeler does not consider himself a comparatist *per se*, but he is "convinced that comparative literature is – or should be – unavoidable in the context of today's academic field, but also in consideration of today's literary production" (135). Hunkeler concludes that, even though the situation of today's comparative literature in Switzerland is more or less "ambivalent" and "contradictory", "comparative literature is the place in which we learn, through comparison, to intellectually profit not only from the differences between languages, literatures and cultures, but also – and maybe most of all – from all the obstacles that arise when we compare different literatures. Comparative literature might well be the school in which we learn to deal with these obstacles." (137).

Three different takes on comparative literature and translation are tackled in Part 3, "Proximity and Distance: Comparative Literature and Translation", in that they cover experiences from three

countries, Romania, Estonia and Lithuania. Mihaela Ursa's chapter, "National Literature Gone Comparative: Mobility Challenges in Romanian Studies," explores how comparative literature "opened up the literary field to the international, cosmopolitan view" and how the "act of comparison" helped shape the "national specificity" of Romanian literature (141-2). As part of the nation-building project of the 1950s, in the decades that followed Ursa detects two trends in Romanian comparative literature, one of *aesthetic comparatism*, and the other of *historical comparatism*. However, with the increasing productivity of literary translations over the past few decades and due to the geopolitical and cultural developments Romanian life has transformed into a life in/of *translation* (143). New practices were adopted, such as post-communist studies, multicultural studies, study of the imaginary and translational studies. This paradigm shift is especially characterised in the growing interest in writers who live and write "between cultures, between identities" and who are "in-between citizens or 'born translated'" (155). Ursa observes that by using "translational voices" Romanian fiction writers (and internationally renowned theorists) "address transnational audiences, rather than patriotic needs" (156). This proved to be very effective and inspiring in Ursa's view, when comparative scholars are placed in "a perpetual state of translation, against preemptive truths and pre-suppositions of equidistance, but for a continuous, present involvement in cultural, translational negotiation."

Katre Talviste's "Comparative Literature in Estonia: Towards a Symbiotic Approach" explores

comparative literary scholarship in Estonia. Established in 1980, the Chair of Comparative Literature promotes the discipline as a “foreign literature” or a “world literature”. Although literary history was prominent during the Soviet period, after 1991 scholars subsequently turned to interdisciplinary studies, thus expanding the scope of research of Estonian poetics and literary practices by comparing them “to a pre-existent model elsewhere” (165). These “external points of reference”, to some extent, proved to be a fruitful approach for “exploring local phenomena.” Comparatist approach, Talviste observes, is inherent in the Estonian literary tradition and translational scholarship. She indicates that Estonian scholars at the universities and other research institutions have remained a focus of interest in comparatist approaches in their current research projects and as a result of that they have opened a “continuous and fruitful dialogue between different cultures in the shared peripheral space where they meet” (169).

Finally, Ausra Jurgutienė offers an overview of Lithuania’s tradition of comparative scholarship. In her essay, “Comparison in Lithuania: Traditional and New Ideas”, Jurgutienė explains how comparative literary research and literary translation have fostered national consciousness and literature in Lithuania. Historical research is considered to be an integral part of the comparative research. Situated on the crossroads of the West and the East, Lithuanian comparatists have reviewed their national literature through its connections to German, Polish and French literatures (176). Despite its complex history during the Soviet period, when comparative research was only limited

to comparisons between the national and the Russian literature, over the past four decades, Lithuanian comparative studies have managed to generate new ideas and expand the field of research by integrating the greatest European writers. In recent years, the Lithuanian literary scholarship has embraced a wide range of approaches, including intertextuality, intermediality, reception, imagology, postcolonialism, feminism, deconstruction, regional research and cultural studies (180-1).

Part 4, “Comparative Practices and Perspectives,” opens with Róbert Gáfrík’s essay “The Search for a Method in Slovak Comparative Literary Studies.” In his historical overview of the Slovak comparative literary studies, Gáfrík detects conceptual and methodological influences of 19th-century German philosophy and philology, Russian formalism and Czech structuralism (191). The twentieth century is marked by a growing interest in Anglo-American cultural studies. The leading Slovak literary theorist and comparatist Dionýz Ďurišin and his theory of interliterary process (1987 and 1989) shaped the comparative and translation studies of today. Although new generations of scholars have begun to re-evaluate Ďurišin’s theory, especially the practical aspect of his systemic approach to the development of world literary history, Gáfrík observes that the development of reception and translation studies owes very much to his legacy. Literary translation of Italian, Croatian, Rumanian, Hungarian, Russian, Macedonian, and Nordic literatures has become a vital part of comparative literary studies. Over the last decade, Gáfrík underlines a “reorientation” of the focus of interest within the comparative literary

studies; a shift towards international literary studies and towards problems of cultural identity and cultural history.

The chapter by Sonja Stojmenska-Elzeser, "Comparative Literature – Academic Discipline or/and Intellectual *Modus Vivendi*: From a Macedonian Standpoint," provides a detailed overview of the history of comparative literature as an academic discipline in Macedonian universities and other research institutions, and explores the shifting of methodological approaches over the last four decades. Elzeser draws attention to "a strong wave of imagological studies, traductological and intersemiotic research, and into the recent amalgam of comparative literature with cultural studies, including postcolonial paradigm, gender studies, popular culture and media studies" (210). Milan Gjurčinov's theoretical work and engagement with the Department of Literary Theory and Comparative Literature (1982) "led to a shift from positivist approach to more sophisticated research methods" (212). Vlada Urošević is too one of the key literary scholars who implemented modernistic approaches and methods within the Macedonian literary tradition. The large-scale production of literary translation from Germanic, Romance and Slavic languages has laid a sound foundation for Macedonian scholars to engage in positioning "Macedonian literature within the European cultural context." Comparative literary research has also shifted towards comparative hermeneutics (led by Katica Kulavkova), imagology (Lidija Kapuševska-Drakulevska, Slavica Srbinovska), postcolonialism (Elizabeta Šeleva), gender studies (Nataša Avramovska, Maja Bojadzievska), nomad-

ism (Aleksandar Prokopiev), intermediality (Vladimir Martinovski), translational studies (Anastasija Gjurčinova), regional comparatistics (Jasmina Mojsieva-Gusheva), etc. In recent times, comparative literary studies have developed a strong "symbiotic relationship" with interdisciplinary cultural studies (216-7). In Elzeser's view comparative literature in Macedonia has been widely perceived not only as an academic discipline, but also as a *modus vivendi*, especially when addressing challenges such as Eurocentrism and identity politics (218-9). Being "perceived as a peripheral and a subaltern culture" as a result of "being part of various colonial constellations for centuries," the questions of identity remain to be the main focus of interest not only in recent comparative literature studies, but in all other academic disciplines of the scholarly community (*ibidem*).

In the final chapter of this section, Ewa Łukaszyk explores the paradoxes of comparative literature studies in Poland. In "The Mole Reads the World: Paradoxes of Comparative Literature in Poland", Łukaszyk ironically alluding to Czesław Miłosz's poem "Po ziemi naszej", explains that "[t]he world is for a Pole what a theatrical spectacle would be for a mole: distant and dazzling" (224). In Łukaszyk's view Poles are "suspended between the longing for great universalist horizons and a peculiar world blindness, allegedly imposed by the political situation in the past and (...) self-inflicted in the present" (*ibidem*). Łukaszyk suggests that comparative literature is one way to overcome this "Polishness" (226). Through admirable readings of major literary scholars like Tadeusz Zieliński and Edward Porębowicz, Łukaszyk points out to



the origins and early developments of comparative research in Poland. The universalist approach of these scholars is evident in her remarks. However, Łukaszyk, like Elzeser, comments on the difficulties Central and Eastern European scholars face in the “process of transferring ideas eastwards and westwards” (228). The problem lies in the lack of a strategy of “formal recognition between the academic systems” and in the “disparity of intellectual criteria” (*ibidem*). One of the leading figures of the younger generation of scholars is Tadeusz Sławek, who is interested in Anglo-Saxon schools of literary analysis and whose writing brings “freshness and promise” in Poland. “This strategy of writing,” Łukaszyk remarks about Sławek’s ability to write both in English and Polish, “fully acknowledging one’s own locatable, regional inscription, overcomes a series of impediments” (231). However, Łukaszyk also reflects on the tendency for isolationist concepts instead of internationalised research. “The order of current academic priorities,” she says, “is connected to this general sociocultural landscape” (233). Łukaszyk concludes her essay by stating that “the Eastern European strategies of dealing with one’s peripheral positioning in relation to the academic world are potentially

lethal: serendipity, accumulation, and resistance to a method will not lead to any valuable results in most cases.” And to end on a positive note, she says: “I believe that individual scholars, making their muscles by roaming against the mainstream, may yet bring ground-breaking insights in defining the essence of the comparatist *ethos*: that of being non-domestic and non-national.”

In conclusion, *Comparative Literature in Europe: Challenges and Perspectives* is a beautifully composed handbook that offers a lively panorama of reflections and experiences in comparative literature studies, showing that comparative literature has never ceased to be the experimental ground for the human sciences. In this world that is at once more plural and more globalized, comparative literature has a renewed role of opening a debate and a dialog among nations, and by becoming increasingly more open to individuality, difference and life situations, as Eva Kushner once designated, comparative literature studies can become generally pluralistic and respectful of others. Moreover, this collection of essays written by European comparatists shows a “European comparative reflection in progress” and as such it serves as a very useful complement to the aggregate of scholarship.

Марија Гиревска

Нови перспективи во „периферно централната“ панорама на европската компаративна книжевност

(Резиме)

Новата студија, со наслов *Компаративна книжевност во Европа: предизвици и перспективи* (2019), претставува исклучително важна збирка на есеи во која петнаесетина европски компаратисти живо дебатираат за состојбите од областа на компаративните студии и компаративната книжевност во земјите од каде што доаѓаат. Овие автори не само што приложуваат согледби на историскиот развој на компаративната книжевност во своите средини, туку уште поважно, тие воспоставуваат дијалог меѓу, условно речено, „периферните“ мали нации, подвлекувајќи ги релевантните предизвици и перспективите со кои се соочуваат студиите по компаративна книжевност. Во светот кој станува сè популарен и глобален, компаративната книжевност е многу повеќе од научна дисциплина: таа е *modus vivendi* и *modus cogitandi*. Компаративните студии стануваат „лаборатории“ за нови истражувања и согледби кои природно се преплетуваат со културолошките студии, традиктологијата и деколонијализмот. Со овој научноистражувачки прирачник на европската компаративна заедница, благодарение на прилогот од Соња Стојменска-Елзесер, македонските компаратисти го имаат своето заслужено место на мапата на европските компаративни студии и компаративна книжевност.

**Клучни зборови:** компаративна книжевност, периферно централна, предизвици, перспективи, Европа

Валентина Миронска-Христовска

УДК 930.85(497.7)

*Review article / Преѓлеген научен ѝруг*



## КУЛТУРНАТА ИКОНА – ДИЧО ЗОГРАФ

**Клучни зборови:** Дичо Зограф, иконописец, резби, Мијак, македонска култура, 19. век, Балкан, културна икона

Културно наследство (движно и недвижно), културна политика, културна дипломатија, културна географија, културен туризам, културни стратегии итн. се термини кои од ден на ден сè почесто се употребуваат. Ваквата термилошка фреквентност, од една страна, ни создава впечаток дека на културата ѝ се дава значенското место, но, од друга, сепак, ми се наметнува прашањето колку, како и дали се спроведуваат сите иницијативи во врска со, ако можам да ги наречам, „културниве прашања“?! Притоа, особено за мене е актуелно прашањето за тоа колку знаеме да ја цениме нашата културна традиција и сите нејзини чинители, односно нашите културни икони, како што е на пример Дичо Зограф. Дали младите знаат колкав е неговиот влог во македонската и во балканската култура? Дали знаат дека неговите иконописи со право му го даваат легитимитетот на културна икона?!

Поводот за навраќање кон името на Дичо Зограф е што годинава, 2019, се одбележува 200-годишнината од неговото раѓање.<sup>1</sup> Дичо

Зограф бил роден во 1819 година, во едно од најживописните села во Западна Македонија, во село Тресонче, место од кое излегле цели родови иконописци, резбари, зографи и градители. Оваа карактеристика го обележува целиот мијачки крај, бидејќи мијачките мајстори, за кои се смета дека биле самоуки, го предавале своето искуство од поколение на поколение.

### Мијачките мајстори

На територијата на Македонија се наоѓаат бројни цркви, црквички и манастири, кои надворешно изгледаат мошне едноставно и скромно наспроти, на пример, грандиозните катедрали, но тие однатре се исполнети со големо духовно и уметничко богатство. Во нив иконите, иконостасите и резбите, покрај тоа што пленат со својата убавина, истовремено ни порачува-

---

тоа беше одржано чествување во храмот „Св. Петар и Павле“ со пригодна прослава и обраќања, беа отворени Меморијалниот парк „Дичо Зограф“, спомен-чешмата и спомен-собата на големиот македонски иконописец и уметник, а беше одржан и „Меморијал Дичо Зограф“ под покровителство на Општина Маврово-Ростуше и З.Г. Брзвец од Тресонче.

<sup>1</sup> На 31.8. и 1.9. 2019 г. во Тресонче беше одбележана 200-годишнината од раѓањето на Дичо Зограф. При-

ат за вечното постоење и разгранување, симболично изразено преку присуството на разгранета лоза, на која пак се вградени ликови на светци, но и ликови на самите резбари. На тој начин мајсторите на дрвото го ослободиле обичниот човек од мистиката и го вградиле и во најзабранетиот простор за него (Миронска-Христовска, 2005:238).

Поради сопствениот стил, мијачките мајстори може да ги сметаме за предвесници на просветителството и просветителската уметност кај нас, кои го отворија патот на македонското современо уметничко творење.

Всушност, почетоците на просветителските тенденции во Македонија ги наоѓаме уште во 16. век и тоа токму во поврзаноста на литературата и уметноста. Дамаскинарската традиција, односно со воведувањето на народниот јазик во пишаните текстови, го повлекла и навлегување на битовите елементи, односно социјалните мотиви во живописот, т.е. во ликовната уметност. Започнало пресликување на настани и ликови од апокрифите и од поученијата од зборниците. Речиси секој зограф бил и учител, тие отворале училишта – дневните биле наменети за деца, а вечерните за возрасни.

Нивната основна цел била појаснувања на Евангелието, уште од изработката на стенописите. „... тие создадоа и карактеристичен живопис за природните поученија, како и симболични композиции за борбата на доброто против злото, т.е. против ропството“ (Василиев, 1942:5). Поточно, А. Василиев наведува дека на многу места по ѕидовите на црквите се нацртани посебни композиции во кои дејствува-

ат ликови на обични луѓе, со што уметниците од минатото ги потпомогнале напорите на црквата да создадат морални, духовни личности, со оформени карактери, со што би биле корисни за себе, а и способни за борба. Особено постојат распространети сцени од житијата за старохристијанските маченици, така што за периодот од 17 – 18 век биле карактеристични „иконите-житија“, во кои како пример се наведени св. Димитар и св. Георги во кои се забележува влијанието на Дамаскиновите житија (Петканова, 1992:542).

Едноставно кажано, делото на резбарите и зографите претставува национално дело бидејќи преку него се градело и се негувало националното духовно богатство, се чувал христијанскиот, православниот идентитет. Во исто време преку црковната уметност се презентирало патриотското расположение и се давала можност за пробив на граѓанското искуство. Всушност, до крајот на 13 век внатрешната декорација на црквите се состоела од скапоцени предмети изработени од злато, сребро, бронза и други метали. Подоцна, мајсторите го замениле каменот со дрво. Сведоштвата за вакви споменици се наоѓаат во охридските цркви, како што е примерот со скулптурата на Климент Охридски, за која едни сметаат дека е подарок од Италија, а други дека потекнува од 11. век и дека е изработена од локални мајстори од Охридско (Дримкол), која е пронајдена на местото каде што дејствувал Климент.

Во науката е утврдено дека, во периодот од 13. и 14. век, на територијата на Македонија постоела локална школа што создавала уметнички резбарски дела. Овој став се потврдува и со раз-

војот на архитектурата и изградбата на црквите со надворешниот изглед и куполите. Интересот на мајсторите бил свртен кон внатрешноста на црквите, биле украсувани со предмети изработени во резба: иконостаси, царски двери, балдахини, певници, амвони, дејсизни плочи, полилеи, влезни врати и сл. (Ќорнаков, 1986:55). Освен во Охрид сведоштва за црковните ремек-дела се среќаваат и во централна Македонија, во Прилепско-слепченска резбарска школа. Во 16. век, како што бележи Д. Ќорнаков, иконостасите добиле свој оформен –дефинитивен облик (царски двери во резба, Голем крст со Распетието Христово исто во резба), а во 17. век иконостасите зеле полн замав, на кои доминираат ликовите на Христос, Богородица, св. Јован и апостолите, а и други светци-пророци.

Во 17. век, кај нас освен што се правеле иконостаси во два реда, како и на Света Гора, Епир, започнале да се прават и иконостаси со три реда икони: карпинскиот и пивскиот иконостас, каде што покрај престолните плочи и дејсизната плоча има и ред со илустрација на големите празници од Новиот завет (исто, 59). За развојот, пак, на резбарството во Македонија во 18. век, постои мислење дека се развило под влијание на Атонската резбарска школа. Но Д. Медаковиќ, чие мислење го бележи Д. Ќорнаков, смета дека била формирана посебна варијанта на источноправославната уметност, која е стилски сродна уште од 17. век, ба рокизирана од т.н. италокритски работилници, чишто иконописци работеле во духот на доцновизантиската уметност со италијанско маниристичко и барокно сликарство. Оваа тво-

речка постапка се ширела како во сликарството така и во резбарството. Како пример за ваква постапка посочен е Христофор Жефаровиќ, родум од Дојран. Во 18. век биле познати и мајсторите Јанко Халкозовиќ и Јован и Георги Четириќ Грабован родум од околината на Охрид. Јован, освен со сликарство, се занимавал и со резбарство. Тој во првата четвртина на 18. век се преселил во Војводина како мајстор зограф, а во седумдесеттите години на 18. век изработил неколку иконостаси во Војводина, Славонија и Унгарија. Дело на Јован и Георги Ч. Грабован е иконостасот во Молова, Војводина, од 1772 г. За постанокот на резбарски центри во Војводина, кои се развивале под влијание на мајстори резбари и сликари од југот, односно од Македонија, пишува Бисера Гавриловиќ, а Л. Мирковиќ нагласил дека резбарството на иконостасот во старата српска црква во Сремска Митровица би можело да биде работа на македонски резбар (исто, 61-62).

Во 18. век во Света Гора се развило сакралното резбарство, кое се проширило во православноземјите каде се дооформувало со свои специфични особености. Може да забележиме дека и на Света Гора сигурно меѓу основоположниците на резбарството имало Македонци, бидејќи и самиот Доситеј Обрадовиќ при својата посета на Хилендар во 1765 година, дошол во контакт со луѓе од Македонија, кои подоцна ќе најдат место во неговите дела (Поленковиќ, 137). Во 18. век настанале нови резбарски иконостаси, формата станала тридимензионална.

Покрај резбарите и зографите од овој период, со својот специфичен стил биле познати и

градителите од Македонија, особено тајфите на Мијаците кои биле познати и барани ширум целиот Балкан. Во 18. и 19. век Мијаците, односно нивните тајфи, се населувале насекаде низ Балканот, па така нивното влијание било присутно насекаде, речиси во секоја школа имало Мијак. Во науката е утврдено дека нивните тајфи биле најбарани и дека сите сакале да имаат куќа изградено од нив. Мајсторите Мијаци во науката се нотирани како Дебарска школа, Дебрани. Тоа можеби произлегува и од самите податоци што ги оставале зад себе, како на пример во црквата „Св. Спас“ во с. Рожден: е (исписана) во 1874 г. (старата црква била урната, а во 1872 г. била изградена нова) од зограф Петар и син му Григор, Дебарска држава с. Тресонче (Иванов, 1970:78).

Всушност, Мијаците создале свој специфичен уметнички израз познат како мијачко резбарство. Тие на растителните и геометриските мотиви ги вградиле човечките фигури. Исто така, кон крајот на 18. и почетокот на 19. век, мијачките резбари создале нова техника во својата работа. Тие го отфрлиле позлатувањето и премачкувањето на дрвото и започнале со длабоко режење во ореово дрво, со што се добивала поголема пластичност и орнаментиката добивала полн израз. Со тоа бил создаден нов творечки чин, со што започнала преродбата на сопствени основи. Мијачките резбари биле јадрото на просветителската уметност. Димитар Корнаков забележал дека мијачкото резбарство опфаќало радиус од југот на Балканот до средината на Европа и од брегот на Јадранското па до Црното Море. Може слободно да кажеме дека

основна дејност (покрај сточарството) на жителите на Галичник, Тресонче, Лазарополе, Гари, Осој, Селце и Роски им била резбарството, иконописот и каменото резбарство, што ги афирмирале во Србија, Босна, Херцеговина, Грција, Романија и Бугарија, односно низ целиот Балкан.

Мијачките мајстори своето образование првенствено го стекнувале во манастирот Свети Јован Бигорски, кој заедно со Слеченскиот манастир, манастирот Продром и со Света Богородица Пречиста – Кичевска претставуваат духовни светилишта кои низ векови го одржувале континуитетот на словенската културна традиција, особено во периодот на 16. век. Манастирот Св. Јован Бигорски бил средиште на културните и уметничките развојни тенденции во Македонија со векови. Во него се школувале повеќето од најзначајните македонски културни дејци. Со манастирите Св. Јован Бигорски и Пречиста Кичевска се врзани и почетоците на музичката уметност. Во нив работеле Јован Хармосин и Крстен-Калистрат Зографски, кои се занимавале со истражување на музичката култура и композирањето врз основа на неовизантиската мелодика и современите духовни текови на нивното време (Грозданов, 1994:17), а истовремено го следеле и творечкиот опус на композиторот Јован Кукузел.

Во манастирот Бигорски работеле Михаил и Даниил, кои со својата работа ја одиграле значајната улога за развојот на црковното сликарство во Македонија кон крајот на првата половина на 19. век, а нивното дело го продолжил и надградил Димитрие – Дичо Крстев (1819-1873) од с. Тресонче (Николовски, 1994:119).

Мијачките резбари се издвојуваат од другите по тоа што за нив е карактеристично претставувањето на секојдневниот (земниот) живот, животот на Мијакот претставен во неговата национална облека, тогаш секојдневна. „Македонската мијачка резба излегуваше од општите стилски текови на европската постренесансна уметност и затоа таа не би требало да се вреднува според критериумите и каноните на западноевропските стилови“ (Грозданов, 1994:16).

Меѓу најпознатите фамилии мајстори-градители, зографи и копаничари биле: родот Рензовци, родот Станишевци, Доспески род, Дамјан Јанкулов и неговиот син Никола Дамјанов, родот Данаиловци, родот Ангелковци, Дичо Зограф, родот Пачаровци, родот Илиевци, родот Жонгаровци, родот Огненовци, зограф Нико Колачев и други (Тресонче); родовите Фрчкоски, Пулески, Тасоски, Арнаудоски (Галичник); родот Филиповци, родот Огњановци (Гари), родот Филиповци, родот Мирчевци, родот Гиновци (Осој), родот Дуковци, родот Танасковци (Смилево), родот Чучковци (Лазарополе) и други (Миронски, 2003:3). Од нивните многубројни дела ќе наведеме само неколку за пример: црквата Света Богородица во Скопје (која изгорела во 1944 г.), големата црква во манастирот Св. Јоаким Осоговски со 12 куполи, Света Богородица во Ново Село, Штипско, црквата Свети Илија во Стар Дојран, Свети Пантелејмон во Велес, Соборната црква во Куманово, црквите во Самоков, Солун, Пловдив, Сараево и Ниш. Сепак, иконостасот зазема централно место во работата на мијачките копаничари. Иконостасот станал препознатливост на право-

славната црква. Тој го заменил старото фреско-ликарство и, како што бележи Д. Корнаков, станал најмонументален и најдекоративен објект во внатрешноста на секоја православна црква. Кога се говори за посебноста на мијачките резбари, треба да се истакне дека конструкцијата на иконостасите е речиси иста како кај сите резбарски школи, меѓутоа „со изборот на мотивите, со начинот на режењето (техниката) и со високиот уметнички дострел – мијачките копаничари ги надминувале своите современици. Затоа и може да се рече дека мијачкото резбарство е самобитно“ (Корнаков, 1986:205). Оригиналност на мијачките резбари е во тоа што тие слободно ги користеле растителните форми во разновидни композиции, односно на иконостасите се среќаваат распукани калинки, смокви, цветови од нарциси, листови од леандри, винова лоза и гроздови, круши, јаболка, желадии и друго, кои се испреплетени со човечки и животински фигури и со сцени од Библијата, што дава полно право да се забележи дека тие создале нов правец во резбарството. Кон крајот на 18. и почетокот на 19. век, под влијание на преродбенските, односно просветителските идеи, во Реканскиот крај, во Мијачијата, „се создава центар со резбарски работилници, а истовремено и активни иконописци и зографски работилници“ (исто, 202).

### **Животворечкиот пат на Дичо Зограф**

Дичо Зограф е еден од најистакнатите македонски иконографи, кој повеќе од триесет години бил предаден на оваа уметничка гранка. За жал, за неговиот живот немаме многу до-

кументирани податоци, поради што неговиот животворечки портрет ќе го проследиме повеќе преку неговото творештво, а и преку усните кажувања на моите роднокрајци. До крајот на 18. век и почетокот на 19. век авторите не се потпишувале на своите дела. Но по тој период копаничарите и зографите почнале да излегуваат од својата анонимност, па така, за среќа, Дичо Зограф речиси секогаш на своите дела ги запишувал годината и своето име, со што на проследувачите на неговото дело им овозможил да ја проследат неговата животна врвица. Се потпишувал како „Смирени зограф Дичо от Тресонче“, „Помјани Господе раба твојега зографа Дича от Тресонче“, а честопати додавал и „Дебарска држава“, како што е потпишан во манастирот Свети Никита, Скопско, во 1847 година, во црквата Свети Климент во Охрид во 1869 година и во Свети Спас во с. Црешево, Скопско, од 1854.

Дичо зограф ѿ село Тресонче Дебарско држави 1854.

Талентот и љубовта кон сликањето ги наследил од татко му Крсте Перков, кој бил зограф, односно повеќе бил резбар и копаничар. За Дичо познато е и дека добро ги владеел книжевниот грчки и старословенскиот црковен јазик, како и духовните прашања, и дека од млад ги обработувал, препишувал и преведувал ерминиите поради што бил упатен во иконографијата и технологијата на црковната уметност од рани години. Исто така, се интересирал и користел книги од богословската литература, графичките изданија и старите ракописи. Според писанијата и она што го знаат потомците, осно-

вите на зографскиот занает ги совладал во манастирот Свети Јован Бигорски. Најмногу научил од мајсторот Михаил и неговиот син Димитрија, некаде околу 1830 година, кога во манастирот игумен бил Арсение. Откако го изучил занаетот, се вратил во родното место каде започнал со работа. По извесно време организирал тајфа во Тресонче, а подоцна и постојана работилница со свои ученици. Така од ден на ден Дичо сè повеќе го градел својот препознатлив стил.

Дичо во своето родно село, на влезот од црквата Свети Петар и Павле во Тресонче, ги насликал светите апостоли во природна големина, а натписот под оваа композиција покажува дека живописот е завршен на 27 мај 1849 година.





Освен што работел во родното место и неговата околина, работел и во Охрид и Охридско, во Скопско, Серско, Драмско, Врањско, Кумановско, во Албанија, Бугарија, Србија, Романија, Грција и уште на многу други места за кои уште се врши евиденција. Всушност, неблагодарно е кога се пишува за Дичо да се набројуваат местата каде работел и кои икони ги насликал, бидејќи нивната бројност е огромна. Затоа ќе спомене само еден дел од местата како с. Лазарополе, с. Росики, с. Битуше, с. Сушица, с. Рајчица, манастирот Св. Јован Бигорски, с. Бањани, с. Горњани, с. Кучевиште, с. Чучер, с. Љубанци, с. Црешево - Скопско, с. Кичиница, с. Глувово - Мавровско, црквата Свети Никола во Куманово, с. Кадино, с. Зубовце, во црквите во Охрид како што се Свети Никола Геракомија, Света Богородица Челница, Света Богородица Камнеска, Свети Димитрие, Света Богородица Болничка, Света Богородица Перивлепта, иконите на свети Стефан и свети Никола во црквата Свети Пантелејмон, потоа во манастирот Свети Прохор Пчински, во црквата Света Троица во Врање, во Призрен, Приштина, Нови Пазар, Ниш, Тирана, Елбасан, Мостар итн.

Треба да се напомене дека Дичо работел во Охрид во почетокот на 60-тите години од 19. век, во периодот кога во Охрид се водела борба против митрополитот Мелетиј, кој бил голем противник на словенството. Па покрај иконите Покрстувањето на Христос и Крстот со распетието, Богородица и Јован во црквата Света Богородица („Св. Климент“), во оваа црква Дичо над влезната врата ги насликал иконите на Климент, на Кирил и Методиј со подолг нат-

пис и со потпис „Из роки Дича Зографа, сиреч живописец од Деборска држава село Тресонче 1863, февроар 20“.

Невозможно е да се наброи каде сè зографисувал Дичо Зограф. Најпрвин поради бројноста, а и поради фактот што експертите од областа на историјата на уметноста сè уште работат на тоа. Според Цветан Грозданов, сè уште се трага по 3.000 негови икони. Дичо цртал со голема леснотија и брзина, па само за две години во Охрид насликал 40 икони. Навистина станува збор за импозантно дело не само по бројноста, туку и по уметничките и естетските вредности преку кои бил создаден нов правец во уметноста на територијата на Македонија.

### Дичовата техника

Иконите кои ги цртал Дичо се со различна големина, од мали икони за целивање до големи олтарни иконостасни икони. Неговата техника била развиена до совршенство: секој нацртан светец бил според општоприфатените канонски правила, човечкото тело имало извонредни



пропорции, при што се служел со мошне богат колорит, со избилство од цутови, употреба на златото, раскошна орнаментика во облеката и во наборите на драпериите. Затоа неговата работа била ценета насекаде каде што работел. За ова сведочи и текстот во весникот *Полиџика* од 2 јануари 1938 година, од Б. Антиќ.

Во текстот, авторот истакнал дека Дичо Зограф бил Мијак, Македонец од Тресонче, и дека во неговата земја црковното сликарство, од сите манифестации на народниот уметнички дух, успеало да заземе посебно место преку кое се изразуваале културното ниво, стремежот и естетскиот вкус на народот.

Неговите икони се истакнуваат со колорит и стилизација, поради што претставуваат вистинска реткост. Тој набрзо се прочул и станал водечки зограф. Започнал да патува од место до место, оставајќи ги своите безвремени значајни дела. Всушност, неговото творештво означува крај на еден илјадагодишен идејно-естетски систем и почеток на сосема нов период во македонската уметност.

Како што истакнува Емил Алексиев по оценката на нашите современи уметници кои го проучувале сликарството на Дичо Зограф, овој Мијак бил најголем сликар на Македонија на 19. век. „Главна одлика на неговото сликарство била совршениот реализам, пластика и извонредното чувство за колорит. Иконографската уметност на неговото време ги имало во себе главно сите знаци на византиското влијание. Дичо овој правец го заменил со реализам. Неговите ликови на иконите не се аветски издолжени, туку убави, хумани, сликани скоро во сти-

лот на Венецијанската школа. Тие во себе имаат нешто сечовечко. Зашто Дичо во своите икони го внесувал не само своето село со околните и карактеристични типови на својот крај, туку и сè што ќе почувствувал во себе и околу себе. Неговите мадони и светци не се само апстрактни божествени битија, туку истовремено тоа се битија од крв и месо. Затоа тој големо внимание му посветува на чисто сликарските решенија, стилизација на главата и рацете. Со големо чувство за колорит и смисла за сенчење, тој овој проблем го решавал со мајсторска прецизност и совршенство.

Со својот силен талент и голема продуктивност, Дичо Зограф е една крупна појава на културниот живот ... на македонските простори во 19. век. Кај нас сè уште не е доволно познат и проучен...“ (Алексиев, 2003).

Вистинскиот обем на работата на Дичо Зограф не се знае. Со поновите откритија се забележани не само раскошни престолни, празнични и целивни икони, туку и сликани на платно плаштеници, црковни касички и престолни крстови. Во науката долго време се сметаше дека тој бил најактивен во периодот од 1840 до 1860 година. Но со откривањето икони потпишани од Дичо Зограф во с. Белица, кои датираат од 1868 година, се оспори ова мислење и се отвори можноста за нови истражувања, за нова потрага по неговите дела. Односно, како што истакнал Цветан Грозданов „И кога ќе се состави каталогот на Дичовиот опус, тој постојано ќе биде збогатуван со нови откритија. Денес се зголемува и бројот на ансамбли на ѕидното сли-

карство во однос на порано познатите храмови каде што оставил трага“.

Потрагата по неговите траги не е предизвик само за македонските научници, туку тие се вистински предизвик и за научниците од другите држави каде што работел, дури понекогаш како тие и да му посветуваат повеќе внимание. За пример ќе го наведем настанот од декември 2001 година, кој се одржал во галеријата на Српската академија на науките и уметностите (САНУ) во Белград, кога била отворена изложба посветена на Дичо Зограф и на неговите трудови од црквата Света Троица од Врање, а поводот за оваа изложба била одбележување на стогодишнината од неговата смрт. Од вкупно изложените 95 икони, 80 биле од рацете на Дичо, кои, според потписите, биле создадени во период од 16 јуни 1859 до 22 април 1860 година (Миرونски, 2003:97-98). По повод изложбата во САНУ, која била подготвена од Динко Давидов, бил отпечатен и каталог *Димитар Крсџевич Дичо Зограф – Икони на соборната црква во Врање*, изготвен од Динко Давидов, Александра Давидов Темерински и Стојанка Самарџиќ. Изложбата била поставена од 12 декември 2002 до 25 јануари 2003 година и на Сорбона во Париз.

Навистина не само што неговото дело е достајно за почит поради неговата убавина и неповторливост, туку за почит е и неговата преданост кон него, односно моќта со која работел и за колку кусо време ги создавал. Дичо работел на нови иконостаси, ги обновувал и дополнувал постојните, отсликувал одделни сидни површини со живопис, со што се пројавил како

исклучително надарен зограф. Според желбата на донаторите, натписите калиграфски ги пишувал на црквенословенски јазик (со мноштво елементи на македонскиот мијачки дијалект), како и на книжевен грчки јазик. Често изведувал натписи и на двата јазика. Зографските прирачници ги преведувал и редактирал на мијачки дијалект, внесувајќи сопствени белешки. Тоа го правел за да ја збогати сопствената љубопитност и култура, за своите синови Аврам и Спирос (Спиридон) кои ги подготвувал за зографи, како и за учениците. Дичо преку својата работа бил поврзан и со браќата Робевци (зачувани се ликовни сведоштва за врските на Дичо со Робевци). Во времето кога работел во црквата Свети Никола Геракомија и во другите охридски цркви, во 1862 година, тој бил повикан од Анастас –Тасе Робев за две семејни нарачки на првиот кат, во нишата на приемната одаја Дичо извел високо декоративно развиено цвеќе кое сè уште е зачувано (сега Музеј на Охрид), а по порачка од сопругата на Тасе, Фросина Робева, Дичо ја изработил иконата Седмочислениците со св. Еразмо и св. Јован Владимир. Дичо соработувал и со Ј. Х. К. Цинот и со Григор Прличев. Во 1864 година Дичо за браќата Прличеви ја насликал иконата со ликот на св. Богородица од типот Слаткоцелувешта (Алексиев, 2008).

Развојот на Дичевата техника е проследен низ неколку периоди. Според Алексиев, првиот период е означен со неговото школување што завршило околу 1844 година кога го превел и стариот зографски прирачник, т.н. Ерминија од грчки на мијачки дијалект. Во Ерминијата се содржани иконографските и техничките белеш-

ки за начинот на работата на иконите и на сидните слики. Во сликањето на лицата кај Дичо тогаш сè уште преовладува основниот маслинесто-окер тон, при што окерот ја покрива целата површина, без нагласено осветлување на истакнатите делови. Облеките се крути и тешки, а диплите најчесто со златна боја. Сепак, ликовната обработка на иконите е педантна, а барокната декорација присутна (Алексиев, 1995:30).

Карактеристично за неговата работа од овој период е површинското решавање на формите и линијата како основно изразно средство. Иконите од иконостасите работени кон крајот на 40-тите години од 19. век влегуваат во една повисока фаза од неговиот ликовен развој. „Тој ја открива функцијата на светлината во дефинирањето на формите и подиференцирани премини во моделацијата на лицата и рацете, со што кај него се јавува нов интерес за пластичните вредности“ (исто, 30).

Веќе иконите од иконстасите работени во 50-тите години се израз на творечка зрелост. Според Алексиев, иако иконите од различните храмови се одделни ликовни целини, сепак тие се подредени на единствената формално-стилиска и идејно-естетска концепција. Ликовите на престолните икони се предаваат во зголемен формат, со нагласена волуминозност и пластично обликување на формите што е постигнато со карактеристичниот начин на осветлување, поточно пластичниот ефект го постигнува со нагласениот контраст и смалувањето на пасажите. Иконите се сликани на неутрална, најчесто златна основа, со што ликовите ја добиваат спиритуалноста во еден натсетен простор. При-

сутни се и раскошни облекувања на светителите, а неутралната заднина, иреалното осветлување и идеализираните ликови на светителите се во опозиција со инсистирањето на реални детали и транспозиција на елементи од емпириската стварност во структурата на сликата (исто, 30).

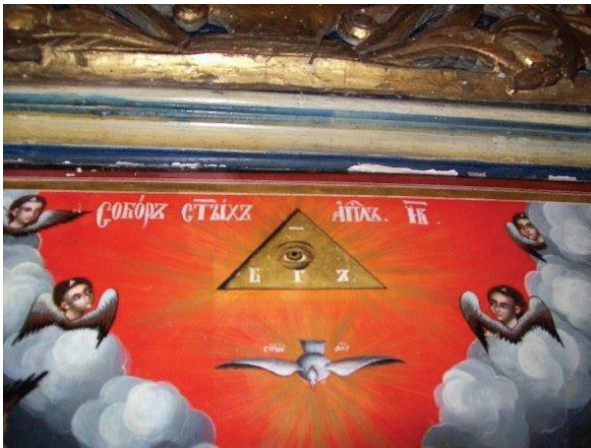
За работата на мали формати, како што се празничните икони, Алексиев оценува дека ја правел по углед на своите претходници и современници, дека ги исполнува композициите со множество ликови, со фантастична архитектура и пејзаж во заднината. „Карактеристично за работата на Дичо е што и покрај малите димензии, ликовите ја задржуваат формата и изразот, за разлика од неговите ученици и соработници кај кои ликовите со смалувањето најчесто се деформираат“ (исто, 31).

Кон крајот на 60-тите години, Дичо Зограф го достигнува крајниот дострел на своите творечки можности со иконите од храмовите посветени на Света Троица во Врање (1859-1860), Свети Константин и Елена и Света Богородица во Скопје (1860-1861). Тој се ориентира кон складни премини во моделацијата смалувајќи го интензитетот на бојата што се користи при сенчењето и ја доведува до совршенство играта на светлината и сенките на лицата и рацете на светителите.

Неприкосновено е дека Дичо имал вонреден талент, па во дослук со современите текови создал препознатлива, сопствена техника. Неговите дела, ќе кажам, претставуваат вистински уметнички дела, па кога пишуваме за просветителството во Македонија, со право го вградуваме неговото дело и овој дел од уметноста во ни-

зата граѓански процеси во 19. век. И покрај тоа што е тешко да се нацрта неговата животворечка карта, бидејќи во една година тој престојувал во повеќе места, сепак крајот од неговиот живот повторно нè враќа во неговото родно Тресонче, во 1872/1873 година.

Дичо Зограф ни оставил вонредно културно наследство кое треба да го чуваме и да го почитуваме бидејќи тоа е посебен белег на македонската уметничка, односно културна традиција.



Богородица со Христос – Пантонхара, од 1844 г. во црквата Св. Јован Богослов Канео, а денеска е изложена во Охридската галерија за икони



Чума врзана од Св. Харалампие, во црквата Свети Петар и Павле во Тресонче, 1853 г.



Влегувањето во Ерусалим, во црквата Свети Спас во Кучевиште

## Литература

- Алексиев, Емил. 2008. [preminportal.com.mk](http://preminportal.com.mk)>43-ikonopis-i-freskopis>2790-...
- Алексиев, Емил. 2003. Дичо Зограф. <https://tresonche.wordpress.com>>dico-zograf.
- Василиевъ, Асенъ. 1942. *Крайки бележки за художници – Възрожденци*, Скопие.
- Василиевъ, Асенъ. 1946. „Дичо Зограф“, *Македонска мисъл*, кн. 7-8, год. 1.
- Василиевъ, Асенъ, 1965. *Бългaрски възрожденски майстoри, живописци • резбари • стoроитeли*, Наука и изкуство, София.
- Грозданов, Цветан, 1994. „Свети Јован Бигорски во историјата на културата и уметноста на Македонија“, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје.
- Иванов, Ѓордан, 1970. *Бългaрски стoрини из Македонија*, БАН, София.
- Миронски, Мирко. 2003. *Дичо Зограф*, Скопје.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2005. *Просветителството во Македонија*, ИМЛ, Скопје.
- Николовски, Антоние. 1994. „Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од 18. и 19. век“, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје.
- Петканова, Донка. 1992. „Сборници от XVI-XVIII век“, *Старобългарска литература IX-XVIII век*, Универзитетско издателство „Климент Охридски“, София.
- Православен храм Свети Аџостoли Петар и Павле село Тресонче*. 1995. Музеј на Град Скопје.
- Ќорнаков, Димитар. 1986. *Творештвото на мијачкиите резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, ИИСК, Прилеп.

**Valentina Mironska-Hristovska**

### **The Cultural Icon – Dicho Zograf** (Summary)

Tresonche is one of the Mijak village located in the Mijachija area, in the Bistra massif (the Radika River area). Tresonche is considered to be one of the oldest villages in the Mijak region. The village of Tresonche is the birthplace of many icon-painting guilds, icon-painters, the so-called ‘zogradi’, woodcarvers and master builders. The village of Tresonche is the birthplace of Dicho Zograf, who is one of the most famous icon and fresco painters in the Balkans in the 19<sup>th</sup> century. He painted more than 2.000 icons throughout many places in Macedonia, Serbia, Bulgaria, Romania, Albania, Greece and so on. Dicho Zograf’s work marks the end of a thousand-year-old conceptual and aesthetic system and the beginning of a completely new period in Macedonian art history. With his

work, he established a new direction in which he painted the icons on a neutral, often golden background, thereby emphasizing the spirituality of the saints' characters. He also worked on new iconostasis, paint separate frescoes, as well as whole ensembles in churches and monasteries. Dicho left and a book *Erminia* in which he wrote about his life, his family and about everything he knew about of painting technique. Dicho and his work are one of the main brands of Macedonian culture. That is why he is our national and cultural icon for all time.

**Key words:** Dicho Zograf, icon-painter, woodcarvers, Mijak, Macedonian culture, 19<sup>th</sup> century, Balkans, cultural icon



**Mira Bekar**

УДК 316.776.23:004.7

*Review article / Презентація научен їруг*

## **HOW FAKE NEWS AFFECTS ACADEMIC LITERACY: A CASE OF A SMALL COUNTRY ENHANCING US ELECTIONS**

**Key words:** fake news, elections, digital literacy, academic literacy, critical education

### **Introduction**

We live in a digital environment which makes evaluating fake news more difficult than in the past. Educators who have been teaching argumentative writing, media literacy skills, rhetoric, for decades understand that the role we must play in this environment is getting more complicated due to the quantity of unreliable information produced and the ability of everyone who has access to internet and basic literacy skills to post and create content. There seems to be an absence of a critical social perspective on the digital education which affects the whole process of acquiring proper literacy.

Perceptions of digital literacy nowadays stress the need to empower learners and news readers with critical awareness and social participation. This empowerment is accomplished by intersecting the notion of media and civic literacy. The responsible use of media (social and other) is crucial

for creating democratic participation in education. If this responsibility can be implemented in education, it can be later transferred to society.

Social networking venues (e.g., Twitter, FB) are offering alternative ways of gaining and responding to knowledge. The produced content of these venues is open and dependent on audience engagement and creation. For example, on Facebook, the content is scaffolded and co-constructed to such an extent that numerous readers and writers, i.e., users, participate in the discussion. The problem that occurs in these situations is that participants do not have full control or awareness over the truthfulness of the news. Fake news, once delivered by a digital platform or channel, becomes more dangerous if the participants do not realize how it has been created.

As professors of academic writing we play a major role in teaching students on how to evaluate a book, an article, a website, news, or a story for

currency, reliability, accuracy, and purpose or point of view. Those analytic and critical thinking skills are very important. But how to fight against manipulation by web authors and the wobbly awareness of the readers whose critical skills are seriously challenged?

Evidence of this reality is a recent study by the Pew Research Center which found that only 11% of the participants were not confused by current events news stories, with the vast majority experiencing some or a great deal of difficulty discerning a story's legitimacy (Barthel, Mitchell, & Holcomb, 2016). News is now delivered to us by social networks in short video clips and sound bites, with an unknown or non-existent review. In a digitally polarized environment, distinguishing the real from the fake happens (if it happens at all) at a much later stage than through the traditional publication or broadcasting modes. This implies the need that both as individuals we have to distinguish fake from real news on a daily basis and as educators, especially as teachers of writing and literacy development, we play a major role in teaching students how to evaluate an article, a website, and a news story for currency, reliability, accuracy, and purpose or point of view.

In this paper, fake news is conceptualized as a distorted signal uncorrelated with the truth. Fake news is faster and cheaper to produce than reviewed news because readers access fake news items openly through social media that are free. Fake news may generate utility for some consumers, but it also imposes private and social costs by making it difficult for consumers to infer the truth that is presented in the news. Or as Baym (2005)

noted, "Fake news necessitates assumptions about some kind of authentic or legitimate set of news practices, ideals that one rarely hears articulated or necessarily sees as evident today" (p. 261). Readers ought to re-examine the standards that journalists employ. For example, journalists present information through a discipline of verification (Kovach & Rosenstiel, 2001) while creating defensible standards such as reliability, truthfulness, and independence when communicating knowledge about the social world. The ultimate goal of journalists as well as educators is helping citizens participate meaningfully in the public sphere (Borden, 2007). Several reasons explain why fake news is of growing importance: media and knowledge sharing are losing credibility; it is now easy to set up websites and to profit from web content through advertising. Furthermore, social media are very suitable for disseminating fake news because they have very limited editorial review.

In this paper, I will present a case of fake news generated and spread in Macedonia, a small country in Europe, then review the literature on how fake news affects literacy and knowledge co-construction. Finally, I will offer approaches to what educators should pay attention to when addressing literacy in academia. The paper explains the paradigm for implementing academic literacies in approaching fake news when both writing and fake news are perceived as social practices.

### **Fake news in the periphery affecting US elections**

After the 2016 US elections, the effect of "fake news" has become a concern, especially in

that it has been emphasized by its rapid circulation on social media. Findings show that (1) sixty-two percent of US adults get news on social media (Gottfried & Shearer, 2016); 2) many people who see fake news stories report that they believe them (Silverman & Singer-Vine, 2016); 3) the most discussed fake news stories tended to favor Trump over Hillary Clinton (Silverman, 2016) and 4) the most popular fake news stories were more widely shared on Facebook than the most popular mainstream news stories (Silverman, 2016). A significant number of journalists and analysts have suggested that Donald Trump would not have been elected president if it had not been for the influence of fake news (see Read, 2016). This paper offers a theoretical and empirical background to frame this debate and to connect it to the literacy endeavors of educators.

In September, 2016, Facebook informed U.S. congressional investigators that it sold around \$100,000 worth of political ads to a so-called Russian online “farm” that was targeting American voters during the 2016 election. Some fake news producers in a small city in R. N. Macedonia, Veles, said they had also paid Facebook for U.S. ads, but the company refused to comment on sales of political ads in Macedonia. In June, 2016, several sources reported that some residents in Veles, because of its unemployment and depressed economic condition, opened “news” websites and Facebook pages, with sensational click-bait pro-Trump headlines. Their only aim was profit. The published content consisted of stories about Trump and false stories about his opponents. The websites used domain names such as UsaNewsFlash.com, 365Us-

aNews.com, and WorldNewsPolitics.com. These producers from Macedonia, who ran hundreds of popular pro-Trump fake news websites were not aware of the influence they may have on the results. Several teens and young men who run these sites told BuzzFeed News that they had learned the best way to generate traffic is to get their political stories to spread on Facebook — and the best way to generate shares on Facebook is to publish sensationalist content that is satisfactory for the supporters of Trump. A report from the Macedonian website Meta.mk identified six pro-Trump sites being run from Veles. A *Guardian* report identified 150 politics sites. When interviewed by media one of those fake news website administrators said, “I do not believe I influenced the victory of the Republican candidate. I no longer work on the website and do not know whether I will continue to work on websites related to politics in the US.” Others claimed that their websites were not active any more.

The problem lies in the global social replication of fake news by any media, sponsors which do not care about content, and by clickbaits. What matters is the market and hence the profit, not the truthfulness of the news. Another way of enhancing fakeness is the practice of website owners using aliases. For example, one of the Macedonian website owners takes on a different persona at night and presents himself as “Jessica,” an American who frequently posts pro-Trump memes on Facebook, aimed at conservatives. All the interviewed participants claimed that they earn three times more than an average salary. “It spread like fire,” reported one of the interviewed website own-

ers. And he estimated that around 100 of his pupils are now operating U.S. political news sites and know well how to spot a story that will go viral. It is hard to judge the ethics behind these processes when economics plays the major role, as explained by one interviewee who stated: “I don’t care, because the people are reading. At 22, I was earning more than someone [else] will ever earn in his entire life.” When users click a link, it sends cash back to the content creator. Another interviewee stated, ““In Macedonia the economy is very weak and teenagers are not allowed to work, so we need to find creative ways to make money. I’m a musician, but I can’t afford music gear. Here in Macedonia the revenue from a small site is enough to afford many things.” Some of these websites were reported and closed down but informal discussions point to the possibility of a more organized fake news distribution network for new elections in powerful countries. The Google ad accounts of some of these fake news web creators were suspended or their Facebook fan pages were blocked.

The question raised here is what role ethics plays when a huge number of young people in financially deprived countries are unemployed, as in this city of Veles? And who is to blame if there are no moral values in either political campaigns or reporters? The web content creators read a story on the Internet, copy the content and add a sensational headline. Next, they share it on Facebook or other platforms so that more people see it. The more people who click through from Facebook, the more money they earn from ads on their website.

Following the 2016 US elections, politicians and various governmental and non-governmental organizations all tried to understand how fake news production and distribution had affected the outcome. According to CNN, Hillary Clinton “publicly castigated the guys over in Macedonia who are running these fake news sites and suggested they may have been working with Russia.” *The New Yorker* reported that President Obama “talked almost obsessively with advisers about the stories coming out of Veles.” Other examples of fake news published on these sites was the claim that the pope endorsed Trump, and the fake claim that Mike Pence said Michelle Obama is the “most vulgar first lady we’ve ever had.” Such posts resulted in enormous traffic and significant profits. According to CNN, Google declined to share specific data on the number of advertising accounts it has closed in Macedonia. But it said its automated system detects “bad publishers,” and is evolving all the time. It also has a dedicated enforcement team that reviews sites (Global Voices, 2016).

To conclude, over the past year, residents of a small Macedonian town, Veles, launched at least 140 US political websites. These sites have American-sounding domain names such as WorldPoliticus.com, TrumpVision365.com, and DonaldTrumpNews.com. Those apparently pro-Trump sites played a noticeable role during the 2016 US presidential elections in promulgating fake content. Such digital platforms, which are also influential literacy-building venues, give an economic incentive for producing misinformation, specifically for the wealthiest advertising markets such as Facebook or Google. This financial angle demon-

strates the importance of social media for fake news creators and distributors.

### **Previous research on fake news**

Fake news websites are very common in spite of academia, which works on improving the mechanisms used to better recognize such sources. One example is a list of fake news websites just over half of articles on each appear to be false and these websites received 159 million visits during the month of the US elections, or 0.64 per US adult (Allcott & Gentzkow, 2017). Their database shows 760 million instances of a user clicking through and reading a fake news story, or about three stories read per American adult. It is assumed that because young people are fluent in social media they are equally perceptive about what they find and read there. But research shows the opposite. For example, Barclay (2017) discusses the complicated history of information literacy instruction through fake and look-alike predatory journals, fraudulent peer review, and the ways replication studies are conducted. A report by Barthel, Mitchell and Holcomb (2016) presents the findings of a survey of over 1000 adults in the United States concerning awareness, understanding, and use of fake news sources and stories. Findings showed that even though Americans overall feel confident in their ability to spot fake news, they often experience confusion about the basic facts of a story, although they share these stories through social networks (Mitchell, Gottfried, Stocking, Walker & Fedeli, 2019). What is intriguing is that respondents never felt any responsibility for choosing to pass along these stories, but usually blamed politi-

cians, social network sites, and search engines for presenting fake news stories.

Another important issue is readers' ability to assess credibility of news. A 2016 report by the Stanford History Education Group (SHEG) revealed students' inability to reason about information they see on the Internet. They had difficulty distinguishing advertisements from news articles and identifying the source of the information. Both academia and journalism try to fight fake news and explain credibility. Researchers at the University of Western Ontario, Canada, who explored news hoaxes believe that an intersection of library science, information science, and journalism "holds promise for automated news verification and what they term 'online content credibility assessment'" (p. 4). Silverman (2015) explored the relationship between rumors, awareness about them, and ways to discredit them. Silverman recommended something that we do when teaching academic writing, which is asking four questions before spreading any news story: What is the source? What is the background of the story's creation? What other sources are saying the same thing? What is the motivation behind the story? Such questions are useful for any critical thinker about any type of content, not just fake news.

The key conclusion is that news websites dedicate more time and resources to propagating questionable and often false claims than they spend on verifying viral content and online fabrications. Among other problems, there is lack of verification, which makes journalists easy marks for any group or individual who seeks to gain credibility and traffic by getting the press to cite their claims

and content. News organizations spread problematic and unreliable content without adding reporting value. All of this results in a context in which lies spread much faster than the truth, and fake news creators in combination with social media play a crucial role in the process.

Varga and Tully (2016) suggested that a combination of media literacy education and public service announcements may be the most effective way to address critical thinking skills and abilities to verify news. When they tested the effectiveness of media literacy education, their findings suggested that “the ability of media literacy messages to influence students’ processing of the subsequent political program is conditioned by [students’] pre-existing media literacy education” (p. 440). Unfortunately, public services announcements do little to help students judge the reliability and validity of news received through various social networks and devices.

A significant body of research focuses on how rumors propagate (Friggeri, Adamic, Eckles & Cheng, 2014), on effects of media exposure (Spenskuch & Toniatti 2016), and on ideological segregation in news consumption (Bakshy, Messing & Adamic 2015). Reducing the negative impact of fake news has been proposed in various research. Borden and Tew (2007) discussed the possible impacts of fake news on voting patterns in the US 2016 election and how the negative impact of fake news can be reduced.

The phenomenon of “fake news” has been extensively covered by academic literatures in various fields such as political science, education, and computer science. Research shows that two main

motivations for providing fake news: 1) advertising revenues, i.e., when readers click on the websites whose content goes viral, especially on social media and the providers draw profits and 2) the ideological motivation, which happens when one perceives the opportunity to enhance the chances of a particular political party to win elections.

The above mentioned research relates to the idea that the absence in education of a critical social perspective on digitally produced news and knowledge is due to diminished meaning and value of literacy in general.

### **Fake news affects academic literacy**

The term “literacy” refers to different aspects of communication, including media literacy, business literacy, and digital literacy. Traditionally perceived it means the “production of knowledge in textual form” and is central to educational practice, regardless of the media used. Literacy practices address the activities around textual production. What matters is that texts and practices should be purposeful for a certain community. Researchers in education have stressed the essentially social character of textual communication. Their main arguments focus on the role that literacy practices in meaning-making throughout the university (Lea & Stierer, 2000; Lillis, 2001). Academic literacies in digital contexts contain the multi-layered social practices involved in creating, communicating and evaluating textual knowledge across this range of modes (Goodfellow, 2011; McKenna, 2012). The complex multi-layered nature of literacy makes it harder for fake news to be tracked in terms of origin, creator and sources used because it is usual-

ly impossible to know the real creator; digital technologies and environments offer many possibilities in terms of texts and practices. As educators we need to understand better the implications of this new textual world in terms of authorship and truth value or, to put it in modern terms, to recognize the so-called “alternative facts.”

Through the case presented from the Macedonian city and the pro-Trump websites producing false information we can see that Internet users all around the world may lack the ability to assess the values of produced digital work. It is an issue that cannot be justified by proper curriculum in schools which addresses the development of critical thinking skills. In order to help students it is valuable to know how the conventional literacy practices are being disrupted. The role of values in higher education has been explored in the research on academic practice. For example, Macfarlane (2004) argued that the discourse on academic practice is largely concerned with competencies and skills and generally fails to engage with the ‘ethical complexities’ of teaching in higher education. Higher education is about teaching students to develop strategies in which personal and professional values frame or inform practice. However, Macfarlane does not consider values within the digital context and in general, my exploration of sources points to the lack of literature discussing the values related to truth, trust, control in e-learning, and digital literacy. As Weller (2011) argued, higher education is in a transition in relation to digital scholarship, but academics see blogging and tweeting (and similar practices) as a core part of academic discourse. For example, blogging is changing the way the field of

economics is articulated and practiced. Academic literacies approach enables us to think about issues of power, context, and identity in relation to digital literacy, with an emphasis on practices as members of certain communities of practice. But despite the rhetorical complexity of working with a range of texts, attention should be paid to the complex processes of meaning-making and distinguishing between false and true values since “students are influenced by what they believe their teachers see as valid, reliable, and authoritative knowledge” (Lea & Jones, 2011). In other words, students often recognize the role of the teacher as the final arbiter of truth-values. That role becomes more complicated when the context requires educators to engage critically with their students in examining the meaning-making and knowledge-construction practices that are characteristic of the digital world.

#### **What should readers and educators do?**

If digital literacy is a tool for assessing the ability of users to perform such tasks in digital environments as 1) using the computer’s digital reproduction capability to create original products (reproduction literacy), 2) possessing the flexibility of thinking that enables them to construct knowledge from multi-layered contexts, and 3) having the ability to critically evaluate the quality of digital information (information literacy), we as educators should promote the development of intellectual infrastructures, specifically, the ability to access, analyze, and evaluate information while keeping in mind the values of power and truth, values which assert that literacy is the basis of democracy.

That said, the activities suggested for academic writing classes consist of collecting evidence

on the level of overall exposure to fake news. Students can bring news into class which they believe is trustworthy and this can give some sense of how persuasive fake news would need to have social impact. Students and readers can do research on the types of news citizens in their local community are exposed to during elections and what content, exactly, changes the way people vote. Spenkuch and Toniatti (2016) showed that exposing voters to one additional television campaign ad changes vote shares by approximately 0.02 percentage points. This suggests that fake news changes vote shares. To spot fake news, all students should be informed about what fake news is and how it has been used to date in election campaigns. In addition, educators should use real-world examples to teach students how to spot fake news. One question that works in class when students start the analysis is: Why would I believe this? Then they design a list of check points. There are several key questions students can ask when presented with news that can help identify what is or isn't fake news: 1) author (has the author published, written, created other content apart from the analyzed content, discourse (any instances of manipulative discourse which alter facts), 2) audience (aimed at promoting a certain candidate over another) and 3) voice (the voice being unique or it looks like a repetition and redistribution of other news).

For example, Facebook reports that it uses steps to identify fake news articles, one of which is called "disputed news by third parties." This step helps users avoid accidentally sharing false articles by notifying them that a story is "disputed by third parties" before they share it (Mosseri, 2016).

In building the sense of active citizenship that was mentioned earlier in the text, students can become those 3<sup>rd</sup> parties and inform the local community about the truth-value of the news.

To conclude, educators need to embrace a subjective stance and react when they spot false information rather than hiding behind objectivity, not believing that they should influence the opinions students might form independently.

### **Conclusion and discussion**

We read a huge number of false stories regardless of whether we believe them or not. The effect is enormous largely due to the speed of fake news distribution. This was shown in the case study of website creators in Macedonia who influenced the US elections. The economic instability in some peripheral countries motivates fake news production because of the quick and high ad revenues gathered from unscrupulous websites. Media literacy inevitably affects academic literacy due to our everyday exposure to online news created by those who have access to the Internet.

Educators can learn valuable lessons from their direct encounter with "fake" news and can analyze fake news in classes on various subjects related to their disciplines. By treating the strengths and limitations of fake news as a form of media criticism, teachers can effectively teach students, who are current or future voters, how to develop their integrity and make well-informed choices. In practice, Facebook and other social media platforms and advertising networks have faced pressure from users and civil society activists to reduce the prevalence of fake news on their systems. This was the case



with the fake websites in Macedonia: both Facebook and Google are reporting to be removing fake news websites from their advertising platforms on the grounds that they violate policies against misleading content. These actions seem to increase social welfare. Additionally, identifying fake news sites and articles raises important questions about who becomes the creator and validator of truth-values. The role of the educators should be to encourage students to focus on the skills or activities involved in co-producing and receiving news while paying attention to context. The roles of journalists, educators, and students include the expectations regarding what standards we need in order to accomplish our performances and with which purposes. Trust in information accessed through social media seems to be still high, as is supported by the fact that research has confirmed that fake news was widely shared in favor of Donald Trump. Pro-Trump fake stories were shared on Facebook a total of 30 million times, and 41 pro-Clinton fake stories were shared only 7.6 million times.

Academic literacies research has paid critical attention in conceptualizing literacies as social and cultural practices. Research gives significant weight to meaning-making around textual practice and to a critical perspective for examining learning while using technologies. Language and liter-

acy play a crucial role in higher education. In particular, attention to writing has played an important part in understanding student learning because of the role it plays in the process of argumentation assessment. For many years, researchers in the field of student writing and learning have been concerned with the different ways in which students and academics make meaning through engaging in a range of literacy practices. However, not much attention has been paid to teaching digital literacy in the university. This lack has implied that educators need to provide new ways of talking about learning, literacy, and technologies and, in particular, how best to take account of the integration of texts and technologies in terms of textual practice. Lea and Jones (2011) emphasized the practice of reading hybrid resources and making sense of them in relation to their assessed work as a dominant practice for students.

Fake news is hard to spot, especially in countries with lower digital literacy skills and recent access to the Internet, i.e. are characterized by limited knowledge of the internet and social media. It is important for students to recognize that differentiating between credible and fake information is the foundation for creating knowledge and building civil societies.

## References

- Allcott, H., & Gentzkow, M. (2017). Social Media and Fake News in the 2016 Election. *Journal of Economic Perspectives* 31 (2), pp. 211–236.
- Bakshy, E., Messing, S., & Adamic, L.A. (2015). Exposure to ideologically diverse news and opinion on Facebook. *Science* 384 (6239), pp. 1130–1132.

- Barclay, D. (2017). The challenge facing libraries in an era of fake news. Retrieved from: <http://theconversation.com/thechallenge-facing-libraries-in-an-era-of-fake-news-70828>
- Baym, G. (2005). The Daily Show: Discursive integration and the reinvention of political journalism. *Political Communication*, 22, pp. 259–276.
- Bayne, S. (2010) ‘Academeton, automaton, phantom: uncanny digital pedagogies’, *London Review of Education*, 8(1), pp. 5–13.
- Borden, S. L. (2007). Journalism as practice: MacIntyre, virtue ethics and the press. Hampshire, England: Ashgate.
- Borden, S.L. & Tew, C. (2007). The Role of Journalist and the Performance of Journalism: Ethical Lessons From “Fake” News (Seriously), *Journal of Mass Media Ethics*, 22(4), pp. 300-314, DOI: 10.1080/08900520701583586.
- Goodfellow, R. (2011). Literacy, literacies and the digital in higher education, *Teaching in Higher Education*, 16(1), pp. 131–144.
- Gottfried, J. & Shearer, E. (2016). News Use across Social Media Platforms 2016. Pew Research Center. May 26. Retrieved from <http://www.journalism.org/2016/05/26/news-use-across-social-media-platforms-2016>.
- Kovach, B., & Rosenstiel, T. (2001). *The elements of journalism: What newspeople should know and the public should expect*. New York: Three Rivers Press.
- Lea, M. R. and Stierer, B. (eds). (2000). *Student Writing in Higher Education: New contexts*. Buckingham: Society for Research into Higher Education/Open University Press.
- Lea, M. R. and Jones, S. (2011). Digital literacies in higher education: exploring textual and technological practice, *Studies in Higher Education* 36 (4), pp. 377–395.
- Lillis, T. (2001). *Student Writing: Access, Regulation, Desire*. London: Routledge.
- McKenna, C. (2012). Digital texts and the construction of writerly spaces: academic writing in hypertext, *Pratiques: Literacies Universitaires: Nouvelle Perspectives*, 153–154, pp. 211–229.
- MacIntyre, A. (2007). *After virtue* (3rd ed.). Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Macfarlane, B. (2004) *Teaching with Integrity: The Ethics of Higher Education Practice*. London: Routledge.
- Mosseri, A. (2016). “News Feed FYI: Addressing Hoaxes and Fake News.” Newsroom, Facebook, December 15. Retrieved from <http://newsroom.fb.com/news/2016/12/news-feed-fyi-addressinghoaxes-and-fake-news/>.
- Read, M. (2016). “Donald Trump Won because of Facebook.” *New York Magazine*, November 9, 2016
- Silverman, C. (2015). *Lies, damn lies and viral content*. Barclay. Columbia University: Tow Center for Digital Journalism. Retrieved from <http://towcenter.org/research/lies-damn-lies-and-viral-content/>
- Silverman, C. (2016). “This Analysis Shows how Fake Election News Stories Outperformed Real News on Facebook.” *BuzzFeed News*, November 16.

- Silverman, C., and Singer-Vine, J. (2016). Most Americans Who See Fake News Believe It, New Survey Says.” *BuzzFeed News*, December 6.
- Varga, E., & Tully, M. (2016). Effectiveness of a nonclassroom news media literacy intervention among different undergraduate populations. *Journalism & Mass Communication*.
- Weller, M. (2011). *The Digital Scholar: How Technology Is Transforming Scholarly Practice*. Bloomsbury Academic, [http://www.bloomsburyacademic.com/view/DigitalScholar\\_9781849666275/book-ba-9781849666275.xml](http://www.bloomsburyacademic.com/view/DigitalScholar_9781849666275/book-ba-9781849666275.xml)

### Мира Беќар

#### Како лажните вести влијаат врз академската писменост: Случајот на мала држава што ги зацврсти резултатите од изборите во САД (Резиме)

Феноменот „лажни вести“ се шири со алармантна брзина во последниве две декади. Создавањето лажни вести и нивното распространување влијае врз нашата дигитална писменост и нашите компетенции како читатели и едукатори. проблемот се усложнува со отсуството на критичка перспектива кон дигиталното образование. Оваа студија ја анализира врската помеѓу создавањето лажни вести во периферна земја во Европа и претседателските избори во САД. Целта на ова истражување со кое се анализира вистински настан од 2016 е да ја дефинира дигиталната писменост, да понуди нов пристап кон нејзино развивање и да понуди начини што би им помогнале на студентите, кои воедно се и активни читатели на вести, да препознаат проблематична содржина. Воедно би им дале повеќе моќ на читателите за успешно партиципирање во демократско општество.

**Клучни зборови:** лажни вести, претседателски избори, дигитална писменост, академска писменост, едукација



Африм А. Рецепи

УДК 111.852

*Review article / Преѓлеген научен ѿруг*

## ЕСТЕТИКАТА И НАУКАТА

**Клучни зборови:** инстинкт, убавина, уметност, експериментална естетика, еволуција

### Експериментална естетика

Ако размислуваме за естетиката во времето на науката, првиот што ни паѓа на ум е пионерот на експерименталната естетика, Густав Фехнер. Тој во 1786 г., ја објави книгата *Vorlesung über die Aesthetik*, која се смета за прва студија во доменот на емпириската естетика. Во оваа книга Фехнер ги постави трите главни закони: првиот се однесува на фактот дека нашиот ум и светот се поврзани по одреден систем и преку постојани законитости; вториот закон се однесува на фактот дека постои внатрешна и надворешна психофизика, односно надворешната психофизика му е својствена на светот кој е поврзан со нашите ментални способности; третиот закон се поврзува со фактот дека не постои сигурен систем, така што треба да се смени правецот, да се почне од фактите, од поединечното кон општото. Вака Фехнер ја промислуваше „долната“ естетика која треба да служи како основа за создавање на горната естетика, наме-

нета за филозофски и метафизички промислувања на убавината и уметноста.

„Ние ги имаме предвид филозофските системи на естетиката на Шелинг, Хегел и на Кант, меѓутоа она што уште недостига е емпириската основа и од таа причина, сите системи на филозофската естетика ми изгледаат како моќни великани со нозе од глина“. (Fechner, 634)

Меѓутоа, емпириската естетика на Фехнер, за да биде целосна, ќе треба да соработува со другите сродни дисциплини, како што се: биологијата, физиологијата, психологијата, етнологијата, социологијата и др. Еден таков потфат ќе најдеме во интересната студија на неврологот Анџан Чатерџи, објавена во 2015 година. Тој во предговорот на оваа студија го образложува својот оптимизам, поставувајќи го прашањето: „Зошто научникот треба да се занимава со естетика?“ Дали истражувањето на естетиката преку науката ќе придонесе за поголемо знаење и подлабок увид во оние проблеми кои хуманистите ги насобрале со години? Одгово-

рот на претходните прашања Чатерци ќе го даде преку следниот цитат:

„Идеите на невронауката и на еволутивната психологија не биле историски достапни за научниците од хуманистичките науки. Тие досега не биле комбинирани. Ние, научниците, кои мислиме дека невронауката ќе ни го покаже одговорот како настанува естетиката и еволутивната психологија и ќе ни го покаже одговорот зошто настанала естетиката, можеме да бидеме оптимисти“. (Chatterjee, 2015: 1)

### Инстинкт

Во почетокот на 20-тиот век, антропологот Франс Боас ја поставил идејата на културниот релативизам, кој значи дека не сличностите, туку разликите се тие кои се важни во определбата на одредена култура. Меѓутоа, било потребно да се појави парадигматската логика за да се концептуализира начелото „единство во различноста“. Ноам Чомски ги постави параметрите на една универзална граматика, а тоа подоцна Стив Пинкер ќе го именува како лингвистички инстинкт. Брајан Битер ќе зборува за математичкиот инстинкт, а Филип Бол за музичкиот инстинкт итн. Определбата на Денис Датон да зборува за биолошкиот инстинкт веројатно е поттикната и претставува резултат на претходните инстинктивни парадигми. Тоа што е заедничко за парадигмите е тезата дека постојат и универзални вредности на и за човекот. Универзалните вредности се објаснуваат преку постоењето на заедничка структура на мозокот и гените. Постојат извонредни факти дека една ваква теза е точна. Во контекст на еволутивните

процеси на хуманистичките науки се создаваат услови за еден нов хуманизам. Создавањето на новите области, како што се биолингвистиката, невроетиката и невроестетиката, се доказ за тоа. Како резултат на истражувањето на односот уметност – мозок, уметничкиот инстинкт е поставен во центарот на хуманологијата. Во тој контекст, интригира Денис Датон со неговата книга *Уметноста како инстинкт* (2009). Во книгата Датон објаснува како уметноста се создава од биолошките импулси, кои во основа се универзални. Тој поставува таква теорија на уметноста, која покажува дека нашата практика и нашиот суд за уметноста треба да се информираат преку разбирањето, и тоа врз база на нивните вродени, инстинктивни основи. Тој ќе забележи дека во модерното време постои силна интелектуална и економска заложба за разликите на уметничката практика, така што, фаворизирајќи ги разликите, ги забораваме универзалните вредности на уметноста. Всушност, што подразбира Датон кога уметноста ја втемелува на универзалните биолошки импулси? Одговорот го гледа во далечното минато, во плеистоценското време, во времето на *homo erectus* и *homo ergaster*. Сто илјади години пред да се појави писмото, нашите предци знаеле да го препознаваат убавото. Доказ за тоа се Ашуловата секира, како украсен дизајн во форма на лист, и саванските пејзажи, кои и ден-денес се прифаќаат како совршено убави. Според Датон, инстинктот за убавото се појавува во сите еволутивни периоди, а и во модерниот свет со сликарството на Ван Гог, со музиката на Бетовен или со американската џез-музика, прифатени

во сите култури. Значи, уметноста е биолошка, универзална и транскултурна.

„Уметноста е панкултурна, а тоа е примарната причина да помислиме дека постои едно биолошко објаснување за нашата тенденција да создаваме уметност и да ја консумираме“.  
(Dutton, 2009: 99-101)

Естетиката спонтано се појавува низ светот, таа не е само едноставна биолошка адаптација, туку има и прилагодлива функција (сексуалната селекција) за нашиот опстанок. Сексуалната селекција ја опишува обновената еволутивна телеологија, повторно воведување на интелигентен дизајн во процесот на еволуцијата. Несомнено, размислувањата за уметноста и естетскиот вкус во еволутивните термини може да фрли нова светлина врз традиционалните прашања во естетиката и да ги револуционизира уметничката критика, теоријата на уметноста и уметничката практика. Во тој контекст, Ренди Тонхил ја прифаќа одредбата на Доналд Симпсон кога укажува дека:

„Задоволството, како и секое друго искуство, е производ на мозочните механизми, а мозочните механизми ја произведуваат еволуцијата... преку селекција“.  
(Thornhill, 1998: 23)

### Естетски мозок

Се поставуваат следните прашања: Зошто толку пристрасно избрзуваме кон убавото? Зошто луѓето наместо да внимаваат на себе, поголем дел од времето го минуваат во игра, музика или пред слики? Зошто толку посакуваме да создаваме убави приказни? Во рамките на поновите откритија во невронауката и ево-

луциската биологија се крие одговорот на веќе поставените прашања, на она што се наоѓа зад нашата необична фасцинација од убавото. Поточно, одговорите на вака поставените прашања се наоѓаат во книгата *Естетскиот мозок* од Ањан Чатерџи. Уметноста и естетиката длабоко се инкорпорирани во хуманистичките науки. Истражувањето на естетиката преку науката може да придонесе при продлабочување на постојните хуманистички знаења. Според Чатерџи, постојат две суштински идеи: првата идеја покажува дека во секое човечко однесување постои невронска основа. Не може да постојат мисли, желби, емоции или снисhta кои не се поврзани со функцијата на нашиот нервен систем. Втората идеја покажува дека еволутивните сили се суштински фактор во создавањето на нашиот мозок и нашето однесување. Поврзувањето на естетиката со неврологијата (како функционира естетиката) и еволуциската психологија (зошто треба да постои естетиката), и покрај скептицизмот на другите, за Чатерџи е можна. Истражувачите кои зборуваат за еволуцијата на уметноста, обично заземаат една од следните позиции: уметноста како инстинкт или уметноста како еволутивен нус-продукт. Застапниците на тезата за уметноста како инстинкт, посочуваат дека уметноста е се-присутна, без разлика дали ќе погледнеме наназад во античките култури или во најразличните разлики во современите култури. Штом е толку широко распространета, уметноста е биолошки инстинкт. На пример, како што видовме погоре, Денис Датон во неговата популарна книга смета дека уметноста е биолошки инстинкт.

Приврзаниците на тезата за уметноста како нуспродукт ја нагласуваат идејата на „уметноста заради уметност“ и сметаат дека уметничките практики се разновидни и обликувани од одредената култура. Идејата на „уметноста заради уметност“ значи дека уметноста не е корисна, таа мора да биде нуспродукт на други производи што биле корисни за нашите предци. Всушност, како е можно, се прашуваат теоретичарите, а еден од нив е и Чатерџи, да има толку многу навидум различни предмети кои можат да бидат израз на инстинкт?

„Ќе ви покажам дека ниту идејата за уметноста како инстинкт, ниту идејата за уметноста како еволутивен нуспродукт не е сосема задоволувачка. Ни треба трет начин да размислиме за уметноста, со цел да ја разбереме и нејзината универзалност и нејзината разновидност“. (Chatterjee, 2014: 5)

Енигматичното лице на Мона Лиза е најпозната слика на светот. Нејзиното лице буквално го зграпчува гледачот, бидејќи е енигматично. Лицето изразува нешто, сака да покаже нешто, нејзиното лице не ангажира, не возбудува, таа е релациска. Дали лицата кои се убави, не фасцинираат? Според Чатерџи, постојат неколку универзални принципи заради кои лицето изгледа убаво. Човечкиот мозок автоматски реагира на убавите лица и тела, а понекогаш и не сме свесни за тоа. Дека не сме свесни за тоа докажува следниов експеримент. Во експериментот од една група луѓе се побарало да споредат две компјутерски генерирани лица. Од нив било побарано да проценат колку се слични лицата. Иако од учесниците не било побарано да

ја оценат убавината на лицата, нивните визуелни кортекси покажале зголемена активност, значи нивните мозоци несвесно и автоматски реагираше на убавите лица. Во прилог на оваа идеја е и идејата за универзалната убавина. Но, зошто тие лица ги сметаме за убави? Постојат три основни параметри според кои убавите лица се привлечни: просечниот, симетричниот и сексуалниот диморфизам (физичките особини кои ги разликуваат половите). Просечните параметри се однесуваат на статистичкиот просек на одредено убаво лице кое е попријатно од лицето кое ги нема просечните параметри (нос од средна величина, очи кои не се премногу блиску, ни премногу далеку); симетријата како пресудна за оценувањето на убавината (симетричните лица покажуваат здравје и силен имунолошки состав); сексуалниот диморфизам се однесува на лицата кои имаат типично машки или женски особини (на пр. брадата како машка особина е привлечна). Значи, нашиот мозок кореспондира и ја посакува убавината.

„Секогаш кога велиме за некој физички објект дека е деформиран, кога за некое тело велиме дека вратот е покус, а нозете подолги, ние всушност го покажуваме нашиот вроден инстинкт за совршени и убави форми“. (Clark, 1984: 8)

Симетричните лица и тела ги посакуваме, бидејќи се знак на здрав имунолошки систем и тело. Во тој контекст, една од клучните идеи за одредување на убавото се поврзува со естетската привлечност на широките савани, особено на африканските савани. Студиите покажуваат дека луѓето, без разлика на нивната старост или



етникум, повеќе уживале во сликите на саваните, отколку на која било друга локација, дури и оние кои никогаш не биле во савана.

„Идеалниот савански пејзаж е доказ дека луѓето од секаде, универзално ја доживуваат убавината преку слични визуелни искуства“ (Dutton, 2009: 25)

Инаку, саванските пејзажи се карактеризираат со отворени простори, со ниска трева, со присуство на вода, со пат кој е отворен, со разновидност на зеленило, вклучувајќи цветни и плодни растенија, со разни животни и птици. За саваните постои хипотеза дека единствено на такви места, поконкретно во северноафриканските савани, луѓето преживувале, еволуирале. Колку е точна оваа хипотеза покажува фактот дека луѓето мигрирале од едно на друго место, од еден континент на друг, така што веројатно се приспособиле и во другите краишта. Во плеистоценско време луѓето поседувале развиени адаптивни способности за да преживеат и на други места, меѓутоа останува фактот дека најмногу еволуирале на местата кои имаат некои елементи на северноафриканските савани.

### **Безинтересното допаѓање на Кант**

Постои и моментот кога се прифаќа клучната идеја дека создавањето на уметноста е универзално човечко однесување, додека самата уметност многу тешко се дефинира. Уметноста е насекаде, во кој било предел на човечкото живеење, по улици и сидови, во играта на децата, во нивното пеење и играње. Не постои историска епоха во која не се појавуваат уметнички форми. Пештерските слики од пред 30 000 го-

дини, или скулптурата на Венера од Тан-Тан од пред 400 000 години. Значи уметноста е суштинска димензија на човечката природа. Меѓутоа, не само пропорционалните или хармоничните предмети се убави, туку се убави и дисхармоничните и грдите предмети. Иако нашето чувство за убавина, во поголема мера, е одредено од структурата на нашиот мозок, и општеството влијае на она што го нарекуваме убаво. Во естетиката позната е разликата помеѓу убавото и сублимното чувство, уметноста не е само убаво туку и возвишена, трагична, болна или трогателна. Невроестетиката покажува дека при перцепцијата на одредено уметничко дело се активираат сензуалните, емоционалните и когнитивните мозочни мрежи. Значи, уметничкото дело не само што се доживува емоционално, туку и концептуално се проектираат значења, а од нив чувствуваме еднакво задоволство.

Меѓутоа, естетското искуство е одредено како безинтересно допаѓање. Всушност, ова е славната формула на Кант, која потекнува од заедничкото сетило (*sensus communis*), реализирано преку трансценденталната аперцепција. Според невролозите, постојат два различни поврзани системи во мозокот: еден одговорен за допаѓањето, а другиот за желбата. Бидејќи отсекогаш го посакуваме тоа што ни се допаѓа, и тоа што ни се допаѓа го посакуваме, овие два механизми функционираат заедно, тие се разликуваат преку невротрансмитерите кои реагираат на задоволството, но од различен вид. Меѓутоа, при естетското доживување, при доживувањето на уметничкото дело, ние едноставно уживаме, без разлика на цената на делото.

### **Уметноста: природен инстинкт или културен нуспродукт**

Постојат два аргумента за тоа дали уметноста е природен инстинкт или нуспродукт на човечката еволуција. Првиот аргумент се однесува на еволутивните теории. Еволутивната естетика, на пример, формулата на Кант ја одредува како враќање кон рајот, факт што покажува дека уметноста се смета за биолошки инстинкт, дека таа има еволуциска моќ. Датон и некои други мислителите сметаат дека уметноста била измислена за да може човечкиот вид да преживува. Уметноста отсекогаш ја продлабочувала социјалната кохезија, и тоа преку ритуалите, игрите, песните и др. Оние групи во кои го има чувството на социјална кохезија, природно имаат поголеми шанси за преживување. Меѓутоа, според Чатерџи, ова и не е сосема прифатливо, бидејќи, на пример, сликарите или писателите своите најдобри дела ги создале во најголема самотија. Вториот аргумент се поврзува со фактот дека уметноста е нуспродукт на човечката еволуција. Природата ни дала мозоци кои имаат висока когнитивна моќ и извонредни флексибилни способности за уживање во сликарството, пишувањето, композирањето и други уметнички форми. Значи, уметноста не е биолошки инстинкт, туку нуспродукт на човекот. Меѓутоа, и овој аргумент е некако неубедлив, бидејќи уметноста е многу подлабока од нашите концептуални моќи. Во тој контекст, доаѓаме до клучното прашање:

„Можеби не треба толку лесно да се откажеме од инстинктивната теорија на уметноста, можеби не треба толку лесно да се откаже-

ме од уметноста како нуспродукт. Можеби постои трет начин за промислување на уметноста?“ (Chatterjee, 2014: 171)

Значи, ако уметноста не е биолошки инстинкт, тогаш како ќе го образложиме фактот дека ние сме опкружени со уметност? Како ќе го објасниме фактот дека остатоците од уметноста постојат како факти кои докажуваат дека отсекогаш имало потреба за уметност? Фактот дека уметноста не е биолошки инстинкт и не е адаптивен феномен, многу тешко се игнорира. Меѓутоа, цитираната литература покажува дека не може да се негира фактот дека уметноста не е единствена, туку дека е разновидна, постојат различни уметнички форми. Исто така, не може да се негира фактот дека уметноста не е создадена од историјата и културата. Кога зборуваме за универзалноста на уметноста, мислиме на уметноста како биолошки инстинкт, меѓутоа кога зборуваме за различноста на формите на уметноста, зборуваме за уметноста како нуспродукт на човекот. Во тој контекст, во книгата *Естетскиот мозок*, Чатерџи го поставува коначното прашање: Дали постои некој трет начин за промислување на уметноста?

Одговорот на ова извонредно комплексно прашање, Чатерџи го доловува преку бенгалската домашна птица, за да ни ја покаже ситуацијата на кој начин природата ја создала уметноста во животот. Обично птиците пеат од еволутивни причини, пеејќи тие си наоѓаат пријатели, ја бранат сопствената територија и преку песната ги идентификуваат сродните птици. Меѓутоа, нивните песни се едноставни и стереотипни, односно природни. Има случаи кога

птицата, како што е бенгалската домашна птица, припитомена во Јапонија пред 250 години, ги прескокнува биолошките селекции. Со текот на времето, песните на оваа птица, кои биле обични, почнале да варираат, таа почнала и да импровизира во зависност од околината. Слично на птицата, нашиот мозок развил способности потребни за еволуцијата, како што се: сништа-та, способноста за апстрактни размислувања, различни емоции и инстинкт за игра. Всушност, за Чатерџи, како резултат на еволуциските услови и потреби, ние сме биле слободни да ги користиме таквите вештини кои ја создале уметноста.

„Луѓето перципираат некои работи како убави поради еволутивната корист од нив. Овој принцип е видлив насекаде, од убавите лица до атрактивните пејзажи. Според тоа, уметноста настанала од повеќе еволуциски способности, кои кога се комбинираат во сигурна околина, доведуваат до креативно изразување и уметнички способности“. (Chatterjee, 2014: 56)

### Заклучок

Имајќи ја предвид еволутивната естетика на Денис Датон, кој уметноста ја дефинира како биолошки инстинкт, и имајќи ги предвид и другите еволутивни теории, користејќи ја логиката на експерименталната естетика, која во историјата на естетиката почна со Фехнер, однос-

но имајќи ги предвид достигнувањата на невроестетиката, Чатерџи со својата книга *Естетскиот мозок* емпириски успеа да ја продлабочи, да ја појасни најмоќната теорија на уметноста, т.е. еволутивната естетика на Денис Датон. Интересен е неговиот емпириски резултат дека невроестетиката не може во целост да ја опфати уметноста и дека не постои нервна мрежа посветена на естетиката. Од извонредна полза за естетиката е и неговиот обид да изнајде решение за дилемата дали уметноста е биолошки инстинкт или културен нуспродукт на животот. Идејата за уметноста како инстинкт е прифатлива, затоа што подразбира дека уметноста е многу подлабока, дека е интегрален дел од нашето битие, универзална човечка преокупација. Иако научниците обично ја определуваат уметноста како биолошки инстинкт или како еволутивен нуспродукт, Чатерџи емпириски ја одредува уметноста како универзално негувана во нашите мозоци, и како разновидно обликувана од историјата. Интегрирајќи ја невроестетиката со еволуциската естетика, доведувајќи ги до предизвикувачка синтеза, користејќи ги податоците од психологијата, биологијата, филозофијата, историјата на уметноста и од неврологијата, тој емпириски успева да докаже дека врската меѓу биологијата и уметноста е многу подлабока.

### Литература

- Chatterjee, Anjan. (2014) *The Aesthetic Brain, How we evolved to desire beauty and enjoy Art*, Oxford University Press.
- Chatterjee, Anjan. (2011) *Neuroaesthetics: A coming of age story*, Journal of Cognitive Neuroscience, New York: 52.

- Clark, Kenneth. (1984) *The Nude, A study of ideal form*, Princeton University Press.
- Dutton, Denis. (2003) *Aesthetics and Evolutionary Psychology*, New York, Oxford University Press.
- Dutton, Denis. (2009) *Art and Human Reality*, Interview by David Pinker.
- Dutton, Denis. (1994) *The Experience of Art Is Paradise Regaind*, Kant on Free and Depend Beauty, The British Journal of Aesthetics, London.
- Dutton, Denis. (2009) *The Art instinct: Beauty, Pleasure & Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York.
- Fechner, Gustav. (1943) *Little Book of Life Death*. Translated by Mary Wadsworth, New York: Pantheon.
- Gilbert / Kun, (1986) *Istorija estetike*, Nolit, Beograd.
- www// Hetrick, Jay. *Aesthesis in Radical Empiricism*.
- Jacobsen, Thomas. (2010) *Beauty and The Brain, culture, history and the individual differences in aesthetic appreciation*, Journal of Anatomy, Volume 216, New York.
- Thornhil. R. (1998) *The Evolution of human sexuality*, Trends in Ecology and Evolution, London, 98.

### Afrim A. Redzeqi

#### Aesthetics and Science (Summary)

Bearing in mind the evolutionary aesthetics of Dennis Dutton, which defines art as a biological instinct, taking into account other evolutionary theories, utilizing the logic of experimental aesthetics that began in the history of aesthetics with Fechner's aesthetics, Chatterjee with his book *The Aesthetic Brain*, empirically succeeded in deepening, clarifying the most powerful theory of art, namely Dennis Dutton's evolutionary aesthetics. Interestingly, his empirical result is that neuro-aesthetics cannot encompass art as a whole and that there is no neural network devoted to aesthetics. Of great benefit to aesthetics is his attempt to find a solution to the dilemma, Is art a biological instinct or a cultural by-product of life? The idea of art as an instinct is accepted because it implies that art is a much deeper, integral part of our being, a universal human preoccupation. Although scientists usually define art as a biological instinct or as an evolutionary by-product, Chatterjee defines empirical art as universal cultivation in our brains, and as diverse shaped by history. By integrating neuro-aesthetics with evolutionary aesthetics, leading them to a challenging synthesis, utilizing data from psychology, biology, philosophy, art history, and neurology, he will empirically prove that the link between biology and art is very deep.

**Key words:** instinct, beauty, art, experimental aesthetics, evolution

Sonja Stojmenska-Elzeser

УДК 821.163.3-31.09

*Preliminary communication / Прейходно соопштение*


## THE QUESTION OF BELONGING IN THREE MACEDONIAN NOVELS BY WOMEN WRITERS

**Key words:** belonging, Macedonian novel, women writers

Women writing as a specific literary sphere (or a sub-genre) has been intensively argued and discussed in Macedonian literature (I must admit with different and even opposite opinions) during the last two decades. There were published several theoretical books on this topic, doctoral thesis and what is most important, many literary products, novels, short stories, essays and poems which contributed to summarizing the specificities of the artistic world of women, the original stylistic approach, motifs, and the specific gendered point of view... Mainly influenced by the postcolonial theory and gender studies, these literary works, in one or another way, deal with the crucial question of identity, sense of belonging and home/homelessness. Focusing my attention on this layer, I will analyze three novels written by contemporary Macedonian women writers: *Hidden Camera* by Lidija Dimkovska (2004), *The Snow in Casablanca* by Kica B. Kolbe (2005) and *A Doodle House* by Olivera Nikolova (2012).

*Hidden Camera* is a novel of the nomadism and the journeys of the heroine; her hesitations between the home and foreign lands, or between all foreign lands that become her home. As the author makes a point, the most consistent theoretical platform for experiencing the home and the foreign land has been explained by a Romanian émigré in Amsterdam, Sorin Aleksandresku, who wrote the following words in his book: "Home does not exist anymore, or it does in different places... I was at home only when I asked myself if and where at home I was. I had an identity only when I knew not any other alternative. The road from identity to dual identity goes through the loss of the self, thus from home you arrive there, yet always through different lines of here, and at the same time all are crossroads". The journeys, lives and stays in several different countries are the basic materials for the motif, which has been organized in this book into a story for a certain period of time spent in an apartment in Vienna where the writer resides in the

capacity of a so-called writer-in-residence, i.e. as an eastern European writer who is financed by a western European foundation with a task to write a literary work. The Macedonian writer shares the apartment with a photographer from Albania (Edlira) and a musician from Pakistan (Joseph). The story about these three artists united into a Vienna community is only a framework story intertwining the notes on Lila's childhood from her past in Shlegovo (Macedonian village), her life in Romania as a student and a lecturer, for the many trips around the world upon participating in various poetry festivals (France, Sweden, The Netherlands, the USA, Taiwan, the Czech Republic, Lithuania), and for her final home address in Slovenia, where she lives due to a very curious reason – love. Foreign lands are Lila's destiny foretold in the visions of an astrologist, who convicts her that the “world would be her home”.

The curious diary notes from various countries are a sort of kaleidoscope of images from all types of events, experiences, impressions, scenes, historical facts and current events – waiting in lines for visas and documents; experiences in the Romanian lecturer's dorm; intimate and love sequences; particular resonations of military events; and notes on the Struga Poetry Evenings and the treatment of the Macedonian poetry in the world as well as of Macedonia in general. The linkage between the Albanian and the Macedonian into an honest friendship and between the Albanian and the Pakistani into a warm and tragic love affair presents, perhaps, a constructed or simply a real superposition of emotionality over all theories, stereotypes and clichés about national mentalities. The selection of

these particular nations present in the artistic apartment is not by chance and thus it allows the author to develop the issues of the Macedonian-Albanian relations in the context of real events from the beginning of the 21st century, as well as the current aspects of differences, stereotypes and other image theories of how one people perceives the other or the mutual “philias” (sympathies) and “phobias” (intolerance).

The presence of these problems in the novel is a part of the “given task” and it represents a necessity to ensure the attractiveness of the text for the current European reader, to whom issues of ethnic, national and gender stereotypes are especially provocative and which have been discussed for a longer time at relevant international literature and academic meetings. Nonetheless, the specific quality of this novel is the ironizing tone to all such euphoria which in theory results in numberless pages of never-ending discussions, and in practice, in real life, it collapses as a tower of cards because neither love nor friendship ask for nationality or religion. Interpersonal relations rise above all divisions and classifications when they are real. This is proved by Lila's hybrid identity, by her friendship with individuals from different nations and religions, and finally by her marriage with a person from a different nationality. Lila faces the “otherness” every step of the way, and she does not find it hard to accept it with an open heart, with a good thought and piercing glance, and to incorporate it into herself as a part of her own being. In the process, landscapes, countries, peoples, and individuals, whom she becomes fond of, permanently become a part of her; and others, unfortunately, remain burdensome and foreign.

In that sense the foreign lands become her home after she gets to know and love them; hence what stays in and what out of the threshold becomes relative – home can be anywhere she can establish the connection between the place and her own internal world. Thus Eldira's thought has quite a radical note when she utters it in the last moments of her life, as a result of a terminal illness – “home is everywhere where you are healthy!” This novel as its own motto carries the words of Herta Miller, “Neither Jesus is at home”, thus the solid connection of the subject to a home with a concrete location, planet, or universe becomes illusionary and unnecessary. Dimkovska summarizes her point by her thought saying that the fireside as such is not important, but the fire we carry in ourselves and the ability to make homes out of various constellations. A person carries his or her blaze with which he or she can light a fire, as does Lila in all kinds of rooms, apartments and spaces, and beds and sleeping bags. She manages to adapt the space to herself and make it her home. When she finally meets with herself and feels both as an “irremovable kernel” and a part of the world at the same time, she is at home. That is the end of the novel in which the “hidden camera” as an emblem of Lila's divided personality leaves her in order to let her find herself, see herself from her own perspective and finally be home.

The story in Dimkovska's novel is spontaneously narrated, with an accentuated humor and charm resulting from the synthesis of the inceptive poetic and even naïve view of matters, with a mature, discerning and even a philosophical stance on them. There is a great number of lucid notes which

serve as an outline, a detail or prophecy of the most challenging dilemmas of the present time.

The second novel concerned with the question of belonging is the novel *The Snow in Casablanca* by Kica B. Kolbe, written and published in almost the same time as the previous novel (year of publishing is 2005). This novel is also devoted to the identification question of migrants, because also Kolbe and Domkovska as authors, and also their main characters Lila and Dina Asprova are migrants. The young woman Dina Asprova builds her complex identity crucified between the European cities experience and the experience of her native town Skopje. Long walks in her town evoke her memories of her childhood and youth and help her find her spiritual harmony. The feeling of the native city Skopje is deeply connected with a love story. Young intellectual Dina, who temporary lives in Florence (and works in Ufficci gallery) is forced to come back in her town of birth Skopje to take care of her empty family apartment. She has left her town for more than ten years and lived for a while in Rome, Paris, Prague, and finally in Florence. This is the key contrapunct of the novel: European urban centers versus Skopje. Dina Asprova describes Florence with those words:

*Believe me, in the last ten years I've lived in all the beautiful cities in Western Europe, but none of them is like this unearthly pearl. Florence is not just a city. It is embodied artistic vision... (p.7). On the other hand, her native Skopje is “behind the back of Europe” (72), as she says: For me, Skopje was always far from Europe and the world, it was always provincial and narrow that strangles me... I must escape from this spirit of narrowness.*

*Here. From this suburb of Europe. Macedonia. I dream of Europe! (p.169)*

The novel *The Snow in Casablanca* is based on ironic discourse which can be recognized in the playful toponimia: Dina Asprova makes her virtual biography in which her country Macedonia is named Casablanca and her town Skopje is named Justiniana. That is irony towards the position of the Macedonian state and people in the contemporary world:

*... the picture of Casablanca is created by weakness, due to constant defeats in my conquest of the West Europe. We were not a province in that time, when we recited Rimbaud on the edge of the river Vardar. We are province now! If we are province, than let us be a true one. With style! Exotic. That's why I figured all that stuff: Casablanca, Justinijana, Balkanija. Codes of powerlessness! (p.251)*

The urban landscape in this novel is a modus of finding and building the identity of the main character (and of the authoress herself). Walking through the cities is the most common form of narration. Dina Asprova walks in museums of European centers in their famous places and feels herself as a spiritual relative with all the precious icons of the European culture: her closest spiritual relatives are Frantisek (France Kafka) from Prague, Proust, Musil, Man, Becket, Dostoevsky and all the great writers from the European tradition whose creations are her own spiritual treasure. They all build her complex identity which struggle the stigma of not being accepted and not being recognized:

*I told myself that it shouldn't bother me that those famous ancestors in Western Europe don't consider me for their relative ... Anyway, I am sure that I didn't go into the heart of Europe by chance. One day, even those invisible spiritual ancestors in the eternity will have to understand and accept that their European spirit has always lived in my heart. (p.113)*

The European spirit from one side and the native town and native country with all its dirty, dust, provinciality, and all the backwardness, are in struggle in the character of Dina. But what happens when she turns back to Europe and returns to her ugly town? (She admits that her city is not beautiful, it is beautiful only when is covered with snow as it is during the almost whole period of the novel story, mainly because of the metaphoric role of the snow.) From the corners of the city come over her memories of the happy childhood and especially of the love of her life which unfortunately lasted only one night. The young painter whom she fell in love with left Skopje the day after their meeting. But it seems that he was her destiny. In her walks through Skopje in one of the most beautiful streets of the town she recognizes the house that she walked past very often as a child to enjoy the music played by one mysterious woman. The love is found again after many years and it is symbolized with the nice stylish house, the home that she finds with her beloved man, his old dying mother, her friends from the youth etc.

It happens that her life, which was concentrated on the European art and culture, museums and theatres, walks through the streets of most beautiful European cities, suddenly gets a new center –



she finally finds her own home in which all the values that are considered to be European for her can be in harmony with her intimate life. In such an outcome the terms like European spirit and home get together, and the oppositions get lost.

*But Europe makes fun of our yearning for world culture! She herself has forgotten this yearning long time ago. That's why she is cynical towards us! She wants to squeeze out our vital liquids, even the last drops, that keep us alive. Do you know how painful it is to wish one's whole life to go to live in the land of Proust, to live a year in Paris, to be foreigner there and everybody to look at you as at an ox with three heads when you pronounce the name of Proust? Because they all believe that you are the Barbarian from the Balkans to whom they have to make a primat, to teach you to read and write! But you go there to tell them that even when you were fifteen, when you were sitting by the waters and smells of the river Vardar you also enjoyed the aroma of the Proust's linden tea. You will tell them passionately that we, Nora and I, your students, recited Rimbaud and Mallarme all the nights standing in Stone Bridge! We, the dreamers of the world culture. ... I was not taught to love Proust by any non-governmental organization or any old European Foundation during my wanderings through the European wasteland! You are the one who taught me that love, here, in Skopje, the town for which in Paris they asked me whether it is a suburb of Istanbul or of Tirana? ...Europeans, they will never believe me that my father has taught me of that admiration for world culture before Europe came to Macedonia and made*

*big mass from our lives. They want to believe that we have always been barbarians because if they don't believe in it, than their truths about Macedonia will be false. And they are lies. Europe doesn't know Macedonia. We are a secret for her ... (p.313)*

In these words can be felt the stigma of the Macedonian intellectual who has always considered herself as a part of one European spiritual community, but formally isn't accepted in it. This double standard for what is and what is not European tradition bothers the Macedonian writer. The problem of the location of the European culture through the spatial terms contribute to its rethinking as much more complex phenomena than just a simple characteristic of one of the world's continents. In the main point this story argues that the way to overcome those contradictions is to find one's own identity which doesn't stand to be thrown by force on geographic pieces and different sides of the world. Dina Asprova in the novel says:

*I live over the all geographic determinants. (p.109)*

Therefore, this novel shows us that the identity is built up somewhere out of geographic layer, somewhere between, (in this particular example between different geographic places in Europe and different cultural backgrounds) and is always a kind of mixture, a kind of cultural and experience compendium.

The third novel in our selection is written by the writer who is not migrant herself (Olvera Nikolova lives in Skopje all her life, Dimkovska and Kolbe are migrants- they live in Slovenia and in

Germany). That's why migration and spatial/geographic dislocation is not central in the novel *A Doodle House*. Zujka, the character in the novel is out of home in her own home. She doesn't live an authentic life: she lives with a man whom she doesn't love, she is friendly to woman who is not her friend, but mistress of her husband and mother of his child, and finely, as a young girl she has delivered a child and gave it to adoption and afterwards she is empty for any other emotions. Her emotional death is broken when she meets one ordinary woman in a village, who is working hard for getting from life as better as she can. On the contrary of Zujka case, Menka has born nine children but she lost all of them mount or two after their delivery. She finally adopted one child, but when he grow up and get married, his wife didn't want to live with Menka, so she had to left him. Between two women erases a real friendship concentrated on one unusual mission – two of them tried to help one young couple to hide from the police, because the man was suspected for committing a murder. The woman was expecting a child, so for Menka it wasn't important who was guilty, but her instinct of maternity decided that she must help them until the child come up. One great topic of the women's writing is reconsidered in this novel – this is the motif of motherhood. Motherhood as unconditional love and devotion is put in question through the stories about two women: one so willing to give mother's emotion and the other who unnaturally stopped this emotion with feeling of guilt that ruins all her life.

*He has to be near his wife. She is going to deliver a child in few days, in a week, and*

*that is more important than anything else. The children are saint, Zuika. The children are most important to us, or everything will go to hell, do you understand? (p.97)*

Children are present all over the novel as a light-motif and as a reminder of the meaning of giving love and care, because the sense of belonging is more matter of giving, not just of receiving. That's why her two heroines find themselves when they care for others: it doesn't matter if they have born the child by themselves, or this is foreigner's child, or even child of own husband from another woman... As long as they truly care for others, they can feel who they are and can sense that belong somewhere, with somebody. The whole novel is built on the metaphor of home, on longing for belonging. Zuika's mania to draw doodle houses when she is nervous and depressive underlines the idealistic and idyllic notion of home where lives the happiness. Such home doesn't exist but at list everybody could keep trying to find it.

*What have you drawn in here? A house?  
A doodle house.*

*No people inside it.*

*No.*

*How can a house be without people? Is it empty?*

*No. All that you could wish for and imagine is inside.*

*Ah, I see! Dreams', says Menka.*

*And fantasies, guips Zuika.*

*Dreams and fantasies. I see.*

*You see? asks Zuika, confused.*

*I do, Zuika. I live in a hovel lust like that. I live in a hovel but it feels like my old home.*

*So that must mean that I live in the hovel with my dreams and fantasies. No one can guess*

*that I actually live at home, in the city, not in that hovel. It is the same when I stay at the General's. I do understand Zuika, I certainly do.*

*Well...is all that Zuika manages to utter.*

*And... are your dreams inside that house?*

*Well... says Zuika, but chokes.*

*Well, they might be anywhere. One leaves bits of one's dreams all over the place, doesn't one? As though one's skin gets thinner and peels. I'm telling you, one leaves a handful wherever one goes, isn't it so? (p.57,58)*

All places where somebody incorporates the own care, emotion and involvement become layers of his/her virtual home.

Definitely, the notion of home and belonging to one particular location, place, group, nation is a variable, dynamic and more or less imagined category. Its rethinking and artistic reconsideration help us to understand the current problems of the contemporary globalized society and to try to preserve attributes of authentic human living and behavior. Reading about three literary characters in the three Macedonian novels we find out that the nomadic subjects as they are, can build the sense of belonging through their action of support, sympathy, compassion, love for the others. The key of belongingness is inside them, not in their surroundings.

## References

- Баковска, Елизабета: *Сојсџвена соба. Сојсџвено жейџо: Женскојџо јисмо во современајџа македонска јџроза*, Скопје, приватно издание, 2016 [www.academia.edu/.../Сопствена\\_соба...](http://www.academia.edu/.../Сопствена_соба...)
- Димковска, Лидија: *Скриена камера*, Скопје: Магор, 2004
- Николова, Оливера: *Кукичка*, Скопје: Блесок, 2012
- Колбе, Кица Б.: *Снежџојџ во Казабланка*, Скопје: Три, 2005
- Крстевски, Душко, „Скриената камера на Димковска (оглед за егзилот, жената и 'чистото' низ дневникот и камерата на една поетеса-номад)“. *Блесок/Blesok* бр.60, 185 мај-јуни 2008), <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=1072#.WVN-jeuGPIV>
- Смилевски, Гоце: „Идентитетот и другоста во романот Скриена камера од Лидија Димковска“. *Сџекџпар*, Скопје, бр.58/книга 2, 2011, стр.516-521.
- Стојменска-Елзесер, Соња. „Роман за номадизмот со рапави стапала“, *Кулџурен живојџ* (бр.4, 2004), 57-58
- Шелева, Елизабета. *Дом/Иденџијџејџ*, Скопје: Магор, 2005

Соња Стојменска-Елзесер

Прашањето за припадноста во три македонски романи од  
жени-авторки  
(Резиме)

Нашето внимание во овој труд е насочено кон три современи романи од македонски писателки: *Снеѓош* во *Казабланка* од Кица Б. Колбе, *Скриена камера* од Лидија Димковска и *Куќичка* од Оливера Николова.

Главниот лик на првиот роман, младата жена Дина Аспрова го гради својот комплексен идентитет распнат меѓу искуството во европските градови и искуството во родниот град Скопје. Во овој пример можеме да го видиме градот Скопје преку женско око, и тоа е можеби причината зошто чувствувањето на градот е длабоко проникнато со љубовната приказна. Младата интелектуалка Дина, која привремено живее во Фиренца, е принудена да се врати во родниот град за да се грижи за нејзиниот празен семеен стан. Таа го напуштила родниот дом и повеќе од десет години живее повремено во Рим, Париз, Прага и конечно во Фиренца. Клучниот контраст во романот се огледа во односот меѓу европските урбани центри и родното Скопје, при што се поставува прашањето каде всушност се наоѓа домот на Дина?

Исто така, романот *Скриена камера* е роман за номадизмот и патувањата на хероината; нејзините двоумења помеѓу домот и странските земји, или помеѓу сите странски земји што стануваат нејзин дом. Како што вели авторката, најодржливата теоретска платформа за доживување на домот и странската земја ја објаснил романскиот емигрант во Амстердам, Сорин Александреску, кој ги напишал следниве зборови: „Домот веќе не постои, или тој се збиднува на различни места... Бев дома само кога се запрашав дали и каде сум бил дома. Имав идентитет само кога не знаев друга алтернатива. Патот од идентитет до двоен идентитет поминува низ губење на себе, така од дома пристигнувате таму, но секогаш низ различни линии од овде, а во исто време сите се крстосници“.

Во третиот роман *Куќичка*, поимот дом е поврзан со копнежот на главниот лик за љубов и семејна среќа, симболизирана преку нејзината несвесна страст за цртање малечки куќички.

Овозможувајќи компаративна презентација на овие три романи, се обидуваме да дадеме коментари за женското разбирање на поимот дом и припадност воопшто.

**Клучни зборови:** припадност, македонски роман, жени-авторки

Ана Опачиќ

УДК 316.7:349.25

*Review article / Преѓлеген научен труд*

## КРАТКА ИСТОРИЈА НА ТРИ РАЗЛИЧНИ КАРНЕВАЛИ И НИВНАТА СОЦИОЛОШКА ФУНКЦИЈА

**Клучни зборови:** маска, карневал, Венеција, Риека, Струмица, религија, мит

*Човекој е најмалку свој кога зборува во  
своје име,  
дајте му маска и ќе ви ја каже вистината.*  
Оскар Вајлд

### Вовед

Бројот на конотации за она што подразбира карневалот во секојдневниот живот е голем и широк и содржи мноштво различни значења и асоцијации. Неминовно е да се постави прашањето што им е заедничко на полуголите сиромашни танчари мулати од Рио де Жанеиро, на венецијанската гротескна *Medico della peste*, маските со долг нос, кој изгледа како птичји клун, кои на самиот почеток биле носени од лекари прекриени со црн плашт или своначите облечени во животинска кожа кои неконтролирано се удираат еден во друг? Начинот на кој најмногу одговара да се согледа овој феномен е класификацијата на Ниче на човечката природа на аполонски и на дионизиски нагон. Од

една страна, човек има потреба да биде одмерен и секојдневен, со самото тоа и предвидлив, додека, од друга страна, како што вели Бахтин, несомнена е потребата на човекот за дионизискиот нагон, во кој во секој од нас лежи разигран пијаница, раскалшен и нескротлив.

Карневалот е изворно грчки пролетен фестивал во чест на богот на виното – Дионис. Римјаните ја усвоиле истата традиција со гозба во чест на Бах, римскиот бог на виното, и на Сатурналиите. На овој ден, господарот и робот си ја разменуваат облеката среде ден полн со пијан џумбуш. Римокатоличката црква подоцна го променила празникот на Сатурналиите во фестивал кој му претходи на почетокот на Великиот пост. Меѓутоа, она што се развило е масовна прослава на прошката со музика, танц, храна и пиене, нешто што Црквата не го имала на ум. Колку и да е тешко некои поими и настани еднозначно да го дефинираат карневалот, се согласувам со Михаил Бахтин и негово-

то дело *Творештвојто на Франсоа Рабле и народнајта култура на средниот век и ренесансајта*, објавен во 1965 година. Карневалот за Бахтин е посебно расположение, состојба на свеста, начин и принцип на живот, и во тие празнични денови се уриваат универзалните норми, се крши законот и се менува хиерархијата. Карневалот и карневалскиот период траат во текот на целиот месец, февруари, но карневалот никако не е зимски обичај, а исто така не е ни пролетен. Карневалот е нешто помеѓу, ја брка зимата и ја најавува пролетта. Станува збор за обичај на премин. Митолошки и религиски, тоа е премин меѓу раѓањето на јунакот или богот и неговото несреќно погубување, како и воскресението – светото раѓање.<sup>1</sup>

Со завршувањето на празникот Светите три крала или, како што се нарекува Богојавление, 6 јануари, е последниот ден од божиќниот циклус. Во Стар Рим во тој период од годината се одржувале бројни свечености под маски – Сатурналии и Јануарски календи. Тие пагански обичаи Црквата настојувала да ги христијанизира, па тој период го нарекла Света дванаесетдневница. Потоа маските се распрснале во времето кое им останало, меѓу Богојавление и Великиот пост. Некои од паганските маски никогаш не се искоренети, а може да се каже и дека Црквата намерно ги поштедила ваквите настани, токму како најава за она што следи, целосната спротивност, Великиот пост.

Зборот *карневал* не се користи, се разбира, само во контекст на раскаланиот период

во годината, токму пред верничкиот пост. Тој со време се применувал за цела низа разиграни и ведри колективни случувања, како што се, на пример, белградските колективни протестни прошетки во 1997 г. или антиглобалистичките протести по Ценова. Грејл Маркус во делото *Lipstick Traces* дури пронаоѓа врска меѓу навидум неповрзани појави, како што се дадаистичкото Кабаре Волтер, ситуационистичкото движење и почетоците на панкот. Врската, се разбира, е во радосното слободарство, карактеристично за карневалскиот период.<sup>2</sup>

Првобитното значење на карневалот имало заштитна цел – застрашување на демоните, на злите сили и духовите, со цел да се оддалечат од луѓето, од стоката... За самото потекло и значење на зборот *карневал* постојат повеќе толкувања. Едно од нив е извикот *Carnevale* кој значи „Збогум, месо!“, а исто така и често се споменува и латинскиот термин *carrus navalis*, што означува брод на тркала кој некогаш се возел по Средна Европа во карневалските поворки.

### Улогата на маската

Можеме само да претпоставиме кога се појавила првата маска, според некои извори тоа било во неолитот, 7000 години пред Христос, но приказ на маски наоѓаме уште порано, во палеолитот, во пештерата Ласко во Франција, која уште ја нарекуваат Сикстинската капела на праисторискиот период. Во пештерата се наоѓале цртежи на животински маски кои имале посебна ритуална улога, нив човекот ги цртал сакајќи

---

<sup>1</sup> Braica, Silvio. *Godišnji običaji*. Split: Marjan tisak, 2004. (str.18)

<sup>2</sup> <http://www.zarez.hr/clanci/ideja-karnevala-izmedu-stvarnosti-i-utopije>

притоа и самиот да има особини и способности на одредени животни. Првата маска била од камен и е направена поради човековата потреба за слобода. „Раѓањето на маската воедно е и раѓање на денешниот човек – на оној кој со маска на лицето излегол од рајот со цел конечно да може да започне комуникација со оностраното.“<sup>3</sup>

Поимот маска е сеприсутен во секојдневниот живот и лесно можеме да наведеме неколку дефиниции. Во „Хрватскиот лексикон“ маска претставува:

1. *Obrazina, krinka*; обично во облик на човечко лице, со мнозинство нагласени гротескни црти, изработена од различни материјали и со разновидни функции (обредна, танцова, покладна, воена, театарска).
2. Гипсен отпечаток од лице на покојник (посмртна маска).<sup>4</sup>
3. Маска е исто така направата за глава која штити од различни повреди, па имаме маска за анестезија, маска со која се штитиме од загаден воздух, маска со кислород која ја носат нуркачите за да можат да престојуват под вода, пчеларска маска, како и маска што ја користат мечувалците.
4. Во козметиката, смеса која се става на лицето, за чистење и освежување.

Симболиката на маската на Истокот се менува зависно од употребата. Најважни се театарските, карневалските и посмртните маски. Маската понекогаш екстериоризира демон-

ски стремежи, како во балискиот театар, во кој двата аспекта (нестварниот и животинскиот) се спротивставуваат. Но тоа уште повеќе е случај со карневалските маски, на кои исклучиво се исчитува нижиот сатански аспект, кој настојува да се истера, маската ослободува; таква била и во старите кинески свечености кои одговараат на обновувањето на годината. Маската дејствува како катарза. Маската не ги сокрива, туку, напротив, ги открива ниските нагони кои треба да се истераат.<sup>5</sup> Поимот кој е тесно поврзан со зборот *маска* е *маскарада*, кој има неколку значења. Во минатото поимот *маскарада* бил забава за италијанските аристократи, во која учествувале личности кои приредувале разни алегориски и митолошки сцени и настапи. Маскирањето досега длабоко до античко време, стариот век, кога се одржувале разни свечености во чест на Артемида и Дионис. Другото значење е она кое се одржало и до ден-денес, а тоа е поворка на маскирани, преправени луѓе. Но самиот поим *маскарада* имал и негативна конотација и честопати се употребувал за да се опише некоректна, лицемерна политичка ситуација, расправа.

Поврзуваме многу поими за Стара Грција, па ништо различно од тоа не е ни маската, која тесно ја поврзуваме со таа држава и со нејзината митологија. Уште кај малите деца ја воочуваме потребата да се маскираат во разни чудовишта, а тие чудовишта биле кралеви на Грција кои се судирале со египетските божества, а потоа и Римјаните ги посвоиле и им дале латини-

<sup>3</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/448/Maske: a.htm%20simboli%20ograni%C4%8Denosti%20i%20slobode/>

<sup>4</sup> <http://www.hrleksikon.info/definicija/maskl>

<sup>5</sup> Chevalier. Jean, Gheerbrant Alain. *Riječnik simbola*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2007. (str 358)

зирани имиња. Светот на грчката историја се темели на митови, легенди за боговите, хероите, јунаците, за кои се напишани мноштво книги, како што се: *Најубавиите приказни од класичнајта осџавина* од Густав Шваб, *Грчки митови* од Роберт Грејвс, *Боговиите на Грција (Хомерски богови)* од Валтер Ф. Ото и други. Грците своите богови, кои поседувале натприродни сили, ги споредувале со движењата на животните, ги пронаоѓале во шумите, во водата, потоците, во тишината, и токму поради таа се-присутност божествата се прв елемент на грчката религија.

ЗЕВС	ЈУПИТЕР	бог на небото
ХЕРА	ЈУНОНА	божица на бракот
ХЕСТИЈА	ВЕСТА	божица на огнот
ДЕМЕТРА	ЦЕРЕРА	божица на земјоделието

АФРОДИТА	ВЕНЕРА	божица на убавината
ХЕФЕСТ	ВУЛКАН	бог на ковачката вештина
АРЕС	МАРС	бог на војната
АТЕНА	МИНЕРВА	божица на мудроста
ХЕРМЕС	МЕРКУР	бог на трговијата и уметноста
ДИОНИС	БАХ	бог на виното
АПОЛОН	АПОЛОН	бог на сонцето и интелигенцијата
АРТЕМИДА	ДИЈАНА	божица на ловот
ХАД	ПЛУТОН	бог на мртвите
ПОСЕЈДОН	НЕПТУН	бог на морето

Поради тоа, не треба да се чудиме дека божествата во разни држави во светот се појавувале во повеќе облици, па тие облици се еден од поводите за настанокот на маската. Со ставањето маска на лице, човекот сака да биде некој друг, сака да им се претстави на луѓето како друг. Со самиот тој податок дека човекот во периодот на палеолитот имал потреба да се маскира, постоеле и религии кои сакале да ги укинат маските. Во христијанската религија, на маската се гледа како на нешто демонско, паганско, во исламската религија маската воопшто и не постои, но од досега наведеното сесема е јасно постоењето на маската кое не може да се негира: „таа се трансформира во сите, а не само во најзаостанатите земји“.<sup>6</sup> Отсекогаш постоеле дискусии за точноста на реченицата дека облеката го прави човекот, што е, секако, точно, но со облекувањето на некои одори или со ставањето одредена маска не треба да значи и дека ќе ги попримиме сите доблести и мани кои ги носи тој костим, таа маска. Маската е составен дел од нашата околина, би можеле дури и да кажеме дека не постои човек кој нема маска, таа како да е вкоренета во нас. Малите деца имаат потреба да се маскираат и кога не е карневалско време, жените константно се маскираат така што се забавуваат, а постојат и разни секти чии членови носат одредени симболични маски. Оној тип маски кој ќе го обработуваме е маскарата или карневалот, поворка луѓе кои во вториот месец од годината ја испраќаат зимата и го чекаат летото, кои имаат фолкло-

<sup>6</sup> Lefort, Genevieve. Lefort Pierre. *Maska*. Zagreb: Kulturno informativni centar Naklada Jasenski i Turk, 2010 (str. 114)



рен карактер, и во тој период од годината човек сака да создаде друго „Јас“. Иако карневалот се одржува во зима, тој никако не е зимски настан, а ни пролетен, иако луѓето се веселат пред да започне периодот на Великиот пост, туку е некој обичај на премин (овоземно раѓање, од една страна, овоземска смрт и небесно воскреснување, од друга и, се разбира, религиозна и митолошка смисла).

### Венециски карневал

Венеција за Кант била *Never Neverland*, негова утопија. Таа му давала простор за фантазирање, иако во текот на целиот живот никогаш не се помрднал од родниот Кенигзберг. Американскиот книжевник Езра Паунд својата прва збирка песни, *A lume spento*, ја објавил во Венеција, а и таму и умрел. А Томас Ман ѝ посветил книга на Венеција – *Смрт во Венеција*, но сè започнува со Талес, првиот филозоф на Западот, кој тврдел дека водата е она од што произлегува сè и во што сè се враќа. Венеција е град на вода во облик на риба, која е симбол на душевниот живот, на оној внатрешниот, мрачен свет, преку кого комуницираме со бога или со ѓаволот, кого нечистотијата со векови го јаде, секојдневно сè подлабоко тоне во магниот лагунски кревет. Не постои поидеална сцена од оваа за одржување на еден декадентен настан каков што е Венецискиот карневал. Историјата и потеклото на Венецискиот карневал се предмет на окупација и интерес на многу луѓе, а посебно како и кога започнал карневалот, еволуцијата на маските и костимите кои се посуптилни од оние во Рио де Жанеиро. Симбол и есенцијална компонента на

Венецискиот карневал се токму рачно изработените маски кои потекнуваат уште од антиката. Она што можеме да го посведочиме, секако, се податоците кои говорат за бизарните костими и перфидни маски на небесните и морските божества, со огромни количества злато, бисери и скапоцени камења, како и за периодите кога карневалот бил забрануван. Потеклото на фестивалот го наоѓаме уште во дамнешната 1094 г. во документот на дуждот Витале Фалиеро, венецијанскиот водач, каде за првпат се спомнуваат јавните забави, но во 1926 г. Венецијанскиот карневал станува празник со декрет од Сенатот, кој се слави до почетокот на Великиот пост. Од причина што во Венеција биле поставени и дефинирани општествените класи кои не смеле да бидат во меѓусебна интеракција, прекривањето на лицето и носењето маска им дозволувало да ја сокријат која било форма на идентификација, небитно дали се работи за потекло, години, пол... До почетокот на ренесансата маските биле постојан инвентар, па во 16. век членовите на театарските групи Комедија дел арте биле маскирани во текот на своите *slapstick* комедии. Во 18. век овој настан добил свој статус во Европа и станал сериозна институција, а луѓето имале право да бидат маскирани шест месеци во годината, а не само во деновите во чест на доаѓањето на пролетта. Но, низ самата историја фестивалот бил забранет поради сериозните испади кои се случувале поради лажното користење маски и костими од криминални причини. Ова било навистина неопходно бидејќи меѓу жителите на Венеција секојдневно се зголемувал процентот на луѓе со сомнителен

морал кои доаѓале подеднакво и од Западот и од Истокот. Поради тоа, било забрането навечер да се носат костими, со нив да се влегува во свети простории и, исто така, да се престојува маскиран во коцкарница. Така што, не можеме да кажеме дека фестивалот траел постојано, почнувајќи од 1926 година, туку и полека, со крајот на 18. век, постепено опаѓал. Дуждот во 1703 година донел Закон со кој маските биле забранети, освен при службени банкети и за време на карневалот. Со падот на Венецијанската Република во 1797 г. и со доаѓањето на Наполеон на власт, маскирањето било дозволено само на приватни забави, а по доаѓањето на Мусолини на власт доаѓа до целосна забрана на употребата на маски. Но, во 1979 г. карневалот е оживеан и до ден-денес тој е еден од најголемите празници во Италија. Карневалот трае неколку недели, но најважни се оние денови меѓу четврток и вторник кои на италијански се викаат *giovedì grasso* и *martedì grasso*, што би значело *Дебел четврток* и *Дебела среда*, она што ѝ претходи на Чиста среда – Пепелница, која го обележува почетокот на Великиот пост и одрекувањето.

Креирањето маска е уметност, традиција стара стотина години и благодарение на нив, Венецискиот карневал е нешто што се истакнува од секојдневните настани. Маските се разликуваат од сите други бидејќи се поекстравагантни, но и пософистицирани, иако денес превладуваат евтини маски, во старите дуќани сè уште се наоѓаат маски кои не се прават од пластика, туку се кашираат, се прават од кожа, порцелан, стакло, се украсуваат со перје и камења.

Најпознати се три вида маски: маската *бауџа*, која го покрива само горниот дел од лицето, додека долниот дел, каде што се наоѓа устата, е отворен за да може личноста што ја носи да разговара, да јаде, да флертува и таа најчесто е позлатена. Втората маска е *моретџа*, која е овална, со црно кадифе и превез и станува збор за типична женска маска. Последната, *ларва*, има бела боја и таа е најтипичната и најпрепознатливата венецијанска маска изработена од восок и ткаенина, па личноста, покрај маската, носела уште шапка и плашт.

Самата местоположба на Венеција, остров со тесни, камени улици преку кои надвиснуваат мостови, ни сугерира на клаустрофобијата на тој поморски град, која се забележувала кај луѓето кои престојувале во градот, трговци, авантуристи, уметници, и им била потребна дополнителна слобода која ја добивале со користење на маските.

### Риечки карневал

На хрватски јазик, зборот *карневал* има неколку синоними: *јоклади*, *машкари*, *бушари*, *фашиник*, *јусиј*, *месојусиј*, *шафинџари*. Сите тие називи се однесуваат на периодот од Нова година до Чиста среда или Пепелница. Денес разликата меѓу градските и селските карневали е видлива по тоа што градските се секогаш организирани од страна на некое здружение или туристичка заедница, додека во селата сè уште сето тоа се одвива спонтано и, би можеле да кажеме, похаотично. Урбаните и руралните карневали ги гледаме од две перспективи, сатурналиски и луперкалиски. Првиот е оној градски

карневал кој претставува нешто ново, уредено, вештачко и туѓо, додека вториот, руралниот, т. е. селскиот, е оној вистинскиот, нашиот, домашен и исконски. Но, градскиот карневал е аристократски и со префинет вкус, додека оние приградските се прости, валкани и нецивилизирани. Риечкиот карневал е европски, цивилизиран карневал, со додаток на словенска митологија и елементи на фолклорот, иманентен за тој простор, но како контраст, од друга страна, го имаме приградскиот карневал, кој почива врз фолклорот, од кој ги издвојуваме *свончариите*. Се работи за најистакната дружина, група постари момчиња и ергени на кои заштитно средство им е вревењето. Носат кожуви од овча кожа, а на главата имаат маски со голем нос, рогови итн. Во рацете носат палки и чорапи со пепел, а на појасот имаат свона со чија помош прават врева. Со своите движења, со танцот, ги плашат децата и ги прогонуваат луѓето, сакајќи да ги потурат со пепел. Овој обичај би можеле да го наречеме магиски, поради молчаливата свртеност кон природата и поради остатокот од магијата и плодноста и трагите од култот на предците кои се насираат во него.<sup>7</sup> Не можеме да одвоиме еден карневал од друг, но хрватскиот публицист и политичар Имбро Ткалац (1824-1912) во своите *Сѝомени од Хрвајска 1749-1843* запишал: „Тие маскарди во Карловац дошле од Италија преку Риека; во Загреб и во другите хрватски градови тоа го немало.“<sup>8</sup> Како што напишал тогаш, во 17. век, така оста-

нало непроменето и денес. Во стара Риека било обичај за време на карневалот луѓето да се најдат на Коблеровиот плоштад, каде доаѓале фамилии со деца и така ќе се запознавале со присутните, но и покрај целиот тој сјај и блесок на плоштадот, не можел да се спореди со раскошниот бал кој го организирал риечкиот царски капетан во својата вила. На тие балови, *noble balls*, како што се викале, под маски, исто како и во Венеција, се собирале и најбогатите риечани со нивните фамилии. Да се биде на тој бал значело статусен симбол. Карневалот означувал три поими: храна и пијалак, сексуалност и насилство. Тоа била доба на занес, кога луѓето носејќи маски врз лицето се чувствувале по сигурно и послободно, па и со тоа ја критикувале власта, што довело до нередот кој кулминирал во 15. век, кога се вовеле забрани за носење маска. Споменатата одредба гласи: „Nulla persona audeat vel preasumat induere larvas sive aliquam rem ponere supra faciem, qua facies esset coperta aut intuentibus non bene nota sub poena librarum 50. Aut truncations unius manus vel standi per mensem in carcere.“ (Никој нека не се осмели, ниту да се охрабри да стави маска или што било друго нешто на лицето за тоа да биде сокриено и слабо препознатливо за гледачот, под закана од казна од 50 ливри или отсекување на раката или месец во затвор<sup>9</sup>.) Но, овој Закон не важел за гостите на царскиот капетан на балот кој го одржувал во својот дворец во Каштел.

Исто како што Венеција е опкружена со вода, така и Риека е град кој се наоѓа на море, во

<sup>7</sup> Dmitrović, Saša. *Riječki karneval*, Rijeka: Turistička zajednica Rijeke, 1995 (стр. 6)

<sup>8</sup> Dmitrović, Saša. *Riječki karneval*, Rijeka: Turistička zajednica Rijeke, 1995 (стр. 3)

<sup>9</sup> Dmitrović, Saša. *Riječki karneval*, Rijeka: Turistička zajednica Rijeke, 1995 (стр. 5)

кој живеат морепловци, па имаат сличен темперамент и менталитет. Има одредени специфичности, но она што го разликува од остатокот од светот е тоа што речани имаат и петто годишно време. Имено, се работи за карневалскиот период, кој од своите почетоци до денес има повеќе вековна традиција која речиси никогаш не била прекината, независно во која држава се наоѓал самиот град. Петтото годишно време започнува на 17 јануари, на празникот Св. Антон, и со кревањето на карневалското знаме, секогаш на друго место во градот, Федерацијата на европските карневалски градови стана побогата за уште еден член. На 10 јануари 1502 година, португалските морепловци на чело со Гаспар де Лемос допловиле до заливот Гуанбар и го нарекле Рио де Жанеиро, што во превод значи *Јануарска Река*, мислејќи дека во прашање е река, но не ни насетувале дека тука во идните 500 години ќе се доселат шест милиони жители и дека во тој град со секогаш пријатна клима ќе се одвива најпознатиот карневал во светот. Но, во тоа време, во друга Риека, во Европа со многу помалку население, сместена на Кварнер, во Средоземното Море, веќе одамна постоел карневал. Карневалските обележја кај Хрватите се разликуваат од град во град, по своите костими, по самата содржина и манифестацијата. Карневалските обичаи се најслабо развиени на планинските простори, веројатно поради самата клима и неможноста да се одржуваат. Риечкиот карневал заинтригирал многу луѓе, па така и познатиот француски романописец Мари- Анри Бел Стендал. Во писмото кое било упатено до баронот Де Маресте, Стендал ја опишува Риека. Стендал вели дека Риека е последната точка на цивилизацијата. Миловиден град од 6.000 души. Човекот кој во Риека има 40.000 франци е богат и почитуван. Му рекле да не прави страшни долгови кои не би можел да ги исплати. Тоа го направил еден од неговите претходници (се мисли на грофот Де Ла Ру, француски конзул во Трст), но тој имал добиено два крста за заслуги. Природата на Риека го маѓепсала. Топлината и местоположбата се прекрасни. Тоа е како Порто Маурицио на италијанската ривиера. Тоа е интересно место во кое тој е убаво пречекан и каде што славел како секој ден да е карневал. За пет дена имало пет карневали, *cinque carnavaux*, вели тој.<sup>10</sup>

Во текот на 19. век, Риечкиот карневал добил нов изглед со зголемувањето на бројот на жители, се преселиле луѓе од други средини, па така и карневалот станал побогат, но полека исчезнувале старите обичаи кои биле заменети со нови. Од 1997 година се одржува сега веќе традиционалниот избор на кралица на карневалот, девојките и жените вложуваат голем труд при изработката на својата маска, имаат своја придружничка карневалска група и она што сигурно не е услов за пријава се годините, па така еднаш сведочевме на победата на тетка Ица од Краљевица, која имаше 84 години. Риечката карневалска кралица, заедно со мештарот, во текот на целата година има задача да пренесува и да шири добар глас за карневалот и за местото од кое доаѓа, притоа добивајќи ги симболичните клучеви на градот кои ги има актуелниот гра-

ишува Риека. Стендал вели дека Риека е последната точка на цивилизацијата. Миловиден град од 6.000 души. Човекот кој во Риека има 40.000 франци е богат и почитуван. Му рекле да не прави страшни долгови кои не би можел да ги исплати. Тоа го направил еден од неговите претходници (се мисли на грофот Де Ла Ру, француски конзул во Трст), но тој имал добиено два крста за заслуги. Природата на Риека го маѓепсала. Топлината и местоположбата се прекрасни. Тоа е како Порто Маурицио на италијанската ривиера. Тоа е интересно место во кое тој е убаво пречекан и каде што славел како секој ден да е карневал. За пет дена имало пет карневали, *cinque carnavaux*, вели тој.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Dmitrović, Saša. *Riječki karneval*, Rijeka: Turistička zajednica Rijeke, 1995 (стр. 6)

доначалник и со тоа им ја дава сета власт за време на карневалот. Прв официјален мештар бил Владо Штимац, кој имал задача што подобро да се запознае со карневалските групи, за да може што е можно подобро да ги претстави и да ги поздрави од балконот на Радио Риека. Карневалската поворка растела со годините, од почетните три групи достигнала број од 150 во 1982 година и тоа ја натерало Туристичката заедница на Риека да го ограничи бројот на карневалски групи на 100, но никој не може да го ограничи бројот на гледачите, кој изнесува над 100 илјади. Карневалската поворка сигурно не може да помине без ликот Карневал, кој во нашите краеве стигнал некаде од Западот. Се работи за неугледна скулптура изработена од слама, со стари алишта и се нарекува *Карневал* или *Крњо* во Далмација, *Пусѝ* во Истра и слично. Покрај Карневал обично се наоѓа и придружник, и може да станува збор за судија, крвник или некој друг, кој има прикладна гротескна маска. На крајот Карневал свечено се пали и на тој начин се слави победата над зимата и се браќаат сите неволи и немаштии. Симбол и маскота на Риечкиот фестивал во 1994 станува црнецот Црни Море. Тоа е хрватски автохтон накит. Најпрепознатлив симбол на Риека и Кварнер, кој бил знак на идентитетот и се наоѓа на фестивалските знамиња. Црниот Море се појавува најчесто во облик на обетки, има црна глава со бел турбан. За создавањето на овој црнец големо влијание имала Венеција, која била под влијание на Ориентот во 17. и 18. век, со ориенталните зачини, ткаенините, облеката, па богатите Венецијанки вовеле и пажеви и слуги, односно цр-

нци во ориентална облека. Тоа ги поттикнало италијанските златари да почнат да прават украсни игли во облик на црнци со турбан, богато украсени со скапоцениот камен кој се викал *morreto*. Во исто време, во Риека настанува поскромна верзија на венецијанскиот *morreto*.

### Струмички карневал

Маскирањето во македонската традиционална култура има длабоки корени, чие потекло е паганско. Во минатото секое населено село и град организирале маскирани поворки. Струмичкиот карневал во Македонија е најпознат, најексплоатиран, најмногу искомерцијализиран, а се претпоставува и најстар. Патописецот Евлија Челебија ја споменува Струмица уште во 1670 година и минувајќи низ Струмица го запишал следново: „Дојдов до еден град, расположен во полите на еден висок баир и видов како таа ноќ маскирани луѓе претрчуваа од куќа до куќа, низ смеа, писок и песна.“<sup>11</sup> Оваа реченица ни укажува дека се работи за карневалската свеченост во Струмица. Освен маскирањето во периодот од Божик до Св. Јован, односно во некрстените денови, самиот чин на маскирање бил константа и за време на свадбите, курбанот и земјоделските активности. Тогаш се сметало дека со користење на страшните маски непријателот, или каква било зла сила или дух, ќе се исплаши и ќе побегне. Често се споменуваат лошите сили, кои во тие денови одеа по земјата и се обидуваа да им предизвикаат про-

<sup>11</sup> Сувариев, Илија. *Обичаи со маски застапени во зимскиот календар на народни празници со осврт на Струмичкиот карневал и неговото појатство*, Скопје: Музеј на Македонија, 1998 (стр. 180)

блеми на луѓето – чумата, колерата, караконцолот и други. Маската во овој случај била начин за заштита и најчесто се изработувала од животински делови, како што се рогови, заби, пердуви, но и од памук, волна и лен, а врз себе имале низи кромид и црвени пиперки. Околу половината имале свона со кои правеле голема врева само за да бидат што пострашни, додека во рацете држеле стап.

Со ваквиот перформанс луѓето сакале да ги истераат демоните, а да ги подобрат здравјето, плодноста, виталната сила и да имаат што повеќе среќа во периодот што ги чека. Со овој чин тие ја бркале зимата, божицата на зимата, Морана, или на македонски Баба Рога, која била сламена кукла, и да ја дочекаат пролетта. Маските кои ги среќаваме на Струмичкиот карневал се антропоморфни, зооморфни, антропозоморфни и фитоморфни. На денот кога се слави Василица, во сите села луѓето излегуваат маскирани, во неколку групи, со ритуални игри, со обреди. Постојат два вида маски, едниот се цамалциите, а вториот се ацибабаларите. Првите се облечени во овчарска облека, грбот дополнително го полнат со слама за да изгледаат подгрбавено, околу појасот и околу вратот носат низа свона, а лицето им е прекриено со бела крпа која е извезена со црвен конец во пределот на устата и очите, додека вторите се облечени во многу стара, износена облека, имаат опашка, најчесто од вол, носат стап во раката и ги имитираат старите луѓе, стенкаат додека се движат, додека во беровското село Ратево, освен што се слично облечени како струмичани, вака маскирани уште дополнително си го бојат лицето

со црна боја, ги бележат девојките и сите други кои ќе ги сретнат во текот на поворката. Кај Македонците во традиционалната основа на обичаите со маски е митолошката есхатологија во поглед на фертилитетот, регенерирањето на времето, истерувањето разни болести и временски непогоди и разните иницијации што го следат човекот во текот на животот.<sup>12</sup> Се работи за дуализам меѓу доброто и злото, реалното и иреалното, светото и грешното, потоа и сатирата и трагедијата, и, како и во Венецискиот и Риечкиот карневал, станува збор за раскалшен, хаотичен период полн со еротизам. Струмичкиот карневал својот почеток го бележи на почетокот на Велигденскиот пост, во рамките на тримерските денови, кои секогаш почнуваат во недела навечер, на Прочка, и траат до среда, а во вторник навечер излегуваат маскирани групи луѓе од различни возрасти и дефилираат по градот до утринските часови. Можеме да видиме групи луѓе кои однапред ја договориле темата на своите маски, а најчесто се поврзани со менталните и актуелните состојби во државата. Најчесто луѓето сами ги изработуваат маските, не купуваат веќе готови фабрички маски, и тие почнуваат со подготовки најмалку три месеци пред почетокот на карневалот. Секоја група задолжително носи инструмент, без разлика дали се работи за хармоника, дајре или гитара. Поради големиот одсив и за да се воведат некои промени, градските власти одлучиле да воведат ревија на маски, која се одржува пред голем ау-

---

<sup>12</sup> Боцев, Владимир. *Карневалиите како современо градско йразнување на йпримерој на Стйрумичкиој карневал*, Скопје: Здружение на етнолозите на Република Македонија, Музеј на Македонија, 1992 (стр. 92)

диториум, а на најуспешните им се доделуваат награди. Натпреварот се одвива во неколку групи, за најдобра поединечна маска и за најдобра групна маска (група до 10 претставници, 20 и повеќе), а има и посебна категорија за паганска маска. Кога ќе се качат на сцена, учесниците имаат посебно смислена точка што ја следи текст кој го чита водителот на програмата, па ни се дава на знаење за каква маска станува збор. Маскираната личност честопати на публиката ѝ дели леб, алва или боза, што нè упатува на цврста поврзаност со фолклорот. Во жирито седат уметници, членови на Градскиот совет и етнологии. Отворањето редовно е проследено со огномет, а почетокот на карневалот го објавуваат кралот и кралицата. Меѓу маските често среќаваме мажи облечени во жени, хомосексуалци, Арапи, Цигани, познати личности од јавниот живот. И на Струмичкиот маскенбал се бираат крал и кралица, кои се менуваат секоја година, и на таков начин се симболизира вечното повторување и подмладување. На овој начин, преку привремениот неред – хаос, се воспоставува космосот, односно општествениот поредок.<sup>13</sup>

Во 1995 година, Струмица влезе во друштвото ФЕСС, и секоја година освен стотина луѓе од Струмица, карневалот го посетуваат луѓе од цела Македонија, а посебен акцент е ставен на маскираните групи од другите држави и на тој начин се разменуваат културолошки добра. Колку на струмичани им значи карневалот во нивниот секојдневен живот сведочи и

<sup>13</sup> Боцев, Владимир. *Карневалиите како современо граѓанско празнување на примерот на Струмичкиот карневал*, Скопје: Здружение на етнологите на Република Македонија, Музеј на Македонија, 1992 (стр. 97)

градскиот грб, на кој се наоѓа маска која упатува на карневал.

### Заклучок

Иако науката напредува, денешната ситуација е еднаква на праисториската. Оттогаш сме замаскирани и ништо не се променило. Со исчезнувањето на маските би можеле да исчезнеме и ние, онакви какви што се познаваме денес. Колку зборот *маска* во преносно значење да означува привиден, надворешен израз на лицето, толку таа ја претставува човечката мисла, сржта која нè прави човечки битија и оттука не можеме лесно да се одречеме од неа.<sup>14</sup> Но, иако низ историјата честопати бил фрагментиран, маргинализиран и репресиран, за Бахтин карневалскиот живот е вроден во човековата потреба. Човековата желба за забава и слобода е несомнена. Но, враќајќи се, пак, на онаа прва помисла на зборот *карневал*, а тоа е маската, покривач за целото тело или дел од лицето кој ги забавува или ги плаши другите, отсекогаш била составен дел на церемониите, ритуалите и забавите. Нивните црти на лицето често можат да бидат претерани, поедноставени или истовремено уверливо човечки, но сепак ненаметливо вештачки. Гледајќи од денешна уметничка страна, маските сè уште се сеприсутни како што биле некогаш во грчките театарски претстави. Почнувајќи од најраните филмови, како што се *Фанијомој од ојерајџа* (Руперт Џулијан, 1926 г.), *Железната маска* (Алан Дван, 1929), *Онибаба* (Кането Шиндо, 1964), *Тексашкиот масакр* (Тоби Ху-

<sup>14</sup> <http://www.matica.hr/vijenac/448/maske-simboli-ogranicenosti-i-slobode-767/>

пер, 1974), *Коџа јагњиџаџа ке сџивнаџџ* (Џонатан Дем, 1991), *Кожџаџа во коџа живеџам* (Педро Алмодовар, 2011) и уверливо најпознатиот, *Очи широко заџтворени* (Стенли Кјубрик, 1999), за кој на постарите германски туристи, желни за настраните оргиџастични идеи кои ги гледаме

во тој филм, не им било тешко да платат влезница од 200 евра и да купат костим од најмалку неколку илјади евра, и така да пристапат на балот во Дуждовата палата, коџа на вистинските венеџиџци им е само хедонистичка перверзиџа коџа не ја посетуваат.

## Литература

- Милушева, Катерина. *Семантиџкаџа на карневалот: геџронизџаџа на секоџдневието*, Струмица: ЛУ Библиотека „Благој Јанков Мучето“, 2012
- Hiller, Helmut. *Sve o praznovjerju*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989
- Schneeweis, Edmund. *Vjerovanja i običaji Srba i Hrvata*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 2005  
<http://www.matica.hr/vijenac/448/maske-simboli-ogranicenosti-i-slobode-767/>
- Боцев, Владимир. *Карневалиџе како современо џрадско џразнување на џпримероџ на Сџџрумичкиоџ карневал*, Скопје: Здружение на етнологите на Република Македониџа, Музеј на Македониџа, 1992
- Сувариев, Илиџа. *Обичаи со маски засџаџени во зимскиоџ календар на народни џразниџи со освџџ на сџџрумичкиоџ карневал и неџовоџо џоџџекло*, Скопје: Музеј на Македониџа, 1998
- Dmitrović, Saša. *Riječki karneval*, Rijeka: Turistička zajednica Rijeke, 1995
- Lefort, Genevieve. Lefort Pierre. *Maska*. Zagreb: Kulturno informativni centar Naklada Jasenski i Turk, 2010
- Chevalier. Jean, Gheerbrant Alain. *Riječnik simbola*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2007. (str 358)  
<http://www.matica.hr/vijenac/448/Maske:%20simboli%20ograni%C4%8Denosti%20i%20slobode/>  
<http://www.hrleksikon.info/definicija/maska.html>
- Braica, Silvio. *Godišnji običaji*. Split: Marjan tisak, 2004. (str. 18)  
<http://www.zarez.hr/clanci/ideja-karnevala-izmedu-stvarnosti-i-utopije>



**Ana Opacic**

**Short History of Three Different Carnivals and their Social  
Function  
(Summary)**

This text provides an overview of the origin and history of the carnival through the religious, sociological, aesthetic, cultural and historical aspects, on example of three European cities; Venice (Italy), Rijeka (Croatia) and Strumica (Macedonia), and although geographically located relatively close, each of them has its own customs wich have been retained until these days (whether it be masks and costumes or food and drinks consumed during that period) but they also have changed and adapted over time and today the mythological and religious connotations are already quite forgotten, while in the second part text provides an overview of the function of the mask, the phenomenon that has existed since prehistoric times (the oldest mask character The Wizard was created on a rock in a cave in the Pyrenees, from the Stone Age) for which the Greeks, from where the carnival traces their roots keep repeating that ‘carnival without masks is like bread without flour’.

**Key words:** mask, carnival, Venice, Rijeka, Strumica, religion, myth



Кристина Христова Николова

УДК 316.772.5:791.65.079  
*Professional article / Стручен труд*

## МОБИЛ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ КАКО ПРИМЕР ЗА ПЛАТФОРМА ЗА КРЕИРАЊЕ ДИГИТАЛНА КУЛТУРА

**Клучни зборови:** нови медиуми, филм, дигитална култура, филмски фестивал, дигитална платформа

Промените во светот кои ги носи новото технолошко опкружување, на драстичен начин ги менуваат нашите животи. Со трансформацијата на мас-медиумите во дигитални медиуми, се менува начинот на комуникација кој се рефлектира на сите социјални сфери: технолошка, комуниколошка, економска, политичка и, секако, најважната за нас – културолошка, креирајќи нови културни практики, односно дигитална култура.

Согледувајќи ги новите можности, кои споменатите технолошки промени ги донесуваат низ теориска перспектива, од подрачјето на теорија на медиуми, нови медиуми и онлајн технологија, овој труд ќе се обиде да го расветли феноменот на еден културен производ кој е претставник на новата дигитална култура и како таков ги ужива бескрајните можности за уметничко изразување и креација кои се отвораат во нејзините рамки. Станува збор за Македонски-

от фестивал на мобилен филм, односно фестивал на филмови снимени со мобилен телефон, или Мобил филм фестивал како што популарно е наречен.

За полесно да ја разбереме потребата за појава и постоење на фестивали како Мобил филм фестивал и социјално-културолошкото влијание кое го остваруваат тие, прво треба да го сфатиме поширокиот контекст во кој настапуваат и заживуваат како феномен. Затоа, најпрво, би сакала да се осврнам на најважни чинители кои влијаеле или влијаат на овој феномен.

Филмските фестивали заживуваат во Европа уште во 30-тите години на минатиот век и во наредните децении стануваат важен културолошки феномен кој, со развојот на филмската индустрија, се шири низ целиот свет и има значајно влијание врз културните и општествени текови. Освен промоцијата на најновите филмски остварувања, секако најважна улога на фил-

мските фестивали била и е, културните и уметничките аспекти кои ги носи филмот во себе, да ги трансформира во социјална компонента. Денес, филмски фестивали има речиси во сите земји на светот, со разни програмски концепти и различни пристапи при реализацијата. Различните карактеристики во креирањето на културните политики и посебните културолошки специфики во различни делови на светот резултираа со потребата организаторите на фестивалите да бидат креативни во своите стратегии.

Од друга страна, дигиталните медиуми денес не само што го менуваат светот, туку нè менуваат и нас самите и начинот на кој се разбираме. Тие менуваат сè, па и поимот „медиуми“. Лев Манович (Lev Manovich, 2015:48) времето на појавата на дигиталните медиуми го нарекува „медиумска револуција“ и нагласува дека со нивната појава дојде до трансформација на културата во нови насоки.<sup>1</sup> При таа трансформација се раѓаат нови технолошко-медиски форми на продукција, дистрибуција, комуникација и промоција, што од своја страна влијае на сите форми на медиуми – од текст, преку фотографија, до филм.

Голем број фактори влијаат на филмските фестивали: уметнички, економски, технолошкиот развој, културни политики, геополитички импликации, статус и тип на фестивал и многу други. За сиве овие влијанија, можеме да најдеме многу истражувања. Но, направени се многу малку анализи поврзани со влијанието на фестивалите врз создавањето на културната разновидност и нови модели базирани на нови техно-

лошки примени. Сепак, претходните две влијанија се круцијални за појавата на нова форма на промоција на аудио-визуелните дела, односно како историски континуитет и второто како технолошко влијание. Покрај тоа, со развојот на интернетот и онлајн активностите, со развојот на новите генерации паметни телефони, со различни мобилни апликации кои доближуваат различни филмски алатки речиси до секој, драстично се менуваат работите во филмската уметност, а тоа има директно влијание и врз филмските фестивали.

Затоа во студијава ќе се обидам да ги анализирам овие промени преку примерот на Македонскиот фестивал на мобилен филм, еден од првите фестивали од тој вид во Европа и светот. „Мобил филм фестивал“, како што е наречен, своето прво издание го имаше во декември 2010 година, како филмски фестивал чија цел е да го „демократизира“ просторот за промоција и дистрибуција на аудиовизуелна содржина, овозможувајќи им на сите кои се креативни и сакаат да создаваат свој филм, да имаат своја локално-глобална платформа на која ќе можат да ги прикажат и промовираат своите содржини. Неговото иницијално издание е само неколку години по првите настани од ваков вид – „Pocket film festival“ (првиот фестивал од таков вид, кој се одржа во Париз во 2004 и „Кеитаи филм фестивал“ во Токио во 2005 година. На сите овие фестивали идејата и мобилниот телефон се главните алатки за сите учесници.

Тоа носи нов пристап кон целата перцепција на аудиовизуелниот производ и исто така нов пристап кон идејата за филмски фестива-

---

<sup>1</sup> Manović, Lev. 2015. *Jezik novih medija*. Beograd, Clio.

ли, која во својот првичен стандард претставува еден вид елитизам и промоција на „моќната“ индустрија.<sup>2</sup>

Тргувајќи од улогата што треба да ја играат овие културни настани за општеството, но и улогата на поединците кои најчесто не се филмски професионалци и имаат „нешто да кажат“, свесни за фактот дека живееме во нов свет каде што имаме изобилство информации, сфаќаме дека она што недостига е човечкото внимание. Затоа, овие содржини кои можат да бидат поставени на ваков фестивал, можат да привлечат внимание на различен начин и на различни категории во општеството.

Фестивалот многу брзо ги постигна ефектите кои му беа цел. Привлече внимание кај различни категории луѓе – од млади меѓу 14 и 20 години до постари возрасни категории, кои испратија свои филмови направени на мобилни телефони и покажаа дека имаат што да кажат и можат на лесен начин својата уметничка идеја да ја преточат во аудиовизуелно дело. Фестивалот, уште во своето прво издание, го привлече вниманието на публиката. Над 500 луѓе ги посетија првите две вечери на Фестивалот, кој се одржа во просторите на МКЦ во Скопје. Мобилен филм фестивал привлече внимание и на спонзори, во случајов – Т-Mobile, кои го сфатија потенцијалот и значењето на една таква манифестација. Уште во првата година неколку учесници на фестивалот добија можност да гостуваат на најголемите фестивали од ваков вид во све-

тот и да ги покажат своите филмови пред публика на повеќе континенти.

Главната цел беше постигната. Преку овој фестивал се афирмира можноста културните потенцијали на младите творци од овие простори, во новата дигиталната ера и преку нови форми на изразување, да добијат своја социјално-културолошка димензија и да изградат видливи резултати уште при првото издание.

Францускиот социолог Бурдије (Pierre Félix Bourdieu, 2005:102) разликува три форми на моќ: социјална, симболична и културна.<sup>3</sup>

Во дигиталната ера, културната моќ постепено се зголемува поради зголемениот број на учесници кои создаваат уметнички содржини, како резултат на развојот на дигиталните медиуми и достапноста на дигиталните алатки.

Според Комбринк (Kombrink), „културните вредности може да се акумулираат во културен капитал кој ја поттикнува човечката инспирација и имагинација и го збогатува квалитетот на животот и социјалните димензии“.<sup>4</sup> Со паметните телефони и социјалните медиуми како алатки, овој потенцијал прогресивно се зголеми. Културниот капитал не им служи првенствено на економските резултати, туку генерира културни вредности. Тросби (Throsby) забележува дека концептот на Бурдије за културна моќ е близок на поимот човечки капитал во економијата. Згора на тоа, залихите на културни вредности може да предизвикаат проток на идеи кои можат да имаат и културна и економ-

<sup>2</sup> J. Hart, 'Celebrating the art of film-making on your phone', wired.co.uk, 15 April 2009.

<sup>3</sup> P. F. Bourdieu. 2005. *The Social Structures of the Economy*, Polity 2005.

<sup>4</sup> Kombrink, D. 2003. *Cultural Capital and Well-Being*, Rotterdam, Erasmus Universitet.

ска вредност. Тој го дефинира овој феномен како збир на културни компоненти и вредности кои вклучуваат естетски, духовни, социјални, историски, симболични и автентични вредности.<sup>5</sup>

Способноста за акумулирање на овие вредности може да генерира проток на позитивни ефекти врз културните содржини, кои Далген (Dahlgren, 2009) ги нарекува „ненамерни придобивки за прелевање“.<sup>6</sup>

Ова е, всушност, и функцијата која ја обединуваат дигиталните платформи во себе, каква што е и Мобил филм фестивал на некој начин. Всушност, тоа е и одговорот на кој начин настан како Мобил филм фестивал, може во исто време да биде и извор за создавање нова аудио-визуелна содржина и потенцијал за креирање нови социјални заедници.

Покрај тоа, состојбата на културните вредности, пак, може да предизвикаат проток на идеи кои можат да имаат и културна и економска вредност. Способноста за складирање вредности може да генерира проток на вредности и позитивни екстерналии на културните содржини, кои Далген ги нарекува „ненамерни придобивки за прелевање“, а кои може да објаснат зошто таков настан како фестивал на мобилен филм може да биде повеќекратен извор за создавање нова аудио-визуелна содржина, од една страна, и движечка сила за создавање нови социјални заедници.

---

<sup>5</sup> Throsby, D. 1999. 'Cultural Capital', *Journal of Cultural Economics*, Vol. 23(1-2).

<sup>6</sup> P. Dahlgren, 2009. *Media and political engagement: citizens, communication, and democracy*, Cambridge, Cambridge University Press,

Според Де Валк (De Valck, 2006) филмските фестивали, посебно оние кои се поврзани со новите дигитални алатки, функционираат како самоодржлива мрежа која е способна да се приспособи на променливите околности во одредена средина. Поради оваа своја особина, таквите фестивали – платформи можат да ја одиграат „клучната улога во опстанокот на светската кинематографија, уметничкиот филм и независната кинематографија“.<sup>7</sup>

Поради инстантниот успех, кој беше постигнат уште по првото издание, поради својата конкурентност во однос на прикажаните содржини и геостратешката позиција на овој регион, Мобил филм фестивал, веднаш по првото издание, беше примен во најголемата мрежа на слични манифестации од целиот свет. Оваа фестивалска мрежа беше иницирана од Фестивалот на мобилните филмови во Сан Диего, а дел од тоа „семејство“ беа 13. најголеми светски фестивали за филмови создадени со мобилен телефон. На тој начин Мобил филм фестивал набрзо по своето прво издание имаше можност да разменува полезни искуства, содржини и заеднички програми, кои со текот на годините анимираа огромен број учесници и публика.

За времетраењето на овие фестивали, се одржуваат и онлајн и офлајн активности. Луѓето се поврзуваат со цел да гледаат, коментираат, дебатираат или заеднички да создадат филм, па заедно ги следат плодовите на својата креативност.

---

<sup>7</sup> De Valck, M. 2006, *Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network*, Amsterdam University Press.

Со поврзување на своите креативни активности при продукцијата на филмови направени со мобилни телефони, при самиот процес на создавање аудиовизуелно дело од идеја до реализација, учесниците на овие фестивали создаваат локални, нови, глобални заедници и добиваат шанса активно да учествуваат во креирањето на свој или заеднички продукт.

Мобил филм фестивал во неколку наврати, во периодот во 2013 и 2014 година, во соработка со различни училишта во Скопје и во Битола, организираше работилници со ученици од 16 до 18 години за вовед и користење Веб 2.0 алатките.

Во 2015 година, Мобил филм фестивал на ист начин организираше работилници за возрасна група ученици од 14 до 18 години, кои беа обучени како се користат алатки за мобилни телефони за создавање анимација и како потоа да ги едитираат и доработуваат. Некои од содржините кои беа дел од оваа работилница, во 2016 година беа промовирани во рамките на кластерот на УНЕСКО, филмски градови на УНЕСКО, во Сингдао (Qingdao) во Кина, а од 2017 година по собирот во Енжиен ле Бен (Enghien-les-Bains), во Франција. Сите филмски градови во кластерот на УНЕСКО, по примерот на Мобил филм фестивал, во своите градови воведоа ист или сличен начин за филмска едукација и промоција. Во моментот Мобил филм фестивал располага со групи низ цел свет кои бројат над 20.000 пријатели.

Ваквите активности доведоа до развој на терминот „producer“,<sup>8</sup> креиран и популаризиран од Аксел Бранс (Axel Bruns).

Според него, секој може да стане „producer“ – „продуцѐр“ (изведенка од producer, продуцент) на сопствената содржина за да сподели важни теми, или за да го поттикне или да го зголеми интересот на поголема група луѓе за различни прашања. Така, во рамките на аудиовизуелните содржини кои се разменуваат, преку овие филмови се слуша сечиј глас и сечиј глас добива важност за многу важни општествени теми. Бидејќи филмовите снимени со мобилен телефон се со свежи идеи и најчесто допираат теми кои ги тангираат младите, овие филмови се најчесто снимени во урбана средина, што подразбира дека реализаторите и учесниците мораат активно да се приспособат и да го експонираат и јавниот простор, што често се претвора и во важен медиум за учество на граѓаните.

Со Мобил филм фестивал започнува раѓањето на мобилното „филмско творештво“ во Македонија. Во изминатиот десетгодишен период, повеќе од 450 филма од македонски автори учествувале на фестивалот со свои филмови. Над 25 филма учествувале на повеќе од 80 фестивали низ целиот свет, освојувајќи престижни награди. Сите овие филмови најчесто биле креирани од млади филмски ентузијастички аматери и професионалци. Мобил филм фестивал е прв фестивал во поширокиот регион што ја потврдува констатацијата дека телефоните со ка-

<sup>8</sup> Axel Bruns, 2008. *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Producersage*. New York: Peter Lang.

мера, со добра идеја и минимум знаења за користење на мобилните алатки за едитирање, секому му овозможуваат да биде режисер или продуцент. Заради својот потенцијал за снимање (особено со новите генерации телефони), сеприсутноста, можноста да се снима без речиси никакви трошоци и едноставноста продуктот да се „дистрибуира“ преку социјални мрежи, сè повеќе млади луѓе го користат како алатка за изразување на своите идеи.

Макс Шлесер (M. Schleser, 2011:28) тврди дека „видеоуметноста“ се појавила во контекст на галериите. Од друга страна, видеата создадени со мобилните телефони го надминуваат ограничувањето на галериите и, благодарение на својата сеприсутност, почнуваат да доминираат во медиумскиот пејзаж“.<sup>9</sup> Ова можеби не е сосема точно, бидејќи раните видеоуметници на шеесеттите и седумдесеттите години го проширија полето на експериментирање со видео надвор од уметничките простори, но разликата е всушност во тоа дека распространувањето на овој вид содржини, што преку мрежи фестивали што преку социјални медиуми, ги прави поприсутни и општествено поактивни. Тоа не значи дека имаат поголемо влијание. Тоа значи дека се поинтерактивни и дека допираат до поголеми групи луѓе. Сепак, најважен аспект на влијание што го постигнува овој тип на аудиовизуелна содржина е социјалниот карактер, кој е тесно поврзан со новиот концепт на креативност. Областа која порано беше резервира-

на само за уметниците, со филмските содржини кои можат да се прават со мобилни телефони, сега е предизвик за секој корисник на мобилната технологија кој сака да биде креативен и иновативен.

Во својата книга *Making is Connecting, The social meaning of creativity, from DiY and knitting to YouTube and Web 2.0*, Дејвид Гонтлет (David Gauntlett, 2011:76) ја разгледува креативноста во рамките на нејзините социјални димензии. Тој ја третира креативноста како способност којашто ја поседува секој и која не е резервирана само за уметници или научници: „Секојдневната креативност е всушност процес кој поврзува барем еден активен човечки ум со материјалниот или дигиталниот свет во активност на правење нешто кое предизвикува чувство на радост“.<sup>10</sup>

Тезата на Гонтлет покажува дека чинот на создавање на едно уметничко дело, може да се разгледува од три агли: од физички агол – каде работите се поставуваат во рамките на една целина, од општествен агол – каде конектирањето на луѓето треба да придонесе тие заедно да творат, и од агол на учесник – каде секој поединец може да споделува или да креира на локално или глобално ниво.

Гонтлет го објаснува творештвото како лична активност во која поединецот гледа и наоѓа одредена смисла. Фактот дека поединецот наоѓа смисла во таквата активност е, всушност, суштинска мотивација тој да учествува и да

---

<sup>9</sup> M. Schleser, 2011. *Mobile-mentary: Mobile documentaries in the mediascape*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing.

<sup>10</sup> David Gauntlett, 2011. *Making is Connecting, The social meaning of creativity, from DiY and knitting to YouTube and Web 2.0*, Polity.



презема конкретни акции во однос на поврзување и соработка со други.<sup>11</sup> Јас би ја дополнила оваа констатација со размислувањето дека креативната активност најчесто е движечка сила која не само што го мотивира нашето лично ангажирање, туку придонесува за зголемување на нашата самосвест во однос на сето она што нè опкружува, независно дали тоа е нашето непосредно соседство, локални или глобални теми кои нè тангираат, како екологијата или технолошкиот развој, на пример. Тоа во никој случај не подразбира директно преземање акција, туку е суштински предуслов за активно учество.

Мобил филм фестивал не е само филмски фестивал. Тоа е медиум и платформа која дава можност поединци и заедници локално и глобално, на креативен и досетлив начин, преку своите филмови снимени на мобилен телефон, да поттикнат на размислување за теми и настани кои се општествено важни. Од друга страна, меѓусебно да соработуваат и заеднички да творат.

Во изминативе 10 години активност, МФФ отвори најмалку две теми: како создавањето аудиовизуелна содржина со мобилни телефони може да се користи како партиципативен и креативен медиум и како кратките филмови направени на мобилни уреди и начинот на кој тие се промовираат и распространуваат, можат да го зголемат учеството на публиката? Одговорите се добиваат низ локалните и глобалните искуства на овој вид производство и дистрибуција. Истражувањата во светот покажуваат дека овие филмови се популарни кај

публиката иако не нудат нешто ново, бидејќи се споделуваат во групи на заеднички интереси, затоа што се автохтони по својата содржина и изработка и затоа што погледот кон темата која ја обработуваат ја даваат низ друга светлина отколку филмовите кои се прават со конвенционални технички средства<sup>12</sup>. Ова е можеби затоа што овие филмови се спонтани и не го користат истиот филмски јазик што сме навикнале да го гледаме. Поради својата достапност и едноставно производство, филмовите правени на ваков начин се сè побројни и полека стануваат алтернатива на мејнстрим филмските содржини, особено за теми кои ги засегаат повеќето млади луѓе и особено како се изработуваат.

Промоцијата на овие содржини, освен преку фестивалите од ваков тип, се одвива и со споделувања преку социјалните медиуми, што прави овој тип на содржина да е многу популарен и гледан. Неспорен факт е дека овие филмски содржини се нешто ново за публиката, која освен што може да ги гледа, може и да комуницира и да биде интерактивна. Многу важен аспект на филмовите правени со мобилен телефон е нивната поучна, односно едукативна страна, особено на теми за користење одредени вештини и алатки.

Мобилниот телефон помина долг пат од моментот кога за првпат беше комерцијално пласиран, до она што денес се нарекува паметен телефон. Како што забележува Џерард Гоугин (Gerard Goggin, 2006:2), мобилниот телефон

<sup>11</sup> Gauntlett, 2011, p. 114.

<sup>12</sup> <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-4-online-film-festivals/>

„стана многу повеќе од уред за гласовни повици – тој прерасна во централна културна технологија на новото време“, поврзана со поединецот а не со домаќинството.<sup>13</sup>

Мобилните гаџети станаа сеприсутен објект, алатка на секојдневниот живот, основно средство, а не алтернативно или помошно. Овој развој се должи пред сè на приближувањето на мобилниот телефон кон други медиуми, како што се дигиталните платформи, телевизјата, радиото и веб-ориентираните весници и сајтови за продажба. Паметните телефони прераснаа во универзална секојдневна алатка. Ова предизвика бројни промени во нашите секојдневни активности, вклучувајќи: постојана достапност, продолжување на работното време, текстуална комуникација еднакво употребувана во меѓусебната комуникација како и гласовната комуникација, промени во употребата на јазикот, гледање видео содржина надвор од нашите домашни екрани, сурфање на интернет во секој момент, читање вести во електронска форма. Сепак, според Стив Вулгар (Steve Woolgar, 2005:39-40), користењето на мобилни телефони суштински зависи од социјалниот контекст локално, на пример, додека разговарате со некого и во исто време се допишувате со пораки преку мобилниот со некој друг може да биде неприфатливо во Шведска, но не и во Франција. Вулгар, исто така, додава дека колку мобилна технологија станува поглобална, толку избиваат на површина повеќе локални аспекти. Ова е пред-

ност на Мобил филм фестивал, и на сите такви фестивали низ целиот свет.<sup>14</sup>

Бидејќи главна тема на оваа студија е фестивалот на мобилни филмови, Мобил филм фестивал, и креирањето на аудиовизуелна содржина со помош на мобилни телефони, треба да кажеме и неколку зборови за фузијата на мобилните телефони и камерата.

„Поради сеприсутноста на мобилните телефони, визуелниот материјал произведен од телефони со камера се разликува од материјалот создаден од обичните дигитални фотоапарати. Дигиталните (и аналогните) фотоапарати традиционално се користат од страна на потрошувачите главно во специјални пригоди како што се празници, патувања, семејни собири и свадби, додека паметните телефони, кои се постојано со нас, можеме да ги користиме речиси во секакви околности и да си овозможиме да овековечиме спонтани и неочекувани моменти“.<sup>15</sup>

Вреди да се напомене дека првите камери наменети за широка употреба не се појавија со појавата на дигиталниот формат, туку постојеа уште далеку пред тоа. Прва таква „домашна алатка“ беше 8-милиметарската камера развиена од „Кодак“ уште во текот на раните триесетти години, како алтернатива на 16 мм каме-

---

<sup>13</sup> Goggin G. 2006 *Cell phone culture: mobile technology in everyday life*, New York, Routledge.

<sup>14</sup> Woolgar, 2005 *Mobile back to front: uncertainty and danger in the theory – technology relation*, in R. Ling and P.E. Pederson (eds.), *Mobile Communications: Renegotiation of the Social Sphere*, London, Springer

<sup>15</sup> O. Daisuke and M. Ito, *Camera phones changing the definition of picture-worthy*, *Japan Media Review*, 29 August 2003, <http://www.douri.sh/classes/ics234cw04/ito3.pdf> (accessed 17 March 2014).

ра, која беше прилично голема и не баш погодна за да се создаде формат на домашен филм.<sup>16</sup>

Сепак, употребата на ваквите камери бараше дополнителни технички вештини поврзани и со снимањето на филмот (однос светло/бленда) и со „развијањето“ на филмот.

Згора на тоа, распространувањето на ваквите домашни филмови на пријатели и роднини беше комплицирана операција и губење време, со оглед на тоа дека бараше простор во кој би се собрале луѓето за да гледаат заедно или физичка дистрибуција на филмот.

Денешните паметни телефони имаат многу предности кои ги разликуваат од претходно постоечките уреди за снимање: тие се постојано кај нас, овозможувајќи ни да снимаме спонтано и неочекувано; тие се комбинација на неколку видови медиуми; и тие нудат пристап до интернет, благодарение на што нашето „визуелно секојдневие“ лесно може да се сподели веднаш и директно од мобилниот телефон со нашите пријатели, и локално и глобално. Токму ова се карактеристиките што го разликуваат правењето на видео содржината со паметен уред и традиционалното правење на аудиовизуелна содржина. Првото е достапно речиси за секогo и во однос на поседувањето на алатката и во однос на цената на производството/дистрибуцијата и вештините потребни за негова работа, а второто е прилично сложено и занаетчиско-продукциски покомплексно. Кога се појавија првите филмови снимени со мобилен телефон, тие

беа со ниска резолуција и сликата беше високо пикселизирана, а со низок квалитет во однос на „содржината или приказната“ во споредба со сликите креирани од дигиталните фотоапарати достапни во тоа време.

Затоа видеото направено со мобилен, на своите почетоци, главно беше средство за изразување на уметници: „... мобилното видео за првпат се појавуваше во галерии, на ликовни изложби и на филмски фестивали, а потоа стана дел од масовната култура и индустријата за забава“, тврди Макс Шлесер (M. Schleser, 2011:36).<sup>17</sup>

Шлесер тврди дека галериите и филмските фестивали биле главната моторна сила за развојот на мобилниот видеоформат, затоа што си дозволувале поголема слобода кога го истражувале новиот формат. Од друга страна, индустријата која ги произведувала мобилните телефони се фокусираше само на иновации кои требале да ја задоволат масата потрошувачи.<sup>18</sup>

Уметниците почнале да ги истражуваат „несовршеностите“ на видеозаписите од мобилните камери и да ги користат како средства во нивните уметнички дела. Видеото на Стив Холи (Steve Hawley), „Speech Marks“, се смета за еден од најраните примери за мобилно филмско остварување.<sup>19</sup> Создадено непосредно по воведувањето на мобилниот видеоформат во 2004 година, ова филмско дело освои бројни награди на престижни филмски фестивали, во Жирона,

<sup>16</sup> ‘Super 8 mm Film History’, Kodak Cinema and Television, [http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight\\_on\\_Super\\_8/Super\\_8mm\\_History/index.htm](http://motion.kodak.com/motion/Products/Production/Spotlight_on_Super_8/Super_8mm_History/index.htm) (accessed 6 May 2014).

<sup>17</sup> M. Schleser, 2011. *Mobile-mentary: Mobile documentaries in the mediascape*, Saarbrücken, Academic Publishing

<sup>18</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>19</sup> S. Hawley, *Speech Marks 2004*, [http://www.stevehawley.info/speech\\_marks.html](http://www.stevehawley.info/speech_marks.html) (accessed 8 March 2014).

Мексико Сити, Сан Франциско, Женева и Клермон-Феран. Филмот во целост е снимен со мобилниот телефон на Холи, и ги истражува креативните предизвици со кои се соочува уметникот додека снима со телефон, со камера со ниска резолуција. Сликата е со слаб квалитет и мала по големина. Секвенците во филмот се со максимална должина од 9 секунди.<sup>20</sup> Иако Холи беше свесен за сите ограничувања на мобилната камера, тој сепак ги искористи како уметничка алатка при создавањето на филмот. Триминутното видео, дигитално монтирано, е колаж од мали „квадратни“ прозорци кои прикажуваат фрагменти од секојдневниот живот на уметникот. Холи работи активно со временски и просторни ограничувања и, како што вели самиот, работата на ова филмско остварување го правело да се чувствува како Џон Берд (John Logie Baird), еден од пронаоѓачите на механичката телевизија во 20-тите години на минатиот век.<sup>21</sup> Инаку, првото издание на Мобил филм фестивал беше отворено со ова уникатно филмско остварување, со што на македонската публика и се даде можност да биде меѓу првите кои имале можност да го гледаат ова важно филмско дело. Ваквото уметничко експериментирање со раното мобилно видео потсетува на експериментите со ТВ-видео, кои во Соединетите Американски Држави во шеесеттите години ги предводеше Нам Џун Паик (Nam June Paik) и од кои произлезе видео артот. Нивната цел беше да ја „разбудат“ пасивната телевизиска публика и да изгра-

<sup>20</sup> S. Hawley, 'Speech Marks 2004', [http://www.stevrehawley.info/speech\\_marks.html](http://www.stevrehawley.info/speech_marks.html) (accessed 8 March 2014).

<sup>21</sup> S. Hawley, 'Speech Marks 2004', [http://www.stevrehawley.info/speech\\_marks.html](http://www.stevrehawley.info/speech_marks.html) (accessed 8 March 2014).

дат „глобално село“ преку алтернативни начини на користење на телекомуникациите.<sup>22</sup>

Кога Мобил филм фестивал се појави како фестивал во 2010 година, промовираше и платформа каде алтернативната употреба на мобилниот телефон (како средство за правење филмови) ќе ги анимира корисниците меѓу потрошувачите.

Експериментирајќи со мобилен видео арт, слично на Стив Холи, Макс Шлесер прави филм „Максо Кеитаи“ (2008), според називот на мобилен телефон во Јапонија (Keitai). Снимен со два мобилни телефони, во центарот на својата визуелна идеја го поставува пикселот. Плоштад во форма на пиксел е централен елемент, кој кружно се бранува како вода во која е фрлен камен. Намерата на Шлесер е опишана во форма на СМС-текст на екранот: „Оваа експериментална работа има за цел да создаде визуелен јазик за мали екрани и мобилни уреди. Нова форма на мобилно-ментално кино.“<sup>23</sup>

Кога ќе се спомене мобилен филм, сигурно сите помислуваат дека формата му е ограничена само на краток филм. И тоа така и беше сè до 2005 година, кога на Меѓународниот фестивал на документарен филм во Амстердам (IDFA) беше прикажан првиот краток документарен филм „Cell Stories“ на Едвард Лакман (Edward Lachman, 2004) целосно снимен на мобилен те-

<sup>22</sup> E. Hugetz, 'Experimental Video', Museum of Broadcast Communications Chicago, <http://www.museum.tv/eotv/experimental.htm> (accessed 6 May 2014).

<sup>23</sup> Max with a Keitai, dir. Schleser, Max, UK, 2008, [online video], <https://www.youtube.com/watch?v=1jc2iLI5Mx0>, (accessed 9 March 2014).

лефон, а спонзориран од Моторола.<sup>24</sup> Промената дојде една година подоцна кога е направен првиот игран филм со мобилен телефон, „Нови љубовни состаноци“ од Марчело Менкарини и Барбара Сегеци (Marcello Mencarini & Barbara Seghezzi, 2006). Филмот беше прикажан во МОМА (Музејот на современа уметност во Њујорк) и на ИДФА во Амстердам.<sup>25</sup> Со овој филм се означува почетокот на пролиферацијата на мобилниот филм во полето на играниот филм. Потоа следуваше уште еден игран филм – „SMS Sugar Man“ на јужноафриканскиот режисер Ариан Каганов (Aryan Kaganof, 2008). И двата филма ги користат „недостатоците“ на мобилните камери за да создадат интимна атмосфера со користење на крупни кадри, што е од важност ако се земе предвид дека темата во двата филма е сексот.

Во континуитет беа снимени неколку експериментални играни филмови, како „Nausea“ од Метју Ноел Тод (Matthew Noel-Tod, 2005), слична „импресионистичка“ атмосфера како во филмот на Андерс Веберг (Anders Weberg) „Why didn't anybody tell me it would become this bad in Afghanistan“ (Cyrus Frisch, 2007), екстремно субјективна психолошка драма што ги покажува улиците на Амстердам низ очите на трауматизириот холандски војник кој тукушто се вратил од Авганистан, „24“ и „Immobilité“ од Марк Америка, (Marc America,

2008), филмови кои првенствено се прикажуваа во галерии и музеи. Режисерот Марк Америка намерно ги снимал аматерски или во DIY [do-it-yourself] стил сличен на формите на видеа кои се дистрибуираат на социјалните медиуми и Јутјуб. Со споредби на нискотехнолошки решенија „конфронтирани“ со пософистицирани форми на европските арт филмови, Марк Америка го поставува прашањето „Која е иднината на кинематографијата?“<sup>26</sup> Сите погоре спомнати филмови беа дел од изданијата на Мобил филм фестивал, во период меѓу 2011 и 2014 година, со посебни проекции или како дел од работилници и панел-дискусии „За иднината на филмот“ и за тоа како да се прават нискобуџетни или експериментални филмови со мобилни телефони. Да не го забораваме и филмот „Olive“ од Хуман Калили и Пет Гјилс (Hooman Khalili & Pat Gilles, 2011), кој користејќи пософистицирани алатки како адаптери и професионална оптика, во комбинација со мобилен телефон „нокиа Н8“, успеа да отвори нови видици за мобилниот филм.<sup>27</sup> Улогата на Мобил филм фестивал во светот на дигиталната култура на Македонија тешко е да се опфати или оцени во целост. Од перспектива на поминати десет изданија, МФФ е место на кое се нашле повеќе од 450 автентични аудиовизу-

<sup>24</sup> IDFA, 'Cell Stories', <http://www.idfa.nl/industry/tags/project.aspx?id=38A560FC-D995-4194-976AAE049D2FED3E> (accessed 10 March 2014)

<sup>25</sup> M. Mencarini, 'New Love Meetings', <http://www.marcellomencarini.net/page13.php> (accessed 10 March 2014).

<sup>26</sup> M. Amerika, 'The first feature-length mobile phone art film', <http://www.immobilite.com/film/> (accessed 10 March 2014)

<sup>27</sup> H. Barnes, 'Olive, first film to be shot entirely on Smartphone, heads to cinemas', *The Guardian*, 2 December 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/dec/02/olive-film-shot-on-smartphone> (accessed 10 March 2014).

елни дела, а над 3.000 кои аплицирале за место во главната програма. Во склоп на фестивалот се создале многу виртуелни заедници, здружени заради некои битни или сосема споредни полиња на интерес. Тој се претвори во место за бегство од осаменоста преку дружење и комуникација на своите обожаватели, место на кое се разменуваат идеи, знаења и искуства поврзани со филмот.

Генерално, филмот и аудиовизуелните дела беа меѓу првите медиуми кои се трансформираа технолошки. Спојот на културата и технологијата секогаш бил голем предизвик. Затоа се чини дека филмот прв одговара на брзината со која се развива светот на комуникациите и информациите и реагира со специфична мешавина на трансформација и критички однос кон неа. Затоа Мобил филм фестивал и новата генерација на филмски творци, како од Македонија така и од светот, кои ги прифаќаат предизвици-

те да креираат во скудни техничко-материјални услови аудиовизуелни дела за најважните теми на денешницата, успеваат брзо да се наметнат. Фестивалот покажа дека новата естетика која се креира преку нови изразни форми и технологии сврзани со сè понапредните паметни телефони, наоѓа сè повеќе следбеници и од аспект на творци и од аспект на публика. Всушност, да бидам попрецизна, се работи за претопување на овие две категории, затоа што сеопфатноста на мобилните телефони од публиката создава творци а од творците публика. Како што е мобилниот уред е сеопфатен, така содржините стануваат сеприсутни. Како содржините стануваат сè поприсутни, така се зголемува социјалната активност на корисниците и се зголемува потребата за креирање групи со заеднички интерес. Новиот израз е ослободување на фантазијата, но и реагирање на новата цивилизација којашто тукушто се раѓа и во која живееме ние.

## Литература

- Axel Bruns, 2008. *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Producership*. New York: Peter Lang.
- David Gauntlett, 2011. *Making is Connecting, The social meaning of creativity, from DiY and knitting to YouTube and Web 2.0*, Polity.
- De Valck, M. 2006. *Film festivals: history and theory of a European phenomenon that became a global network*, Amsterdam University Press.
- Goggin G. 2006. *Cell phone culture: mobile technology in everyday life*, New York, Routledge.
- <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-4-online-film-festivals/>
- J. Hart, *Celebrating the art of film-making on your phone*, wired.co.uk, 15 April 2009, <http://www.wired.co.uk/news/archive/2009-04/15/celebrating-the-art-of-film-making-on-your-phone> (accessed 10 March 2014).,
- Kombrink, D. 2003. *Cultural Capital and Well-Being*, Rotterdam, Erasmus Universiteit .

- M. Amerika, *The first feature-length mobile phone art film*, <http://www.immobilitate.com/film/> (accessed 10 March 2014)
- M. Schleser, 2011. *Mobile-mentary: Mobile documentaries in the mediascape*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing,
- Manović, Lev. 2015. *Jezik novih medija*. Beograd, Clio.
- O. Daisuke and M. Ito, *Camera phones changing the definition of picture-worthy*, Japan Media Review, 29 August 2003, <http://www.douri.sh/classes/ics234cw04/ito3.pdf> (accessed 17 March 2014).
- P. Dahlgren, 2009. *Media and political engagement: citizens, communication, and democracy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- P. F. Bourdieu. 2005. *The Social Structures of the Economy*, Polity 2005.
- Throsby, D. 1999. 'Cultural Capital', *Journal of Cultural Economics*, Vol. 23(1-2).
- Woolgar, 2005. *Mobile back to front: uncertainty and danger in the theory – technology relation*, in R. Ling and P.E. Pederson (eds.), *Mobile Communications: Re-negotiation of the Social Sphere*, London, Springer

**Kristina Hristova Nikolova**

**Mobile Film Festival as an Example of a Platform for Creating  
Digital Culture  
(Summary)**

The changes in the world that are the result of the new technological surroundings, are changing our lives rapidly. Changing the mass media into digital media is changing our way of communication which reflects on all social spheres: technological, communicological, economical, political, and the most important for this article, culturological, by creating new cultural practices such as digital culture. Digital medias are transforming our culture in new directions and that transformation is creating a new ways of production, distribution, communication and promotion that effects on every field of culture especially in film. This article is focused on one particular example of new cultural practices in our country Mobile film festival as a platform that is bringing cultural diversity based on new technological tools.

**Key words:** new media, film, digital culture, film festival, digital platform





## CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

**д-р Вангел Ноневски**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје (Македонија) / **Vangel Nonevski (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philosophy, Skopje (Macedonia)

**д-р Ристо Солунчев**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје (Македонија) / **Risto Soluncev (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philosophy, Skopje (Macedonia)

**м-р Александар Ковилоски**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје (Македонија) / **Aleksandar Koviloski (MA)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philosophy, Skopje (Macedonia)

**д-р Дејан Методијески**, Универзитет „Гоце Делчев“, Факултет за туризам и бизнис логистика, Штип (Македонија) / **Dejan Metodijeski (PhD)**, University Goce Delcev, Faculty of tourism and business logistics, Stip (Macedonia)

**Marija Girevska (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, St. Clement of Ohrid Faculty of Orthodox Theology, Skopje (Macedonia) / **д-р Марија Гиревска**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Православен богословски факултет „Свети Климент Охридски“, Скопје (Македонија)

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

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

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

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

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

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

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

For the Publisher / За издавачот  
Maja Jakimovska-Toshikj, PhD / д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Macedonian Language Proofreading / Лектура (македонски јазик)  
Deniz Testorides / Дениз Тесторидес

Printed by / Печати  
MAR-SAZ / МАР-САЖ

Number of copies / Тираж  
150 примероци