

CONTEXT / КОНТЕКСТ 21

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

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

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

ISSN 1857- 7377



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

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

CONTEXT / КОНТЕКСТ 21

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



Skopje – Скопје
2020

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

Ана Јовковска / Ana Jovkovska

СУПЕРМАРКЕТ-КУЛТУРА: СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА КУЛТУРАТА ВО ПОТРОШУВАЧКОТО ОПШТЕСТВО / Supermarket-Culture: Contemporary Challenges of Culture in Consumer Society 7

Маја Јакимовска-Тошиќ / Маја Јакимовска-Тошиќ

ОHRID AS A CRADLE OF CULTURE (CULTURAL HERITAGE AS A POTENTIAL FOR CULTURAL TOURISM) / Охрид како лулка на културата (културното наследство како потенцијал за културен туризам) 19

Ристо Солунчев / Risto Solunčev

ОПТИМИЗМОТ НА ЧОВЕКОТ И ПЕСИМИЗМОТ НА НАТЧОВЕКОТ: КРИТИЧКО ИСПИТУВАЊЕ НА ТРАНСХУМАНИЗМОТ ВО ФИЛОСОФСКАТА ПЕРСПЕКТИВА НА СВ. МАКСИМ ИСПОВЕДНИК / Human Optimism and Overhuman Pessimism: A Critical Inquiry of Transhumanism through the Philosophical Perspective of St. Maximus the Confessor 31

Илија Велев / Ilija Velev

ПРОНИКНУВАЊЕТО НА ХРИСТИЈАНСТВОТО КАКО РЕЛИГИЈА, ЦИВИЛИЗАЦИЈА И КУЛТУРА / The Spread of Christianity as a Religion, Civilization and Culture 45

Gjoko Gjorgjevski, Marija Todorovska / Ѓоко Ѓорѓевски, Марија Тодоровска

THE COLLECTION OF SACRED BOOKS ACCORDING TO *THE FOURTH (THIRD) BOOK OF EZRA* / Збирката на свети книги според *Четвртата (третата) книга Езра* 53

Дарин Ангеловски / Darin Angelovski

ПРЕВОДНА И КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА НА АНТИЧКАТА ДРАМА ВО МАКЕДОНИЈА (1945-2000) / Translational and Critical Reception of Ancient Drama in Macedonia (1945-2000) 63

Румена Бужаровска / Rumena Bužarovska

ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ДРУГОТ ВО ФИЛМОТ „ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ“ / The Representations of the Other in “Three Days in September” 77

Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер HYBRIDIZATION OF POETRY AND THEATRE IN THE CREATIVE WORLD OF JORDAN PLEVNEŠ / Хибридизација на поезијата и театарот во креативниот свет на Јордан Плевнеш.....	85
Сашо Димоски / Sašo Dimovski ДНЕВНИК: СЕСТРИТЕ ПРОЗОРОВИ / A Diary: <i>The Prozorov Sisters</i>	91
Никола Ѓоргон / Nikola Gjorgon ВИНСТАН ХЈУ ОДН: НЕОЧЕКУВАНИОТ СТРУШКИ ЛАУРЕАТ / Wystan Hugh Auden: The Unexpected Struga Poetry Evenings Laureate	101
Натали Рајчиновска Павлеска / Natali Rajčinovska Pavleska СОВРЕМЕНОСТА ВО ТЕОРИЈАТА КАКО ИСТОРИСКИ ПРОБЛЕМСКА КАТЕГОРИЈА / Contemporariness in Theory as a Historically Problematic Category	111

Ана Јовковска

УДК 316.7:7/8]:339.1

Review article / Преѓлеген научен џруг


СУПЕРМАРКЕТ-КУЛТУРА: СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА КУЛТУРАТА ВО ПОТРОШУВАЧКОТО ОПШТЕСТВО

Клучни зборови: супермаркет-култура, идеологија на конsumerизам, технологија, потрошувачко општество, медиуми, комерцијализација на културните производи, слобода

Образованието станува стерилно кога не оди со духовна надградба. Идеите стануваат безбојни кога не ги следат решенија. Отпорот станува манипулиран кога не е креативен. Животот е сиромашен кога нема култура.

Што ли сè влегува под чадорот на зборот „култура“? Од симболи и означувачки практики до обичаи и ритуали... од фризура на групата „АББА“, „Битлси“ и „Секс пистолс“, па сè до потрагата по идентитетот, миграциските политики, артивизмот (симбиоза од уметност и активизам), културните политики, слободата... Зборувајќи за културата како означувачки систем, се потсетувам дека огромна е пајаквата мрежа на културата во која е фатен човечкиот род. Според еден од најистакнатите теоретичари на културата, Рејмонд Вилијамс – „култура е севкупниот начин на живот, преживеаното искуство“ (Анастасова, 2012). И додека постмодернизмот ја смета културата за отворен судир,

наместо имагинарно помирување, јас се залагам за културата со мало к, онаа што е во дослук со секој поединец, приземјена и социјално ангажирана, отворена и субверзивна. Таквата култура ја нарекуваме „културна герила“, наспроти културата со големо К, скриена зад обландите на елитизмот и институциите, а во суштина слугинка на економската логика и профитот.

Фасцинирана од анализата и истражувањата на повеќе од дваесет автори чии трудови се поместени во зборникот „Културата на распродажба: Конsumerизмот и комерцијализацијата на културните производи“, издание на Институтот за македонска литература во Скопје, уреден од д-р Маја Јакимовска-Тошиќ и д-р Ана Мартиноска, фокусот на овој текст го ставам на процесите низ кои културата станува потрошувачка стока низ еден критички дискурс кон односот на културата и уметноста во конsumerистичкото општество. Во обидот да отворам ак-

туелни и провокативни прашања ќе ги анализирам темите што се дел од зборникот „Културата на распродажба“ (2019), а кои секојдневно нè преокупираат не само во глобален туку и во локален контекст во борбата за достоинствен третман на културата: естетизацијата и деестетизацијата на културата и уметноста, комерцијализацијата наспроти естрадизацијата, новите технологии и нивната улога во културната економија, книжевната вредност, издаваштвото, виртуелната уметност, медиумите, супкултурата, контракултурата.

Стимулирање на просечни сензибилитети

„Не е важно што некој мисли, туку што прави мислењето од него“ – Лихтенберг

Најдобра појдовна референца за овој текст е живата култура која се гради секој ден, далеку од канците на моќниците, а нејзино сврзно ткиво се токму слободата и уметноста. Жан Пол Сартр нè потсетуваше дека „човекот е суштество осудено на слобода“. Всушност, многу филозофи и автори пишувале за нагонот на слобода или за стремењот да се биде слободен од ограничувањата на надворешен авторитет и да се одлучува за сопствениот живот. Од овој нагон почнува сè, од потребата за слободно изразување на поединецот – уметничко, политичко, авангардно... па, сè до демократскиот капацитет на целото општество. А општество без уметност не постои. Тогаш, зошто кој како стигне ни ја поткусурува културата? Заради профит!

Заради спектакл! Заради манипулација! Заради деполитизација! Заради дебилизација! Заради лајкови!

Олдос Хаксли имаше право со она што го предвиде во неговото култно дело „Храбриот нов свет“, а тоа е дека императивот денес е да се зграпчи и да се задржи вниманието на публиката. Неговото прашање дали главниот мотив на моќниците е да понудат хипнотизирачка забава, за луѓето да се исклучат од сериозните политички прашања, е легитимно и денес во Република Северна Македонија? Дали се соочуваме со опасноста да се забавуваме или, пак, да се плашime до смрт? На тенката спрега меѓу турбофолк културата и реалните шоуа, од една страна, и партиското насилство и лажните вести, од друга страна, се пасивните граѓани кои за себе мислат дека се добро информирани со скандали, политикантски шок-доктрини, спин информации, таблоидни вести и банални забавни содржини, а всушност се општествено неактивни. Нивната врвна умешност се сведува на коментирање на социјалните мрежи, на „Фејсбук“ или на „Твитер“, каде што како во некаква социјална канализација е најлесно да се истурат фрустрациите и злото. Во овој контекст ќе го цитирам Лихтенберг, кој вели: „Не е важно што некој мисли, туку што прави мислењето од него“. Па, така, додека луѓето конформистички си ги прифаќаат животите во кои други одлучуваат за нив, неизбежен е некаков културен контрапункт за спротивставување на општествениот инженеринг. Пред сè, овде мислам на уметничките, авангардни и субверзивни идеи или, би рекла, антинормативните гласови

на поетите, писателите, режисерите, сликарите, музичарите. Каде се тие? Некаде на маргините на општеството, не знаат да играат по тактот на орото на профитот и клиентелизмот. Веруваат во идеали кои на економската логика ѝ изгледаат хипички наивни. И додека тие срамежливо сиркаат зад уметничката завеса, се појавуваат оние другите, како што Хана Арент ги нарекува, „шрафчиња на баналноста на злото“, кои робусно се тркаат со предизвиците на новото време – технолошки супериорно, а испразнето од смисла. Во таа трка по профит, живееме во консумеристичко ропство како сирачиња на големите корпорации, без никакви критериуми. Рекламите ни продаваат сè и сешто, а ние привидно купуваме среќа. Ова не е текст за среќата, или можеби е, ама пред сè е текст за културата на шопинг-центар или со терминот на Дубравка Угрешиќ – СУПЕРМАРКЕТ-КУЛТУРА!

Идеологија на консумеризам

Трошам – значи постојам!

Од мали нозе нè учат дека богатството е социјално херојство. Фетишизмот кон купувањето и консумеристичките приказни за среќен крај прават ништо веќе да не ни е доволно. Капиталистичката мантра ни повторува: повеќе, повеќе, повеќе! Парите ни го „билдаат“ либидото како некаков афродизијак за нашата кревка самоверба. Егото ја освојува рајската зона на привидната слобода која ја купуваме во шопинг-центрите. „Трошам – значи постојам!“ – тоа е логото на нашиот нов идентитет. Зале-

пени етикети на душите, вештачки конструирани апетити и калкулирани желби, некакви вредности за „неподносливата леснотија на постоењето“, во која просторот за критичко промислување е истуркан на маргините. Ако се завртиме околу нас, ќе видиме најадени и сексуално задоволени луѓе, информирани, но пасивно будни, удобно сместени во фотелјите на апатичниот конформизам. Во тоа консумеристичко ропство стануваме машини за желби – да бидам помлада и поубава, да имам скап автомобил, добра козметика, илјадници ТВ-канални. Маршал Меклуан пишуваше дека „рекламниот свет им продава сè на сите како општеството да е без класи. Евоцира еден идеален свет, прочистен од секоја трагедија, без неразвиени земји, без нуклеарни бомби, оптимистички и рајски“ (McLuhan цитиран од McQueen, 1998: 14). На оваа линија се и излагањата на писателот Гоце Смилевски во неговиот текст: „Караоке култура: Консумеризмот и културата низ визурата на Дубравка Угрешиќ“ во зборникот „Културата на распродажба“, во којшто се осврнува на соодносот меѓу Авторот, Делото и Реципиентот во ерата на дигиталната технологија. Дубравка Угрешиќ согледува потреба од „бегство од сопственото јас и од егзистенцијалните проблеми. Тоа бегство од самите себе, од секојдневието и од проблемите на општествената стварност преку новите достигнувања на дигиталната технологија, според Угрешиќ е знак дека интернетот, за кој постојано се сугерира дека е револуционерен изум, се користи за цели кои не само што не се револуционерни, туку и кога поединецот станува дел од караоке културата, го инхибираат

секој порив за заедничка, организирана, порадикална промена на светот. Таквите поединци, кои денес го сочинуваат мнозинството на светската популација, Угрешиќ ги нарекува *карао-ке луѓе* и за нив вели дека се сè друго освен револуционери, креатори на новото или луѓе кои ќе го сменат светот. Тие се обични консументи и конформисти“ (Угрешиќ цитирана од Смилевски, 2019: 219). Јас често ги нарекувам тастатура-револуционери, заради нивната потреба да критикуваат исклучиво во рамки на виртуелната заедница, со храброст која не оди подалеку од нивната зона на комфор.

Што би можеле да сугерираме во едно вакво пост-пост-постиндустриско време, технолошки софистицирано, а емотивно деградирано, декадентно од алчност и мрзливо по инерција?! Во време во кое идеализмот и добрината се сметаат за демодје, кога луѓето се натпреваруваат со цинизам и лајкови, кога претенциозните се на секој чекор, а хејтерите се кул, освен тоа дека единствениот начин да му се спротивставиме на злото е со дела! Каде всушност започнува борбата против конформизмот и социјалното затапување на културниот нерв? Првото што ми паѓа на памет е – во литературата! Но, оптимизмот кратко ме држи читајќи го текстот „Лајковина татковина (Критички прилог кон феноменот на инстант литературата“ на проф. д-р Елизабета Шелева, во кој авторката пишува за тривијалната мас-продукција и наметнатиот императив за комерцијализација (продажност и профитабилност) по секоја цена. Цитирам: „Никогаш повеќе (во квантитативна смисла) кај нас не се издавале книги, а никогаш по-

малку во јавниот (медиумски) простор или во самиот книжевен простор овие дела не наоѓале свој рецепторски простор, стручен одзив и вистинска критика“ (Шелева, 2019: 199). Таа проблемот го детектира во „економскиот вампиризам“, термин кој совршено добро ја опишува идеологијата на капитализмот што се базира на приматот на бројките. Шелева зборува и за т.н. „булимично читање“ низ кое го објаснува односот кон читањето што новите генерации го негуваат во оваа дигитална ера. Во манично-опсесивната потреба да се биде навреме информиран за сè и сешто, селективноста во читањето е тотално изгубена. Прецваканата медиумска храна која ја голтаме како фаст-фуд закуска најчесто се состои од: *фејк-њуз* (лажни вести), поствистина и таблоидни рецепти. Ваквата информираност е токсична и перфидно поминува низ тенките мембрани на филтрите за селекција и критичност.

Темата може да ја продлабочиме и во правец на хиперпродукција на книжевните дела, или како што вели Шелева – „владеењето на законот на лајковноста, наместо лектирност“ (Шелева, 2019: 201). За истата проблематика, писателката Оливера Ќорвезирска се надоврзува дека нема никакви видливи книжевни знаци и патокази или некакви книжевни семафори кои би ги регулирале состојбите на книжевниот пазар. Страшно е ако навистина е така, ако продажбата и бројот на кликови одредуваат што ќе добие простор во издавачката дејност. Цитирајќи го српскиот писател Срѓан Срдик кој пишува: „Денес читањето е анахронизам. Мојата генерација ја сведочи појавата на доминантен

книжевен модел што ќе го создадат оние што не читаат“, Шелева ме остава со еден реален песимизам, на кој одлично се надоврзува писателот и професор Александар Прокопиев во текстот „Кои се македонските прозни класици“. Сосема се согласувам со неговата теза дека „заразата со забавните и постојано во изнаоѓање изненадувања нови медиуми е глобална, но во мали држави како нашата, таа буквално ја маргинализира литературата“. Прокопиев прашува: „Како тогаш и дали ќе опстојат класиците? Ќе завршат ли во изолираните кабинети на академските кругови?“ (Прокопиев, 2019: 216). Прашањето коешто е важно да го одговориме е дали современите текови на книжевноста ја маргинализираат литературата со класична вредност? Дали квази критериумите за тоа што е популарно и барано за читање ги фрла во амбис култните книжевни дела чија вредност е далеку поголема од оние суперпопуларни книги за инстант просветлување во десет чекори, кои според интересот на читателската публика и бројките од продажбата се сметаат за бестселери во светски рамки, па и кај нас.

Оваа важна тема за сизифовската борба за квалитет во литературата ја отвора и професорката од Институтот за македонска литература, Соња Стојменска-Елзесер, која зборува за тоа што е книжевна вредност, потсетувајќи нè дека книжевно-вредносниот семафор не работи како што треба и дека сите критериуми за некаква вредност во литературата се девастирани. Ја цитирам: „Маркетингот и потрошувачките механизми ја потиснуваат вистинската смисла на литературата и го сведуваат комплексниот кни-

жевен феномен на лесна забава со која се исполнува слободното време“. (Стојменска-Елзесер, 2019: 209). За жал, ова не ја обременува само книжевноста, туку се протега и кон другите уметности, меѓу кои и филмот. Влечејќи ги паралелите помеѓу филмската уметност, или можеби посоодветен термин би бил филмската индустрија, и издавачката дејност, новинарот и писател Дејан Трајкоски образложува за уредниците во издаваштвото кои стануваат изедени од комерцијализацијата, парафразирајќи го режисерот Вим Вендерс кој одамна предвиде дека „филмската критика во ова време на консумативност стана нешто кое се грижи за филмската индустрија место да биде нејзина противтежа“ (Вендерс цитиран од Трајкоски: 2019: 230). Покрај излагањата на голем дел од македонските теоретичари, писатели, професори, уметници, новинари и други, во зборникот „Културата на распродажба – Конsumerизмот и комерцијализацијата на културните продукти“ се сретнуваме и со мултидисциплинарни истражувања за потрошувачката култура на светски имиња како Бурдје, Гиденс, Ападураи, Бодријар и многу други, чии анализи се толку апликативни и релевантни во нашиот локален контекст.

Карневалска медиумска екологија

Медиумските текстови се јазикот на една култура и низ нивните форми на репрезентација се создава нова културна митологија на колективни сеќавања (Ferguson, 1991: 90).

Анализирајќи ја културата во релација со пазарното општество, неизбежно е да се нотираат зборовите на Ана Мартиноска, една од уредничките на зборникот „Културата на распродажба – Конsumerизмот и комерцијализацијата на културните продукти“, која нè потсетува дека „капитализмот одамна не произведува производи за да ги задоволи вистинските потреби на луѓето, туку произведува потреби за да ни ги продаде производите. Од средината на 70-тите години на 20. век, живееме во најновата трансформација на капитализмот, кој почива врз неолибералната економска доктрина на доминација на пазарните механизми“ (Мартиноска, 2019: 24). Нејзините тези се слични на тезите на Ентони Гиденс, Зигмунд Бауман и Жан Бодријар, каде употребата на синтагмата „потрошувачко општество“ реферира на состојбата на современото општество и потрошувачката култура. Бодријар, пак, во книгата „Потрошувачко општество: митови и структури“ вели: „Шопинг-центрите симулираат заокружена околина, комплетно климатизирана, завршена и културализирана... работа, слободно време, природа и култура, порано раздвоени, одвоени или помалку или повеќе несведливи ентитети, конечно станаа измешани, климатски контролирани и доместифицирани во единствена активност на постојан шопинг“ (Erde, 2008: 55). Главните поенти во трудот на Мартиноска: „Теориски перспективи на супермаркет-културата – Блескава фасада и новокомпонирани вредности“ се прелеваат со студијата на Милена Драгичевиќ-Шешиќ со наслов „Неофолк култура: публиката и нејзините ѕвезди“

каде се реферира на популистичкиот културен модел заснован на хедонизмот, забавата и уживањето, во кој „младите под влијание на медиумите го формираат својот идентитет и систем на вредности по примерот на ѕвездите и познатите медиумски личности“ (Драгичевиќ-Шешиќ цитирана од Мартиноска, 2019: 31). Релевантната тема за влијанието на медиумите врз културата неизбежно нè носи до она што го пишуваа Кунчиќ и Ципфел, а тоа е дека „медиумите можеби нема да ни кажат што ќе мислиме, но ни кажуваат за тоа за што ќе размислуваме“ (Кунчиќ и Ципфел, 1998). Прашањето што логично се наметнува е дали медиумите веќе не ја репрезентираат стварноста, туку ја креираат? Дали нивните стеснети и стереотипизирани перцепции за општествените состојби се наложуваат како единствена вистина за реалноста? Интересен е и трудот: „Медиумите и репрезентацијата на медиумскодржинската депонија“ на Билјана Рајчинова-Николова со која сосема се согласувам дека „медиумите се еден од главните двигатели на општествените промени, коишто преку форсирање на банални содржини во смисла на крв, секс, интриги, примитивност и вулгарност, формираат и примитивни општествени вредности. Медиумите, пред сè телевизјата, тежнеат кон конструирање, врамување и контролирање на човековото слободно време, неговата душа и неговата емоција“ (Рајчинова-Николова, 2019: 165). За медиумите како агенти на капиталот пишува и Зорица Томиќ во книгата „New’s age“, каде ги опишува како модел на хаотична културна педагогија низ која се овозможува остварување на стратегијата

на потрошувачка. Сите овие тези се доближуваат до орвелијанската перспектива за медиумите како средства за перењето на мозокот.

Во локален контекст би додала дека ние денес во Република Северна Македонија живееме во карневалска медиумска екологија! И ако медиумските текстови се јазикот на една култура и низ нивните форми на репрезентација се создава „нова културна митологија на колективни сеќавања“ (Ferguson, 1991: 90), тогаш нивната моќ врз тековите на културата е огромна. Оваа тема за сервилноста на медиумите кон големиот капитал и високата политика (а во суштина станува збор за евтино политиканство) особено ме боли, затоа што и самата сум дел од таа медиумска фела во која естетските и етичките критериуми одамна се напуштени. По дваесет години поминати во телевизија, со жалење се согласувам на она што Бурдје го велеше: „Телевизијата е инструмент за комуникација која има мошне мала автономија, притисната од цела низа на принуди кои произлегуваат од општествените односи на новинарите и жестоките релации на конкуренцијата“ (Bourdieu, 1996: 181). Но, разочарувачката слика не се однесува само на сè уште најдоминантниот медиум, телевизијата, ниту пак само на класичните, традиционални медиуми, туку и на новите медиуми и социјални мрежи. „Медиумите се фундаментален белег на информациското општество и истовремено негова потенцијална опасност“ (Јакимовски, 2003: 145). Не сум технофоб, но со зборовите на Пол Вирилио би сакала да потсетам дека да не постоеше бродот, немаше да постои ни бродоломот. Затоа, важно е да разбереме

дека технологијата може да биде поле од можности и слобода, но истовремено и ропство. Во тој воајеризам и егзибиционизам, технологијата е нашиот нов затвор, под привид дека имаме избор, слобода и бесконечни можности во виртуелниот свет. Резултатот е пасивни консументи на информации и стоки, наместо општествено активни граѓани.

Контракултурата како противотров за културата на распродажба

Нейрифајлива е уметноста која не може да се појави на ведро и срдечно одобрување од големи и здрави маси на луѓе (Хитлер цитиран од McQueen, 1998: 211).

Во обидот да предложиме некаков лек за болеста на потрошувачкото општество во кое културата бидува распродадена низ ниски етички вредности и сомнителни естетски стандарди кои носат профит, на тапет се појавува контракултурата како противотров за „културата на распродажба“. Контракултурата е активно насочена против мејнстрим-културата и жестоко се противи на општественото врамување. Клучното прашање овде е – дали андерграунд ставовите кои се против секаков вид на комерцијализација, всушност го намалуваат потенцијалот на контракултурата да допре до поширока јавност како би можела да изврши поголемо влијание за промени? Дали инсистирањето да се остане недопрен и „неизвалкан“ од нормите, институциите и невладиниот сектор, и да се остане „доследен до смрт“ на каузата да се биде и да се

дејствува од маргините, надвор од секако системско врамување, всушност ја инхибира револуционерната енергија на поединците и групите кои сонуваат за подобар и поправеден свет, да направат конкретен пресврт во општествените констелации?! За супкултурата и контракултурата често истражува проф. д-р Антоанела Петковска, која во Зборникот „Културата на распродажба“ е застапена со трудот „Консумеризмот во уметноста во услови на културна траума“ каде меѓу другото пишува и за „оформувањето на тривијалната популарна култура, која најчесто го носи називот ’поп-фолк’, ’неофолк’ или ’турбофолк’. Од друга страна се интелектуалните елити со нивниот елитизам (или, понекогаш, квазиелитизам). Всушност, кај најголем дел од популацијата, продуктите на популарната култура се најприсутни. Тие избори често се одговор на егзистенцијалните ’неудобности’, економската несигурност, доминација на партиските интереси, потребата за ’бегство’ од тегобната стварност, етничките, па дури и религиозните, а особено образовните и класните поделби на социјалното ткиво што често инклинираат кон глобалните цивилизациски дискурси без оглед на можностите“ (Петковска, 2019: 70). Па, што би било решението? – Едукација! Свесност! Слобода!

Можат ли образованието и убавината да го спасат светот?

За да се избежне едностраниост и необјективност, треба да применуваме различни перспективи и толкувања во служба на значењето (Ниче цитиран од Келнер, 1995).

За моќта на образованието пишува проф. д-р Лорета Геориевска-Јаковлева во текстот: „Културата против/и пазарот – Од историјата на културолошките студии во Македонија“. Таа верува дека токму образованието, како што велеше Алтисер, е оној државен идеолошки апарат што го обликува светогледот на поединецот. „Она што нè учат културолошките студии е дека генерализациите во областа на културата и уметноста се непродуктивни исто толку колку што се непродуктивни и стереотипите“ (Геориевска-Јаковлева, 2019: 79). Стереотипите, пак, се клучните играчки во процесите на мерцјализација на културата или би рекла во културата на амбалажа, во формирањето на хедонистички „лајф-стајл“ и во културата на баналноста. Тие се присутни во процесите на *естетизација на секојдневие*, за што пишува проф. д-р Иван Цепароски во трудот „Убавината на продажба: Деестетизација на уметноста и естетизација на секојдневието“, започнувајќи го со идејата дека „веројатно постои некоја смисла, Хегеловски кажано ’лукавство на умот’, штом првата мисла што му паднала на памет кога го прочитал приложениот наслов на симпозиумот ’Културата на распродажба’ била помислата на музичката нумера ’Љубов на продажба’ од мјузиклот на Кол Портер „Њујорчани“, изведен на Бродвеј во 1930 година. Се чини дека токму поради оваа преселба на убавината од уметноста, односно книжевноста кон светот на разубавената стварност во рамките на билбордите или ТВ-екраните, или, пак, кон индустриите на културата и индустриите на убавината, самата уметност и книжевност ја губат

својата важност и стануваат битни за светот на политиката и на економијата колку што е битен ланскиот снег. А тие, за жал, се силите коишто се доминантни и коишто ја контролираат моќта и според укажувањата на Антонио Грамши во однос на *културната хегемонија* со помош на *идеологијата* и според оние на Мишел Фуко во однос на *моќта* и на *знаењето*“ (Џепароски, 2019: 45). Штом Џепароски го споменува Антонио Грамши се чувствувам должна да потсетам на терминот на Грамши – *орѓански интелектуалец* – тоа се оние луѓе кои на терен подриваат и грицкаат во име на прогресот, наспроти оние кои од зачмаените академски позиции само интелектуализираат и теоретизираат. Да не ја забораваме улогата на интелектуалецот во општеството на која нè потсетува и теоретичарот Едвард Саид, а тоа е дека „интелектуалецот има јавна улога во општеството, којашто се состои во тоа да им ја зборува вистината на моќниците и да ги застапува слабите и незастапените“. Ова е слично на поимањето на Жак Дерида, кој под авангарда подразбира луѓе кои се *одговорно анархични*. Тоа се оние кои креираат место на надеж. Луѓе со отворени пори и луѓе со отворени врати за сите.

Заклучок

Тивкиите пројаѓанди се мошне ефикасни за да ојсџане империјата, да ѝ скројат душиите, да ѝ направат послушни и да управува со нив (Рамоне, 2004: 9).

Во време во коешто супермаркет-културата станува вообичаена компонента на општестве-

ните констелации, исклучително е важен индивидуалниот напор на поединецот наспроти машинеријата на конsumerизмот. Доколку сакаме да не дозволиме културата да се претвори во барби кукла, формите на отпор и критичка дистанца кон супермаркет-културата се неизбежни средства за враќањето на достоинството на културата. „Можеби ќе треба да се помириме дека во 21 век профитниот карактер на културните индустрии е неизбежен, но не мора да се помириме со таблоидизацијата на културата и приклучувањето кон спектакуларното и сензационалното како кукавички позиции на конформизмот. Културата на спектаклот не ги претставува само визуелните претстави на светот туку и идеологијата што ги обликува тие претстави“ (Мартиноска, 2019: 29).

Општеството на спектаклот, за кое пишуваше Дебор, во суштина крие празнина под блескавата фасада. Културата на слики со кои сме бомбардирани на социјалните мрежи, а кои нè хранат со енормното производство на визуелни дразби, го убива автентичниот апетит за уметност, читање, книжевност, култура... Ваквото помирување со новите трендови во технолошката џунгла е опасно колку што е опасно и исчезнувањето на некои загрозени, автентични видови животни. Затоа, борбата за културата продолжува не со биковски рогови и манифестација на „маскулиност“ и моќ, туку на арената на која Тери Иглтон вели: „Опасно е да се тврди дека идејата за културата денес е во криза, бидејќи кога не била. Културата и кризата се неразделни како Станлио и Олио“ (Иглтон цитиран во *Маргина* бр. 49).

Литература

- Мартиноска, А. и Јакимовска-Тошиќ, М. 2019. *Културата на распродажба – Конsumerизмот и комерцијализацијата на културните производи*, Скопје: Институт за македонска литература
- Ferguson, M. 1991. *Media Culture and Society*, London: SAGE
- Бурдје, П. (2006): *За телевизјата*, Скопје: Темплум
- Вилијамс, Р. (1996): *Култура*, Скопје: Култура
- Анастасова, С. (2012): *Современа популарна култура – Теорија, културни студиуми, женска популарна култура*, Скопје: Центрифуга
- Иглтон, Т. (2000): „Идеја за култура“, *Маргина бр.49*, Скопје: Темплум
- Mek Kvin, D. (2000): *Televizija*, Beogra: CLIO
- Бегбеде, Ф. (2006): *399*, Скопје: ТРИ
- Јакимовски, Љ. (2003): *Јавно мислење, масовно комуницирање, информациско општество*, Скопје: Правен факултет „Јустинијан Први“
- Рамонет, И. (2004): *Тивки пројазанди – Масата, телевизјата, филмот*, Скопје: Алеф
- Кунчиќ, М. и Ципфел, А. (1998): *Вовед во науката за јупблицистика и комуникации*, Скопје: Фондација Фридрих Еберт
- Kellner, D. (2004): *Medijska kultura*, Beograd: CLIO

Ana Jovkovska

**Supermarket-Culture:
Contemporary Challenges of Culture in Consumer Society**
(Summary)

At a time when supermarket-culture is becoming a common component of social constellations, the individual effort versus the machinery of consumerism is extremely important. The processes through which culture becomes consumer goods are crucial for identification in the struggle for a dignified treatment of culture. The critical discourse tests the connection between: aestheticization and de-aestheticization of culture and art, commercialization versus mainstream entertainment, new technologies and cultural economy, literary value versus popular publishing, virtual art and traditional media, subculture or counterculture versus supermarket-culture. The text raises the question: Where does the fight against conformism and social stagnation of the cultural nerve actually begin?

Key words: supermarket-culture, ideology of consumerism, technology, consumer society, media, commercialization of cultural products, freedom

Maja Jakimovska-Toshikj

УДК 338.48:316.7(497.781)

УДК 930.85(497.781)

Original scientific paper/Изворен научен труд



OHRID AS A CRADLE OF CULTURE (CULTURAL HERITAGE AS A POTENTIAL FOR CULTURAL TOURISM)

Key words: cultural tourism, cultural heritage, City of Ohrid, historic site, cultural attractions

Within the cultural tourism, cultural heritage, historic destinations, art and cultural events or activities are quite popular among European travellers today. Visiting a designated historic site and area of an outstanding natural beauty or attending a performing art event is among the most popular cultural activities which can be performed while travelling.

An important part of a unique cultural heritage experience on the territory of Macedonia is the region of Ohrid, a vibrant city since ancient and medieval times. Situated in a beautiful natural environment by the White Lake, on one of the most important roads, the Via Ignatius, which connected West with East by the shortest route, Ohrid (Lych-nidos) represented an important administrative, cultural and commercial centre from ancient times until today. The city of Ohrid is an ideal destination for cultural tourism, recreational vacation, adrenaline sport activity and entertainment. Most cultur-

al travellers agree that these trips are more memorable to them since they can learn something new about the cultural and historical heritage of the region.

According to *Creative Tourism and Cultural Heritage: A New Perspective*, it is also the basis for defining cultural tourism as a journey of people to specific destinations that offer cultural attractions, including historic sites and artistic and cultural events and shows, with the aim of acquiring new knowledge and experiences that meet the intellectual needs and individual growth of the traveller (<https://www.igi-global.com/dictionary/creative-tourism-and-cultural-heritage/39259> Accessed 11.6.2020).

We can also determine cultural tourism in Ohrid as a vacation that relies on cultural resources (i.e. heritage) of its historic sites and beautiful natural environments and provides many opportunities to learn more about the region's tradi-

tions, but also about Macedonian way of life. Because of this opportunity cultural tourism is effectively a synonym for heritage or ethnic tourism — a way for travellers to access the charms of local communities' traditions, folklore, spaces and values (<https://www.igi-global.com/dictionary/creative-tourism-and-cultural-heritage/39259> Accessed 11.6.2020).

These essential aspects of cultural tourism, in accordance with the generated new tourism demands determine each destination as a specific *product*, with a special identity and value, which should be well designed and presented on the tourism markets. In our case, the city of Ohrid is a perfect example. This means that places looking to build strong reputations must consider a holistic approach to their brand which incorporates tourism, economic development, and a sense of place/city, which implies having authentic narratives and aesthetics (Morgan, Pričard, Prajd, 2015: 19) in addition to having rich cultural heritage. Thus, the following question arises: how and in what way can the city of Ohrid promote its authentic tourism “look”, having its identity based on a cultural blend, including its ancient cultural heritage (Neolithic, Classical, Byzantine, Orthodox and Ottoman layers) as a mixture of various civilizational cultural layers and thus enhance its reputation as an attractive tourist destination? In addition, other important factors are the hospitality of its residents, the ambiance of the place, its mesmerizing culture and rich history. The historical narrative of the city of Ohrid vividly intertwines reality and fiction, and at times it erases the dividing line between facts, myths and legends. The city contains

a very large number of important cultural monuments which have been preserved so well, whereas the mythical elements continue to remain vivid through oral tradition.

This approach also analyses how cultural heritage destinations like the city of Ohrid can evolve in order to keep pace with the developments in the demand for cultural tourism. The Ohrid case can be subsequently analysed through the lens of the new needs of cultural tourists. In this context, in the frame of different forms of creative tourism, the emphasis can shift from the tangible to the intangible culture and the fundamental experience is an exchange of knowledge and expertise between the visitors and locals. This exchange creates a more authentic and locally embedded form of cultural tourism. For destinations, it encourages local communities to embrace their culture and boost economic growth by developing culturally geared tourism programs; it encourages destinations to promote what distinguishes their communities as an authentic cultural exchange between hosts and guests, according to *Balancing Value Co-Creation: Culture, Ecology, and Human Resources in Tourism Industry* (<https://www.igi-global.com/dictionary/creative-tourism-and-cultural-heritage/39259> Accessed 11.6.2020).

New perspectives in cultural tourism can be treated also as an economic activity that is related to events and organized trips and directed to knowledge and leisure with cultural elements such as: monuments, architectural complexes or symbols of historical nature, as well as artistic / cultural / religious, educational, informative events or of an academic nature.

The city of Ohrid is rich in picturesque houses and monuments, many churches, Antique theatre, Macedonian-Hellenic necropolis from the ancient and early medieval period holding the most important collections - the Icon Gallery in Ohrid, Museum of Slavic writing culture etc. Ohrid may be proud of its rich architecture and buildings that have preserved their authenticity to this day.

The Lake of Ohrid, the ancient *Lacus Lychnitis*, is located along *Via Ignatius*, which connected the Adriatic port Dyrrachion (present-day Durrës) with Byzantium. After conquering these regions in 148 B.C. the Romans built the *Via Ignatius* linking Durrës (Durazzo) with Salonica and Constantinople via Lychnidos. The numerous objects found in the town and its surroundings show a strong Hellenistic influence. From the contents of about 50 inscriptions, mainly in Greek, we can clearly see that many educated people, writers and poets, had lived there (Илиевски, 2001: 240).

The cultural profile of Ohrid rises especially after the Moravian mission and after the death of St. Methodius (885) when St. Clement and St. Nahum returned to Macedonia. The original ideas of the Moravian Mission found a fertile ground in Ohrid, a city with an extremely long cultural tradition. The literary centre of Ohrid is characterized by a centuries-long and strong tradition of Slavic education, literary and cultural activity, connected with the earliest period of Slavic literacy (Јакимовска-Тошиќ, 2007: 27-32). We will not exaggerate if we underline the already accepted fact within the scientific community that during the 9th and 10th centuries along Rome and Constantinople, Ohrid was the third main Christian

centre in Europe. Through its cultural and historical heritage we can see the dispersion of European civilization, which was built on the basis of the inheritance of three Mediterranean cultures with rich literary tradition: Palestinian, Greek and Roman, traditions which were closely connected and interwoven since ancient times (Илиевски, 2001: 239-241). During the Christian period their connection continued to intertwine, and this was highly reflected on the territory of Ohrid too: in early Byzantine, Medieval and up to the contemporary Christian civilization, which is, namely, based on this triple ancient heritage.

The tourism potential of the city of Ohrid can be linked with the different forms of cultural heritage, but also with the modern forms of cultural tourism (creative, spiritual, active, ecotourism).

In the 1st millennium B.C. for several centuries there existed a powerful settlement, whose name is unknown today, some dozen kilometres to the north of Ohrid. Rich archaeological findings consisted in ten graves in the shape of wide rectangles, arranged next to each other have been discovered there in 1918: golden masks, golden sandals, golden bracelets, bronze craters, etc. These have come from the princely tombs in the widely known Trebenishte necropolis. Particularly impressive was the gold mask used to cover the face of the dead prior to cremating them. According to Lilčič the treasure trove of Trebenishte is thus the mirror of the new era, and the desire of its late archaic inhabitants towards the close of the 6th century B.C. was to fit into the eastern Mediterranean world, its fashion and its court ceremonies (Lilčič, 1995: 51).

These finds are housed in the Archaeological Museum in Ohrid, in the museums in Sofia and Belgrade. Last year (2019) at the Archaeological Museum of Macedonia was open an exhibition *100 Years of Trebenishte*, dedicated to a century's worth of excavations at the archaeological site Trebenishte. The exhibit features the golden masks discovered at the Trebenishte necropolis dating from the sixth century B.C. in addition to artefacts on loan from the national museums of Serbia and Bulgaria. More than 400 bronze, silver, gold, ceramic, amber, and glass items were shown at this very unique exhibition in Skopje in the period of tree mounts, visited by numerous visitors.

Since the earliest Christian period, Macedonian area was a fertile soil for upsurge of the Christianity as a spiritual, cultural and social process that initiated the spiritual impulse and has established the cultural standards. This position was enabled because of the actual socio-political surrounding and because of an influence provide mainly by the old Romanian and later by the Byzantine Empire. Today, all the archaeological and historical facts talk about the incredible early Christian material culture on this part of the Balkans, especially present in the Ohrid area (Jakimovska-Toshic, 2008:100). With the spread of Christianity, which began to penetrate these regions towards the end of the 3rd century, the classical shrines were gradually destroyed and replaced by monumental early Christian churches, fragments of which have been discovered in several spots in Macedonia, especially in Ohrid and its surroundings. This abundance of Early Christian shrines shows Macedonia to have been one of the most magnificent Ear-

ly Christian centres of the Mediterranean region. The first Christian missionary to come to Lychnidos was Erasmus of Antioch/Erasmus of Lichnidos. On a stony cliff near the shore of the White Lake, pre-Christian Ohrid dedicates a cave church to this saint. Archaeological excavations prove the monumental Early Christian basilica nearby is justly considered an even older reflection of his fame (Lilčik, 1995: 96), as evidence of an early adoption of Christianity in this area.

In focal point there is an ancient theatre, believed to date back in the 3rd century B.C. In the Roman times, where orchestras were not only used during musical and historical events, but also animal fights were held there, probably for gladiatorial combats, which were a merciless way of eliminating huge numbers of Christians (Lilčik, 1995:63). It is the only Hellenistic theatre in Macedonia (the other three in Scupi, Stobi and Heraclea Lyncaestis are from Roman times). It is unclear how many people it used to seat, as only the lower section of the theatre is preserved. The open theatre has a perfect location: the two hills that surround it keep it protected from winds that could interfere with acoustics during performances. This magnificent building was used for ordinary theatrical performances during the 5th century. The Antique Theatre in Ohrid was actually discovered by accident and, today, hosts various different events and serves multiple functions.

Several Christian basilicas were built in Lichnidos, on which the central one, the cathedral, was probably the Polyconchal Basilica at Imaret, build during the second half of the 5th century. Records say that during the 4th and 5th centuries this

town was the seat of the bishops of Lychnidos. The architectural remains of several Early Christians churches are evident of the city's active Christian community, which is proven by numerous bishops from Lychnidos participated in multiple ecumenical councils. Its first known bishop was Zosimus (Council in Serdica, 343) (Lilčik, 1995:62).

In the 6th century, when Lychnidos was part of the Byzantine Empire, the Slavs began crossing the Danube and penetrating the Balkan Peninsula. A Slavic tribe called Brsjaci settled in the region of Lychnidos. We need to clarify that Macedonia was a devout Christian stronghold as early as the 3rd and 4th centuries. A second Christianization, the Byzantine one, took place in the 9th century. In the interim, with the Slavs and the first Bulgarians, these territories went astray, back in paganism (Lilčik, 1995:96).

Before the Moravia mission and before the penetration of the Bulgarian state within the Macedonian territory, it's obviously that in a gradual way the Slavonic-Byzantine and a Christian civilization were built (Ристовски, 1970: 324-325). The present conditions enable us to assume that Clement's and Naum's arrival in Ohrid were in a period of early Christianity and in a favourable climate for intensifying the new processes in Christianity. At the same time, in Ohrid, within the frames of the Ohrid Literary School, Clement of Ohrid and Naum have created distinctive signs of Christianity and Civilization relaying on the traditional, spiritual and cultural features familiar for this region. Clement's and Naum's activity was treated like an activity of the whole Christianity and also like a renaissance of the civilization of the spiritual events

familiar to Ohrid region, with cultural and religious influence (Jakimovska-Toshic, 2008:101).

Saint Panteleimon is a monastery attributed to Clement of Ohrid, situated on Plaoshnik. The monastery is believed to have been built when St Clement arrived in Ohrid, at the request of Boris I and restored an old church. Sources say that St Clement was not satisfied with the size of the church and therefore built a new one over it and assigned St Panteleimon as its patron saint.

Saint Clement decided on the restoration on an older triconchal building, suitable for a school and a monastery. Many archaeologists believe that Clement himself designed and constructed the monastery on a restored church and a Roman basilica of five parts (the remains of the basilicas can still be seen outside the monastery). He used his newly created monastery as a liturgical building and a place for teaching his disciples. According A. Serafimova, St. Naum of Ohrid also erected the same kind of shrine of a compact type, covered with a cupola, where the conches were closer to the square in the middle. Remains of similar trefoil-shaped churches can be found over a wide region, mostly around Lake Ohrid (Serafimova, 1995: 111). St. Clement personally built a crypt inside the monastery in which he was buried after his death in 916, his tomb still exists today.

In the 15th century, Ottoman Turks converted the monastery into a mosque but during the beginning of the 16th century allowed ruined churches and monasteries to be restored. Therefore, St. Clement's monastery was also restored. The monastery was again ruined during the end of the 16th century or the beginning of the 17th century and

yet another mosque, called Imaret. Apart from the monastery's many reconstructions during the Ottoman Empire, it has recently undergone extensive reconstruction and excavation. Reconstruction started on December 8, 2000 and the physical church was fully reconstructed by August 10, 2002. Most of St Clement's relics were returned to the church.

The Monastery of Saint Naum is situated along Lake Ohrid, 29 km south of the city of Ohrid. St Naum in the 9th century has built the church St Archangel, which was ruined during the Ottoman period. On the basis of the original church, between the 16th and 17th centuries, the today's church was built. Its frescoes were painted during the 15th and 16th centuries, whereas the preserved frescoes date back from the period between 1800 to 1806 and were painted by the fresco painter Trpo from Korca. The splendour of the painted cycles and scenes lists the church among the biggest monuments from the 18th and 19th centuries in Macedonia. St. Naum's monastery and the church St Archangel, as well as the monastery of Clement are the first monuments of the Slavic church architecture and art in the region of Ohrid. These holy places are ideal for developing a different type of spiritual and creative cultural tourism.

The Ohrid cathedral of St. Sophia is one of the most important monuments in Macedonia, housing architecture and art from the Middle Age. For a long period of time it was a synodal church of the Ohrid Archbishopric. It was built on the foundations of an old sacral building during the period after the big mission of St. Cyril and Methodius, when Macedonian Slavs accepted Christianity

in Slavic Language. According to the description of Serafimova, which refers to the building structure, the cathedral St Sofia originally had three barrel-vaulted aisles, a transept and a cupola, three apses to the end a narthex to the west. The cross-vaulted upper floor of the narthex was probably built at the same time. The upper construction aspired towards a cross-like shape. She also emphasizes that in the cathedral the eagle together with the cross within a circle are the most striking motifs on the marble panels which decorated the entablature of the altar screen (Serafimova, 1995: 111).

It probably served the purpose of a cathedral in the period of Tsar Samuel, who by the end of the 10th century, transferred his throne centre from Prespa in Ohrid. However, there are theses that in that period, on the same place, there used to be a church that for unknown reasons had been ruined. There are no inscriptions for the period of construction of this church, but it is said that it was reconstructed during the period of Archbishop Leo, who from 1037 to 1056 headed the church throne, a former patriarch of the Constantinople Patriarchate. Leo was also a trustee of the painting decoration in the church and had big influence on the way it looked. Later the Ottoman Turks have drastically changed its look. The frescoes were painted with lime, the dome was ruined and a minaret was built. After many conservation efforts, the church has returned to its former form today.

It is especially important to note that the oldest depiction of St Cyril the Philosopher in fresco painting has been identified in the Church of St Sophia. Next to St Cyril can be seen the figure of St Clement of Ohrid, whereas the third saint holds only a

part of the head above his eyes and for that reason he cannot be identified with certainty. Since this figure is located just next to Clement, it is assumed that it could be Saint Methodius as part of the same thematic whole (Грозданов, 2007: 295-296).

The church paintings are considered to be the zenith of the Middle Ages painting in Macedonia and abroad. Here are the best-preserved pieces of Byzantine monumental painting. The outside shape of St Sofia, which has been for a long period of time a synodal church of the Ohrid Archiepiscopacy, is in the shape of the letter "T". It was built of tiles, scale and stone. Because of the acoustic features of the space, today important concerts are being held in the church of St Sofia, especially within the prestigious interdisciplinary cultural manifestation Ohrid Summer Festival.

Samuel's Fortress is considered to be one of the biggest preserved fortifications in Macedonia. For the first time it was mentioned by the historian Livy in the 3rd century B.C., when it was fortress to the city of Lichnidos. According to recent excavations by Macedonian archaeologists, it was alleged that this fortress was built on the place of an earlier fortification, dated to 4th century B.C. It is considered that the today's form of the fortress dates back in the 10th century, when Ohrid, as a capital of Tsar Samuel, had reconstructed and strong fortresses (Микулчиќ, 1996: 241-243). With its big walls and towers, the fortress surrounded the whole, and the entry was enabled by three gates, of which one is still preserved today, known as the Upper Gate.

The Church of the Holly Mother of God Peribleptos was built in 1295 as a fully developed

cross in a square, with a cross-vaulted narthex and an interior calotte by the Byzantine deputy Progon Zgur, the emperor Andronicus II Palaeologos's son-in-law (Serafimova, 1995: 112). The construction material that was used consisted mainly of tiles and scale, whose skilful laying provided a rare impression of harmony and polychrome, separating it from the other Byzantine and Macedonian monuments of the 13th century. After St Sofia was transformed into mosque, the Church of the Holly Mother of God Peribleptos became a synodal church of Ohrid Archiepiscopacy. Due to its exceptional architecture and frescoes, the Church of the Holly Mother of God Peribleptos is among the most important Medieval monuments in the country. The frescoes in the church were made by the eminent Medieval icon partners Michail Astrapa and Eutykhios. They painted compositions either of great rarity or even unique in Byzantine art, thus proclaiming the iconography of the new age (Serafimova, 1995: 117). This fresco painting provided the basis for developing a new style of Byzantine art and Renaissance of Paleologos.

Neither a summary of the icon painting, nor any anthological exhibition could be imagined without the presence of icons from the Icon Galery in Ohrid collection. They are a remarkable and an indivisible segment of the rich cultural and historical heritage of Ohrid, the city where the Slavic literacy and culture have sprouted. Created in the workshops of Constantinople and Salonika, or in the local workshops in Ohrid, these icons have been an inseparable part of the iconostasis in the churches they have been ordered and painted for. Now, they are assembled in one place, the Icon Gallery

in Ohrid, today located in the yard of the Church of the Holly Mother of Good Peribleptos, and are accessible to the senses of the numerous experts and passers-by.

The different epochs have left their chronological and stylistic notes upon the icon painting in Ohrid that can be followed through a period of almost a millennium, from the middle of 11th till the end of 19th century. The icons “Virgin Mary” and “Archangel Gabriel” from the Annunciation are dated at the beginning of 12th century, when the artistic expression was more refined and the graphics in the treatment of the figures was more accented. One of the rare icons, where we meet an inscription about its origin, is the icon “Jesus Christ” from 1262/63, ordered by the Ohrid archbishop Constantine Cavasilas for some of the Ohrid churches. The problems of light and form that occupied the painters from the second half of 13th century is very successfully solved on the processional icon “Mother of God Hodigitria” with “The Crucifixion” on the other side.

However, the real masterpieces were created in the period of the so-called “Paleologian Renaissance”, a period of changes that the new time has intruded. The end of thirteenth or the beginning of the fourteenth century is the period when “Evangelist Matthew” was created, an expressive and firmly modelled figure, one of the best accomplishments of the Byzantine icon painting in whole. As early as 1916, the great Byzantologist Gabriel Millet, having realized the distinctiveness of Macedonian painting – which he called a painting treasury of Pan-Byzantine significance – introduced the term “Macedonian School” (Serafimova, 1995:

115). Ohrid medieval spiritual painting is the best example which confirms that term.

Another very famous tourist marker of the city of Ohrid is the church of Kaneo, dedicated to the evangelist John. This Medieval monument is a successful combination of Byzantine and Armenian elements. Built on a rock at the end of 13th century in the old part of Ohrid, above a former fishermen settlement, St John Theologian - Kaneo captures you with its beauty, peace and tranquillity. This is the favourite place for the believers, for people that are in love, but also for all the tourists in the City of Light, who come to rest in a place where the blue colours of the sky and the lake are joined. The church is one of the most famous tourist landmarks of Ohrid. This location is also ideal for people dedicated to the active form of tourism, because that space can include activities in which the tourist has an active and participatory role in achieving a deep and engaging experience of the destination’s attractions.

Because of Ohrid’s huge spirituality and many sacral monuments, the city is called “the City of Light”. The holy places where monasteries were built emit peace and tranquillity. The lake city of Ohrid is a real archaeological and historical treasure. There is a legend supported by observations by Ottoman traveller from 15th century, Evliya Çelebi that there were 365 chapels within the town boundaries, one for every day of the year. Today this number is significantly smaller. However, during the medieval times, Ohrid was called the “Slavic Jerusalem”.

This is why Ohrid is an ideal place for a spiritual journey; a great cultural tourism destination

where local communities are increasingly working on developing their own spirituality and on discovering the spiritual heritage of the other. Spiritual tourism in Ohrid today can be established and developed in a variety of activities, from traditional religious tourism to alternative medicine tourism and any form of deep nature immersion.

Ohrid is also an ideal place for ecotourism: an effective vehicle for empowering local communities to achieve sustainable development and to increase environmental awareness and conservation.

From the prehistoric period to the Classical Age (when Ohrid was known as Lychnidos, the 'City of Light'), the Lake Ohrid region has been an important centre of culture and learning. The land itself with its tranquil deep and ancient lake and scenic mountain landscapes provides a glorious backdrop for Ohrid's breathtaking array of religious and secular works of art and architecture. The major centre of southern Slav learning was established here in the 9-10th century, and since that time countless frescos, mosaics, and icons have been created. Over the centuries an enormous and colourful heritage of beautiful architecture, magnificent artefacts, culture, crafts and traditions has evolved.

The Robevi family house in Ohrid is one of the most famous architectural monuments in Macedo-

nia. It was built in its current state in 1863 - 1864 by Todor Petkov from Gari village near Debar. Now in this house are placed the Archaeological Museum and the Ethnology exhibition. The house is a protected cultural monument consisted of 3 floors. In the low part of the house are placed the epigraphically monuments from Ohrid, the county, the worth objects "the Milokas" (found on the road Via Ignatius), the two torsos of the goddess Isis and etc. The archaeological objects from the ancient times and the medieval period are placed on the second and the third floor.

In the upper part of the house are presented parts of objects made by the Ohrid carving school, creations of famous artists from Ohrid and from other parts of the county. Objects from the Robevi family are placed in the eastern part of the house.

The city of Ohrid clearly proves that it is a city that has a potential for tourism that values tangible and intangible aspects of the culture closely linked to the local community. The city of Ohrid abounds in cultural heritage, centuries-long history, architecture, vivid tradition, arts and crafts, gastronomy, painting, music, social practices, and festive events, and therefore, it is a true testament of identity and preserved authenticity of this region in Macedonia.

References

- Balancing Value Co-Creation: Culture, Ecology, and Human Resources in Tourism Industry* 2017. Jesus Alcoba, Susan Tumolva Mostajo, Romano Angelico Trinidad Ebron and Rowell Paras. Handbook of Research on Strategic Alliances and Value Co-Creation in the Service Industry. Pg.20.
- Creative Tourism and Cultural Heritage: A New Perspective*. 2014. (Enrico Bonetti, Michele Simoni and Raffaele Cercola. Handbook of Research on Management of Cultural Products: E-Relationship Marketing and Accessibility Perspectives. Pg. 29
- Грозданов, Цветан 2007. Свети Константин Кирил и Свети Методиј во византиското сликарство од балканските земји. *Живойисоѝ на Охридската архиепископија*, Скопје: МАНУ, 295-315.
- Илиевски Хр., Петар. 2001. *Појава и развој на ѝисмоѝо* (со посебен осврт кон почетоките на словенската писменост). Скопје: МАНУ.
- Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2007. Дипломатските мисии на Солунските браќа Кирил и Методиј (културолошки аспект), *Сѝекѝар*, (XXVI), 50, 27-32.
- Jakimovska-Toshic, Maja. 2008. The extensive hagiography of St. Clement of Ohrid by Theophylactus in Byzantine-Orthodox and Rome-Catholic literary environment, *Konstantinov's letters*, 1, Nitra: 2008, 100-109.
- Lilčik, Viktor. 1995. Antiquity. In: *Macedonia. Cultural Heritage*. Skopje: Mislа, 49-73.
- Macedonia. Cultural Heritage* (Nikos Čausidis et). 1995, Skopje: Mislа.
- Микулчиќ, Иван. 1996. *Средновековни градови и тврдини во Македонија*. Скопје: МАНУ.
- Morgan N., Pričard A., Prajd R. 2015. Menadžment turističkih mesta, brendova i reputacije. *Destinacija kao brend*. Beograd: Clio.
- Serafimova, Aneta. 1995. The Middle Ages. In: *Macedonia. Cultural Heritage*. 1995, Skopje: Mislа, 93-131.
- Ристовски, Блаже. 1970. Некои прашања околу појавата на христијанството и писменоста кај Словените во Македонија, *Кирил Солунски*, кн. 2, Скопје 1970, 324-325.
- (<https://www.igi-global.com/dictionary/creative-tourism-and-cultural-heritage/39259> Accessed 11.6.2020)
- <http://macedonia.kroraina.com/im3/index.html> (Accessed 24.6.2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=pWDU0pnl6A> (Accessed 25.6.2020)

Маја Јакимовска-Тошиќ

**Охрид како лулка на културата (културното наследство како
потенцијал за културен туризам)
(Резиме)**

Во трудот го согледуваме Охрид и подрачјето на охридскиот регион со своето богато културно наследство и извонредно долга културна историја како потенција за развој на повеќето облици на културен туризам (креативен, спиритуален, активен, екотуризам). Ваквите содржински аспекти на културниот туризам, согласно новите туристички побарувања, го определуваат секое дестинациско место како одреден *производ*, со посебен идентитет и вредност, кое треба добро да се дизајнира и да се претстави на туристичките пазари, што во нашиот случај овие потенцијали ги согледуваме врз примерот на градот Охрид. Во таа насока се поставува прашањето колку и како градот Охрид може да го промовира својот автентичен туристички „look“, во кој се вградуваат повеќе културни миксови, како древно културно наследство (со неолитски, антички, византиски, ортодоксни, отомански слоеви) како разновидни цивилизациски културни споеви, во вид на атрактивна дестинација. Кон нив ги додаваме како значајни дополнителни фактори отвореноста на луѓето, духот на местото, магичната култура и богатата историја на градот и поширокото подрачје.

Клучни зборови: културен туризам, културно наследство, град Охрид, историска дестинација, културна атракција

Ристо Солунчев

УДК 14 Максим Исповедник, свети
Original scientific paper/Изворен научен труд

ОПТИМИЗМОТ НА ЧОВЕКОТ И ПЕСИМИЗМОТ НА НАТЧОВЕКОТ: КРИТИЧКО ИСПИТУВАЊЕ НА ТРАНСХУМАНИЗМОТ ВО ФИЛОСОФСКАТА ПЕРСПЕКТИВА НА Св. МАКСИМ ИСПОВЕДНИК

Клучни зборови: трансхуманизам, трансгресија, св. Максим Исповедник, Логос, Тропос, Ипостас, постчовек

Вовед

Поаѓам од идејата дека философијата треба да си игра со контекстите, времињата, вокабуларите и да создава нови можности на дискурсот, „синхрони машини“.¹ Она што се обидувам да го сторам сега е следново. Основните поставки на трансхуманизмот, и тоа во нивно-то философско проседе, да ги втурнам во расправа со идеите на еден христијански философ од доцниот 6. и раниот 7. век и да покажам дека современиот трансхуманистички философски дискурс има малку философска супстанција во себе. Па дури и дека ползувањето на поимите од мисловниот систем на св. Максим Исповедник може сериозно да ја подобри јасноста и ло-

гичноста на трансхуманистичката позиција во нејзината философска експликација. Едноставно идеите се како инфекции, никогаш не застапуваат во дејствителноста.

Се поставува прашањето дали самиот поим, но и пошироката концептуализација на трансхуманизмот како некакво движење кон состојба на постхуманизам се воопшто философски и логички одржливи? Поаѓам од условите на самото прашање за целосното превозмогнување на човекот. Тоа е прашање што човечкиот ум си го поставува, и зависи само од него. Оттука, трансхуманизмот како мисла која исходи од умот е првенствено дискурзивна екстензија на хуманизмот, а се екстраполира во идната онтологија на суштеството што прашањето го поставува. Тоа е прашање што вирее на иманентен план на мислата, а тежнее да се однесува во исто време на трансценденцијата на дискурсот, име-

¹ „Философијата е настанување, а не историја; таа е коегзистенција на планови, а не последователност на системи.“ (Делез, Гуатари, 1996: 69).

но на самата онтологија на настанувањето. Оти, навистина, прашањето е првенствено онтолошко. Ја рефлектира самата суштина на промената на стварноста и може да се постави многу јасно, имено, како настанува промената на суштината? Ако некој зборува за „нешто што може да се измени“ (Foucault, 2000: 117), тогаш тој претпоставува, воедно, и релативно перманентни својства на одреденост и нивна начелна изменливост, за да може воопшто разумно да говори за поништување, исчезнување или конвертирање во нешто друго. Како знаеш дека е нешто ново во однос на нешто друго ако тоа другото нема карактеристики, ако нема форма и својства? И потем, во каква врска е нештото со неговите својства и форма, дали врската на идентитетот со тие својства е арбитрарна (изменлива дискурзивно) или е каузално натурална (неизменлива или изменлива онтолошки)? Значи ако нешто не постои, имено, човечка природа, или пак тоа е нешто неодредено феноменолошки како лик што постојано се појавува, искрснува на хоризонтот на бивствувањето, тогаш како тоа неодредено воопшто може да се поими како сушто подложно на планско дејствување за истото да произведе нешто сосем ново?

Потем, се усвојува премисата на постмодернизмот за човечката природа како конструкт, имено, концептот човек поседува само лингвистички својства и не може истиот да се натурализира. Наеднаш потполно безразложно од сферата на јазикот трансхуманистите се префрлаат во доменот на онтологијата. Од увереноста за конструктивизмот и лингвистичкото раѓање и смрт на човекот, неконзистентно го

ворот за деконструкција на екстралингвистички дадености на истото што претходно фунгираше како конструкт.

Овој есеј се сместува само во однос на философската рефлексивност на трансхуманизмот и тоа конкретно на проблемот на можноста за радикално нова онтологија, и го рефлектира дискурсот во перспективата на философскиот систем на св. Максим Исповедник. Кај него постои неверојатно сложена динамичка структура на битието релевантна за проблемот за трансгресија на онтологијата. Како референтна точка ја ползувам неговата разлика на поимите *логос* (λόγος) и *тропос* (τρόπος). Имено, се работи за концепција според која *логосиите* (λογίαι) на *свештои* генерираат стварен динамизам на стварноста во која логосот на природата не се менува, а самиот тропос на тој логос како негов модел на варијантноста условува промена на постоењето како настанување на нова ипостас (ύπόστασις). Всушност, целата динамика на битието е заклучена и отклучена во рамките на овие три поими: *логос*, *тропос*, *ипостас*.

Философска пропедевтика на трансхуманизмот

Како шлагворт инаугурираме некои поставки на трансхуманистичката философија. По Зоргнер, Ниче е првиот философ што го тематизираше трансхуманизмот, говорејќи за превозмогнување на човекот како вид.² Секој совре-

² Види го неговиот есеј *Nietzsche, the Overhuman and transhumanism* (Sorgner, 2009) како и делото посветено целосно на Ниче (Sorgner, 2007).

мен философски облик на промислување нужно ги рефлектира Ничеовите начела. Ниче тврди дека *натчовекоит* го надминува човекот, но оди од човекот кон натчовекот. Натчовекот е сосем ново настанување на телото на човекот и е ново битие. Условот за воопшто да се јави натчовекот е самото превозмогнување на човекот како историска нужност, и оттука, натчовекот битијно во генетичка смисла е врзан за она што треба да го надмине, односно условите за трансгресија се дадени внатре самата човечка егзистенција, внатре самата природа. Би можело да се рече дека како што човечкото тело е еволуционо згуснување на арбитрарната игра на космосот, такво би било и телото на натчовекот, но тоа не значи дека и двете постојња и настанувања не се условени од објективна каузалност. И сега веднаш може да се постави прашањето: Кои се теоретските поставки на трансгресијата и убеденоста дека таа ќе се збидне? Начелно, секогаш е проблематично поимно да се замисли природа којашто *сè уште-не-е* врз основа на она што било, и уште да се тврди дека тоа нужно надоаѓа. Оти убеденоста во нужноста на едно тврдење никогаш не исходи од искуството, а особено не убедувањето дека во времето ќе бидне она за што претходно немаме никакво искуство. Ако ги воведеме поимите на св. Максим, тогаш прашањето би било: Дали замислениот натчовек е нов тропосен момент на истиот логос, практично можност на истиот логос, или е целосна трансгресија, транс- и пост- момент, и како е можна тогаш таа трансгресија ако го имаме во вид ставот на Декарт дека во последицата

не може да има еминентно повеќе од она што го имаме во причината? (види Декарт, 1998)

Во основа на трансхуманизмот стои копнежлив оптимизам на утописка свест и увереност дека самиот човек во себе поседува повеќе од она што го има или пак во онтолошка, космолошка, биолошка и социјална смисла, дека иманентно му е дадено нешто што е во исто време е и целосно трансцендентно. Конзистентното толкување на трансхуманизмот повлекува тврдење за целосно трансгресирање на границите на природата. Новиот човек во суштина треба да биде нов логосен вид, практично да исполува нов логос на природата. Ако постои само човекот во светот, во природата и нејзиниот систем на каузалност, како да се разбере причината на новото настанување? Како причина што отпаѓа од системот на каузалитетот? Некаков *dues ex machine*? Самиот човек да го произведе во себе тоа ново бивствувачко? Единствен начин е да се замисли каузалната низа да се трансцендира и тоа преку посредство на фактор како упад во самата природа, а е вон логосот на природата, односно преку интервенција на трансцендентна причина токму во физиката, во условите на онтологијата, во условите на дадената феноменологија.

Случајна или намерна планска биолошка, технолошка корекција, киборгизирање; но, сето ова е само додаток на природата, а не нужно промена на логосот на самата таа природа. Можеби упад на Бог во историјата, како аристотеловски диг или чисто религиозен момент? Се чини сето ова за сега стои на плото на есхатологијата. Дали всушност оваа оптимистичка фи-

лософија се лизга во провалијата на песимизмот, во увереноста дека натчовекот е само една метафора на артизмот? За Ватимо, но и за Хајдегер, историјата на светот е слабеење на битието, и воопшто не упатува кон неминовност на негово превозмогнување. Безмалку и кај Бергсон, и покрај концептот за креативна еволуција, може да се најдат моменти на биолошки корсокаци, што исходат токму од постоење на мноштво дивергентни правци на еволуцијата, не секогаш успешни.

Но, што претставува трансхуманизмот во теоретска смисла? Трансгресија на границите на хуманизмот, и трансцендирање на човечката природа. Или, како што тоа Зоргнер јасно го дефинира: "A stance that affirms the radical transformation of human's biological capacities and social conditions by means of technologies." (Ranich and Sorgner, 2014: 7-8) По ова, трансхуманизмот е уверување во „human enhancement“ преку технологијата како упад однадвор, и се стипулира како квазиполитичка програма што треба да е фаза на транзит од човекот кон комплетно ново постоење, кон целосно создавање на нови својства, и практично кон постигнување на една состојба, имено, постхуманизам. Не е јасно дали сето ова исходи од наклонетоста кон човекот или од гнасењето кон него. Значи: „подобрување на телото, во смисла на акцелерација на еволутивниот потенцијал, упад во генетичката структура, игра со геномите во смисла на една контролирана евгеника“³

³ Наука за создавање здрав подмладок преку манипулирање на наследните особини, што во новите научни струења го има радикалното подобрување на човечкиот вид како своја крајна цел.

(Sorgner and Jovanovic, 2013), но секако, консеквенцата на сето ова би била создавање на нов вид, којшто всебува целосно различна природа, нова усија. Сето ова имплицира дека треба да настане, или поскоро, дека веќе настанува сосем нов вид што во суштина е постчовек. Постчовештвото не е онтолошки дадено, тоа реално не постои, но е мисла што го заразува човекот, како дијагноза во којашто не констатирате ништо позитивно во биолошка, епидемиолошка смисла, ами само убеденост со релативно плаузибилна, но во многу нешта проблематична интуитивност. Човек што веќе е постчовек, затоа што е опседнат со сопствената смрт. Ова самото по себе би требало да е достатна возбуда. Силен есхатолошки говор, како дијагноза на иднината, како религиски интонирано пророкување.

Колку и да е убедливо ова желание, самиот трансхуманистички дискурс веднаш плашливо се повлекува и говори само за замислена можност. Зоргнер упатува на сумата од „техно-оптимистични идеи“ на научниците и мислителите коишто се расфрлани по регионот на новата дискурзивност на технологијата. Така што, оттука, анализата не може да биде насочена кон некаква завршена онтологија, или етичка програма, туку се движиме внатре еден духовен регион што започнува како скица на идниот човек што во себе би импрегнирал други системи на преформираност. Значи, еден разлабавен говор што не е заснован ниту научно, ниту пак низ силна философска аргументација, ами само се потпира на фрагментарна дискурзивна расфрланост.

Бергсон и Ниче

Бергсоновата концепција на еволуцијата е философски и спекулативно прегнантна во поставувањето на отклон од стриктно линеарниот концепт на еволуционизмот. Ако е еволуционизмот тврдење за настанување на виши видови од нижи, тогаш поимот еволуција би можело да биде однослив на развивање на еден вид внатре самиот тој вид, та би можело плаузибилно да се тврди дека има нови системи на преформираност, но сумата на промени не повлекува постоење на нов вид. Имено, каде нешто преоѓа во сосем нов вид е ствар на анатуралистичка арбитрарност. Клучната поставка на Бергсон е постоењето на дивергенции на патот на животот, но ова имплицира и дека не постои хиерархизација на суштествата што би имала функција да не убеди во смислата дека светот постојано брвта кон сè поголема слоевитост на видови, кои нужно еволуираат во други видови. Според Бергсон, поклопувањето на организмите кај многу животински видови, филогенезата и ортогенезата, сето тоа може да покажува дека еден ист *Елан Вийтал* ги произведува сите животински видови, потполно нелинеарно, и само ги повторува обрасците при секое судирање со инерцијата на материјата. За Бергсон постојат две тенденции, или „две спротивни движења“, „искачување“ и „симнување“ (Bergson, 1991: 14). Не постои еден униформен закон на биологијата што метафизички би се екстраполирал во секој момент, во смисла дека е еволуционизмот перманентно начело на постоењето и настанувањето (Bergson, 1991: 16).

Дали тоа што еднаш се случило, ќе се збидне повторно? Ниче е сигурен дека ако мајмуноот произвел човек, тогаш и човекот ќе произведе нешто повишо од себе. Ниче овде од еден потполно случаен настан прави правило со општо и нужно важење, потполно метафизички. Еден целосно неничански момент кај него. Но, да испитаме. Ова би претпоставувало ист систем на сили, или во бергсоновска смисла, истиот силен Елан повторно да влезе во материјата и да се движи во неа како што се движел и на почетокот, пред да биде забавен и на моменти запрен од инерцијата на материјата. Според Бергсон силата на животот слабеа во сите облици поради отпорот на материјата. но и влегува во слепи улици, токму затоа што животот нема цел, не е поставен телеолошки и нема план што треба да го оствари. Потем, не постои линеарност, туку дивергенција внатре истиот пат на животот. Кртот не еволуира во ништо друго повишо од себе, ами бесконечно се повторува себеси, односно животниот елан во обликот на кртот не го совладува отпорот на материјата, ами материјата како симнување целосно го запира двигот на животот. Имено, не се воспоставува разликата како начело, ами се повторува истото, токму кртот како движење во слепо. Дали е можеби и човекот една таква инерција во којашто животот успорил како воспоставување на рамнотежа на силата и отпорот, на искачувањето и симнувањето, како повторување на истото?

Ниче целосно се истошти себеси во надежта за натчовекот. Конзистентно целосно поставувајќи ја својата спекулација врз чисто метафизичко начело. Имено, токму *вечношо*

враќање на истиот. Но, што е тоа *исти* што постојано се враќа? Токму *разликаџа* како условувачко онтолошко начело на настанувањето. Ако разликата условува и секогаш таа се враќа, она што доаѓа настанува како разлика во однос на она што било или е. Ова, според толкувањето на Делез, е токму највишиот можен тип на спекулација, внимавајте, философска спекулација, а не научно предвидување. Највисокиот тип на спекулација би се состоел во тоа „да се мисли разликата како она истото што се враќа и со тоа воспоставува ново настанување“ (Deleuze, 1983: 71). Се повторува разликата, битието е перпетуација на диференцата. Она што доаѓа ја повторува разликата и така станува невозможно да се мисли битието вон разликата, битието мора да дојде како разлика во однос на себе, како ново настанување. Да се мисли самото настанување како битие, како она што не се менува, како она што е секогаш тука како начело.

Од овде гледаме дека надежта на натчовекот е во суштина закрепена на метафизиката на диференцата, којашто е конзистентно дискурзивно експлицирана на ниво на спекулативна философија, но дали таа е реално онтолошко начело, во физичка и биолошка смисла? Натчовекот е целосна спекулација, а битието кај Ниче е комплетно апстрактен поим. Постулатот на битието е разликата како негово начело на суштината, па од овој постулат се изведува дека нужно доаѓа натчовекот. Батај смета дека Ниче „критикува во име на една подвижна вредност, до чие потекло и цел, очигледно, не успеал да допре. Да се допре до некоја изолирана можност, која има некоја посебна цел, а која сама за

себе не е цел, зарем тоа во суштина не значи да се коцкаш?“ (Bataj, 1988: 112) Кај Бергсон инаку, имено, минатото го турка реалниот биолошки даден материјал во иднината така што материјата ја меморира сопствената инерција и ја пренесува во медиумот на траењето. Играта со материјалот би можело да произведе нешто непредвидливо, но и не мора. Затоа е и тоа креативна еволуција.

Оттука, дали трансхуманизмот како трансцендирање на човечката природа е можен внатре логичките диспозитиви на јазикот, внатре можноста аргументирано да се изведе? Или е посоодветно да се зборува за еволуција на видот внатре самиот вид, внатре истата природа, во смисла, трансхуманизмот да е само говор за разлика во ипостасирањето како можност на самиот логос на природата да дејствува во настанувањето преку своето тропосно варирање?

Св. Максим Исповедник и логосите на светот

Кај св. Максим Исповедник постои неверојатно сложена структура на битието.⁴ Според него постојат три елементи на системот на битието и суштеството:

⁴ Оваа објаснувачка тријада кај Максим Исповедник првенствено е дел од Тријадологијата, и е во функција на објаснување на Троичноста на Бога. Потем, тој зборува и за логосите на созданието, па истата објаснувачка схема се применува и таму. Јас ја реконтекстуализирам неговата философија за да ја внесам во една современа расправа, индиректно покажувајќи ја супериорноста на старата мисла во однос на она што тартифски симулира философска исклучителност без сериозна основа.

1. ὁ λόγος τῆς οὐσίας (или тоῦ εἶναι), *логос на суштината*, сушноста, логос на битисувањето.
2. ὁ τρόπος τῆς ὑπάρξεως (или тоῦ πῶς εἶναι τρόπος), *начин на постоење*, начин на сушноста, начин на постоење на бивствувањето, начин на неговата егзистенција.
3. ὑπόστασις, секое посебно и лично постоење.

Што е логосот на суштината? Тоа е „конститутивната одреденост на суштината“ и е „неизменлив, инваријантен, и соодветствува со закон на природата.“ (Каприев, 2019: 75) Логосот всушност претставува носител на нејзината определеност, или норма. Изменувањето, или повторното обновување на логосот, би значело разорување на самата природа.

Што е тропос на постоењето? Тоа е „поредокот на природното дејствие“ и е „носителот на варирањето, модификацијата или иновацијата (во доста широки амплитуди) при строга неизменливост на логосот.“ (Каприев, 2019: 76) Тропосот е всушност формата на различните пројави на самата природа, начин по кој суштината суштествува, битието битисува или бивствува и дејствува. Тропосот е преносот на логосот кон егзистенцијалниот поредок.

Ипостас е секоја конкретна егзистенција којашто ја вообличила „тропосната фактичност на логосот.“ (Каприев, 2019: 77) Самиот тропос го пренесува инваријантниот логос, бесконечно варирајќи ја можноста на неговото овоплотување во конкретна единечна егзистенцијална ипостас. Ипостас е во основата лично постоење. Конкретен лик кој реално изобразува однос на варијантно и инваријантно. Тропосот се

реализира во ипостас, оти е невозможно да постои природа којашто не е во-ипостасирана, од една страна, но од друга страна, пак, исто така е невозможно да се мисли која било ипостас без нејзината заснованост во природата како онтолошки предуслов на општата можност за бивствување. „Ипостаста практично го ‘рекапитулира’ начинот на постоењето.“ (Каприев, 2019: 76) Тропосот е врската меѓу онтолошкото и онтичкото, логосот и ипостаста. Ова значи дека природата не се едначи со ипостаста, и секоја ипостас е в-суштинета (ενοούσιον), но никако не е сведлива на „просто својство на природата“ (Каприев, 2019: 77). Ипостас е всушност ἐνεργῶν, дејствувачкиот субјект на природата.

Оваа сложена поимна схема го објаснува целиот систем на онтолошкиот динамизам кај Максим Исповедник, и тој систем е системот на светот (ако го имаме во вид Шелинг), но како сума на логоси на светот, λογόι. Универзумот е во кинесис, во постојано движење во време, затоа што е создаден да биде сума на односи меѓу логоси, нивни тропоси и ипостаси, и тоа со-однесување е бесконечно, настанувачко и динамичко, оти е во време, оти е невозможно да постои кинесис и исполнување на тропосната варијантност на светот, ако тоа не се случува во време, во тоа траење на варијантноста. Вака е осигурана динамиката на светот во времето како кинетичка слика, икона на вечноста. Ова е во врска со концептот на Платон. Светот е „некаква слика (икона) на вечноста во движење и (творецот – додал Р. С.) уредувајќи го небото, во исто време на вечноста, која е неподвижна во своето единство ѝ направил вечен одраз кој

се движи според правилата на бројот, тоа е она што го нарекуваме време“ (Платон, 2005: 31). Светот е створен логосно и во тропосот на времето треба ипостасно да се доврши, целосно да се исполни тропичноста на логосите. Законот на секоја природа е непоколеблива и неизменлива перманентност на логосите според кои таа природа бивствува и изникнува, искрнува, настанува. Логосите на светот се обрасци на одреденоста, и секоја конкретна ствар им соодветствува на логосите, коишто ја одредуваат нејзина суштност, односно нејзината феноменолошка даденост.

„Во секоја суштина, што во природата на своето начело содржи ограничување, се согледува можност за движење (*δύναμικνίησθεος*). Секоја енергија е по природа следувачка по суштината, додека енергијата ѝ претходи на средината: оти таа е по природа помеѓу суштината во која е присутна како потенција, и сопственото остварување. Секој крај, што по природата е ограничен од сопствениот логос, е исполнување на можноста која потекнува од суштината и која поимно му претходи на крајот.“ (Свети Максим Исповедник, 1996: 11)

Истата ствар соодветствува на еден логос што ја конституира во еден вид, па соодветствува на друг логос што ја поставува во род. Третиот логос, логосот на просторот ја одредува нејзината просторност, екстензивност, па придоаѓа логосот на времето, па логосот на квалитетот, логосот на движењето, логосот на можните соодноси итн. Во делото *Поџлавја за љубовиџа* логосите се, всушност, поимите на стварите. Созданијата се „вон умот а тој ги прима во себе

само нивните логоси“ (Св. Максим Исповедник, 1997: 72). Всушност, човечкиот ум епистемолошки е кадарен да го сфати поимот на една ствар, то ест нејзината конституција во време. Тој ги разбира логосите затоа што во исто време тие логоси целосно ја опфаќаат стварта во онтолошка смисла, но тропосите на тие логоси ја варираат онтологијата во еден целосно отворен, во перспектива на времето, динамизам на онтичкото настанување. Поради епистемолошката кадарност човекот ја зерца и варијантноста на онтологијата во однос на инваријантниот нејзин образец.

Логосите не се форми, ниту платонички идеи, ниту пак се парадигматски зададени усии, туку се самите тие „генератори на изменливоста“ (Каприев, 2010: 150). Тие се во светот, на тој начин што преку тропосниот динамизам влегуваат во корелација и така постојано произведуваат уникални во-ипостасирања. Логосите на нештата „не формираат некаква структура од супстанции, што би функционирале како битиен посредник помеѓу Бог и созданието.“ (Каприев, 2010: 149) Логосот, според Каприев, „сам по себе, е чиста динамика, пренесувачко дејствие, то ест енергија, чијашто динамика е во постојана кореспонденција со целата енергијна структура.“ (Каприев, 2010: 150) Јас ги нарекувам метафизички квантни јадра на материјата.

Ипостасите се телесното згуснување на овие логосни кохеренции. А логосите не се идентични со самите ствари. Самиот тропизам на настанувањето го подразбира кинесисот, па затоа времето е медиум во кој дејствие-

ниот субјект постанува субјект на промена и усовршување. Самото создавање на суштествата во време ја имплицира идејата за нивното движење (κίνησις), а логосот на секоја ствар ѝ ја дава смислата или целта што е сообразена на таа ствар внатре нејзината онтолошка каузалност. Природната сила на секоја ствар е бесконечно движење од природата до дејството.

Според Ниче не постои нешто што би можело да се нарече човекова природа, затоа што тој увидува дека никаде не постои општа ипостас, па ако има само посебни ипостаси, тогаш само тоа постои како конкретно супстанцијално, во ништо незасновано, ами само како контингентно искрснувачко. Нешто што безразложно се појавува. Та, затоа Ниче се лизга во антрополошки психологизам, и основата на сета негова философија на натчовекот е психологијата на типовите. Психолошките типови кај него се парадигматски дадени јадра во светот, заклучени во својата даденост еднаш засекогаш. Едноставно, Ниче ги меша онтолошкото и онтичко ниво. Ако онтичкото ниво се зема како даденост, и како такво се прогласува за единствено онтолошко, тогаш навистина, ипостаста се менува имплицирајќи дека супстанцијалното е супстанцијално токму како изменливо, па оттука битието може да биде само некакво случајно настанување. Укината е врската на ипостас со логосот токму преку поимната грешка и мешањето, една ипостас како во-логосена е изедначена со во-ипостасиран логос. И тука е главниот проблем со секој дискурс на трансхуманизмот.

Сите ипостаси се различни, и да се рече дека стварите се различни треба да се прет-

постави нешто во однос на што се тие различни, имено, самата корелација повлекува постоење на инваријантен остаток според кој тие се воспоставуваат како разлика. Инаку, потполно произволно се замислува некаква ипостас која се поставува како парадигма за другите ипостаси. И токму ова лизга кон психологизам како најниж тип на философирање. Всушност, зборуваме за ипостаси во рамките на еден вид, и се претпоставува дека ги врзува тропосната можност на нивниот логос, а поимањето на ипостаси во еден вид ни Ниче не може да го избегне. Би можело да се говори, па дури и да се напише докторат за разликата меѓу папагалите и флогистонот, или за разликата меѓу произведување на сок од папаја и фрлање ѓуле со обуени високи потпетици, но тоа би бил еден интересен надреалистички труп, а не сериозна и методолошки фундирана расправа.

Не е ништо страшно ако трансхуманизмот е само артизам, говор што треба во перспектива на времето суштински да се поврзе со стварноста. Но, во такви координати, колку е тој философски конзистентен? Во смисла, токму јазикот којшто витгенштајновски и постструктуралистички се пренесе да важи само за нивото на дестилираната логичка слика на светот без основа за метафизичка екстраполација кон смислата на светот, или пак стана само именентно поле на конструктот, сега тој ист редуциран јазик треба да се врати во реалноста и да произведе врска на јазикот со трансценденцијата, врска што го надминува стриктно логичкиот изоморфизам, но и се воспоставува себе како адекватна дескрипција на условите на онтологијата,

при тоа укинувајќи го самото постмодерно мислење, што и го прави трансхуманизмот можеен? Човечкиот свет на јазикот е целосно денатуризиран свет, концептот за непостоење на човечка природа што се ползува за замислување на трансхуманото е целосно јазички и само јазички условена. Просто, ако конструктот е денатуризиран, тогаш и деконструкцијата се одвива само на ниво на јазикот. Како одеднаш трансхуманизмот ги меша не само онтолошкото и онтичкото, ами и иманентното јазичко ниво со трансцендентно екстралингвистичкото? Тоа е дискурс кој неконзистентно од нивото на јазикот паѓа во онтологијата. Трансгресирањето на денатуризираниот конструкт е одеднаш онтолошко трансгресирање во сферата на природата. Значи или има конструкт, и тогаш и трансхуманото е таму заробено, или пак има природа, и тогаш таа природа и покрај нејзините јазички артикулации бива дадена во зависност од системот на каузалноста што ја овозможува и одредува, и тогаш конструктот не е валиден концепт. Дали воопшто може да постои целосно трансгресирање на биолошките, физиолошки, физички, онтички и онтолошки услови, и ако е можно, тогаш во кој степен? Воопшто не увидувам трансхуманистичка расправа што логички сериозно се занимава со одговорот на ова прашање. Повторно, трансхуманизмот ги согледува различните конкретни ипостаси како да се природи, не ја прави разликата логос-тропос-ипостас, односно ги меша нивоата на битието, правејќи потполно незаснована онтолошка хипостаза на индивидуалитетот.

Но, сепак, онтолошката схема на св. Максим може да им помогне на трансхуманистите

во нивната философска артикулација. Дали е можно сепак да се оправдаат некои стипули на трансхуманизмот, и тоа токму во перспективата на Максимовата концепција на битието? Да видиме.

Ако трансхуманизмот се однесува само на нивото на ипостасите, и подразбира дека е можна подобрена човечка стварност којашто исходи од тропосниот динамизам на самата човечка природа, тогаш трансхуманизмот е оправдлив како транс-ипостасен, а не транс-логосен. И токму на ова ниво тој нема никаков проблем со контекстот на св. Максим. Ова би значело да се замисли дека логосот останува ист, а да се трансгресира само тропосното распределување на ипостаста, па дури и дека самата можност за транс-ипостасна онтологија е заснована во логосот на таа природа и неговиот тропос. Трансхуманизмот вака добива смисла ако го посматраме како екстензија на хуманизмот, како нешто што изникнува на телото на хуманото, преземајќи ја поставката дека токму логосот на хуманото овозможува потенција да постане нешто повеќе од она што сме. Оваа поставка би била целосно прифатлива за св. Максим и за цела философија на аскетското христијанство во неговата анти-гностичка перспектива на телото.⁵ Говорот за подобрување на човековите перформанси, отпорноста на болест, амортизирање на стареењето, апсолутна контрола на емоциите, зголемување на менталните и физички капацитети, досегање на нови состојби

⁵ За значењето на телото во христијанската философија и борбата со гностичките влијанија види ја исклучителната студија на Жан-Клод Ларше (Jean-Claude Larchet, 2009).

на свеста што тековните луѓе не ги доживуваат, воопшто не противречи на системот на динамизмот. Оти, всушност, опишува онтичко ниво на промена и варијација во насока на остварување на сиот динамички потенцијал на логосот на човекот и не повлекува говор за негово онтолошко разорување. Всушност, нема ни трага од квалитативен постхуманизам.

Место заклучок

Говорот за mind uploading и за brain reconstruction, како трансфер на интелектот од биолошкиот ум во мапиран виртуелен чипуван простор на компјутерска реалност, воопшто не е нешто ново во човечката историја. Што претставува повторното воскресение на луѓето на крајот од овој свет, ако не повторно обновување, и пресоздавање на личноста, само во нова подобрена човечка ипостас? Тоа е идеја за воспоставување на вечното траење на една поединечна свест. Во основата, општото воскресение е на некој начин brain reconstruction и mind uploading.

Дали мутацијата и варијацијата на некои органи повлекува разорување на логосот на исто е прашање на степенот на квалитетот и квантификацијата на промената. На ниво на јазик тоа може да се нарече нов вид, но тоа е повторно само денатурализирана инстанција и конвенција. Би можело расправата целосно да се префрли во однос на технологијата. Спојот на органското со киборг делови е хибриден момент на постоење, можност за сопостоење на два или повеќе логоси, една синхрона машина,

а не дијахрона еволутивна неминовност. Всушност, сета комплексност на светот и неговите можности е резултанта на сопостоење на логосите и нивно соодношение. Ако трансхуманизмот е само диксурзивен денатурализиран танц, тогаш секаков футуристички дискурс функционира, но е секогаш само конструкт овозможен од самиот диксурзивен диспозитив. Можноста да се замислуваат изменети ствари не повлекува автоматски промената онтологија.

Според св. Максим входот на Бог во историјата веќе два пати се случил. На почетокот од светот кога тој е создаван во Логосот на Бога и низ тој Логос, па самата материја и плот на светот се ологосени и така се подготвени за втората средба, за овоплотувањето на Логосот во тело, во материја. Христос е Логосот кој примил тело и со тоа е воспоставен првиот облик на во-логосен трансхуманизам, логосно воипостазиран. Христијаните се на некаков начин првите трансхуманисти. После тоа збиднување, ниту е човечкиот логос ист, има друга тропосна можност, неговиот кинесис има друг динамис, тој е поставен во една напрегнатост кон тропосноста на богочовечноста и богочовештвото. Но, парадоксално, условно ни Бог не е „ист“, оти преку вотеловувањето, преку конкретната ипостас на Христос и тропосот на личноското постоење, Бог ја во-ипостазира човечката природа како лудо динамичка, и трансгресирачка, ја внесува во својот живот и ја подготвува за третата средба, за она што доаѓа на крај од кинесисот, за она багобитие коешто треба да биде остварено со учество на човекот. Човекот зерцајќи ги ствариите како симболи, ги чита логосите, ги матема-

тизира, ги раствара во ум, и како такви ги причестува кон Логосот, ги враќа во Духот на друго повишо ниво.⁶ Од „внатрешните логоси на Битието на битисувачкото“, се оди „кон начините на добробитие, а крајот се смирува во мистеријата на вечнобитието“. (Св. Максим Исповедник, 1996: 31).

Секако, останува отворена можноста современиот трансхуманизам да продолжи забревтано по свое, и да избегне суштинска само-фи-

лософикација. Очигледно современиот контекст на философијата е таа кукавички да бега од себеси. Но, низ современиот трансгресирачки дискурс човекот само го повторува и варира сопствениот логос и неговите тропосни потенцијали, но само во една иконокластичка перспектива. Суптилноста на Максимовиот систем во суштина рефлектира подобра теоретска укрепеност на која било замислива философија на трансхуманизмот, токму затоа што кај него целосно отсуствува иконоклазмот.

⁶ Ова зазвучува мошне хегелијански, зар не!?

Литература

- Bataj, Žorž. 1988. *Knjiga o Ničeju*, Novi Sad, Književna zaednica Novog Sada.
- Bergson, Anri, 1991. *Stvaralačka evolucija*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Декарт, Рене. 1998. *Метафизички мегитации*, Скопје, Зумпрес.
- Делез, Ж. Гуатари, Ф. 1996. *Што е филозофија?*, Скопје, Култура.
- Каприев Георги. 2019. *Византиска Филозофија*, Скопје, Пагома Прес.
- Каприев, Георги. 2010. *Максим Изповедник. Воведение во мисловната му система*, Софија, Изток-Запад.
- Larchet, Jean-Claude. 2009. *Theologie du Corps*, Paris, CERF Editions.
- Платон/Платон. *Тимајос/Тимај*. 2005. Скопје, Аз-Буки.
- Ranich Robert and Stefan Sorgner (Ed). 2014. *Post- and Transhumanism, an Introduction*, Frankfurt, Peter Lang GmbH.
- Свети Максим Исповедник. 1996. *Гносички стихослови*, Београд, Источник.
- Свети Максим Исповедник. 1997. *Избрана дела*, Призрен.
- Sorgner, Stefan Lorenz. 2007. *Metaphysics without Truth: On the importance of Consistency within Nietzsche's Philosophy*, Marquette University Press.
- Sorgner, Stefan Lorenz. 2009. "Nietzsche, the Overhuman and Transhumanism", *Journal of Evolution and Technology*, vol. 20 Issue 1.
- Sorgner, Stefan and Branka-Rista Jovanovic (Ed). 2013. *Evolution and the Future. Anthropology, Ethics, Religion*, Frankfurt, Peter Lang GmbH.
- Foucault, Michel. 2000. *Essential Works of Michel Foucault 1954-1984: Ethics*, Paul Rabinow (Ed), London, Penguin books.

Risto Solunčev

**Human Optimism and Overhuman Pessimism:
A Critical Inquiry of Transhumanism through the Philosophical
Perspective of St. Maximus the Confessor
(Summary)**

The aim of this paper is to create some kind of a philosophical synchronous machine. Philosophy needs to play with contexts, times, and vocabularies in order to generate new possibilities for the discourse. The basic philosophical stipulations of the trans-humanism were put into a discussion with the ideas of one Christian philosopher of the late 6th and early 7th century just to clarify that the trans-humanism, in its philosophical explication, has no serious philosophical substance. Furthermore, the concepts of St. Maximus can enhance the philosophical clarity and logical nuances of the trans-humanism. St. Maximus uses the conceptual triad to explain the relation within the Triadology: Logos of the essence, Tropos of the being and Hypostasis of the existence. Moreover, he also maintains that the dynamism of the world's ontology is shaped by Logoi of the world. Every logos has its own tropos, and hence, it has infinite possibilities for hypostases that confirm the tropic factuality and efficiency of the logos. Nietzsche and the trans-humanists overlook the difference between the Logos and Hypostasis, and they misconceive the concepts of the ontological and the ontic level of the reality. Trans-humanism is possible only on the level of hypostasis due to the very dynamical tropos of the human logos. Hence, trans-humanism is logically consistent not as trans-essential but as trans-hypostatical, and from this point of view, the concept of Overhuman is just an artistic metaphor.

Key words: transhumanism, transgression, St. Maximus the Confessor, ontology, Logos, Tropos, Hypostasis, over-human

Илија Велев

УДК 27:008

Original scientific paper/Изворен научен труд

ПРОНИКНУВАЊЕТО НА ХРИСТИЈАНСТВОТО КАКО РЕЛИГИЈА, ЦИВИЛИЗАЦИЈА И КУЛТУРА

Клучни зборови: христијанство, религија, цивилизација, култура

Со појавата на *христијанството* како верски модел при општествените движења и односи во своевидна култура на живеењето се оцртала историската меѓница од почетокот на новата светска ера, а до нашата современост веќе два милениуми и две децении се проектирала традиција на христијански цивилизациски развој. При самото почетно тровековно воспоставување на христијанството се вршело пробивање на сопствено идеолошко легитимирање во услови на прогонување од највисоките власти на Римската Империја, сè до нивните владетели (*imperator, august, caesar, princeps*) во својство *primus inter pares* (прв меѓу еднаквите). Едноставно, требало да се сочека подолг период за да се афирмира духовна идејна дистанца од јудејската и од воспоставената паганска филозофија и култура на живеење. Официјалната паганска идеологија во Римската Империја трпела поголема слобода при нејзиното толкување, па затоа било тешко прецизните догми на христијанството да стекнат слобода на пропо-

вед и ширење. Империјата гледала на овој нов цивилизациски феномен како на екстремна секта произлезена од јудаизмот, што би била опасност за спокојното владеење. Затоа и во првите три векови римските императори издале дури 4 едикти против христијанското учење и ширење, со кои се прогонувале христијаните, се забранувале нивните верски обреди, се рушеле храмовите, им се конфискувале имотите и се гореле богослужбените книги. Сепак, токму во ова т.н. апостолско време се формирале и канонски се селектирале новозаветните библиски книги, со кои и официјално се воспоставиле, се поткрепувале и се толкувале усните христијански преданија и поученија. Истрајноста и авангардноста на христијанската верска и филозофска систематизираност постапно отворале идејна празнина во римското општество, па дотогаш доминантниот *пагански свей* се нашол во погубна фаза на морална и идејна ерозија. Пред новата епоха што ја наметнала потребата за толкување и раздвижување на идеите, един-

ствено христијанството можело да го удоволи идеалот за меѓучовечката еднаквост и за поспокојно живеење во идниот свет на различностите и на сличностите.

Длабоката воено-политичка криза на Римската Империја кон крајот на III и почетокот на IV век го инфицирала и болниот организам на духовниот и на филозофскиот развој во општеството. Се отворил слободен простор за конечно афирмирање на веќе систематизираното христијанско учење, што преку своите формираните катехизички школи: Александриската, Сириско-палестинската, Малоазиската, Северноафирканската и Римската ги заокружувале основите на христијанскиот догматизам. Напоменуваме дека во првите три центри биле презентирани учењата на источните црковни писатели и отци, а во последните два биле афирмирани авторитетите на западните патристи. Притоа, по последните очајнички прогони и погубувања на христијаните меѓу 300 и 304 година од страна на римскиот совладелец Диоклецијан се наметнале нови политички, духовни и културни услови – секој од императорите неизбежно да се изјаснува за статусот на христијанството. Така, уште во 311 година, соимператорот Максимијан Галериј го издал *Едиктот на веројспривеността*, со кој на христијаните им се дозволувало јавно да ги манифестираат богословските исповеденија и богослужењето. Конечно, со донесувањето на т.н. *Милански едикт* во месец јануари во 313 година од страна на императорот Константин I Велики (305/’6-337), а со посредна поддршка и на соимператорот Лициниј (308-324), дошло до официјализирање на христијан-

ството како рамноправна и слободна по избор религија, цивилизација и култура.

Новите заживеани духовни и идејни тенденции влијаеле како најава за политичкиот крах на историската Римска Империја и за заминување од историјата на веќе одживеаната римска цивилизација и култура во залез. Веќе стекнатата неприкосновена воена и политичка моќ на императорот Константин I Велики го поттикнала да го смета престолниот град Рим за несреќно сместен на дистанца од новите потреби на Империјата. Затоа на 11 мај во 330 година тој го извршил свеченото осветување на новата престолнина „Нов Рим“ (наречена Константинопол), која се подигнала врз тлото на старата мегарска колонија Византион, на брегот на Босфорот. Историографската фактографија бележи дека токму оттогаш почнало да се конституира *Источното ромејско царство – Византија*. Особено по дефинитивната поделба на Римската Империја во 395 година, околу Константинопол се централизирале воените, политичките и верските односи, при што почнала да се гради свест за друга држава самата за себе. Тоа нужно предизвикувало слабеење на улогата на *Западно ромејско царство* и на Рим, а номинално и de facto неговата римска традицијата постоела сè до 476 година.

Веќе воспоставениот религиозен плурализам во римското општество станало најава на идните изострени богословско-филозофски конфронтации, во кои христијанството било исправено пред предизвикот да се избори за престиж над сè уште доминантните традиционални пагански искуства и расположенија меѓу

римскиот и византискиот висок општествен сталеж. Тоа резултирало и со појава на разновидни форми на т.н. еретички учења напојувани од паганството, а како своевиден опозициски однос кон основите на христијанството. Се мисли на *аријансџвојџо*, *аномесџвојџо* или *авномијансџвојџо*, *омејсџвојџо* и *омиусијансџвојџо*, а нешто подоцна и христолошките еретички учења – како што биле *масилијансџвојџо*, *несџоријансџвојџо*, *ајолиналијансџвојџо* и *јелаџијансџвојџо*. Христијанскиот богословско-догматски систем се проектирал мобилно главно на првите четири *Вселенски собори*: *Никејскиојџ* во 325 година, *Константинскиојџ* во 381 година, *Ефескиојџ* во 431 година и *Халкидонскиојџ* во 451 година. Особено последниот Собор се исправил пред предизвикот да ја балансира духовната хиерархија меѓу двата црковни центри: Константинопол и Рим. Притоа на константинополскиот патријарх му било определено второто место, веднаш по папата во Рим. Но во обединетата христијанска црква источниот центар почнал да ја наметнува својата позиција поблиску до поддршката на императорите, бидејќи во самиот Константинопол било седиштето на Царството и на Сенатот. Насирањето на веќе посебните оформени духовни организми во Источната и во Западната црква почнало да ги манифестира разликите во примената на јазиците во богослужбите и во писменоста – византискогрчкиот во едната, наспроти римолатинскиот во другата. Разликите почнале да се истакнуваат и во основите на нивните богословски доктрини: мистичната теологија во Константинопол и схоластич-

ниот рационализам во римската теологија. Сè повеќе станувал актуелен односот на заемната подреденост на Царството и на Црквата, односно на владетелите со патријарсите и со папите. Константинополските патријарси сè повеќе ја поткрепувале својата моќ со директната заштита од императорите, а западното папство се стремело да ја неутрализира директната зависност од царската власт. Веќе со *Унионисџичкиојџ указ* (Невотиков) обнароден од Зенон во 482 година на јавната сцена официјално се обзнанил догматскиот антагонизам меѓу Константинопол и Рим. Меѓу 484 и 518 година постојано се разгорувала јавната политичка арена, на која царевите и папите огорчено и непомирливо се бореле за дистанцирање на меѓусебното влијание. Последователно веќе во времето од владеењето на македонската Јустинијанова династија меѓу 518 и 610 година функционирала теократијата, односно дошло до спојување на световната (темпорална) и на духовната (спиритуална) форма на функционирање при придвижувањето на политичките, црковните и на културните односи.

Во историски и во цивилизациски контекст треба да се има предвид дека феноменот Византија и во неа втемелениот христијански колективитет не претставуваат еднорамковна култура, туку во оваа полиетничка и мултикултурна државна творба со влијание на широк триконтинентален географски простор се интегрирал конгломерат од разновидни творечки суштини, од посебни односи, врски и влијанија на повеќе културни традиции. Истовремено, стапувањето на христијанската цивилизација и кул-

тура не треба да се сфаќа и како византизација на освојуваните простори со древна културна традиција, туку во овој глобален културноисториски процес треба да се распознаваат и да се толкуваат различните културни партиципации и симбиози што произлегле од идентитетот и од автентичноста на културниот и на духовниот живот во секоја завладеана средина одделно. Проследувано од историска дистанца, современите христијански народи еднакво имаат право да го напојуваат континуитетот на сопствената традиција од овој глобален духовен и културноисториски извор.

При веќе формирано статус на христијанството како доминантна религија, цивилизација и култура во составот на Византија биле организирани 14 диоцези на три континенти: Египет, Исток, Азија, Понт, Ахеја, Македонија, Тракија, Данија, Илирија, Италија, Африка, Шпанија, Галија и Британија. Христијанизацијата на земјите и на народите се одвивала преку двата црковни центри: Константинопол и Рим, а црковната организација се воспоставувала и се развивала – во источниот духовен протекторат преку епископии и архиепископии и во западниот римолатински преку бискупии и надбискупии. Во ранохристијанскиот период почнале да се градат и христијанските храмови од ар-

хитектонскиот тип на базилики. Заемниот однос меѓу државата и црквата бил тесно поврзан при што самиот папа или константинополскиот патријарх ги крунисувале мирските владетели на земјите, а ги потврдувале и црковните великодостоинственици (помесните поглавари и архиепископите). Доминацијата на византискиот Константинопол во тие односи била понагласена, зашто на прв план го имала предвид наметнувањето на световната политичка власт – а папскиот центар во Рим главно бил концентриран за стационарање на духовната доминација, без поголем интерес за внатрешните световни политички состојби. Затоа и за неутрализирањето на византиското воено и политичко влијание некои земји и народи го прифаќале римопапското христијанско врховништво. Таков бил примерот со поранешната римска провинција Галија, каде што во 496 година папата го поддржал формирањето на Франчката христијанска држава под владетелство на Клодовик. Односот на папата бил влијателен и при ширењето на христијанството во земјите од класична Далмација, по Јадранското Приморје – каде што се поставила раскрсницата за придвижување кон источната или кон западната христијанска религија, цивилизација и култура.

Литература

- Аверинцев, С.С. 1974. *Византийская литература*. Москва.
- Аверинцев, С.С. 1977. *Поэтика рановизантийской литературы*. Москва.
- Бакалов, Г. 1995. *Византия*. София.
- Баталден, С.К. 1997. *Преиспишување на традицијата. Есеи за историјата на православието*. Скопје.
- Белчовски, Ј. 2012. *Меѓусебните односи на православните цркви низ историјата (Црковна автокефалија)*. Скопје.
- Белчовски, Ј. 1997. *Охридската архиепископија од основањето до паѓањето на Македонија под турска власт*. Скопје.
- Велев, И. 2005. *Византиско-македонски книжевни врски*. Скопје.
- Велев, И. 2014. *Хронографијата и Романој за Александар Велики – Македонски*. Скопје.
- Георгиева-Петковска, В. 2001. *Византиска филозофија*. Скопје.
- Дил, Ш. 1995. *Историја Византиског царства*. Београд.
- Димевски, С. 1989. *Историја на Македонската православна црква*. Скопје.
- Каждан, А.П. и Епстейн, Ан У. 2001. *Византиската култура XI-XII в. Промени и тенденции*. София.
- Майоров, Г.Г. 1987. *Формиране на средновековната философија*. София.
- Митевски, В. 2011. *Античката философија и Византија*. Скопје.
- Митевски, В. 2018. *Преглед на византиската книжевност*. Скопје.
- Мичел, С. 2010. *Историја позно Римског царства 284-641*. Преображај античког света. Београд.
- Оболенски, Д. 2002. *Византискиот комонвелт. Источна Европа 500-1453*. Скопје.
- Острогорски, Г. 1970. *Византија и Словени*. Београд.
- Острогорски, Г. 1970. *О верувањима и схваќањима Византинца*. Београд.
- Острогорски, Г. 1969-1970. *Сабрана дела*. Београд: I-VI.
- Татакис, В. 1998. *Историја на византиската филозофија*. Предговор: Вера Георгиева. Скопје.

* * *

- Beaton, R. 1989. *The Medieval Greek Romance*. Cambridge.
- Cameron, A. 1993. *The Mediterranean World in Late Antiquity AD 395-600*. London.
- Chadwick, H. 1967. *The Early Church*. London.
- Classic in Progress: Essays on Ancient Greece and Rome*. 2002. Oxford.
- Collins, R.M. 1991. *Early Medieval Europe*. New York.
- Foss, C. and Magdalino P. 1977. *Rome and Byzantium*. London.

- Frend, H.C. 1976. *Religion Popular and Unpopular in the Early Christian Centuries*. London.
- Frend, H.C. 1984. *The Rise of Christianity*. London.
- Garnsey, P. and Humphress, C. 2001. *The Evolution of the Late Antique World*. Cambridge.
- Letopis Popa Dukljanina*. 1928. Beograd-Zagreb.
- Migne, J.P. 1844-1866. *Patrologae cursus completes*. Paris: Series Latina, t.1-122.
- Migne, J.P. 1850-1887. *Patrologae cursus completes*. Paris: Series Graeca, t. 1-160.
- Migne, J.P. 1857. *Patrologae cursus completes*. Paris: Series Graeco-latina.
- Nikčević, V. D. 2006. *Književnost Duklje i Prevalitane*. Podgorica.
- Nikčević, V. 1996. *Crnogorska književna raskršća*. Cetinje.
- Nikčević, V. P. 2009. *Istorija crnogorske književnosti. Od početka pismenosti do XIII. vijeka*: Cetinje.
- Nikčević, V. P. 1998. *Prijem hrišćanstva u Crnoj Gori*. Cetinje.
- Оксфордска исѿопорија библискоѿ свеѿа*. 2006. Приредил Мајкл Д. Куган. Београд.
- Оксфордска Историја хришћанства*. 2004. Књ. 1. Od nastanka do 1800 godine. Beograd.
- Ostojić, I. 1963. *Benediktinci u Hrvatskoj*. I. Split.
- Rotković, R. 2012. *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852*. Podgorica.
- Swain, S. and Edwards, M. 2004. *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*. Oxford.
- Ward-Perkins, B. 2005. *The Fall of Rome and the End of Civilization*. Oxford.

Ilija Velev

The Spread of Christianity as A Religion, Civilization and Culture
(Summary)

With the occurrence of Christianity as a religious model, a new culture of living emerged in the social movements and relations. This milestone was marked at the beginning of the new world era projecting the tradition of the Christian civilization for over two millenniums and two decades. The affirmation of the spiritual distance from the Judean and pagan philosophy and culture took a very long period of time after the first three-century-long establishment of Christianity. However, it is during this so-called Apostolic Age that the books of the New Testament Bible were produced and recognized as canonical, which laid the foundation for the oral Christian tradition and teaching. The perseverance and avant-garde of Christian religious beliefs and philosophical systematization gradually opened an ideological void in Roman society, and the dominant *pagan world* had found itself in a disastrous phase of moral and ideological erosion. New revived spiritual and ideological tendencies have influenced the announcement of the political collapse of the Roman Empire and the departure from history of the already long-gone Roman civilization and culture. Prior to the new era which stressed the need for interpretation of ideas, it was only Christianity that could satisfy the ideal of interpersonal equality and a more peaceful life in the future world of diversity and similarity.

Key words: Christianity, religion, civilization, culture

Gjoko Gjorgjevski
Marija Todorovska

УДК 27-245.75

Original scientific paper/Изворен научен труд

THE COLLECTION OF SACRED BOOKS ACCORDING TO THE *FOURTH (THIRD) BOOK OF EZRA*

Key words: Ezra, sacred scriptures, canon

The *Third Book of Ezra*, named as such in the Macedonian Bible, but overall considered as the *Fourth Book of Ezra* (*Fourth Ezra* or 4 Ezra in the following text), records a large number of sacred books, admitting that only twenty-four have circulated publicly since Ezra's time. According to the text from 14:44-48, there were ninety four books, and Ezra was "to make public twenty-four books" that were written before his time, that is, offer them to everyone, and "to keep that seventy, that were written last" for the wise ones, as they contained understanding, knowledge and wisdom. This would be an astonishing note that witnesses a possible complete collection of sacred books in the time of Ezra, even though it could be slightly questioned, because of the book's relative lateness, considering that it was written probably around 120 A. D.

Some general notes about the Fourth Book of Ezra

To establish a proper background for this paper, a brief survey of some basic introductory matters concerning *Fourth Ezra* will be given. The conclusions regarding the name, original language, text and versions, date and provenance of the book reached in the subsequent outline, will be assumed in the following text.

A) The name issue

The nomenclature for the various books in the Ezra tradition reached no consensus until modern times. The books called after Ezra and Nehemiah provoke certain methodological difficulties, because there are significant distinctions in naming the books in various versions and editions of the Scriptures.

The numbering of the four books is according to the Vulgate, the Latin translation of the Scripture, where the book of Nehemiah disappears and becomes the “Second Book of Ezra”. It is necessary to point out that only these two books are accepted as canonical by western Christianity. In the modern editions of the Scripture in the Western languages, the first book of Ezra and the book of Nehemiah exist as Ezra (without title-numeration), and Nehemiah, respectively, like in the Hebrew edition. The other two are considered apocryphal writings.

The numbering and the order in the Greek translation of LXX (Septuagint) seem to be quite different. The “Second book of Ezra” is placed at the beginning of these books, and called “First Book of Ezra” (Εσδρας Α), likewise in the old Latin translations, and is therefore also known as “Esdrae Graecus” in the West. This means that it precedes the books of Ezra and Nehemiah: Nehemiah (“Second Ezra”) becomes “Third Book of Ezra”, while “Third Ezra” according to the Vulgate becomes “First Ezra”. However, the “Fourth Book of Ezra” does not appear in LXX, but it appears in Church-Slavonic and another Slavic Bibles (including the Macedonian one) as Third Ezdra, as shown in the table below.

The book has an apparent apocalyptic content and it is therefore also called “Apocalypse of Ezra”, or “Revelation of Ezra’s prophecies”. Some early Christian writers mentioned the book under the title “Prophet Ezra”.

B) Text, versions and acceptance of the book

The attempt to recover the original language of 4 Ezra has a long history. Most scholars assume that 4 Ezra was originally composed in a Semitic language, the text of which is lost, and translated into Greek, the text of which is also lost (Willett, 1989:52). The major texts of 4 Ezra are in Latin and Syriac language, the Latin version being considered the most important one. From the Latin version, the Church Slavonic version derives, and the text from it has also been translated into the Macedonian and into the Georgian Bible. In the Church Slavonic and Georgian translations it is placed at the end of the Old Testament, while in the Macedonian Bible it follows the Second Book of Ezra.

Other versions include Ethiopic, Armenian, and two independent Arabic versions. The ^{Ethiopian} Church considers *Fourth Ezra* to be ^{canonical} and calls it “Izra Sutuel”. In the Eastern Armenian tradition it is called “Third Ezra”. Roman Catholics do not consider it as a part of the deuterocanonical books, and Protestants also consider it as apocryphal.

Most Latin editions have a void of 70 verses (between 7.35 and 7.36), because they originate from an ancient manuscript (*Codex Sangermanensis*), wherefrom one page of the text is missing. In the end of the 19th century, a group of Bible scholars published a critical edition of the lost verses, and these have been inserted into the contemporary Stuttgart edition of Vulgate. The basis of all these translations can be reconstructed (of course, without absolute accuracy) from the Greek text of this book (Ѓорѓевски, 2017: 71-75).

Vulgate	Editions in modern languages	LXX	Church- -Slavonic language
First Ezra	Ezra	Second Ezra	First Ezra
Second Ezra	Nehemiah	(Third Ezra)	Nehemiah
Third Ezra	First Ezra	First Ezra	Second Ezra
Fourth Ezra	Second Ezra	-	Third Ezra

C) The origin of the text

Fourth Ezra is a Jewish work written probably soon after the fall of Jerusalem in 70 CE, but the literary context places the events in Babylon after the fall of Jerusalem in 587 BC. The text of the book is typical for the writings of the time of the Second Temple (517 BC to 70 BC, Willett, 1989: 51).

The main character is Ezra the Scribe. In several places in the book, he is mentioned as its writer (1,1; 2,33,42). Biblical scholars raise the question on whether the book has one or more writers. While some suppose that the book is a work of almost five authors, others, perceiving the literary unity of the book, claim that it is a work by only one author (perhaps the same of the apocryphal Revelation on Baruch).

Regarding its place of origin, the assumptions go from Palestine, through Alexandria, to Rome.¹

D) Content

The Fourth book of Ezra has sixteen chapters and is divided into seven episodes, traditionally referred to as visions (but in fact only three of them

take the form of symbolic visions followed by interpretations, Hogan, 2008:1). The first vision occurs in Babylon. Ezra asks God: “how can Israel be in trouble if He is righteous?”. The question is answered by the archangel Uriel, sent by God, who points out that the human mind cannot know God’s ways, and announces that the end will come soon, so that God’s righteousness can be revealed. In another vision, Ezra asks why Israel is handed over to the Babylonians, but this is explained away by the humans’ inability to understand, and the approaching end. In the third vision Ezra asks about the reason why Israel does not possess the world. Uriel replies that the current condition is transitory, which is followed by a description of the destiny of the righteous and the destiny of the wicked. Ezra tries to address the condemned, but it is said that no one can escape one’s destiny.

The next three visions are of a more symbolic nature. The fourth vision is about a grief-stricken woman who is transformed into Zion. Ezra encounters a woman lamenting the loss of her only son, who died right after his wedding. Ezra disapproves of the woman’s bereavement, for it is grief for merely one child, while all of Israel laments the mother, Zion, destroyed by the Romans. The woman transforms into a majestic city while talking to Ezra, a feature that Uriel sees as a restored Zion

¹ The major suggestions for the place of composition are Rome and Palestine. The references to Babylon (especially in 3,1), have often been understood as cryptic references to Rome (see Willett, 1989: 52).

(far superior to the temple of Jerusalem). The fifth vision refers to an eagle with three heads and twenty wings, and a lion; the former is rebuked by the latter and then burnt. The interpretation of this vision is that the eagle designates the fourth kingdom from the vision of the prophet Daniel; its wings and heads representing the rulers. The last scene constitutes the triumph of the Messiah above that kingdom. In the sixth vision, a man who represents the Messiah, blazes fire upon those who attack him. The final episode, often referred to as “the epilogue”, consists of a narrative of Ezra’s restoration of the Scriptures, along with the dictation of seventy secret books, and ends with his translation to heaven. God appeals to Ezra and commands him to establish the Law. Ezra gathers five scribes and begins to dictate, and after forty days he manages to write ninety-four books: twenty-four holy books and another seventy secret books. Following the description of the visions, the last two chapters contain admonitions for sinners and warnings about wars.

The Sacred Collection of ninety four books

According to the text of 4 Ezra 14, God had revealed his truth to Moses on Mount Sinai, including the Law published openly, and the secrets of the times which were not to be revealed, but the Law had been burned and the secrets lost. At God’s command, Ezra assembles five scribes to whom he dictates as God gives him “the lamp of understanding” (14:25) for forty days, during which time he writes ninety-four books (West, 1981:470).

“And on the next day, behold, a voice called me... And the Most High gave understanding to the five men, and by turns they wrote what was dictated, in characters which they did not know. They sat forty days, and wrote during the daytime, and ate their bread at night... So during the forty days ninety-four books were written. And when the forty days were ended, the Most High spoke to me, saying, ‘Make public the twenty-four books that you wrote first and let the worthy and the unworthy read them; but keep the seventy that were written last, in order to give them to the wise among your people. For in them is the spring of understanding, the fountain of wisdom, and the river of knowledge.’ And I did so.” (14, 38.41-42. 44-48).

A) Moses and Ezra

Here Ezra is depicted as a new Moses, summoned by a voice from a bush (14:1), and then inspired to dictate the book. The total of forty days of fasting in the previous six episodes is balanced out by Ezra’s forty-day fast during the writing of the ninety-four books in the epilogue (14:42–44), recalling Moses’ forty day fast during the rewriting of the tablets of the law (Exod 34:28).² As Stone (1990: 41) comments, “the association with Moses is very clear”. Scholars cite rabbinic passages that show that Ezra was deemed worthy to receive the Torah in the same measure as Moses (Stone, 1990:

² The forty-day fast in the epilogue may be meant to draw an analogy between the re-inscription of the commandments on the second set of stone tablets after Moses destroyed the first set (Exod 32:19; Deut 9:17), and Ezra’s inspired dictation of the ninety-four books, after the Babylonians burned the “law” (4 Ezra 14:21–22), Hogan, 2008: 5; 206.

411). The revelation that Ezra receives, however, is much more extensive than the Torah of Moses, because there are another seventy esoteric books, which are reserved for the wise among the people. Ezra is instructed to keep this knowledge secret (14:8, 46).³ The apocryphal Ezra takes over the role of lawgiver and revealer, and his role is by no means identical to that of Moses and of the biblical Ezra (Collins, 2013: 91). Moses is clearly invoked here with all of the associated Sinaitic and revelatory experience.⁴ In Nehemiah 8, Ezra also presents the Torah of Moses to the people. What is distinctive about the version in 4 Ezra, however, is that Ezra must literally rewrite scripture and also that the scripture is bipartite: it contains an exoteric component for the many, and an esoteric component for the few, a fact that is repeated for emphasis (Najman, 2014: 150). The text of 4Ezra carefully appropriates both the authority of Moses as a figure, and the Mosaic authority of the text as an essential fulfilment of Ezra's call to recover the fractured or lost Torah (Najman, 2013: 113).

Moses and Ezra will continue to be compared in subsequent rabbinic traditions as well.⁵

³ The similarity of these illustrations to the figure of the Qumran Teacher of Righteousness, who is said to have gained knowledge of the secrets of history (1QpHab II, 7–10; VII, 3–5), is notable, see Dimant, 2013: 36.

⁴ The role played by Ezra does not differ from that which the book of *Jubilees* assigns to Moses, who received not only the “first Torah” (Jub 6:22) on Mount Sinai, but also other written records of the heavenly tablets (1:26), Boccaccini, 2013: 78.

⁵ For example, in the *Tosephta Sanhedrin* 4:5 it reads on Ezra: “Rabbi Yossi said: Ezra was sufficiently worthy that the Torah could have been given through him if Moses had not preceded him.”

B) Twenty-four books for “the worthy and unworthy” and seventy books for “the wise”

What are the twenty-four books of the Hebrew Scriptures (which need to be restored because they were burned in the destruction of Jerusalem by the Babylonians, according to 14:21–22; cf. 4:23), and the seventy additional books that contain “the spring of understanding, the fountain of wisdom and the river of knowledge” (14:47)?⁶ What is the relationship between these two sets of books? Do the books for “the wise” supplement the books for “the worthy and unworthy” by dealing with additional matters? Do they interpret these books by setting them in their proper context? Or do they negate them, by, for example, teaching that only a few will be saved, a doctrine to be kept from the many in need of consolation? As very little is said about the books' contents, it is impossible to say (Najman, 2013:151).

The twenty-four books that are to be published openly are obviously those of canonical scripture (and may well be identical with the twenty-two books mentioned also by Josephus), but the identity of the seventy books is impossible to determine, and they are presumably the apocalyptic writ-

⁶ This characterization of the seventy secret books in turn recalls Ben Sira's comparison of the Torah to a series of rivers, overflowing with “wisdom”, “understanding”, and “instruction” (Sir 24:25–27). Ben Sira describes his own role as a wisdom teacher and interpreter of the Torah “like a canal from a river, like a water channel into a garden” (24:30), and later adds, significantly, “I will again pour out teaching like prophecy . . .” (24:33), see Hogan, 2008: 216.

ings to which 4 Ezra itself belongs.⁷ Some scholars consider the seventy books to refer to LXX, or the lost books mentioned in other canonical books of the Scriptures. Others assume that these seventy books are the Torah she-be'al peh of rabbinic Judaism, the revealed tradition in whose context alone may the written Torah be properly interpreted (See Longenecker, 1997: 271–293).⁸ Certainly there is a connection, because rabbinic Judaism could be seen as one development of the idea of a divinely revealed interpretive tradition that supplements scripture (Blidstein, 1973: 496–498). In some midrashim, Torah she-b'al peh is described as a mysterion, a secret revealed only to Israel (Najman, 2013: 151–152). It is also true that the seventy books are closely related to the supplementary esoteric traditions mentioned in the Enochic literature and in the Jubilees (see Mroczek, 2012).

It is possible, however, that no specific lists of books are intended. The numbers may be of symbolic significance. Thus, twenty-four (or twenty-two) is the number of letters in the Hebrew alphabet, while seventy is the number of the nations and languages of the world (Gen 10–11), the number of souls who went down to Egypt (Gen 46:27), and the number of elders chosen by Moses (Num 11:16–30). If twenty-four represents the minimal number of units with which every meaningful utterance may be formed, then seventy represents

the totality of the world (Najman, 2013: 152). The number seventy used in this connection might even be more subtle in its reference than this. The word “secret” (*swd*), which occurs several times in this context, in Hebrew has a numerical value of “seventy” (s=60, w=6, d=4), a factor which may have influenced the writer’s use of this particular number (Russell, 1987: 109–110).

In any case, whether it is included in the seventy or not, *Fourth Ezra* is itself surely an esoteric work, “... in the sense that it is intended for a restricted audience in the author’s own time” (Hogan, 2008: 227).

C) Josephus and the Sacred Collection

The first collection of twenty-four books may well be identical with the twenty-two books mentioned by Josephus Flavius⁹ in his work *Against Apion*.

“Our books, those which are justly accredited, are but two and twenty, and contain the record of all time. . . . We have given practical proof of our reverence for our own scriptures. For although such long ages have now passed, no one has ventured either to add, or to remove, or to alter a syllable; and it is an instinct with every Jew, from the day of his birth, to regard them as decrees of God,

⁷ For West, “the esoteric works include, probably mostly, the growing number of apocalypses; and their treatment here illustrates the meaning of the term ‘apocrypha’ which properly belongs to them” (West, 1981: 470).

⁸ For Ginzberg’s interpretation of the seventy books as referring to the Oral Torah see his *The Legends of the Jews* (Ginzberg, 1928: 6, 446); see also Stone, 1990: 441, n. 22.

⁹ Whether it is also probable that Josephus’ count was artificially reduced to twenty-two to match the number of letters in the Hebrew alphabet, it is not so clear. It is possible that “the difference is accounted for by assuming that Josephus combines Ruth with Judges, Lamentations with Jeremiah, and takes Ezra and Nehemiah as one book, while 4 Ezra probably regards Ruth and Lamentations as separate books” (Bentzen, 1952: 26).

to abide by them, and, if need be, cheerfully to die for them” (1.37- 43).

Josephus also mentions that the Sadducees relied mainly on the written records of the Torah of Moses (*Ant.* 13.297), while the Pharisees observed “[oral] traditions from their fathers that are not written in the Law of Moses” (*Ant.* 13.297). The Essenes, as the Dead Sea Scrolls have made apparent, were the only group in Second Temple Judaism to have additional “books of their own” (*J.W.* 2.142, Boccaccini, 2013: 78). However, no ancient Jewish source that mentions a twenty-two book set of scriptures actually lists the names of those books.

Is the notion of twenty-four books in 4 Ezra supported by the testimony of twenty-two books mentioned by Josephus, which, as some ascertain, could prove the existence of a closed collection of sacred books in that time? There are different opinions. Some scholars think that Josephus’ twenty-two book collection was not formed in Judaism, but rather that it was the twenty-four book canon that was popular and in circulation in Josephus’ time (see 4 Ezra 14:44-48). Another observation is that Josephus was given to exaggeration, and therefore the reliability of his comments on the extent of one closed collection at the end of the first century CE can be questioned (McDonald, 1996: 109). There is also an observation that the aforementioned passage was written in an apologetic context, not only against Apion, but also against all those who denied the antiquity of the Jews and their sacred literature. Josephus, therefore, insists on the accuracy of the Hebrew Scriptures as reliable history, and not as sacred Scripture (Leiman,

1989: 51-52). Josephus’ comment that “no one has ventured to add, or to remove, or to alter a syllable” could be simply without justification, since “it is inconceivable that Josephus was unaware of the wide range of textual divergence that characterized the Hebrew, Greek, and Aramaic versions of Scripture current in first century Palestine” (McDonald, 1996: 110; Leiman, 1989: 52). Assuming this aspect, Josephus need not be taken literally (Leiman, 1989: 52-53). Others are even more critical of Josephus’ reliability in this matter because of his exaggerations in the defence of Judaism—which is, of course, the context of *Against Apion*, and therefore conclude that “he is far from infallible” in regard to the shape of the biblical canon. Maybe Josephus is quite reliable in matters of topography and geography of the land of Israel and also in matters of economics, but in their opinion he is nonetheless very subjective in regard to the defence of Judaism against the pagan intellectuals of his day (see Feldman, 1989, 43-47). There are commentators who claim that Josephus’ twenty-two book canon “revealed his wish rather than the actual state of affairs regarding the biblical canon in his day”, observing that there were many such texts circulating in that time with a claim to canonical authority (Silver, 1990: 134; 4 Ezra 14:44-48 is one such example).

However, although acknowledging that Josephus frequently exaggerated in his writings, many scholars still believe that he did present a standardized collection of sacred books that could be verified (McDonald, 1996: 110). They reason that, “even if one allows for exaggeration on Josephus’ part, he could hardly lie about the extent or antiq-

uity of the canon; any Roman reader could inquire of the nearest Jew and test the veracity of Josephus' statement" (Leiman, 1989: 54). But, this argumentation assumes that all Jews everywhere would agree on the matter, which is the opposite of what we find in the rabbinic writings—the only writings that discuss the matter (see McDonald, 1996: 111).

Such an account is also seen in the Talmud (BT, B.B. 14,b) and in the *Midrash Rabbah* on Numbers (MR, Num. 14.4,15.22, Newman, 1976: 345). The *Midrash Rabbah* on Numbers associates the twenty-four books with the twenty-four priestly divisions (MR, Num. 15.22). Some commentators, for instance, believe that the twenty-two book count is the older option (Eissfeldt, 1965: 569). Another, rather peculiar numbering of twenty-seven, is found in an eleventh-century Greek manuscript containing the Didache and 2 Clement (Audet, 1950, 135-154). The books of the Old Testament are here given in Greek, together with a transliterated name for each, some from Hebrew and some from Aramaic (Newman, 1976: 345). The experts argue that the list is at least as old as the first half of the second century and probably as old as

the last half of the first century CE. If so, it could receive consideration along with Josephus and 4 Ezra - "it appears that a general consensus already existed regarding the extent of the category called Scripture", so that even the author of 4 Ezra was obliged to recognize this consensus in his distinction between public and hidden Scripture (Newman, 1976: 349).

At the end, there is no doubt that collecting the Hebrew sacred books represents a process, not an event. In the final analysis, it is the Jewish community, not some person or elite, which determines canonicity, since for a book to become a part of a collection of sacred books, it must be accepted by the community as authoritative (Cohen, 2006, 184). Nevertheless, the quotations from 4 Ezra, the writing of the first century, provide evidence of the recognition given at that time to quite a special collection of Jewish Scriptures.

This text was intended to shed some light on the collection of the sacred book according to the *Fourth Book of Ezra*, and by no means to offer definitive answers to the many questions surrounding the problem.

References

- Audet, J.-P. 1950. A Hebrew-Aramaic List of Books of the Old Testament in Greek Transcription. *Journal of Theological Studies*, I: 135-154.
- Bentzen, A. 1952. *Introduction to the Old Testament I*, Copenhagen, G. E. C. Gad.
- Blidstein, G. J. 1973. A Note on the Term Torah She-B'al peh. *Tarbiz* 42: 496–498.
- Boccaccini, G. 2013. “The Evilness of Human Nature in *1Enoch*, *Jubilees*, Paul, and *4Ezra*: A Second Temple Jewish Debate”, Henze, M., Boccaccini, G., Zurawski, J. M. (Eds.), *Fourth Ezra and Second Baruch: Reconstruction after the Fall*, Boston, Brill, 63-82.
- Cohen, S. J. D. 2006. *From the Maccabees to the Mishnah*, Louisville, Westminster John Knox Press.
- Collins, J. J. 2013. “Enoch and Ezra”, Henze, M., Boccaccini, G., Zurawski, J. M. (Eds.), *Fourth Ezra and Second Baruch: Reconstruction after the Fall*, Boston, Brill, 83-97.
- Dimant, D. 2013. “*4Ezra* and *2Baruch* in Light of Qumran Literature”, Henze, M., Boccaccini, G., Zurawski, J. M. (Eds.), *Fourth Ezra and Second Baruch: Reconstruction after the Fall*, Boston, Brill, 31-62.
- Eissfeldt, O. 1965. *The Old Testament: An Introduction*, New York, Harper and Brothers.
- Ginzberg, L. 1928. *The Legends of the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society.
- Ѓорѓевски, Ѓ. 2017. *Девџероканонски книги*, Скопје, Менора.
- Hogan, K. M. 2008. *Theologies in Conflict in 4 Ezra: Wisdom Debate and Apocalyptic Solutions. Supplements to the Journal for the Study of Judaism 130*, Brill, Leiden.
- Josephus. 1926. *The Life. Against Apion*. Translated by H. St. J. Thackeray. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leiman, S. Z. 1989. “Josephus and the Canon of the Bible”, Feldman, L. H., Hata, G. (Eds.), *Josephus, The Bible, and History*, Detroit, Wayne State University Press, 50-58.
- Longenecker, B. W. 1997. Locating 4 Ezra: A Consideration of Its Social Setting and Functions, *Journal for the Study of Judaism* 28: 271–293.
- McDonald, L. M. 1996. The Integrity of the Biblical Canon in Light of its Historical Development. *Bulletin for Biblical Research* 6, 95-132.
- Mroczek, E. 2012. *Psalms Unbound: Ancient Concepts of Textual Tradition in 11QPsalms and Related Texts*, PhD dissertation, University of Toronto.
- Najman, H. 2013. “Traditional Processes and Textual Unity in 4Ezra”, Henze, M., Boccaccini, G., Zurawski, J. M. (Eds.), *Fourth Ezra and Second Baruch: Reconstruction after the Fall*, Boston, Brill, 99-117.
- Najman, H. 2014. *Losing the Temple and Recovering the Future: An Analysis of 4 Ezra*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Newman, R. C. 1976. The Council of Jamnia and the Old Testament Canon. *Westminster Theological Journal* 38 (4): 319-348.

- Russell, D. S. 1987. *The Old Testament Pseudepigrapha*, London, SCM.
- Silver, D. J. 1990. *The Story of Scripture: From Oral Tradition to the Written Word*, New York, Basic Books.
- Stone, M. E. 1990. *4Ezra*, Minneapolis, Fortress.
- West, J. K. 1981. *Introduction to the Old Testament*, New York, Macmillan.
- Willett, T. W. 1989. *Eschatology in the theodicies of 2 Baruch and 4 Ezra*, Sheffield, JSOT.

Ѓоко Ѓорѓевски, Марија Тодоровска

Збирката на свети книги според *Четвртијата (јуретјата) книга Езра* (Резиме)

Во овој текст накратко се разгледува проблемот на големиот број на споменати книги во *Третјата книга Езра* според македонското издание на Библијата, попозната како *Четвртија книга Езра*, и сметана за псевдоепиграфско дело во светската библистика. Во книгата се пренесува важна белешка за постоењето на оформена збирка на свештени книги веќе во петтиот век пред нашата ера. Во оваа статија е посочена значајноста на фактот дека во книгата се признава дека само дваесет и четири свети книги биле во јавен оптек од времето на Езра. Според ова сведоштво, Езра, свештеникот и обновител на верата и побожноста на Израил по враќањето од Вавилонското ропство, требало да „ги направи јавни дваесет и четирите книги“ што биле напишани пред неговото време, и да „ги задржи оние седумдесет, што биле напишани последни“ (14:44-48). Во текстот се разгледува можноста според која споменатите дваесет и четири книги соодветствуваат со дваесет и двете книги споменати од страна на Јосиф Флавиј (*Против Ајион*, I.8), но се нотира дека е невозможно да се определи идентитетот на останатите седумдесет книги. Се претпоставува дека тие би требало да бидат тесно поврзани со езотеричките традиции споменати во апокрифната литература (*Енох* и книгата *Јубилеи*), но се разгледува и можноста дека воопшто немало посебна намера во врска со специфичниот број на книги, односно дека споменатите броеви имале само симболичка вредност.

Клучни зборови: Езра, свети книги, канон

Дарин Ангеловски

УДК 821.14'02-2:811.163.3'255.4'1945/2000'
 УДК 821.124-2:811.163.3'255.4'1945/2000'
Original scientific paper/Изворен научен труд

ПРЕВОДНА И КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА НА АНТИЧКАТА ДРАМА ВО МАКЕДОНИЈА (1945-2000)

Клучни зборови: античка драма, превод, рецепција, Ајсхил, Плаут, Терентиј, Софокле, Еврипид, Аристофан

Под поимот античко драмско творештво во книжевната наука се подразбираат драмските видови од хеленската и од римската литература, кои се разликуваат од драмските видови во другите литератури според нивните структурни особености и рецептивниот модел (Томовска, 2007: 41-42). Корпусот на античките драмски дела вообичаено се согледува во два сегмента – трагедија и комедија, при што развојот на трагедијата се проследува како поетска прагма што е поврзана со дитирампските песни изведувани во чест на богот Дионис (Arist. Poet. 1448b 24 – 1449a 26), додека драмскиот вид комедија се објаснува како креативен спој меѓу античката обредна песна (комос) и сицилијанската (дорска) комедија.

Својот најголем процут античката драма го доживеала во текот на V век пр. н. е. благодарение на тоа што прецизно ги одразувала општествено-политичките и културните услови, кои

биле во тесна врска со светогледот и моралот на заедницата. Во тој поглед античката драма ја обезбедува својата суштина според произведувањето на проблем и интересот за негово разрешување. Поларизацијата на прагмите се остварува преку спротивставености и двосмислености, кои се изразуваат преку спрегата што се создава помеѓу дејството на драмското лице, од една страна, и, хорот како израз на колективниот и анонимен субјект на полисот, т.е. на неговиот светоглед, надежи или судови. Оваа двојност нужно се изразува како хорско-драматска т.е. лирско-дијалогска дихотомија, при што смената на лирските партии пеени од хор со дијалогските партии изведувани од актери во јампски триметар или трохајски тетраметар се одвива според редоследот на составните делови: пролог (почетен чин), епизоди (средишни чинови), ексод (завршен чин) и хорски партии.

Првите импулси на планот на преведувањето на дела од античката драма на македонски јазик не коинцидираат со првите објави на дела од овој литературен вид во Македонија. Оваа атипична состојба се објаснува со постоењето на еден пообеман необјавен корпус на преводи изготвени од Атанас Ѓ. Таховски од седумдесеттите години на минатиот век. Во него се застапени следните дела:¹

1. Сенека, „Октавија“, трагедија во пет чина, машинопис, 29 страници;
2. Есхил, „Персијанци“, трагедија во четири чина посветена на грчката победа кај Саламина и поразот на персиската војска во 480 г. пр. н. е., машинопис, 28 страници;
3. Плаут, „Менехми (близнаци)“, комедија во пет чина, машинопис, 39 страници;
4. Аристофан, „Женско собрание во Тесмофориј“, комедија во три чина, машинопис, 34 страници;
5. Аристофан, „Птици“, комедија во три чина, машинопис, 71 страница;

Споменатите преводи денес се чуваат во Фондот на Атанас Таховски при Архивот на МАНУ. Нивна основна карактеристика е тоа што отстапуваат од метричките правила на оригиналниот текст и претставуваат превод во проза. Со оглед на тоа што секој еден од овие преводи е изработен во машинопис и е опремен со белешка за авторот, список со дејствувачки ликови и кус содржински преглед на делото, може да се заклучи дека тие претставуваат ракописи во подготовка за објавување, кое за жал, не се случило ни до ден-денес.

¹ Фонд Атанас Ѓ. Таховски при Архив на МАНУ.

Оттука, првата објава на античката драма од оригинален изворник во македонската културна средина од XX век ја евидентираме во 1972 г., кога во списанието *Раззлегу* Михаил Д. Петрушевски го претставува препевот на трагедијата *Прикованиоџ Прометјеј*² од Ајсхил.³ Ова дело на Ајсхил се одликува со поедноставен поет-

² Ајсхил, „Прикован Прометјеј“, препев од старогрчки јазик Михаил Д. Петрушевски, *Раззлегу* 3, 1972, 278-320.

³ Ајсхил (Aischýlos) 525-456 г. пр. н. е. првиот од трите големи антички трагички поети бил роден во Елеусина, близу Атина. Учествувал во битката кај Маратон и во борбите кај островот Саламина и Платаја. На драмски натпревари се јавил на 25-годишна возраст, како соперник на Хојрил и Пратин. На покана на Хирон престојувал на Сицилија заедно со поетите Симонид, Пиндар и Бакхилид. Откако се вратил во Атина во 368 г. пр. н. е. бил победен од триесет години помладиот Софокле. Времето на неговиот најголем успех коинцидира со добата на Перикле со чиешто политики не се согласувал сосема. Ајсхил е автор на 90 драмски дела (трагедии и сатирски драми) за кои 13 пати ја добивал првата награда. Од неговото творештво до денес во целост се сочувани само 7 трагедии. Од останатото творештво се сочувани фрагменти и наслови на 75 дела. Неговите сочувани дела се: *Персијанци* (*Pérsai*), *Седуммеемина џроџиџ Теба* (*Heptá epí Thébas*) трилогијата *Оресџија* (*Orésteia*) која ја сочинуваат трагедиите *Аџамемнон* (*Agamémnon*), *Наџџробно жрџвување* (*Choéphoroi*) *Евмениџи* (*Eumenides*), (*Hikétides*). Делото *Прикованиоџ Прометјеј* (*Prométhéus desmótes*) претставува дел од трилогија во која влегувале уште делата *Прометјеј оџнеоџец* и *Ослободениоџ Прометјеј*. Самиот Ајсхил за своите дела вели дека претставуваат трошки од големата трпеза на Хомер, што значи дека на тематски план инспирацијата ја црпи од темите на епското творештво. Се смета како основоположник на античката трагедија во која го зголемил бројот на актерите, за сметка на што ги намалил хорските партии. Стилот се одликува со свечен тон благодарение на метафорите, епитетите, архаизмите и разни бројни сложенки што ги користи.

ски јазик од останатите негови дела и можеби токму затоа е вклучено во наставните планови за повисоките одделенија на основното образование (Чкатроска, 1983: 57). Делото ја доживува својата самостојна објава како лектирно издание во 1978 г.,⁴ додека неговата трета по ред објава, се случува на страниците на списанието *Културен живои* во 1983 година.⁵

И покрај тоа што при споредувањето на трите објави на *Прикованио* *Прометеј* не најдовме на суштински разлики, промените во однос на елизиите и смената на редоследот на зборовите, како своевидни дотерувања, се евидентни во однос на препеаните фрагменти од ова дело, кои Петрушевски ги објавува во истражувањето од 1969 г. со наслов *Дали Прикованио* *Прометеј е дел од ѝтејралологија*.⁶

Преводната рецепција на Ајсхил кај нас продолжува со македонскиот препев на трилогијата *Оресџија*⁷ (*Агамемнон* (*Agamemnon*), *Нагџробно жрџивување* (*Choerphoroi*) и *Евмениди* (*Eumenides*)) во 1994 година. Овие дела денес се ценат како највисок дострел на класичната античка драма, но и на поетската дарба на Ајсхил,

кој освен како автор на текстот, бил и директно вклучен во нивното поставување и како режисер, и како актер, но и како композитор на музичката придружба. Иако дел од овие елементи на Ајсхиловата драма за нас се неповратно загубени (режијата, музиката, сценографијата итн.), она што го знаеме за неа произлегува од сочуваните текстови, кои во препев на современите јазици едвај и да можат да ја доловат нејзината комплексност. Во поглед на потешкотиите со кои се соочени преведувачите на античките драмски автори треба да се споменат оштетените места во ракописите, проблемите со преводната лексика, предизвиците од метричка природа, синтаксичките јазли итн. со кои мошне умешно се справила преведувачката на трилогијата *Оресџија*, класичниот филолог Даница Чадиќовска. Тоа е евидентно уште при определувањето на насловите на делата. Трагедијата *Нагџробно жрџивување* претставува слободен превод на насловот *Хоефорои*, кој како лексема не постои во хеленскиот јазик, бидејќи самиот Ајсхил го составил специјално за оваа прилика со значење „носителки на леанка“. Од друга страна пак, насловот на трагедијата *Евмениди* може да се преведе како *Милосливи*, но преводното решение е тој да остане непреведен од причина што зборот претставува еуфемистички назив на Ериниите, односно, на божиците на одмаздата во хеленската митологија.

Во поглед на метричките особености на драмските дела треба да се спомене фактот дека хеленските поети своето творештво го структурираат според промената на кратки и долги слогови, која се остварува во ритамот на раз-

⁴ Ајсхил, *Прикованио* *Прометеј*, препев од старогрчки, предговор и белешки Михаил Д. Петрушевски, Македонска книга, Скопје, 1978.

⁵ Ајсхил, „Прикованиот Прометеј“, препев од старогрчки Михаил Д. Петрушевски, *Културен живои*, 1-2, 1983, 59-74.

⁶ Михаил Петрушевски, „Дали е Прикованиот Прометеј дел од тетралогиија“, *Присџайни ѝредавања, Прилози и Библиографија на ѝрвџиџе членови на МАНУ* 1, 1969, 105-118.

⁷ Ајсхил, *Оресџија*, препев од старогрчки, предговор и белешки Даница Чадиќовска, Метафорум, Скопје, 1994.

ни метрички схеми. Еден значителен дел од трагедијата, каков што е хорскиот дел, е составен во сложена метрика, која во најголем дел е потчинета на ритмот на музиката и танцот од што произлегува и основната потешкотија при препејувањето – да се долови самата игривост и певливост на драмскиот текст. За разлика од хорските партии, јампскиот метар е карактеристичен за дијалоскиот дел на драмските дела (мошне ретко се јавува и хексаметар), кој во поглед на стилот, според присуството на бројни архаизми, споредби, епски формули и на други стилски елементи, ја следи епската традиција. Доколку кон ова се додаде и несоодветноста на јамбот за структурата на акцентот во македонскиот јазик, може да се разбере зошто првиот стих од трагедијата *Агамемнон* не соодветствува сосема со акцентските правила на македонскиот јазик:

*Ги молам бóзиѝе за сѝас од máкивѝе*⁸

Објавите на делата на Ајсхил во нашата средина продолжуваат и кон крајот на минатиот век со појавата на препевите на трагедиите *Прибежарки* (*Supplices*), *Персијци* (*Persae*), *Седумтеемина ѝроѝив Теба* (*Septem contra Thebas*)⁹ во 2000 година. Споменатото издание е значајно од причина што со него нашата културна средина се здобива со целокупното сочувано творештво на Ајсхил на македонски јазик. Во оваа

⁸ Ајсхил, *Оресѝија*. препев Даница Чадиќовска, цит. дело. 19.

⁹ Ајсхил, *Трагедии: Прибежарки, Персијци, Седумтеемина ѝроѝив Теба*, препев од старогрчки и белешки Даница Чадиќовска, Мисла. Скопје, 2000.

прилика, исто така, треба да се додаде и тоа дека споменатите изданија на Ајсхиловите трагедии *Прикованиоѝи Прометѝеј* (*Prometheus Vincetus*) во превод на Михаил Д. Петрушевски, како и трилогијата *Оресѝија* (*Oresteia*) и изданието на *Прибежарки* (*Supplices*), *Персијци* (*Persae*) и *Седумтеемина ѝроѝив Теба* (*Septem contra Thebas*) се опремени со исцрпен паратекстуален апарат, кој, освен на животот и делото на Ајсхил, се однесува и на расветлување на потеклото и карактерот на хеленската драма. Како специфичност на паратекстуалниот апарат на изданието *Оресѝија* може да се посочи и додатокот насловен како *Оресѝија во акција* приреден од театрологот и тогашен уредник на Интернационалниот театарски центар при Младинскиот културен центар, Љубиша Никодиновски-Биш. Овој сегмент се однесува на современото пресоздавање на *Оресѝија* од три различни театарски екипи (театарските академии од Софија и Љубљана и Академската театарска лабораторија во Скопје) во рамките на активностите на Интернационалната театарска колонија одржана во Македонија.

Проучувањето на творештвото на Ајсхил во нашата средина го следиме и преку трудовите што се појавуваат на страниците на периодичното списание *Жива Анѝиќа*. Во едно од нив Милош Ѓуриќ се осврнува на поетските техники на Ајсхил со оние на српскиот гуслар од XVIII век и творец на народни песни Филип Вишњиќ,¹⁰ додека Марија Рочи се осврнува на Ајсхиловата трагедија *Евмениди*.¹¹ Со прашања

¹⁰ Miloš N. Đurić, “The Poetic Technique of Aeschylus and F. Višnjić”, *ŽA* 7/2, 1957, 178-183.

¹¹ Maria Rocchi, “Ixion e Orestes emblemi di due età della giustizia nelle Eumenidi di Eschilio”, *ŽA* 24/1-2, 1974, 117-120.

од областа на метриката во делата на Ајсхил се занимаваат истражувањата на М. Марковиќ¹², Х. Петерсман¹³ и Г. М. Ли.¹⁴

Како наредна објава на дела од античката драма во нашата средина од XX век го бележиме заедничкото издание на комедиите *Сенишија* (*Monstalaria*) и *Триџрошник* (*Trinimus*) од Плаут¹⁵ и *Формион* (*Phormio*) и *Браќа*

(*Adelphoe*) од Терентиј¹⁶ во прозен превод од латински јазик на Атанас Ѓ. Таховски.¹⁷ Објавата е придружена со поговорна белешка во која се објаснува општествениот контекст на римската комедија и театар, како и белешки за римските автори и нивните дела изработени според обемната студија на рускиот теоретичар И. М. Тронски. Во македонската периодика со расветлување на творештвото на Терентиј и неговите извори се зафаќа Богдан Стевановиќ,¹⁸ додека со темата за уредувањето на прашалните и заповедните реченици во делата на Плаут се занимава М. Бабиќ.¹⁹

Наредниот период во нашата средина е евидентен поизразен бран на објави на дела од античката драма, но сепак, како препев од по-

¹² M. Marcovich, "The First Foot Dactyl in Aeschylus", *ŽA* 22, 1972, 35-38.

¹³ H. Petersmann, "Zum Schluß von Aischilos' Sieben gegen Teben", *ŽA* 22, 1972, 25-34.

¹⁴ M. G. Lee, "Two Difficult Lines in Tragedy", *ŽA* 22, 1972, 90.

M. G. Lee, "Aeschylus, Septem, 652-657, Prometheus 365-74", *ŽA* 22, 1972, 164.

M. G. Lee, "Sophocles Antigone, 458-62", *ŽA* 22, 1972, 120.

¹⁵ Тит Макиј Плаут (Titus Maccius Plautus) околу 250–184 г. пр. н. е. бил римски комедиограф роден во Сарсина, Умбрија. Работата како актер во театарска група му овозможила да се занимава со трговија надвор од Рим. Но, откако го загубил заработеното се вратил во градот и работел кај некој мелничар. Во овој период Плаут ги напишал првите три комедии. Тој е првиот римски автор од кого во целост се сочувани 21 комедија. *Амфиџрион* (*Amphitrio*), *Маџаре* (*Asinaria*), *Грне* (*Aulularia*), *Бакхиги* (*Bacchides*), *Заробеници* (*Captivi*), *Касина* (*Casina*), *Ковчеже* (*Cistellaria*), *Еџугик* (*Epidicus*), *Близнаци* (*Menaechmi*), *Вojничој фалбаџија* (*Miles gloriosus*), *Авеј* (*Mostellaria*), *Персиец* (*Persa*), *Малиој карџаџинец* (*Poenulus*), *Лажџо* (*Pseudolus*), *Трџовец* (*Mercator*), *Коној* (*Rudens*), *Сџихо* (*Stichus*), *Три џроша* (*Trinimtus*), *Просџак* (*Truculentus*), *Чанџа* (*Vidularia*) сочувана во пообемни фрагменти. Сочуваните дела на Плаут се согледуваат во неколку групи како комедии на интрига, комедија на карактери, фарса, комедии од секојдневниот живот и трагикомедии.

¹⁶ Публиј Терентиј Афер (Publius Terentius Afer) 195–159 г. пр. н. е. бил картагинско-римски комедиограф со потекло од некое африканско или либиско племе. Во Рим дошол како заробеник на сенаторот Терентиј Лукан, кој го ослободил и му овозможил услови да се образува. Неговата литературна дејност е скромна по обем. Во периодот од 166–160 г. пр. н. е. напишал шест комедии од кои во целост се сочувани *Девојкаџа од Анџрос* (*Andria*), *Себемачиџел* (*Heauton-timorimetus*), *Свекрва* (*Hecyra*), *Евнуч* (*Eunuchus*), *Формион* (*Phormio*), *Браќа* (*Adelphoe*). Во творештвото на Терентиј преовладуваат темите на семејните односи, воспитанието, односот помеѓу родители и деца, но и оние за љубовта како високо и благородно чувство. Ликовите во неговите дела се одликуваат со богати карактерни црти, додека јазикот е соодветен за образованите кругови на римските граѓани.

¹⁷ Плаут, Терентиј, *Комеџии*, Македонска книга, ЗИД Нова Македонија, Култура, Мисла, Наша книга, Скопје, 1975.

¹⁸ Богдан Стевановиќ, "Теренџије и његови извори", *ЖА* 5/1, 1955, 73-94.

¹⁹ M. Babič, "Order in Plautus: Interrogative and Imperative Sentences", *ŽA* 41-2/1-2, 1992, 59-66.

средни јазици. Станува збор за неколкукратните изданија на трагедиите *Антиџона* и *Царој Егиј* од Софокле²⁰ во препев на Георги Сталев.²¹ Првата објава на драмата *Антиџона* се случува во 1973 г. како издание на книгоиздателството *Мисла* од Скопје.²¹ Овој препев во годините што следуваат доживува уште неколку изданија. Второто издание на препевот излегува во 1976 г.,²² додека третата објава на трагедијата *Антиџона* ја бележиме во 1987 г. како заедничко издание со првообјавата на трагедијата *Царој Егиј*.²³ Останатите три изданија се појавуваат

во 1988, 1995 и во 1999 г. и тие, како и претходните објави, претставуваат одговор на потребите на образованието за лектирни изданија.²⁴

Препевите на Софоклеовите трагедии од оригинални изворници во македонската културна средина се појавуваат во текот на 90-ите години од минатиот век, кога како објава на книгоиздателството *Мисла* се појавува изданието со трагедиите *Антиџона* и *Филокџеј* во препев на класичниот филолог Љубинка Басотова.²⁵ Препевите на овие трагедии се изведени во оригиналниот јампски триметар со минимални отстапувања во однос на изворната метрика. Споредбата на препевот на трагедијата *Антиџона* од Љ. Басотова со препевот на ова дело од Г. Сталев изведен во јампски дванаестерец, покажува поголема доследност кон поетичкиот принцип. Како илустрација за тоа ги наведуваме преводните решенија на почетните стихови од прологот на ова дело:

Измено, мила сестро моја родена,
дал знаеш уште некакво ти зло што Зевс
нам не ни нанесол заради Едипа.
Не постои ни една несреќа ни јад
ни срам, ни дело нечесно што веќе јас
не согледав во сите наши неволји.
И сега пак се носи глас низ градот цел
за нова заповед што издал царот наш.

²⁰ Софокле (Sophocles) 496 – 406 г. пр. н. е. еден од тројцата големи трагички поети. Бил роден во Колон близу Атина. Своите уметнички склоности ги изразува уште како дете, кога како водач на хорот на момчињата исполнил пајан во чест на победата на Хелените против Персијците во битката кај островот Саламина. Сепак, поради слабиот глас бил принуден да се повлече од сцената и да стане првиот драматург кој не учествувал во актерската игра. Во текот на животот заземал видни општествени функции. Бил близок пријател со Херодот. Традицијата му припишува 123 драми за кои му била доделувана прва награда на драмските натпревари дури 24 пати. Од неговото творештво до нас достигнале вкупно 7 целосно сочувани дела, меѓу кои и поголем дел од сатирската драма *Ловечки кучиња (Ichneutai)*. Сите негови сочувани драми произлегуваат од зрелиот и од подоцнежниот период од неговиот живот. Тоа се трагедиите: *Ајакс (Aias)*, *Антиџона (Antigone)*, *Цар Егиј (Oedipus tyrannos)*, *Трахинки (Trachiniai)*, *Елекџра (Elektra)*, *Филокџеј (Philoctetes)*, *Егиј на Колон (Oedipus epi Kolono)*,

²¹ Софокле, *Антиџона*, препев Георги Сталев, *Мисла*, Скопје, 1973.

²² Софокле, *Антиџона*, препев Георги Сталев, *Наша книга*, Скопје, 1976.

²³ Софокле, *Антиџона*, *Царој Егиј*, препев Георги Сталев, *Култура*, Скопје, 1987.

²⁴ Софокле, *Антиџона*, препев Георги Сталев, *Наша книга*, Скопје, 1988.

Софокле, *Антиџона*, препев Георги Сталев, *Детска радост*, Скопје, 1999.

Софокле, *Антиџона*, препев Георги Сталев, *Детска радост*, Скопје, 1995.

²⁵ Софокле, *Антиџона*, *Филокџеј*, препев од старогрчки Љубинка Басотова, *Мисла*, Скопје, 1990.

Дал слушна или не знаеш што ново зло
за нашите тој мили готви ко за душмани.²⁶

Имена, ти сестричке родена,
За злото, за коешто Едип е причина, речи
дал знаеш ти беда што Зевс не ни нанесол уште
па нема ни неволја, ни болка, ни мака
ни онаков срам, ни пак нечесност јавна
што не си ги запишав меѓу несреќите мои и твои
Но, какви се новите вести што сега се шират
за заповед нова од градоначалникот моќен?
Си чула?...ил не знаеш ништо што зло му се пружа
на оној кој ние толку го сакаме двете?²⁷

Преводната рецепција на Софокле продолжува и во наредната, 1991 година, кога нашата средина ги добива препевите на делата *Ојдип Тиранин* и *Ојдип на Колон*²⁸ во препев на Даница Чадиковска. Во 1995 г. со објавата на препевите на *Трахинки*, *Ајант* и *Електира*²⁹ македонската културна средина го добива на македонски јазик целокупното сочувано творештво на Софокле.

Проучувањето на драмските дела на Софокле во македонската периодика го следиме во објавите на Елена Колева и Миодраг Павловиќ, обете посветени на трагедијата *Ојдип*.³⁰ Никола Мајнариќ објавува белешка посветена на са-

тирската драма *Ловечки кучиња*,³¹ додека Каетан Гантар својот интерес го насочува кон трагедијата *Електира*.³² Со свои гледишта кон митската содржина од тебанскиот киклос, со која се служи Софокле во градењето на своите трагедии *Антигона*, *Ојдип Тиранин* и *Ојдип на Колон*, се искажува и Александар Прокопиев во објавата *Митот за кралот Лај и трагедиите на Софокле*.³³

По првите објавени преводи на дела од Ајсхил и Софокле, кон средината на деведесеттите години од минатиот век, во нашата средина се појавува и првиот препев на дело од хеленскиот трагедиограф Еврипид.³⁴ Стану-

Миодраг Павловиќ, „Едип-трагедија на дословноста“, *Раззлеги* 8-9, 1987, 840-848.

³¹ Nikola Majnarić, “Zu Sophocles’ Ichneutai”, *ŽA* 7/1, 1957, 6-16.

³² Kaetan Gantar, “Marginalien zu Sophocles Elektra V. 363”, *ŽA* 31/1-2, 1981, 117-120.

³³ Александар Прокопиев, „Митот за кралот Лај и трагедиите на Софокле“, *Литературен збор* 2. 1979, 85-96

³⁴ Еврипид (Euripides, V в. ст. е.) бил поет трагедиограф, последниот од тројцата големи трагички поети на антиката бил роден на островот Саламина околу 485/480 г. пр. н. е. Со пишување трагедии започнал да се занимава на осумнаесетгодишна возраст, а првата тетралогичка претставил во 445 г. пр. н. е. на 30-годишна возраст. Точниот број на Еврипидовите драми останува непознат и се претпоставува дека нивниот вкупен број изнесувал меѓу 75 и 92 дела. Зачуваните драми според времето на настанување се: *Алkestis* (*Alkestis*), *Megeja* (*Medea*), *Хераклеиди* (*Herakleidas*), *Хиполит* (*Hippolytos*), *Андромаха* (*Andromache*), *Хекаба* (*Hecabe*), *Хикетиди* (*Hiketides*), *Бесниот Херакле* (*Heracles*), *Електира* (*Electra*), *Тројанки* (*Troades*), *Хелена* (*Elene*), *Ифиџенија во Таврида* (*Iphigeneia he en Taurois*), *Ион* (*Ion*), *Орест* (*Orestes*), *Фојниканки* (*Phoinissai*), *Ифиџенија во Авлида* (*Iphigeneia he en Aulidi*) и *Бакхи* (*Bakhai*) од кои

²⁶ Софокле, *Антигона*, *Филоклет*, препев од старогрчки Љубинка Басотова, Мисла, Скопје, 1990, 25.

²⁷ Софокле, *Антигона*, препев Георги Сталев, Мисла, Скопје, 1973, 7.

²⁸ Софокле, *Ојдип Тиранин*, *Ојдип на Колон*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Мисла, Скопје, 1991.

²⁹ Софокле, *Трахинки*, *Ајант*, *Електира*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Зумпрес, Скопје, 1995.

³⁰ Елена Колева, „Гносеолошкиот комплекс на Ојдип“, *Сџремеж* 5, 1987, 27-32.

ва збор за објава на трагедијата *Мегеја* во препев на Катарина Колозова³⁵ според изданието Euripid, *Medea*, The Text edited with introduction and commentary by Denys L. Page, M.A. Oxford: Clarendon Press, 1938. Препевот е изведен во оригиналниот јамбски триметар со избегнување на стилските елементи кои според мислењето на преведувачката не го одразуваат духот на Еврипидовата поетика. Во предговорот на трагедијата, Колозова најавува воздржаност од употребата на можни еуфемизми, китен речник, лажни архаизми или примеси на елементи од модерни книжевни стилови, сето тоа со цел да ја запази изворната директност на изразот на Еврипид. Ваквиот преведувачки стил резултира со прецизен превод, кој е придружен со исцрпен експликативен апарат во кој се проследени и филолошки проблеми, какви што се граматички проблематичните места од изворниот текст на *Мегеја* – стиховите 11-15, 38-43, 378-380.

Објавите на драмското творештво на Еврипид продолжуваат и наредната 1995 г., кога се појавува изданието со трагедиите *Хиполиј*, (*Hippolytus*), *Ифиџенија во Авлига* (*Iphigenia Aulidensis*), *Бакхи* (*Bacchae*),³⁶ и во 1998 г. со

последните две не биле изведени за време на неговиот живот. Во однос на наградите се знае и тоа дека сега веќе загубената трагедија *Пелијади* била едно од делата во тетралогитата со која учествувал на натпреварот во 445 г. пр. н. е., кога го освоил третото место, додека првото место го освоил четирипати со тетралогии од кои до денес се сочувани трагедиите *Хиполиј*, *Ифиџенија во Авлига* и *Бакхи*.

³⁵ Еврипид, *Мегеја*, препев од старогрчки предговор и белешки Катарина Колозова, Метафорум, Скопје, 1994.

³⁶ Еврипид, *Хиполиј*, *Ифиџенија во Авлига*, *Бакхи*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Зумпрес, Скопје, 1995.

објавата на изданието со трагедиите *Елекџира* (*Electra*), *Оресџ* (*Orestes*), *Ифиџенеја во Таврига* (*Iphigenia Taurica*)³⁷ сите во препев на класичниот филолог Даница Чадиковска. Препевите се одликуваат со зачувување на оригиналната форма на метарот, вешти преводни решенија и богата лексика кои ги доближуваат делата на Еврипид до широката читателска публика.

Иако овој корпус на преведени дела од најтрагичкиот драмски автор не го претставува во целост неговиот сочуван опус, тој е значаен затоа што меѓу преведените дела ги препознаваме неговите најинтересни, најзначајни и во уметничка смисла најубави драмски дела. Овие дела ја понесуваат високата оценка според ефектот на уметничко задоволство и философско спознание кое произлегува од изборот на митската материја и на трагичката идеја. Она што во оваа прилика е интересно да се нагласи е дека токму трагедиите *Бакхи* и *Ифиџенија во Авлига* Еврипид ги напишал за време на неговиот престој во македонската престолнина, под покровителство на македонскиот крал Архелај. Оттука, не треба да нè зачудуваат творечките постапки какви што се актуализирањето на македонската митологија, преобликувањето на фактографијата, изместувањето на хронологијата и интерпретацијата на мотивите (Младеновска-Ристовска, 2014: 67) што ги презел Еврипид при создавањето на овие дела. Кон овој аспект на неговото творештво се осврнува и Тренчо Димитриевски во статијата *Громџ* на

³⁷ Еврипид, *Елекџира*, *Оресџ*, *Ифиџенеја во Таврига*, превод од старогрчки Даница Чадиковска, Зумпрес, Скопје, 1998.

славаѿа и божестѿвеноста (Еврипид и неѿовиѿе ѿраѿедии – македонски асѿекѿи).³⁸ Останатите огласи на критичката мисла што се објавени кај нас се однесуваат на Еврипидовите трагедии *Оресѿ*,³⁹ *Киклоѿ*,⁴⁰ и *Тројанки*⁴¹ и на проучувањето на влијанието на овој автор врз делото на дубровничките ренесансни драмски автори Држиќ и Буник.⁴²

Рецепцијата на античката драма во македонската културна средина од XX век го завршуваме со објавата на комедијата *Жаби* од најзначајниот претставник на старата античка комедија – Аристофан.⁴³ Иако интересот за творештвото

на овој комедиограф кај нас го следиме уште во текот на 70-тите години од минатиот век според необјавените преводи на Атанас Ѓ. Таховски, македонската културна средина воспоставува директен книжевен контакт со неговото дело дури во 2000 г., кога се појавува препевот на комедијата *Жаби* (*Ranae*) од класичниот филолог Весна Томовска.

Имајќи ја предвид комплексноста на старата атичка комедија во однос на метричката схема на текстот, преведувачката ја напушта прифатената норма која бара античкиот текст да се преточува во оригиналниот метар. Сепак, ваквата постапка не е на штета на основните елементи на комедијата, какви што се фабулата, карактерите и изразот, благодарение на богатиот паратекстуален апарат кој го дообјаснува оригиналниот текст. Она што е специфично за македонското издание на комедијата *Жаби* е тоа што во него се вклучени сите четири сочувани воведи од античките автори, иако критичкото издание според кое е направен препевот: Aristophanes *Frösche*, Einleitung, Text und Kommentar von Ludwig Radermacher. Wien, 1921, ги содржи само првите два.

Авторството и времето на настанување на целокупното творештво на Аристофан, како, впрочем, и на споменатите воведи, претставуваат предмет на истражувања на класичните филолози, а расправите за нив сѐ уште не се затворени. Како пример на проучувања од ваков карактер кај нас може да се наведе студијата на

³⁸ Тренчо Димитриевски, „Громот на славата и божественоста (Еврипид и неговите трагедии – македонски аспект)“, *Сѿремеж* 5-6, 2000, 120-129.

³⁹ Nikola Majnarić, “Hegelohova griješka”, *ŽA* 2/2, 1952, 225-233. Waltrant Desch, “Schuldgefühl und Schuldbewältigung: Der ‘Orestes’ des Euripides”, *ŽA* 38/1-2, 1988, 11-31.

⁴⁰ M. Sironić, “Što nam otkriva Euripidova satirična drama Kiklop”, *ŽA* 16, 1966, 181-191.

⁴¹ M. Sironić, “Aktualnost Euripidovih Trojanki”, *ŽA* 34/1-2, 1984, 111-117.

⁴² M. Majetić, “Euripidov utjecaj na Držića i Bunića”, *ŽA* 13-14, 1964, 211-226.

⁴³ Аристофан (Aristophánes) 450-385 г. пр. н. е. е најзначајниот претставник на старата атичка комедија бил син на Филип, припадник на племето Пандионис. Она малку што се знае денес за него произлегува од она што самиот го оставил зад себе како творештво. Кариерата како драматург ја започнал во 427 г. пр. н. е. Предмет на неговите комедии се новововедувањата во областа на музиката, философијата и литературата и промените во општествениот живот, воопшто. Творештвото на Аристофан брои 43 комедии, од кои 32 комедии се познати според насловот и се сочувани околу 1000 фрагменти. Во целост се сочувани 11 дела: *Ахарњани* (*Acharnéis*), *Hippéis*, *Облаци* (*Nephélai*), *Sphékes*, *Мур*

(*Eiréne*), *Пѿици* (*Ornithes*), *Лизисѿратѿа* (*Lysistráte*), *Жени на ѿразникоѿ Тесмофорѿии* (*Thesmophoriázusai*), *Жаби* (*Bátrachoi*), *Жени во народноѿо собрание* (*Ekklesiázusai*), *Боѿаѿисѿиво* (*Plútos*).

Михаил Петрушевски, која се однесува на едно објасување на Аристофановата комедија *Лизистраја* од непознат автор.⁴⁴ Останатите регистрирани објави што се инспирирани од творештвото на овој автор се однесуваат на книжевно-културолошки прашања, какви што се оние што се занимаваат со креативниот модел во творештвото на Аристофан,⁴⁵ или оние со кои се расветлува претставата на жената во неговото творештво.⁴⁶

⁴⁴ Mihail Petruševski, "Ad ἑξωπίους ἐμπρίλας (Argumentum anonymum Aristophanis Lysistratae), *ЖА* 1/1, 1951, 110-116.

⁴⁵ Весна Томовска, „Аристофановиот креативен метод како модел за истражувачкиот метод“, *ГЗФФ* 23 (49), 1996. 349-354.

⁴⁶ Весна Томовска, „Сликата на жената во комедиите на Аристофан“, *ГЗФФ* 27(53), 2000, 105-122.

Основната карактеристика на преводната рецепција на дела од античката драма во нашата средина во периодот 1945-2000 г. според оригинални изворници е стремежот кон што поголемо запазување на критериумот на еквilinearност и изоритмичност на македонските препеви. Во поглед на степенот на остварената рецепција може да се констатира поголемо присуство на дела од хеленската драма, односно на хеленската трагедија според препевите на дела од Ајсхил, Софокле и Еврипид. Присуството на драмските дела од римската литература е далеку помало и него го согледуваме според прозните преводи на делата од Плаут и Терентиј. Она што е особено важно е дека во овој период македонската културна средина го добива на македонски јазик целокупното сочувано творештво на драмските автори Ајсхил и Софокле.

Литература**Архивски извори:**

Фонд на Атанас Ѓ. Таховски, Архив на МАНУ

Стручна литература:

Aristotle. (1966). ed. R. Kassel, *Aristotle's Ars Poetica*, Oxford, Clarendon Press.

Младеновска-Ристовска, К. (2014). *Македонскиот крал Архелаж*, Скопје: Bibliotheca Macedonica.

Софокле. (1973). *Антигона*, препев Георги Сталев, Скопје: Мисла.

Софокле. (1976). *Антигона*. препев Георги Сталев, Скопје: Наша книга.

Софокле. (1987). *Антигона, Царот Египт*, препев Георги Сталев, Скопје: Култура.

Софокле. (1988). *Антигона*, препев Георги Сталев, Скопје: Наша книга.

Софокле. (1999). *Антигона*, препев Георги Сталев, Скопје. Детска радост.

Софокле. (1995). *Антигона*, препев Георги Сталев. Скопје. Детска радост.

Томовска, В. (2007). „Одредница Античка драма“, *Поимник на книжевната теорија* (ур. К. Кулавакова), МАНУ, 41-42.

Чкатроска, Л. (1983). „Обработка на трагедијата `Прикованиот Прометеј` од Есхил“, *Литературен збор* 5, 57-66.

Библиографија на објавени преписи од античката драма според оригинални изворници (1945-2000)**1972**

Ајсхил. (1972). „Прикован Прометеј“. препев од старогрчки јазик Михаил Д. Петрушевски, *Разглед* 3, 278-320.

1975

Плаут. Терентиј. (1975). *Комедији*, Скопје: Македонска книга, ЗИД Нова Македонија, Култура, Мисла, Наша книга.

1978

Ајсхил. (1978). *Прикованиот Прометеј*, препев од старогрчки, предговор и белешки Михаил Д. Петрушевски, Скопје: Македонска книга.

1983

Ајсхил. (1983). „Прикованиот Прометеј“, препев од старогрчки Михаил Д. Петрушевски, *Културен живот* 1-2, 59-74.

1994

Ајсхил, (1994). *Оресџија*, препев од старогрчки, предговор и белешки Даница Чадиковска, Скопје: Метафорум.

1990

Софокле. (1990). *Антиџона, Филокџеј*, препев од старогрчки Љубинка Басотова, Скопје: Мисла.

1991

Софокле. (1991). *Ојгџи Туранин, Ојгџи на Колон*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Скопје: Мисла.

1994

Еврипид. (1994). *Мегеја*, препев од старогрчки предговор и белешки Катарина Колозова, Скопје: Метафорум.

1995

Софокле. (1995). *Трахинки, Ајанџи, Елекџира*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Скопје: Зумпрес.

Еврипид. (1995). *Хиџолиџи, Ифиџенеја во Авлида, Бакхи*, препев од старогрчки Даница Чадиковска, Скопје: Зумпрес.

1998

Еврипид. (1998). *Елекџира, Оресџи, Ифиџенеја во Таврида*, превод од старогрчки Даница Чадиковска, Скопје: Зумпрес.

2000

Ајсхил. (2000). *Траџеџии: Прибеџарки, Персиџици, Седумџемина џроџив Теба*, препев од старогрчки и белешки Даница Чадиковска, Скопје: Мисла.

Библиографија на критичка рецепција на античкото драмско творештво во Македонија (1945-2000)

Babič, M. (1992). "Order in Plautus: Interrogative and Imperative Sentences", *ŽA* 41-2/1-2, 59-66.

Gantar, K. (1981). "Marginalien zu Sophocles Elektra V. 363". *ŽA* 31/1-2. 117-120.

Desch, W. (1988). "Schuldgefühl und Schuldbewältigung: Der 'Orestes' des Euripides", *ŽA* 38/1-2, 11-31.

Đurić, M. N. (1974). "The Poetic Technique of Aeschylus and F. Višnjić", *ŽA* 7/2, 1957. 178-183.

Lee, M. G. (1972). "Two Difficult Lines in Tragedy", *ŽA* 22, 90.

Lee, M. G. (1972). "Aeschylus, Septem, 652-657, Prometheus 365-74", *ŽA* 22, 164.

Lee, M. G. (1972). "Sophocles Antigone, 458-62", *ŽA* 22, 120.

Majnarić, N. (1952). "Hegelohova griješka", *ŽA* 2/2, 225-233.

Majnarić, N. (1957). "Zu Sophocles' Ichneutai", *ŽA* 7/1, 6-16.

Marcovich, M. (1972). "The First Foot Dactyl in Aeschylus", *ŽA* 22, 35-38.

Petersmann, H. (1972). "Zum Schluß von Aischilos' Sieben gegen Teben", *ŽA* 22, 25-34.

- Petruševski, M. (1951). “Ad ἐξωπίους ἐμπρὸς (Argumentum anonymum Aristophanis Lysistratae)”, *ŽA* 1/1, 110-116.
- Rocchi, M. (1974). “Ixion e Orestes emblemi di due età della giustizia nelle Eumenidi di Eschilio”, *ŽA* 24/1-2, 117-120.
- Sironić, M. (1966). “Što nam otkriva Euripidova satirična drama Kiklop”, *ŽA* 16, 181-191.
- Sironić, M. (1984). “Aktualnost Euripidovih Trojanki”, *ŽA* 34/1-2, 111-117.
- Sironić, M. (1964). “Euripidov utjecaj na Držića i Bunića”, *ŽA* 13-14, 211-226.
- Димитриевски, Т. (2000). „Громот на славата и божественоста (Еврипид и неговите трагедии – македонски аспект)“, *Сѝремеж* 5-6, 120-129.
- Колева, Е. (1987). „Гносеолошкиот комплекс на Ојдип“, *Сѝремеж* 5, 27-32.
- Павловиќ, М. (1987). „Едип-трагедија на дословноста“, *Разглеги* 8-9, 840-848.
- Петрушевски, М. (1969). „Дали е Прикованиот Прометеј дел од тетралогииа“. *Присѝайни ѝредавања, Прилози и Библиографија на ѝрвѝѝе членови на МАНУ* 1, 105-118.
- Прокопиев, А. (1979). „Митот за кралот Лај и трагедиите на Софокле“, *Лѝѝераѝѝурен збор* 2, 85-96.
- Стевановиќ, Б. (1955). “Теренције и ѝегови извори“, *ЖА* 5/1, 73-94.
- Томовска, В. (1996). „Аристофановиот креативен метод како модел за истражувачкиот метод“, *ГЗФФ* 23 (49), 349-354.
- Томовска, В. (2000). „Сликата на жената во комедиите на Аристофан“, *ГЗФФ* 27 (53), 105-122.

Darin Angelovski

**Translational and Critical Reception of Ancient Drama in
Macedonia (1945-2000)**
(Summary)

The article deals with Macedonian translations of ancient drama issued between 1945-2000. It is focused on translations done from classical languages and published as complete works or in a number of Macedonian periodical journals from this period. Thus, the aim of the paper is to offer insight into the translation of ancient plays in Macedonia between 1945–2000 in terms of the scope, intensity and main characteristics of the translational activities.

Key words: ancient drama, translation, reception, Aeschylus, Plautus, Terentius, Sophocles, Euripides, Aristophanes

Румена Бужаровска

УДК 791(497.7):316.647.8

УДК791(73):316.647.8

Original scientific paper/Изворен научен труд

ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ДРУГИОТ ВО ФИЛМОТ „ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ“

Клучни зборови: мажествености, Другост, филм, раса, етничка припадност

Целта на овој труд е да се осврне на претставувањето на Другиот во македонскиот филм „Три дена во септември“ (2015) преку повлекување паралели меѓу начинот на тоа како се претставувале Афроамериканците во американскиот филм и, општо, во културата, и начинот на кој се претставени Албанците во македонскиот филм.

На американската култура не ѝ е нова дискусијата за претставувањето на Афроамериканците во културата, посебно во филмот. За почеток, би сакала само да ги потцртам начините на кои се прикажани црните мажи на филмското платно: основен пример кои го земаат повеќето критичари е епскиот нем филм *Birth of a Nation* од 1915 година во која црнецот е претставен како насилник и силувач на белата жена. За ова Милер ќе рече „[филмот] е отворено расистички напад на црните, прикажувајќи ги како сексуална закана за чистотата на белите жени и биолошка закана за чистото-

тата на белата раса“ (Miller 1998: 20). Филмот е всушност историска романизација на Граѓанската војна и дејствијата што се одвивале околу атентатот на Абрахам Линколн, но во тој процес Афроамериканците се играни од белци во „блекфејс“ (значи, обоени со црни лица, што се смета за крајно расистички чин што карикатурално го исмејува црнецот), а и прикажани се како интелектуално инфериорни и агресивни. Guererro (1995: 395) го наведува и примерот за Кинг Конг кој врз Емпаер стејт билдинг ја држи в рака крвката русокоса, нарекувајќи го ова „метафора на едвај потиснатите стравови на доминантното општество од црната мажественост, сексуалност и мешање на раси“. Линда Г. Такер во *Lockstep and Dance* ги наведува и другите репрезентации на ваквата стереотипизација, и тоа најмногу во филмот, минстрел шоуата, рекламите, но и рапот. Со други зборови, дискусијата за претставувањето на црниот маж во американската култура не е нова и непозна-

та, и зазема битна позиција во дискурсот за расата, родот и односите на моќ во американско-то општество.

За разлика од ваквите тенденции во американската критичка мисла, македонската ретко се занимава со репрезентациите на етничката Другост на филмското платно, во книжевноста, во музиката или пак општо во популарната култура (еден таков обид беше конференцијата „Другиот во балканската култура“ при Институтот за духовно и културно наследство на Албанците во Скопје на 26-27 октомври 2019 година). Оттаму и потребата да се отвори ова прашање кое поради политичките случувања во независна Македонија сè уште се третира како табу, од моја страна преку анализа на филмот „Три дена во септември“.

„Три дена во септември“ е дебитантски филм на Даријан Пејовски. Сценариото е на режисерот и на Игор Иванов – Изи, а за него тие добиле награда на скопскиот филмски фестивал *Синедејс*. Во електронските медиуми и во COBISS базата речиси не се наоѓаат критики и рецензии за овој филм (во мигот на објавувањето на овој текст опстојува само уште една, на С. Лазаревска, позитивна – види во користена литература). Сепак, впечатокот беше дека јавноста го дочека овој филм како освежување во македонската кинематографија – и навистина, на површно ниво, тоа и е така: филмот нема епска, историска, ниту рурална тематика. Тој е режисерски сосема солидно склопен, визуелно е пријатен за гледање, глумата е прилично добра – онаму каде што дијалозите се успешни – и приказната е напната и загадочна на почето-

кот, пред да дојде до нејзина разврска и појава на Другиот: Албанецот силувач и криминалец.

Дека филмот не доби – колку што ми е познато – коментари за неговата етничка димензија, не треба да нè изненадува. Една причина би можела да биде мигот на задоволство што го почувствува филмската публика при појавата на нов, млад и талентиран режисер. Но другата причина, која сметам дека е повознемирувачка, а таа е дека претставата на Албанецот како криминалец и силувач воопшто не е спорна за македонските гледачи: интернализацијата на предрасудите кон Албанците во нашето општество е толку силна што таа претстава се гледа како одраз на реалноста, и како резултат воопшто не се ни става под знак прашање нејзината веродостојност и етичност.

Но за да разбереме каква врска има ова со филмот, а и каква врска имаат претставите на црците во американската култура со овој филм, потребно е претставување на неговата содржина. „Три дена во септември“ започнува со тоа што Марика (Камка Тоциновски), скопска проститутка, го прободува со нож својот макро во самоодбрана, по што бега. Во купе во воз – непознат правец – ја запознава Јана (Ирена Ристиќ), која оди на село. Марика ја следи Јана до нејзината куќа во шумата, и ја замолува таму да престојува кратко време. Во селото Јана го среќава локалниот пиљар, Албанец, татко на Генц (Салаетин Билал). Дознаваме дека Јана има сестра, дека имала и татко и мајка познати во селото, и дека пиљарот има син со кого Јана и нејзината сестра близначка Кристина си играле. Во следните сцени дознаваме дека си-

нот, Генц (Адем Карага), сега е полицаец, дека Јана е ќерка на познат министер кој бил сопственик на напуштен хотел во регионот. Генц доаѓа во куќата и таму ја гледа Марика. Меѓу него и Јана има непријатна тензија. Потоа Јана и Марика дознаваат дека против Марика е распишана потерница бидејќи го убила човекот кој ја нападнал, а тој бил државен службеник. Марика среќава една старица во селото (Милица Стојанова) од која дознава дека Јана досега била во кома по некаков инцидент со Генц Муча, а дека нејзината сестра Кристина имала белег на грбот. Марика се враќа дома и тука ја дознаваме вистината: Јана е всушност Кристина. Кристина ден претходно ја исклучила Јана од апарати и дошла во селото. Кога имале 12 години, Генц ја силувал Кристина. Близначката Јана го видела тоа и откако Генц се обидел и неа да ја нападне, ја турнал од балконот на хотелот и таа се здобила со повреда од кои завршила во кома. Мајката на девојчињата набрзо починала, а таткото – министерот – се пропил и се самоубил. Сега Генц ја уценува Кристина (мислејќи дека е Јана) дека ќе ги уапси и пријави со Марика за убиство и соучесништво во убиство доколку Кристина не го продаде хотелот на група криминалци од Дебар кои таму сакаат да направат „курварник“ со проститутки од Русија, и дека за посредувањето тој треба да добие капар од 20.000 евра. Пред договорот се потпишува, Марика навидум бега од селото, и токму кога Генц мисли дека сè е завршено, Марика се враќа, и на местото на злосторството, каде што се случило силувањето на Кристина и несреќата на Јана, тие заедно го убиваат Генц. Филмот

завршува со тоа како Марика ја преминува границата со личната карта на Кристина, а Кристина сведочи пред инспектор за тоа како Марика е виновна за убиството на Генц, и така двете се излекуваат. Правдата е задоволена: Кристина се одмаздува за своето силување и за смртта на сестра си, Марика бега од државата, а Генц – силувачот и криминалец, е мртов.

Овој филм пред сè оперира со два типа ликови. Би рекла *Ѓишкови* бидејќи ликовите во филмот не може да се категоризираат надвор од основните, па и да речам, инфантилни категории на „добри“ наспрема „лоши“. Ваквата поделба се гледа дури и во начинот на кој самите ликови ги опишуваат настаните. Генц Муча е „лош“, и не може да биде поинаков. Кристина за него вели „Секогаш Германец, никогаш партизан“ – симболично, Генц Муча се шета со германски овчар. Па така, ликовите во овој филм можат да се поделат токму на тоа: добри – Марика, Кристина и старицата Анка, и лоши: Генц Муча и татко му.

Тука се наметнува нова поделба исто така поврзана со концептот на Другоста: родова и етничка. Родовата другост во оваа ситуација го претставува доброто, но како што ќе покажам понатаму, тоа е подредено на етничката другост. Со други зборови, се чини дека оската добро-лошо во овој филм ја сочинува дихотомијата Македонци-Албанци. Ова единствено е ставено под знак прашање во случајот со таткото на Јана и Кристина, Јосип Ставрев. Јосип Ставрев е претставник на црвената буржоазија: поранешен министер, ловџија, сопственик на хотел. Дијалогот меѓу Генц и татко му откри-

ва дека мештаните и општината го граделе хотелот, но тој сепак му припаѓа на Јосип. Ова на извесен начин претпоставува дека тој и самиот бил криминалец или, во најмала рака, привилегиран од државата. Но таквите квалификации за него доаѓаат од Генц Муча и татко му, на кои не им веруваме, имено бидејќи самиот Генц е криминалец и силувач. Од друга страна, од ќерката Кристина – на која ѝ веруваме, како правдољубива, одмаздољубива и емпатична жртва – дознаваме дека Јосип сакал местото да го направи национален парк, а хотелот – центар за рекреација, ски и кајак центар, како и ловциски дом. Ова е во суштинска спротивност со тоа што Генц заговара да се претвори од хотелот: „курварник“.

Овде се јавуваат неколку стереотипи во однос на Албанецот: прво, тој сака да земе територија што припаѓа некому друг.

– *Што не е наше? Кој им ја изгради куќата? Со чии пари? Со наши пари – вели Генц за имотиот на Ставрев.*

– *Никогаш не била наша. Никогаш – вели итајќојто за земјата на која живеат.*

– *Е сега ќе биде наша – заканувачки звучат зборовите на Генц Муча, кој сега има моќ како државен службеник, полицаец.*

Од друга страна, токму Јосип Ставрев го вработил Генц Муча како полицаец. И тука гледаме уште еден стереотип. Ликот на Ставрев наспроти оној на Муча ни вели: Македонците сами се виновни што на Албанците им дале повеќе одошто требало. Македонците се добри и чесни – а Албанците злоупотребуваат. Југословенската буржоазија, следствено, е прикажана

како класа која е благородна и благотворна кон земјата на која живее: од друга страна, Албанците се неблагодарни за она што им е „дадено“, но и се расипници и имаат извртени морални вредности. Ваквата репрезентација на Албанците ја среќаваме и кај тројцата криминалци облечени во црно што доаѓаат во црн автомобил со затемнети прозорци. Тие се „дојденците“ кои ќе го окупираат просторот со тоа што таму ќе донесат блуд и неморал, од што ќе заработуваат.

Сексуалноста и силувањето имаат врска со концептот на територија: овде, територијата, бојното поле, е македонската жена. Во текстот за масовните силувања во Босна и Херцеговина (Snyder, Gabbard, May and Zulcic, 2006) го поврзуваат силувањето на жената во време на војна со стратегија за постигнување етничко чистење. Тие поцртуваат дека со оглед на балканската култура каде што општествените атоми се пренесуваат преку машката линија, „жените служат како инкубатори за идните генерации мажи. Во оваа стара патријархална традиција, националноста на таткото е битна затоа што таа ја означува националноста на детето... од перспектива на етничко чистење, детето ја презема националноста на силувачот“ (Snyder, Gabbard, May and Zulcic, 2006: 190). Авторите заклучуваат дека посрамотувањето преку чинот на силување на жената, всушност е симболично посрамотување на мажот и на неговото потомство. Ова може да се примени и на етничкиот конфликт меѓу Албанците и Македонците на кој се алудира во овој филм, како и користењето на жената како средство преку кое ма-

жите освојуваат територија. Така и македонската жена, иако овде површно прикажана како силна, е инфериорна во однос на македонскиот маж бидејќи е негова сопственост: во мигот кога Албанецот ја силува, тој ја освојува територијата. Имајќи предвид дека на жената се гледа како територија и самата како Другост има подредена позиција во однос на македонскиот маж, посрамотувањето – или кастрацијата на силувачот, како што се случувало во време на линчувањата во Америка, а и во репрезентациите на овој тип сексуално одземање на моќ во американските минстрел шоуа – е уште поголема бидејќи нему му го нанесува жена – значи, некој послаб. Оттаму, смртта на Генц Муча, одмаздата врз него од страна на македонската жена може да се гледа како негово уште поголемо посрамотување и казна.

Во контекст на мажественостите кај црнци-те и нивното претставување како хиперсексуализирани силувачи, Вигман вели: „Иако периодот на ропството ја замислуваше фигурата на Чичо Том како означител на ‘позитивното добро’ во систем кој ги заштитувал и се грижел за своите црни ‘деца’, штом тие се еманципирале, овие деца станале потентни мажи кои за себе го посакале врвниот симбол на белата цивилизација: белата жена“ (цитирано во Tucker, 2007: 96-7) – паралела која може да се повлече со еманципацијата на Генц од страна на југословенскиот министер буржуј Јосип Ставрев.

Филмот претпоставува и дека зад ваквото однесување на Албанците постои и некаква генетска предиспозиција, што е корен на идејата дека Другиот е непроменлив, непоправлив,

помалку вреден, па затоа и заслужен за казната што ја добива – во оваа ситуација, насилна смрт. Оваа теза суптилно се провлекува во филмот низ три наврати. Во првата ситуација, од некакви мистериозни причини Марика почнува да бега низ шумата, при што ненадејно и необјасниво ем се стемнува, ем почнува да врне. Барајќи засолниште од дождот, таа наидува на куќарка на една старица со која пијат ракија. Клучот на приказната е во старицата: од неа Марика дознава дека Јана всушност е Кристина, и дека Јана била нападна од Генц, при што извикува „проклета семка“. Дека во силувачот Генц има нешто иманентно расипано навестува и Марика, која откако ќе ја ислуша приказната на Кристина за силувањето и повредата на нејзината сестра, ќе рече „Мислиш дека такви се раѓаат?“ Конечно, и името на насилникот би можело да се протолкува како сигнал за неговата иманентна непоправливост: Генц (Гени).

Интересно е што филмот е во македонско-косовска продукција, и дека самите Албанци, глумејќи во филмот, учествуваат во сопствената стереотипизација како убијци и силувачи. Но ова не треба да нè зачуди во средина каде што видливоста може да се постигне единствено преку прифаќањето на стереотипот (ова може да се примени и на стереотипните женски ликови и, следствено, еднодимензионалната застапеност на жените во филмот и театарот, но не во иста мера). Со други зборови, во македонското општество на Албанецот и не му е даден друг избор освен да ја глуми претставата што му ја наметнува Македонецот (доминантниот идентитет), и на таков начин да не биде ком-

плетно отфрлен од општеството во коешто живее. Па затоа, земајќи го сето ова предвид, ќе завршам со зборовите на бел хукс, коишто сметам дека можат да се применат и во овој контекст, со што може и да се објасни нереагирањето на јавноста за стереотипизацијата на Албанците во „Три дена во септември“, а и поривот да се создаде сценарио кое го претставува Албанецот како агресивен дивјак, гладен за територија:

„Гледани како живојни, насилници, силувачи од раѓање и убијци, црните мажи не-мале висински збор во однос на нивното претставување. Тие многу малку интервенирале во однос на овој стереотип. Како

резултат, тие се жртви на стереотипите кои првпат се појавиле во деветнаесеттиот век, но до ден-денес владеат со условите и имагинацијата на граѓанине на оваа нација. Црните мажи кои ја одбиваат ваквата категоризација се рејки, затоа што цената на видливост во современиот свет на бела надмоќ е дека идентитетот на црниот маж ќе биде дефиниран во релација со стереотипот – дали преку негово отелотворување, или пак преку обид да се биде нешто супротивно. Централно во начинот на кој се конструира себидејно на црниот маж во бел надмоќен капиталистички патријархат е сликата на дивјакој: нескројен, нецивилизиран, немислечки, бесчувствителен“ (hooks, 2004: x).

Литература

- Guerrero, E. 1995. The Black Man on Our Screens and the Empty Space in Representation. *Cllaloo*, 18(2), 395-400.
- hooks, bell (2004). *We Real Cool. Black Men and Masculinity*. New York: Routledge.
- Miller, C. 1998. The Representation of the Black Male in Film. *Journal of African American Men*, 3(3), 19-30.
- Snyder, C. S., Gabbard, W. J., May, J. D., & Zulcic, N. 2006. On the Battleground of Women's Bodies: Mass Rape in Bosnia-Herzegovina. *Affilia*, 21(2), 184-195.
- Tucker, Linda G. (2007). *Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi
- Лазаревска, С. (2015) „Три дена во септември“. Идивиди (<http://www.idividi.com.mk/showbiz/film/1034897/index.htm>, пристапено на 2 јуни, 2020)
- Три дена во септември* (2015) Режија: Даријан Пејовски. Скопје Филм Студио и Иконе Студио.

Rumena Bužarovska

The Representations of the Other in “Three Days in September”
(Summary)

This paper focuses on the representations of the Other in the Macedonian film *Three Days in September* (2015). Its goal is to draw a parallel between the ways African-Americans have been portrayed in film and literature and the manner in which Albanians are depicted in this Macedonian film through the theoretical framework of black masculinities. The paper also refers to the two forms of Otherness that clash in this film – otherness as gender versus otherness as ethnic identity.

Key words: masculinities, otherness, film, race, ethnicity

Sonja Stojmenska-Elzeser

УДК 929Плевнеш, Ј.

УДК 821.163.3.09

Preliminary communication / Прелиминарно соопштение


HYBRIDIZATION OF POETRY AND THEATRE IN THE CREATIVE WORLD OF JORDAN PLEVNEŠ

Key words: Jordan Plevneš, hybridization, poetry, theatre, postmodern drama

Macedonian contemporary writer Jordan Plevneš is mainly recognized as an authentic and very prolific playwright. He has written over a dozen of notable plays, some of which have been written both in Macedonian and French. His plays have been translated into different languages and staged in many countries around the world, especially in France, the United States and in his homeland - Macedonia. His prose works, the novel *Osmoto svetsko chudo* (*The Eighth Wonder of the World*) and his multilevel historic prose *Tajnata kniga* (*The Secret Book*), written in collaboration with Maja Jakimovska-Tošić) have been very popular among readers. *The Secret Book* served as the screenplay in the production of the eponymous feature film in 2006. However, one must not forget that Plevneš is also the author of two poetry collections, both published over a period of at least three decades. The first one, the collection entitled *The Theory of Poisson* was published in 1979, a few years before the performance of his first play *Eri-*

gon on the stage of Drama Theatre (Dramski Teatar) in Skopje. The second one, entitled *Ubi Poetry Ibi Patria*, was published in 2011, after thirty years of intensive playwriting and performing on stage around the world. Although both of his collections of poetry are rather different, they reveal certain constant features of his creative world, certain distinctive qualities which are dominant in his artistic work.

During the time that he began to write poetry, Plevneš was actively engaged in theatre criticism and wrote extensively on the subject of the history of Macedonian drama and folk theatre. These essays were later published in his 1989 thesis entitled *Besovskiot Dionis: pristap kon prašanjeto za makedonskata narodna drama i folklorni ot teatar* (*The Agrios Dionysus: An Approach to the Question of Macedonian Traditional Folk Play and Folk Theatre*). The most dominant motifs reoccur in his early writing, both in verse and prose. For instance, in his poetry collection *The Theory of Poisson* we

can trace the frequently reoccurring motifs featured in the narrative of his early plays, especially in *Erigon*, *Mazedonische Zustände*, *Yu-Antithesis*, *R*, and *Free Hunt*. Some of the most common motifs are: the dream, the world pain, the collapse of civilization, the historical struggle of Macedonia, the anarchism and revolution, birds, flight, freedom, death, apocalypses, chaos... There are several poems in this collection dedicated to special persons who contributed in special ways to Plevneš's special relation to theatre. For example, there is a poem dedicated to Vladimir Gravcevski, who was a real person, an actor from a theatre company troupe. The following verses bring to light Plevneš's deep connection with the theatre at the early stages of his career: "And you're telling me/ We've come already as fantasts/ Apart from man/ Theatre is our tomb-road/ The phoenix's odyssey in your hope" (Plevneš/Плевнеш 1979: 59). A few other fragments from his experience as a theatre worker emerge in his writings and in his poetic vision, especially from the years spent in France while travelling and performing with a theatre troupe. This experience can be traced in his verses, particularly in the poem entitled "The Weapon of the Silence", which is dedicated to "the first Macedonian pantomime artist Nikola Aslimovski". In this poem he writes: "They sing but you don't. / You sing with the pupils of your eyes / They think an unknown voice runs from you / And you're silent on the back of the word / (...) A chorister recited his text / He mimed / He saw when the word was a Movement" (Plevneš/Плевнеш 1979: 76). These verses show the fascination of Plevneš with body-language and wordless communication on stage, later

transformed into mythological visions in his own theatre performances.

Ever since his early poetic attempts and his first poetry collection, Plevneš has started to build his own poetic mythology that would stir and shape his entire body of work. His writing sensibility is deeply poetic: his symbolic imagery and metaphors are intertwined with particular historical, geographic, scientific and biological facts, especially in relation to poets and writers from the literary history, ancient mythology, folklore or Christian religion and culture... The edition of his first poetry book is also quite interesting because of its graphic appeal with its black covers and illustrations and drawings by the famous Spanish poet Rafael Alberti, whom he met and interviewed during the Struga Poetry Evenings Festival in 1978. In general, the poetry collection *The Theory of Poison* brings similar atmosphere of individual rebellion, which is deeply inherent in the entire corpus of Jordan Plevneš's drama.

Plevneš frequently uses direct poetry quotations in his dramatic texts (often taken from oral poetry), some of which are completely written in verses (*Underground Republic*). During his Yugoslav fame of theatre performances in the 1980s many critics noticed the dominant poetic aspects of his playwriting. Jovan Hristić has mentioned that "*Erigon* is written with a language that is predominantly poetic" (*Književnost* 1982, br.9), and Dragan Klaić has explained that "He doesn't speak about the Macedonian national question in a political or a historical sense, but rather in a more ethical sense, with indignation and poetic tension." (<https://www.jordanplevnes.net/10561077108210861072->

10791072-10551083107 710 74108510771096.html). The historian of Macedonian drama Hristo Georgievski shares similar opinion about Plevneš's unbreakable connection between poetry and performance when he comments that: "in order to intensify his artistic vision with poetic transformations, he combines the irrational with the absurd, the imaginary with the historical. It is evident that the search for an adequate dramatic form where the imagination and critical semantics can freely function, is, apart from grotesque and parody, founded on the Surrealist poetic expression (...) 'Erigon' is at the same time both symbolic and fantastique, both naturalistic and poetic" (Georgievski/Георгиевски 1996: 278, 279).

Sofia Trenčovska's master's thesis on Plevneš's work classifies his dramatic writing as mythopoetic and emphasizes the dominant relation of his plays and performances with myth and poetry. Trenčovska argues that: "Plevneš's dramatic work understood as a kind of a postmodern inscenation of modern Macedonian and European history abounds in intensive poetic modes of expression." (Trenčovska/Тренчовска, 2015: 112)

The close contact and intertwinement between poetry and theatre has been part of an ongoing debate across the entire literary history, not only as an argument for the verse-form of tragedies and comedies in antiquity, but for the prevalent lyrical aspect of the theatre performances over the centuries, and also as a genuine intersection between these two artistic genres. All the more so because today we can speak about the observation that theatre, generally speaking, is, in a sense, a poetry performance. T. S. Eliot in his essay on the relation be-

tween poetry and drama suggested that: "The ideal medium for poetry, (...) and the most direct means of social usefulness of poetry, is the theatre (...), [a place] to convey the pleasures of poetry (...) to larger groups of people collectively" (Eliot 1933: 153). In a modern sense, it is not obligatory for poetic drama to be written in verses. It could be poetic in a more profound way, in the emphasized lyricism of all its elements. In a postmodern sense these issues are even more complex. It seems that the theatre absorbs in itself various types of discourses: colloquial language, prose, verses, gestic, mimicry... Norman Charles Hunter suggest that "In a live and healthy theatre, there should be room for everything: the open stage and the proscenium, the play of commitment and the frivolous force, realistic tragedies, comedies, historical and pastoral drama" (Hunter 1969: 21). Thus, the incorporation of poetry in postmodern drama is more than usual, and not just in the subgenre of poetic theatre, but in performances in general. Romanian scholar Cristina Radulesku argues that the postmodern theatre is hybrid by its nature. She writes: "(...) the hybrid genre was born almost at the same time as Greek tragedy, segregation by category not being in the nature of performing arts. Present-day hybrid theatre overcomes its status quo but remains just a way of describing the spectacological area in which elements from two or several genres – dance, circus, poetry, video, storytelling, stand-up comedy, visual arts, new media, puppets and marionettes etc. – are manifested." (Radulesku 2018: 261)

According to this approach the plays of the Macedonian author Jordan Plevneš are mainly perceived as examples of postmodern drama. They are

mixtures of historical facts, mythological and classical stories, Macedonian folklore, anecdotes and biographies of European cultural personae, verses by famous poets, many languages, political parables, ideologies, religions, ideas... But all these elements function upon a poetic concept, they are orchestrated in a way to provoke fundamental emotions in the spectators. Writing about Plevneš's drama, Jelena Lužina emphasizes that "this emotional, even neurotic discourse produces continually more and more lapidary and elliptic texts with dramatic speech which is not only reduced and fragmentized, but is also coded in images." (Lužina/Лужина 1996: 221, 222)

Plevneš's theatre is very close to postmodern poetry which is sometimes full of screams and sometimes almost without words. Sometimes it consists just of mimics, of lightness and darkness, of sounds and silence. The whole scene is a kind of a metaphor, symbol, poetry... His characters are usually paradigmatic icons of history, art, mythology, religion... They are not ordinary human beings with individual psychology, they serve as meta-signs in the author's ludicrous creative strategy. In some cases, they are multiplied, as complex acting figures. The time of his plays is usually time in general, the time of human civilization, concentrated in the single second of his artistic game. The titles of his plays are intriguing, not easily comprehensible, allusive and provocative.

The creative world of Jordan Plevneš could be accepted as a kind of a total poetry which spreads on all his literary works. In this context, his poetry book *Theory of Poison* holds a very special place in his opus. It combines many important aspects

of Plevneš's creative profile. It was published in a rather important period of the author's life, in the late 1970s. The entire collection is marked with the taste of poison as a symbol of global toxicity and the feeling of depression. This was the time when Plevneš considered himself a dissident, a revolutionist and a rebel fighting against society and ideology, and against the poetic tradition which he believed was not suitable for his curiosity and vitality.

The radical confrontation and individuality are the dominant motifs in the entire opus of Plevneš. Within this framework, he develops the idea of humanism and culture, and especially art, as saviours of the humankind. Also, main struggle of his intellectual effort is to promote the Macedonian cultural identity all over the world and to contribute to the affirmation of widely recognition of Macedonian identity and cultural history. In all his texts Plevneš creates a two-levelled world – the national or the patriotic one, and the universal one.

The central idea of cohesion of his works is the deep love and respect for the arts on an international level. His second poetic collection entitled *Ubi Poetry Ibi Patria* indicates this idea that the patria is where poetry is, or that poetry/art is the great "patria" of civilization. This book is an expression of admiration and devotion to many significant poets from different literatures, and finally it is an admiration for poetry itself.

The creative habitus of Jordan Plevneš has two synchronized dimensions – a strong connection with his own national cultural and historical (Macedonian) idiom and a cosmopolitan passion for the universal home of letters and arts. That is

why his works are widely recognized and accepted by various national cultures. Special attention in his artistic visions has been devoted to the enigma of European identity, European culture and European unity of cultural diversities and the potential of European reality for happiness (in the play *The Happiness is New Idea in Europe*, e.g.). His hybrid postmodern theatre is highly poetic, as a re-

sult of his lyrical creative nature. The special kind of lyricism is constant in all his plays, so we can conclude that poetry was one of the very important steps in forming of his creative profile as a fruitful playwright, whose texts are well known on domestic stages, but are also played in famous theatres worldwide.

References

- Георгиевски, Христо, 1996. *Историја и поетика на македонската грама*. Скопје: Матица македонска
- Eliot, T. S., 1933. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber & Faber
- Klaić, Dragan <https://www.jordanplevnes.net/10561077108210861072-10791072-1055108310771074108510771096.html> (Accesed 07.07.2020)
- Лужина, Јрлена, 1996. *Македонската нова грама*, Скопје: Детска радост
- Hristić, Jovan *Književnost* 1982, br.9 <https://www.jordanplevnes.net/10561077108210861072-10791072-1055108310771074108510771096.html>(Accesed 07.07.2020)
- Hunter, N. C., 1969. *Modern Trends in the Theatre*, Wales: University Swansea
<https://www.jordanplevnes.net/10561077108210861072-10791072-1055108310771074108510771096.html>(Accesed 07.07.2020)
- Плевнеш, Јордан, 1979. *Теорија на ојировој*, Скопје: Студентски збор
- Плевнеш, Јордан, 2011. *Уби поезија иби поетрија*, Скопје: Феникс
- Плевнеш, Јордан, 2012. *Осмојто свејско чудо, интернационално ехо*, Скопје: Феникс
- Плевнеш, Јордан, 1989. *Бесовскиот Дионис: Присјай кон прашањето за македонската народна грама и фолклорниот театар* <http://makedonija.rastko.net/cms/files/books/4c2948fb4ec33> (Accesed 07.07.2020)
- Rădulescu, Cristina, 2018. Towards a Hybrid Theatre *THEATRICAL COLLOQUIA* 10.2478/tco-2018 0006 https://www.researchgate.net/publication/325052006_Towards_a_Hybrid_Theatre (Accesed 07.07.2020)
- СУМ, 2010. тематски број посветен на Јордан Плевнеш, Штип: Центар за културна иницијатива, бр. 65/66, година XVIII.
- Тренчовска, Софија, 2015. *Една милопоетика*, Скопје: Македоника литера
- Цидилко, Весна, 2012. „Книжевноста и европскиот културен и политички идентитет“, *Осмојто свејско чудо, интернационално ехо*, Скопје: Феникс, стр. 170-182.

Соња Стојменска-Елзесер

**Хибридизација на поезијата и театарот во креативниот свет на
Јордан Плевнеш
(Резиме)**

Трудот се осврнува врз творештвото на македонскиот современ писател Јордан Плевнеш од аспект на неговите жанровски координати, односно се обидува да ја аргументира испреплетеноста на поетскиот и драмскиот дискурс во неговиот богат творечки опус. За таа цел анализата започнува од препрочитување на неговите две поетски збирки *Теорија на ојировој* и *Уби ѝоезија иби ѝајрија*, за потоа да ги лоцира пунктотите во драмските остварувања кои кореспондираат со мотиви, слики и стил што се присутни и во неговата поезија. Во фокус на интересот се драмските текстови „Еригон“, „Македонише цуштенде“, „Подземна Република“, „Безбог“, „Среќата е нова идеја во Европа“ и „Вечна куќа“. Вообичаено Плевнеш се карактеризира како драмски писател, а се минимизира неговата поезија. Но, во овој труд се доаѓа до сознание дека поетското искуство е иманентно и особено важно за интегралниот креативен свет на Плевнеш, така што и неговите драмски текстови, а и самите театарски претстави создадени врз нивна основа, можат да го носат предзнакот „поетски“.

Клучни зборови: Јордан Плевнеш, хибридизација, поезија, театар, постмодерна драма

Сашо Димоски

УДК 792.2(497.7)(049.3)

УДК 821.161.1-2:792(049.3)

Review article / Прегледен научен труд



ДНЕВНИК: СЕСТРИТЕ ПРОЗОРОВИ

Клучни зборови: А.П.Чехов – *Три сестри*, интертекстуалност, контекстуализација, *Сестриите Прозорови*, театарска практика

Човекој е обдарен со разум и со творечка сила за да го умножува тоа што му е дадено, но до ден денешен тој не создава, туку урива... и со секој ден земјата станува сè победна и погрга.

Антон П. Чехов

Од *Три сестри* до *Сестриите Прозорови*, накусо за фактите

Сестрите Прозорови – Олга, Маша и Ирина несомнено се најславното сестринско трио во историјата на светската драма и театар. Чеховите *Три сестри*, како драмски материјал од кој е исцрпен најголемиот дел од **текстот за изведбата** на претставата *Сестриите Прозорови* (Васил Зафирчев/Сашо Димоски, театар *Ј. Х. К. Цинои*, Велес, 2020), има три важни топови во историјата на своето продуцирање: две во *МХТ-*

Московский Художественный театр (Московски уметнички театар), Москва, и една во *Театарот за каијајта (Divadlo za brano)*, Прага. Обете претстави се наведени во текстов заради неколку стојалишта кои се граѓа за текстот за изведбата на *Сестриите Прозорови* и за самата изведба.

Текстот **премиерно** е изведен во 1901 година, во режија на Константин Станиславски, во неговиот *МХТ*, а од праизведбата до следната руска постановка на *Три сестри* ќе поминат речиси четириесет години – за во 1940, на истата сцена, Владимир Немирович Данченко (коосновач на прославениот *МХТ*) да ја постави пиесата повторно. Во овој период од четириесет години *МХТ* се обликува во *театар со ѝрокламативна социјалистичка и антиформалистичка театарска практика* (Worrall, 2017:2), додека Чеховите пиеси се поставуваат низ цела, *сигурно наситроена* Западна Европа, како и во САД.

На праизведбата на текстот претходи периодот кој Чехов го минал во Воскресенск, во 1883 година, каде бил на одмор. Таму, неговиот брат Иван ги подучувал трите деца на полковникот Б. И. Мајевски, а Чехов го набљудувал нивно то однесување; љубовната афера меѓу Маша и Вершинин, пак, речиси ја документирал од животите на селанките. Потоа, во 1883 година го изнајмил имотот *Литварев* – сличен на местото во кое ќе го смести драмското дејство. Таму ги сретнал трите сестри со презиме Литварејев кои Ник Ворал ги опишува како *интелектуалки од расен ков и љегдџре* (Worrall, 2017:25), кои го фасцинирале со својот шарм и широкоумност. Две од нив биле докторки, а третата, најстарата била слепа заради тумор во мозокот. Во текот на зимата 1897-1898, барајќи подобра клима за белодробната болест од којашто страдал, се сместил во Ница, Франција, каде што Станиславски и Данченко стапиле во контакт со него со цел да му побараат текст за постановка во *МХТ* кој го основале¹ во 1898 со цел да создаваат публика со вкус за *нова драма*.

Чехов таков текст им понудил: *нова драма*.

На првата проба за праизведбата актерите рекле дека ова не е драмски текст, туку е шема, дека нема улоги, туку само илузии, знаци, навестувања. Овој глас брзо допрел до Чехов и тој побрзал од француското крајбрежје во *МХТ* за да ја преземе режијата на претставата. Премиерата ги збунила и публиката и критиката: биле зачудени зошто сестрите не отишле во Москва

¹ Во првата класа ученици на двоцот Станиславски/Данченко биле: О. Книпер, И. Москвин, В. Меерхолд, М. Савитскаја, М. Германова, М. Роксанова, Н. Литовцева (извор: веб на *МХТ*).

– биле доволно богати, ништо не ги спречувало во тоа. Подоцна забележале дека *кај карактеристиките се забележува недостигајќи од мојивација за да отидат, што всушност е нов драматичен момент* (*ibid.*).

Интересно е, можеби, да се шпекулира зошто во Советскиот Сојуз немало друго поставување на *Три сестри* меѓу праизведбата и постановката на Данченко? Можеби заради историското значење на Руската револуција, во филозофска смисла, која почивала на прагмата за не трагичен универзум во кој човековото битие ќе може значајно да влијае врз одредувањето на сопствената судбина? Овие три хероини на Чехов постојат во егзистенцијалистички рамки кои ретроспективно антиципираат со спецификите на *европскиот театар на ајсургот*.

Шеесет и четири години по праизведбата и четврт век по втората руска постановка, (време кога *Три сестри* веќе е маркиран како драмски текст-класика), во 1965 година, во тогашниот чехословачки, прашки *Театар за каијаџа*², текстот го поставува прославениот режисер Отомар Крејча преку својот метод *емпирирска анализа*.³ Станува збор за клучна претста-

² Театарот постоел вкупно седум години; *Три сестри* е поставена во првата сезона. Како соработници на Крејча се јавуваат, покрај натаму спомнатиот драматург Краус и преведувачот Јозеф Топол и сценографот Јозеф Свобода.

³ Според Краусовата анализа на текстот, методот подразбира *стапешки осмислена работа, темелен и аналитичен пристап кон текстот и користење обем-мен секундарен материјал, повеќемесечни проби (во случајот на Три сестри – девет месеци) и еден облик на режисерска диктатура во работата со актерите* (Radulović, 2019: 56).

ва на дваесеттиот век која **раскинува со дотогашната сентименталистичка сценска интерпретација на драмскиот опус на А. П. Чехов**. Во белешките за претставата, драматургот Карел Краус запишал и една од можностите за сценска интерпретација. Неговиот концепт е изграден како **систем од односи на битија кои не се во состојба да остварат некаква ирејстива за живојото и неговото исполнување**, бидејќи се – не само то однос на остванатиите, туку и лично – **наиласиени со цели слоеви од илузии**, чие рушење открива дури и ирекрути виситини, иредизвикувајќи едновремено (со цел живојото да биде иоднослив) следно иласиене нови илузии (Radulović, 2019: 55). Поаѓајќи од овој концепт на драматургот, Крејча ќе создаде **ирејстива со која ќе се скрши итрадицијата кај Чехов иаузајта да се ирејтира како резервоар за меланхолични ајмосфери**, знак (или иодобро авет) на иисајелскиот мейод (ibid). Ништо не иреувеличувам кога иврдам дека кај Чехов иаузајта е конфликт, судир – особено во секојдневниите ајивности на карактериите, нивниите желби и иијереси⁴ – подвлекува режисерот.

Денес, сто и осумнеест години по праизведбата и педесет и четири години по иресвртната постановка, во претставата *Сестриите Прозорови*, **напластените илузии на ликовите се радикализираат до екстрем**, до ниво на (медицински, патолошки) **случај**. Се радикализира и емпириската анализа како пристап кон

драмскиот материјал: **Чеховиот текст е редуциран/фрагментиран** според формулата во насловот и во него е вметнат авторски (не)вербален интертекст. Со оваа постапка, фрагментот од *Три сестри* станува само еден дел од фабулата на текстот за изведба на претставата *Сестриите Прозорови*.

Контекстуализирајќи ја на ваков начин драмската класика, претставата *Сестриите Прозорови* директно комуницира со невралгичните места на нашето сега-и-овде време-простор, театрализирајќи глобални проблеми: крајно индивидуални и колективни едновремено, проблеми на глобалниот поредок, на работ од неговиот апсурдно-циничен колапс.

Во личната карта на претставата *Сестриите Прозорови* стојат следниве автори: режисер – Васил Зафирчев; адаптација и драматургија: Сашо Димоски, костимографија: Раде Василев, сценографија и музички избор: Васил Зафирчев и Сашо Димоски и дизајн на плакат и рекламен материјал: Филип Коруновски. Актерските задачи им се доверени на: Кети Борисовска, како Олга; Маја Љутков како Маша; Славица Манаскова како Ирина; Жарко Спасовски како Вершинин и Фаик Мефаилоски како Лекарот. Во продолжение – по појдовните точки – за уметничките постапки кои ја создале претставата: драматуршкиот концепт, концептот на режисерот, аудиовизуелната семантика и концептот за актерска игра/изведба.

Драматуршки алатки: текстуална редукција, фрагментирање на текстот и интертекстуално обликување на драмскиот примарен и секундарен материјал во текст за изведба

⁴ Otomar Krejča, „Čehovijevi komadi“ во *Čehov u višnjiku savremenog teatra*, ur. Ognjenka Miličević, Sterijno pozprje, Novi Sad, 1979, 173

Текстот за изведбата на претставата *Сесѝриѝе Прозорови* е резултат од три технологии на операционализација со текстот во ѝосѝодредниците на театарот: фрагментирање, документаристика и автореференцијалност. По обратниот редослед, всушност: во документарна рамка *се монѝира* друг текст, фрагментиран драмски текст и авторски текст. Во фабуларна смисла, централна е приказната од документаристиката, секундарна е приказната од пиесата на Чехов, иако текстуално/лингвистички е доминантна. Метатекстот на лингвистичкиот текст, поставен во новиот систем од односи/рамка, има поголем семантички полнеж отколку изворникот на Чехов и доминира над севкупноста од говори во претставата.

Документаристиката од која е изградена претставата е позајмена од еден *случај* на монструозен однос меѓу татко и неговите три ќерки. Станува збор за настан кој се случувал од 1946 до 1958 година во Алабама, САД. Имено, по самоубиството (извршено на 14.7.1946, со истрел од пиштол во глава) на неговата сопруга Мелани (35 г.), Хенри Т. Џонс (тогаш на 31 година) ги затворил своите три ќерки: Ирма (тогаш на 4 г.), Мери (тогаш на 7 г.) и Тара (тогаш на 11 г.) во подрумот од својата куќа, пријавувајќи ги пред надлежните органи за исчезнати, наведувајќи дека е возможно нивната мајка да ги убила пред да се самоубие и ги скрила телата. Успешно го спроведувал алибито полни дванаесет години: ги држел затворени во подрумот на својата куќа сè до својата ненадејна смрт во сообраќајна несреќа во 1978, излетувајќи со автомобилот во провалија. Тогаш, при вршење

увид во домот на несреќно загинатиот Хенри, полицијата ги пронашла трите одамна исчезнати сестри. Кога излегле од подрумот, Ирма имала 16, Мери 19, а Тара 23 години.

Трите се претставиле како Алиса и кажале дека имаат седум години.

Единствена работа која ја имале кога биле пронајдени, покрај храна, вода и оскудна облека (спиеле на земјен под, биле врзани со метални синѝири фиксирани на подрумските ѕидови кои им го ограничувале движењето, вршеле физиолошки потреби во истата подрумска просторија, татко им ги бањал со црево, фрлајќи им еден сапун) била книгата *Алиса во земјата на чудата* од Луис Карол и еден шпил карти.

Откако било воочено нивното растројство, сестрите Џонс биле лекувани (трите заедно, во четири различни психијатриски болници во Алабама) од иста дијагноза: *ѝосѝѝрауматѝко сѝресно расѝројсѝиво*.⁵ Секоја од нив за себе мислела, била убедена, се идентификувала комплетно со Алиса; и секоја од нив станувала агресивна ако некој непознат го допрел шпилот карти. Овие *деѝали* од случајот на сестрите Џонс се искористени како *иниѝијална кайисла, досеѝка, цака, моѝив* од која се развива драматургијата за претставата *Сесѝриѝе Прозорови*. Ликовите во претставата се изградени со себеидентификување на пациентките со по една од Чеховите *Три сесѝри*: Тара-Олга, Маша-Мери, Ирма-Ирина. Направен е авторски упад/интер-

⁵ *Одложен или ѝродолжен одговор на сѝресна сѝѝуација која силно ја загрозува личноста или ѝак е од катѝасѝрофална ѝрирода за која може да се ѝреѝѝосѝиави дека може да ѝредизвика ѝервазивно сѝрадање речиси кај сѝѝе луѓе.* (Чадловски, 2004:343)

венција/креација: во документарниот материјал – книгата на Карол е заменета со пиесата на Чехов, а шпилот карти со куфери со кои сестрите Прозорови *се ѝшокмаѝ* да се вратат во Москва. На овој начин документарниот материјал се ресемантизира во предлошка на која *се калемѝ ѝтексѝоѝѝ за изведбаѝѝ* во втората фаза од операционализацијата: монтирањето на претходно фрагментираниот драмски текст.

Бидејќи *Три сестри* избилува со односи на ликови и сложена мрежа од густы места кои ја создаваат драмската напнатост, изворникот е фрагментиран само на односи кои ги засегаат Олга, Маша, Ирина и Вершинин⁶ со цел да се помести конфликтот од изворникот во документаристички појдовната структура. На овој начин, повеќе не станува збор за драмски конфликт кој произлегува од судир на два (или повеќе) персоналитети/идентитети, ниту судир кој произлегува од нивното разминување, туку интерперсонален/себеидентитетски судир кој не се случува како дејство, туку се еманира како состојба, создавајќи говор од вербални и невербални партитури: говор на ликот од Чехов кој е синхрон на говорот на пациентите во болницата.

Персонализирајќи се во ликовите на пиесата, трите сестри (пациентките во болница-

та) градат односи со Вершинин, со пациент ХУ, со сопствена дијагноза која ликот ја соопштува – паничен страв од самотија, кој се лекува во истата болница. Човек кој ја прифаќа нивната игра, нивната претстава, нивниот свет – колку да не биде сам. Во оваа болничка атмосфера се вметнува ликот на Лекарот кој природно ја обединува приказната од претходно наведените две приказни во целината, додавајќи ја и својата лична, интимна приказна.



Фотографија 1:

Славица Манаскова како Ирина (напред) и Кети Борисовска како Олга (одзади)
Автор на фотографија: Сашо Димоски
Извор: Архив на НТ „Ј. Х. К. Цинот“, Велес

⁶ Протагонистичко-антагонистичкиот однос во изворникот е сосем променет со отстранувањето на сите други ликови кои ја градат мрежата на каузалитети која ја овозможува драмската напнатост на пиесата; Формулата според која е изграден ликот на Вершинин во *Сестриѝѝе Прозорови* го следи природниот тек на оригиналниот текст само во сцените кои се однесуваат на четирите засегнати ликови во новодобиената, фагментирана драмска структура.

Се преплетуваат два основни драмски текы: текот/драмските ситуации кои се одлепени/земени/извлечени/фрагментирани/деконструирани од Чехов и приказната на Лекарот која паралелно се раскажува. Системот на првиот тек (првата фабула, основната наративна линија) е познат: тоа се преплетените одно-

си меѓу засегнатите ликови: Олга, Маша, Ирина и Вершинин. Но, Чеховите три сестри, како и Вершинин, имаат *иљуѓи шела*⁷ кои се подложни на лекарски третман, терапија со електрошокови по која, барем за миг, **се среќаваат** Ирма, Мери и Тара, пред повторно да станат дел од пиесата, да **се сретнат** како *Сесџриџе Прозорови*. Ваков третман бил применет во последната болница во која биле лекувани и во која и трите, во периодот 1961-1962 починале – и трите од компликации со белодробни заболувања. Овде се поставува и основниот принцип на перформативната кинестетика кој подоцна е детално објаснет: треба да биде изведена во два обрасци, од кој едниот ќе биде оној на ликот од Чехов, а другиот на пациентот во болницата – овие два обрасци функционираат синхроно.

Текстот за изведбата е реализиран во концептот за тотален театар. Оваа тоталност има метатеатарски одлики, односно на ова ниво драматуршката линија остава простор за занимавање и со актерот како тема, бидејќи во болницата која се сместени – трите девојки и нивниот партнер *џо иџраџи* Чехов, лечејќи ја дијагнозата со самата себе.

Режисерски концепт: рамка на претставата

Драматуршкиот концепт е изграден според **целта на режисерот** која е: да создаде претстава по мотив (односно во фрагменти) на *Три сесџри* од Чехов со цел да го театрализира бе-

џањейџо како феномен. Поаѓајќи од оваа премиса, претставата е поставена во клучот на тоталниот театар, со цел да се опфати широчината на просторот од кој/кон кој се бега: сценографија за претставата е гледалиштето, не во интерактивна, туку во физичка смисла. Така и се отвора претставата: преку долготрајна слика која се формира од пет тела во простор (на прецизни пунктови во гледалиште и на сцена), во точни состојби, во прецизна атмосфера: четирите ликови, преку долготрајно еманирање состојби ја презентираат својата биографија во многу густ, интензивен психоемотивен набој, петтиот ги набљудува. Во оваа сцена преку музички фајл се открива и просторот во кој се случува дејството: лудница, автентичен звук сниман во лудница во САД. Ликовите, зајмени од Чехов, престануваат да бидат *резервоар за меланхолија* и ќе станат битија создадени од напластени, екстремно напластени илузии, *биџиџа кои не се во сосџојба да осџвараџи висџински однос со реалносџа* до таа мера што станале фрагменти од ликови ставени во болница за душевни растројства со цел да ги обединат фрагментите и да го најдат својот вистински идентитет.

Преку паралелен ракопис во претставата се испишува и приказната на Лекарот, кој преку игра со реквизити евоцира фрагменти од својата биографија, како што е сцената во претставата кога на трите сестри им додава по три детски портрети, портрети на неговите деца убиени во војната од која избегал. Со оваа постапка, претставата се занимава со суровата реалност наспроти нејзината илузија, претставена во пресликаното трио.

⁷ Концептот за *двојноџо шело* е објаснет во делот кој се однесува на перформативната кинестетика на претставата.



Фотографија 2:

Жарко Спасовски како Вершинин и Маја Љутков како Маша. Одзади со грб: Кеги Борисовска (Олга)
Автор на фотографија: Сашо Димоски

Извор: Архив на НТ Ј. Х. К. Џинот, Велес
Музичката драматургија на претставата го подражава просторот во кој се случува, од една страна, а од друга, ја илустрира внатрешната состојба на секој од ликовите. Музичката драматургија се затвора со композицијата *Подмосковски вечери* од Михаил Матусовски, што ан-

тиципира со копнежот да се избега, да се зами- не кон посакуваниот сон.

Сценскиот простор во кој е сместена претставата е реализација на идејата за тотален театар. Имено, публиката е сместена на сцена, во нејзината длабочина, поставена така што ги гледа и гледалиштето и сцената пред себе. Мизансцената е организирана во обата простори – и на сцената и низ гледалиштето. Нема никакви сценографски елементи освен Бруковски *йрз-ниоѝ йростйор* во кој се случува дејството во претставата, метонимија за *йростйорѝ на лу-гийше*, просторот од/кон кој се бега.

Концептот за **костимографија** за насловните ликови е изграден во костим од костими, кој преку костимски додатоци и деконструирање на основата станува поливалентен сценски знак. Непроменлив е само костимот на Лекарот кој е ист низ целата претстава.

Драматургијата на реквизитот е изградена да функционира во систем од зачудувачки, луцидни слики, како што е функцијата на „чајникот“ за полевање на цвеќињата – преку кои се метонимизира откорнатиот цвет (битие, душа) кој не може да фати нов корен некаде другаде и станува апсурдна слика. Од друга страна, реквизитот се користи како *йрекинувач* во природниот тек на внатрешната состојба на ликот, преку поврзување на реквизиот со сеќавањето и со илузијата. Конечно – реквизитот функционира и како сценографски елемент – преку трите куфери во кои се спакувани животите на овие комплексни ликови. Во тие куфери, секој од главните ликови спакувал интимни предмети.

Токму овие предмети/реквизити го катализираат актерскиот израз, често преку диктирање на темпото, внатрешното на ликот и надворешното – на претставата.

Концептот за актерската изведба или системот на перформативна кинестетика на претставата

Екстремно суптилна миметичка игра чиј канон се раскршува со невербални, физички партитури, со цел да се добие функционално тело кое доживува криза од која се избавува со цел да западне во нова криза. Целта на ваквата одредница на актерската игра во претставата е да се презентираат *биџија кои не се во состојба да осџварат некаква џрејсџава за живоџој и неџовоџо исџолнување*. Од друга страна, меѓу двата обрасци на ликот се создава мост преку кој секој од нив се трансформира во своето друго јас. И во трето јас – на самиот крај од претставата кога трите сестри стануваат трите деца на бегалецот. Бинарот од идентитети: трауматизираната девојка/лик од пиеса; бегалецот/лекарот; пациентот/лик од пиеса, во синтезата од односи, прикажана во *џолемаџа слика* на претставата, поаѓа од целта да се прикаже пренапластеноста со илузии, да се постават многу велови од илузии врз секој од ликовите и односите кои тие ги градат. Концептот е изграден преку драстични промени во емоционалните состојби и поведението на ликовите, со прецизно утврдување на емоционалните состојби од кои дејствуваат.



Фотографија 3:

Фаик Мефаилоски (Лекарот) и Кети Борисовска (Олга Прозорова)

Автор на фотографија: Сашо Димоски
Извор: Архив на НТ „Ј. Х. К. Џинот“, Велес

Ваквиот концепт за актерска игра подразбира висок степен на концентрација во креирањето на ликот заради многубројните емоционални промени кои им се случуваат на сите ликови. Системот на перформативната кинестетика поседува аспекти во разнородноста на говорот на телото во перформансот.

Публиката влегува и поминува низ сцената за да стигне до своите седишта. Гледалиштето е сместено на дното од сцената. Публиката пред себе, преку сцената го гледа празното гледалиште и петте актери, активни во своите ликови. Музичката драматургија му најавува на гледачот каде се наоѓа уште додека влегува. Лесно

се препознаваат ликовите: тоа се пациенти во душевна болница. Тука почнува Чехов: се следи приказната на трите сестри, само што тоа не е приказната од изворникот, туку текст изграден од горенаведените односи. Петтиот актер немо го контролира нивното поведение сè до крајот на претставата кога монолошки го презентира својот идентитет, а публиката ја дознава целата приказна за насилството и ужасот од документарниот материјал.

Поднасловена како *случај*, претставата *Сесџриџе Прозорови* се занимава со безнадеж-

носта во која поединецот е фрлен не по своја волја и вина. Употребувајќи го Чехов како предлошка, претставата се детерминира како постдрамска форма во која текстот не се аранжира, туку се употребува со цел да се создаде поинаков, исчашен систем од односи. На оваа линија, претставата *Сесџриџе Прозорови* се заокружува како сценска лабораторија во која се истражуваат можностите за создавање надјазичен систем со универзална вредност, лабораторија во која се театрализираат глобалните проблеми со кои сме опкружени како човештво.

Литература

Аристотел, 1979 *За поетиката*. Скопје: Култура.

Чехов, Антон Павлович, 2004. *Три сесџри*. Битола: Центар за култура

Сесџриџе Прозорови, текст за изведба, архив на НТ ЈХК Џинот, Велес

Carlson, Marvin, 1996. *Kazališne teorije*. Vols. 1-3. Zagreb: Hrvatski centar ITI

Lehmann, Hans-Thies, 2004. *Postdramsko kazalište*. Beograd/Zagreb: CDU/TkH

Otomar Krejča, 1979 „Čehovijevi komadi“ во *Čehov u višnjiku savremenog teatra*, ur. Ognjenka Miličević, Novi Sad : Sterijno pozrje, 173

Pavis, Patrice, 2004.. *Pojmovnik teatra*. Превел J. Rajak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Radulovic, Ksenija 2019. *Sirova klasika, rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*. FDU. Beograd: 2019

Worrall, Nick, 1986. *File on Chekov*, London ; New York : Methuen

Sašo Dimovski

A Diary: *The Prozorov Sisters*
(Summary)

The paper *A Diary: The Prozorov Sisters* is a theoretical sublimate of the creative process of the theatre performance *The Prozorov Sisters*, a production of NT Jordan Hadzi Konstantinov-Dzinot, Veles. On the one hand, this paper shows the technologies that enable Chekhov's play *Three sisters* to be transcribed into a text for the theatre performance of *The Prozorov Sisters*, and on the other hand, it shows the operationalization by which the director has transformed the text for the purpose of the theatre performance, including the audio-visual markers and the qualities of the actor's performance, i.e. the entire theatre praxis. This paper aims to provide new approaches to adaptation in theatre, contextualization and function of the intertextual links of the semantic values in these types of stage texts.

Key words: A.P. Chekov – *Three sisters*, intertextuality, contextualization, *The Prozorov Sisters*, theatre praxis

Никола Ѓоргон

УДК 929Одн, В.Х.

УДК 821.111-1.09

Review article / Преѓледен научен труд

ВИНСТАН ХЈУ ОДН: НЕОЧЕКУВАНИОТ СТРУШКИ ЛАУРЕАТ

Клучни зборови: В. Х. Одн, Струшки вечери на поезијата, атеизам, христијанство, промена на парадигмата



Вовед: политички неподобниот лауреат

Политичката пролет во комунистички режим може да даде неочекувани плодови. Таков бил случајот со либералната политичка пролет во поранешна Југославија што траела од 1968 до 1973 година, и што за краток период го релаксирала идеолошкото влијание врз култура-

та и општеството (Мирчев 2014). Во 1971 година меѓународниот поетски фестивал Струшки вечери на поезијата (СВП) бил домаќин на несекојдневен (а за некои дури и непосакуван) почесен гостин – познатиот британско-американски поет Вистан Хју Одн (1907-1973). Одн е еден од највлијателните поети од англиското говорно подрачје на своето време. Роден во Јорк, Обединетото Кралство, тој студирал англиски јазик на Универзитетот Оксфорд. Во 1939 година емигрирал во Соединетите Американски Држави. Меѓу наградуваните поетски и есеистички збирки се *Поџми* (1930), *Добајќа на џеџобноста* (1947), *Штџишџојџ на Ахил* (1955), *The Dyer's Hand* (1962), додека некои од неговите најпознати песни се „1 Септември 1939“, „Канонски часови“, „Музеј на убавите уметности“. Се смета за наследник на Т. С. Елиот и три пати бил номиниран за Нобеловата награда за литература (Wasley 2011, 123). Еден друг струш-

ки лауреат, руско-американскиот поет и есеист Јосиф Бродски ќе напише дека Одр „го имал најголемиот ум во 20 век“ (Brodsky 1986, 357).

В. Х. Одр бил првиот лауреат на Струшки-те вечери на поезијата кому престижниот „Златен венец“ му бил доделен за севкупниот животен опус.¹ Сè дотогаш, наградата била доделувана за најдобра песна на СВП. Воедно, В. Х. Одр бил првиот добитник од западната страна на „Железната завеса“.² Македонскиот поет и преведувач Богомил Ѓузел (кој тогаш бил секретар на СВП за односи со странство) сведочи дека одлуката да му се додели наградата на британско-американскиот поет не била „широко прифатена како политички подобна во тогашниот судир меѓу реформистичкото и конзервативното крило на [Комунистичката] Партија[та] во текот на таа либерална пролет“ (н.з.). Оваа одлука била толку контроверзна што властите не биле подготвени да издвојат доволно средства за соодветно издание на Одровите песни во Социјалистичка Република Македонија. Дури и песните што требало да бидат вклучени во второто издание мистериозно исчезнале пред да дојдат до рацете на уредникот (Ѓузел 2011, 16-18, 32).

Но, дали единствената причина за оваа политичка контроверза била геополитичка, од-

носно фактот дека двете татковини на Одр го предводеле Западниот блок за време на Студената војна? В. Х. Одр не бил политички неподобен само поради неговото потекло туку и поради неговата репутација како истакнат христијански мудрец на 20 век. Како што посочува Меклеј, В. Х. Одр „беше христијански писател, наместо само писател што поплатно е и христијанин“ (Mcclay 2019). Песните и есеите од неговиот среден и доцен период се натопени со христијански наративи, мотиви, алузии, симболи и морални согледувања.

Но, ова не било секогаш така. Осцилациите меѓу атеизмот и христијанството се важен дел од животната и творечка траекторија на Одр. Тој израснал како англиканец (двајцата дедовци и четворица од неговите вујковци биле англикански свештеници). Сепак, во неговите адолесцентни години Одр се разочарал од религијата која ја опишал како „нејасно издигнување, како старо шише со изветреана минерална вода“. Тој заклучил дека „луѓето го љубат Бог само кога никој друг не ги љуби нив“. Напуштајќи го христијанството, Одр станал атеист и социјалист кој ги прифатил идеите на Зигмунд Фројд и Карл Маркс (Guinness 2015). Како јавно ангажиран интелектуалец, тој страшно се залагал за социјална правда, атеистички и хуманистички идеи и идеали, и верувал дека човекот, и покрај сите недостатоци, во основа е добар и дека сам може да создаде праведно општество.

¹ Во прилог на овој труд се и неколку авторски фотографии од фотографот Душан Ѓоргон од Струга кои го документираат учеството на В. Х. Одр на СВП во 1971 година.

² Петте претходни лауреати на „Златниот венец“ на Струшките вечери на поезијата беа: Роберт Рождественски (1932-1994) и Булат Окуцава (1924-1997) од СССР, Ласло Наѓ (1925-1978) од Унгарија, Мак Диздар (1917-1971) и Миодраг Павловиќ (1928-2014) од Југославија.

Промена на парадигмата низ четири искуства

Концептот на промена на парадигмата може да послужи како модел за да се објасни како В. Х. Одн станал христијанин.

Парадигмата е ментална матрица што треба да ни помогне да одговориме на фундаментални прашања за светот околу нас и нашето место во него. Според Прајс, некои од тие прашања се: каква е природата на основната реалност? Дали е само материјална или и нематеријална? Што не е во ред со светот? Зошто постои зло? Кое е решението за проблемот на злото? Дали човекот сам може да понуди решение? Каков е исходот од решението? (Price 2019).

Авторот на концептот на промена на парадигмата, Томас С. Кун, смета дека парадигмата се менува тогаш кога ќе се исполнат три предуслови: (1) зголемено чувство дека постоечката парадигма не дава соодветни одговори; (2) сè повеќе докази што излегуваат од рамката на постоечката парадигма; и (3) убедливи докази во полза на нова парадигма (Kuhn 1996, 90-110). Особено значајна улога во овој процес има она што Кун го нарекува „аномалија“, односно феномен или искуство за кое доминантната парадигма не може да понуди задоволително објаснување. Авторитетот на парадигмата да ја дефинира и толкува реалноста е поткопан тогаш кога парадигмата не може да ги протолкува аномалиите и да нуди соодветни решенија за проблемите. Парадигматската криза се надминува на еден од двата начини: (1) доминантната парадигма успешно се прилагодува за да може

да ги објасни новите феномени, или (2) доминантната парадигма е заменета со нов начин на размислување, односно нова парадигма.

Сведоштвата на В. Х. Одн укажуваат дека тој доживеал токму таква промена на парадигмата. Во овој труд ќе се осврнеме на четири искуства или феномени што го вратиле В. Х. Одн кон христијанската вера.

Своето прво искуство Одн го опеал во песната „Летна ноќ“ (1933). Во неа тој опишува „визија на агапе љубовта“ што ја имал во јуни 1933 година додека бил директор на училиштето во Малверн Хилс. Еден ден, додека седел со тројца свои колеги наставници, Одн бил ненадејно преплаван од неодолива мистична сила која кај него поттикнала длабоко чувство и разбирање за тоа што навистина значи да се љуби ближниот како самиот себе. Во тој момент Одн чувствувал дека неговите соговорници, поради самото нивно постоење, имаат бесконечна вредност. Мистичната сила кај него поттикнала засраменост поради неговата себичност, но и радост, бидејќи бил уверен дека сè додека духот на агапе љубовта владее со него, тој во буквална смисла на зборот нема да може намерно да повреди друго човечко битие (Kirsch 2005, 10-13). Во контекст на парадигмата, ова искуство е аномалија што материјалистичкиот и натуралистички светоглед не може да ја објасни.

Второто искуство била мрачна визија на свет без христијанство. Како левичар и социјалист Одн бил доброволец во Шпанската граѓанска војна на страната на Републиката. Во јануари 1937 година, додека шетал низ Барселона забележал дека сите цркви во градот биле за-

творени и немало ниту еден свештеник. „На моја голема зачуденост“ пишува Одн „поради ова сознание бев длабоко шокиран и вознемирен [...] Јас не можев да го избегнам признањето дека колку и свесно да ја игнорирав и отфрлав црквата цели шеснаесет години, само то постоење на црквите и на она што се случуваше во нив сево ова време ми било многу важно“ (Kirsch 2005, 22). Искуството од Барселона го соочило Одн со крајните логички последици од конзистентното спроведување на материјалистичкиот односно натуралистички светоглед – а тоа е затворањето на верските објекти и целосното истиснување на религијата од јавниот простор.

Третото искуство била средба со апсолутното зло. Во 1939, набргу по почетокот на Втората светска војна, В. Х. Одн емигрирал во Соединетите Американски Држави. За да биде во тек со настаните во Европа, тој посетил едно кино во Јорквил, Менхетен, каде се прикажувал документарец за нацистичката инвазија на Полска. Тој не знаел дека во публиката имало многу германски емигранти. За време на една сцена во која припадниците на СС јуришните единици со бајонети убивале жени и деца, многумина од присутните (кои биле „сосема обични, наизглед безопасни“ луѓе) со висок тон почнале да викаат „Убијте ги! Убијте ги!“ (Guinness 2015). Сè дотогаш Одн верувал дека човештвото во својата природа е добро. Но од тој момент Одн веќе немал никаков сомнеж дека се соочил со апсолутното зло што морало да биде осудено апсолутно. Сепак, тука имало еден проблем. Нацизмот бил логичка последица на два меѓу-

зависни процеси. Од една страна бил ничеанскиот светоглед за бруталноста на постоењето чиј основен принцип гласел „силните нации ги проголтаваат слабите нации“ (Keller 2013). Од друга страна, следејќи го Ниче, филозофите и воопшто интелектуалците ги напуштиле апсолутните судови во полза на релативизмот. Со тоа, тие го отфрлиле златниот стандард според кој можеле да проценат дали нешто е добро или зло. Со други зборови, парадигмата на релативизмот не може да даде решение за проблемот на злото. Навраќајќи се на искуството од кино-то во Јорквил, Одн ќе напише:

Ако сум убеден дека високообразованиите нацисти се во заблуда, и дека ние, високообразованиите Англичани, сме во право, што значи и тоа дека ние ги појвердуваме нашите вредности а ги појништуваме нивните вредности? Англиските интелектуалци кои се поведуваат на Небојто за да се спротивставаат на злојто оштетено во Хитлер веќе немаат Небо на кое можат да му се појлачат. Трендој на либералната мисла е да ја појкоја верата во апсолутиот [...] Или ќе му служиме на Безусловниот, или некој хитлерски монструм ќе врши зло според некаква железна конвенција (Keller 2013).

Одн станал свесен дека парадигмата втемелена врз атеизмот и релативизмот не нуди задоволително решение за филозофскиот и теолошкиот проблем на злото. Шеснаесет години по случката тој заклучил дека „либералниот хуманизам од минатото не успеа да го обезбеди ветиониот универзален мир и просперитет, не успеа

дури ни да спречи светска војна“ (Auden 1956, 40). „Ако Бог не постои,“ пишува Одн, „тогаш моралната облигација е измислица, а јас знам дека моралната облигација не е измислена. Оттука, Бог мора да постои.“

Конечно, доаѓаме до четвртото одлучувачко искуство. Откако во 1941 година дознал дека неговиот хомосексуален партнер Честер Калман го изневерил со друг љубовник, Одн станал (според неговите сопствени зборови) „плен на демонски сили, и во старогрчката и во христијанската смисла на зборот, лишен од самоконтрола и самопочит“. Тој искусил моментален нагон да убие, што го отстранило и последниот негов сомнеж во човековиот потенцијал за зло (Kirsch 2005, 23; Sharpe 2013, 86; Jacobs 2013, 171).

Овие длабоки и драматични искуства му помогнале на В. Х. Одн да разбере дека во срцето на проблемот на злото е проблемот на човековото срце. Во таа насока се и зборовите на Алберт Ајнштајн кој рекол: „Не се плашам од експлозивната моќ на атомската бомба. Она од што се плашам е експлозивната моќ на злото во човековото срце“ (Draper 1992). Погледот во дистопискиот и безбожен свет во кој апсолутното зло надвладува, како и јасното сеќавање за божествената агапе љубов го убедиле В. Х. Одн да го напушти атеистичкиот и релативистички светоглед и да го прегрне теизмот (Auden 1964).

Зошто баш христијанството?

Останува прашањето зошто В. Х. Одн го одбрал христијанството наспроти другите свет-

ски религии. Постојат најмалку две причини. Прво, христијанството била верата на неговото детство, познат терен во кој лесно можел да се ориентира, но овој пат со автентични искуства. Втората причина е драматичниот карактер на Исус Христос што е неодолив за многу уметници (McAllister 2015). Имајќи ја предвид Христовата уникатност, В. Х. Одн заклучил дека:

невозможно е Христос да се ирејисџави на сцената. Ако е драматично инџересен, тој ирејисџанува да биде Христос и се ирејисџора во Херкул или Свенџали. Нитџу е висџински можно да биде ирејисџавен во визуелниџе умейносџи бидејќи, ако е визуелно ирејисџо знаџлив, тој би бил сведен на џаџански боџ. Најџоброџто иџто сликароџи може да наџрави е да џо наслика или како мџрџвиоџи Христос со Боџородиџа или како мџрџвиоџи Христос на крџстоџи, заџџоа иџто секое бебе и секој иџруџ се индивидуални и универзални, бебеџто, иџруџоџи. Но, нитџу бебеџто нитџу иџруџоџи не можџат да кажџат Јас сум Паџџоџи, иџџн. (Auden 1962, 457).

Одн изјавил дека верувал во Исус „... затоа што Тој (Исус, н.з.) е целосно спротивен на еден Исус доколку *јас* можев да го создадам *Неџо* според мојот образ“. Тој понатаму појаснува: „Зошто Исус, а не Сократ, или Буда, или Конфуџиџ, или Мухамед? Можеби сѐ што можам да кажам е: 'Нитџу еден од нив не го потџикнува сето мое битие да извика: Распни го!'“ (Kirsch 2005, 117; Sharpe 2013, 85).

Низ овие четири искуства, Одн искусил постепенa промена на парадигмата. Неговата

христијанска вера еволуирала низ годините и се формирала под влијание на теолозите како што се св. Августин, Сорен Киркегор, Карл Барт, Пол Тилич и Рајнхолд Нибур. Одн верувал дека сите луѓе се радикално еднакви пред Бог (Jacobs 2013, 180). Но, Одн не бил најправоверниот христијанин. Обидувајќи се да ја сумира Одновата неконвенционална вера, Артур Кирш забележува дека Одн „не беше заинтересиран за животот по смртта или есхатолошките прашања и секогаш имаше одредени сомнежи во однос на Воскресението“. Тој верувал во „доаѓањето на Христос во форма на слуга кој не може да биде препознаен со телесни очи“. Отелотворувањето на Христос ја изразува неразделноста на светото и световното во севкупноста на човечкиот живот. Одн верувал дека секое човечко битие е одговорно за своите одлуки. Во овој контекст, тој го прифатил Августиновото сфаќање за првиот грев дека „човековата волја беше деформирана со Падот, човекот е постојано предмет на искушенија и тегоби“. Конечно, Одн верувал дека човековото страдање е неизбежно (Kirsch 2011, 175-176).

Наместо заклучок

Либералната политичка пролет во поранешна Југославија отворила прозорец на можноста за несекојдневен посетител да ја сподели неговата поетска христијанска вера во комунистичко опкружување. Поаѓајќи од марксистичката максима за религијата како опиум за народот, комунистичката идеологија на земјата домаќин веројатно ја сметала визијата на В. Х. Одн за наивна и нереална. Сепак, само дваесет години подоцна токму поранешна Југославија се распадна низ она што ќе бидат последни вооружени конфликти во 20. век во Европа. Дали ова беше трагично потсетување на можната логичка последица со која може да се соочи едно општество ако ја напушти вербата во апсолутот и го прегрне наивното верување во природната добрина на човештвото и незапирливиот прогрес на општеството? Дали, барем понекогаш, поетот е повеќе во допир со реалноста на човековото срце отколку политичарите? И конечно, дали можеби токму Одн нуди решение за проблемот на злото преку неговата реалистична верзија на двојната заповед: „Љуби го Бога“ и „Љуби го својот расипан ближен / со своето расипано срце“?

Литература

- Одн, Вистан Хју. (2011). *Песни*. Струга: Струшки вечери на поезијата.
- Auden, Wystan Hugh. (1962). *The Dyer's Hand & Other Essays*. New York: Random House.
- Fremantle, Anne (ed). (1964). *The Protestant Mystics*. Introduction by Auden, Wystan Hugh. Weidenfeld and Nicholson.
- Pike, James A., Auden, Wyatan Hugh. (1956). *Modern Canterbury Pilgrims*. London: A.R. Mowbray.
- Brodksy, Joseph (1986). *Less Than One: selected essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Einstein, Albert. Cited in: *Drapter, Edythe*. (1992). *Draper's Book of Quotations for the Christian World*. Tyndale House Pub.
- Guinness, Os. (2015). *Fool's Talk*. IVP Books.
- Ѓузел, Богомил. (2011). „Вистан Хју Одн – Долго трагање по праведниот град“. Во: Одн, Вистан Хју. (2011). *Песни*. Струга: Струшки вечери на поезијата.
- Ѓузел, Богомил. (2011). „Предговор кон второто издание“. Во: Одн, Вистан Хју. (2011). *Песни*. Струга: Струшки вечери на поезијата.
- Jacobs, Alan. (2013). “Auden’s Theology”. In: Sharpe, Tony. (ed.) *W. H. Auden in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keller, Timothy. (2013). *Encounters with Jesus*. New York: Dutton.
- Kirsch, Arthur. (2005). *Auden and Christianity*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kuhn, T. S. (1996). *The Structure of Scientific Revolutions*. Third edition. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- McAllister, Cameron. (2015). ‘Last Days in the Desert’: Jesus Films and the Impossible Character of Christ. RZIM. <<https://www.rzim.org/read/rzim-global/last-days-in-the-desert-jesus-films-and-the-impossible-character-of-christ>>.
- McCly, Wilfred M. (2006). Grappling with God: The faith of a famous poet. *Weekly Standard*. Volume 011. Issue 33.
- Мирчев, Димитар. (2014). *Ферментација на демократијата и нацијата: Ситте македонски политички пролеџи 1943-1993*. Скопје: Силсонс.
- Price, Tom. (2019). Beliefmapping. *Zacharias Trust Magazine*.
- Sharpe, Tony. (2011). The Church of England: Auden’s Anglicanism. In: Sharpe, Tony. (ed.) *W. H. Auden in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wasley, Aidan. (2011). Auden and the American Literary World. In: Sharpe, Tony. (ed.) *W. H. Auden in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ѓоргон, Душан, архива на фотографии од Струшките вечери на поезијата.



Nikola Gjorgon

**Wystan Hugh Auden: The Unexpected Struga Poetry Evenings
Laureate
(Summary)**

W. H. Auden was the first Struga Poetry Evenings laureate who was awarded with the prestigious Golden Wreath Award for his complete life opus. The decision was controversial not only because Auden came from the western side of the “Iron Curtain”, but also due to his reputation as a prominent Christian sage of the 20th century. However, this was not always the case. The oscillations between atheism and Christianity are an important part of Auden’s life and creative trajectory. This oscillation can be explained with the concept of paradigm-shift. Testimonies from Auden’s life point to four dramatic experiences that decisively influenced him to abandon atheism and embrace theism. Finally, the article will try to answer as to why Auden chose Christianity.

Key words: W. H. Auden, Struga Poetry Evenings, atheism, Christianity, paradigm-shift

Натали Рајчиновска Павлеска

УДК 7.01:115

Professional article / Сѝручен ѝруг


СОВРЕМЕНОСТА ВО ТЕОРИЈАТА КАКО ИСТОРИСКИ ПРОБЛЕМСКА КАТЕГОРИЈА

Клучни зборови: современост, темпоралност, уметност, историја, трансформација, хибридноста

Предизвикот да се дефинира современата уметност денес е повеќе од неопходност не само поради термилошкиот предзнак којшто се однесува на темпоралниот аспект кој упатува на *ѝсѝоењето* и *ѝраењето* на уметноста во рамка на оваа категоризација *con tempo*, туку и поради собирниот потенцијал на наznakата 'современа', која ги апсорбира сите оние форми на уметничко изразување коишто последователно ја надминуваат (пост)модерната состојба на уметничката трансформација, но и сите оние уметнички реализации коишто не се во потрага по својата основна (генеричка и онтолошка) детерминанта во постоечките стилски изразни квалификации. Според Хал Фостер (Hal Foster) преиспитувањето на оваа категорија 'современа уметност' претставува нужност поради конституционалниот спектар содржан од *нови* хетерогени облици, односно сите оние форми на ликовен јазик на кои им недостасува историска детерминација, концептуална дефиниција и критички суд (Foster, 2009).

Во теоријата на уметноста 'современоста' се разгледува и проблематизира од повеќе појдовни точки, меѓу кои и нејзината неминовна релација со *времето*, односно *времето кое следи*, проблематичната иднина. Во суштина она што е проблематично со оваа детерминанта *современа* е формацијата 'Современа историја на уметност', според Брајан Вилсон (Bryan-Wilson) – етимолшка (не)прикладност на самото поимање на *историјата* и *историзирањето*, како процес кој произлегува од впишување на веќе воспоставени системи на односи и форми на постоење во *минајто* време, но и како процес кој произведува идни можни релации со *иднината* (Bryan-Wilson, 2009). Проблематичноста на *современото историзирање* може да се лоцира и кај *носителите* на временската категорија или интерфејс помеѓу минатото, сегашноста и историјата, мислејќи на уметниците и уметничките практики чишто форми на изразување (канонски, медиумски) ја надминуваат

и дестабилизираат положбата на историјата и нејзината радикална несигурност.

Грант Кестер (Grant Kester) го проширува проблемскиот хоризонт на третманот на *современата уметност* во рамки на *историјата на уметноста* како дисциплина (Bryan-Wilson, 2009). Неговата хипотеза фокусира две точки на проблемска дисјункција во однос на вредностите кои ги произведува оваа дисциплина:

прво: уметничкој којшто е сè уште жив за да ја осигура задачите на историчарот и ираѓа то противвредност преку неговата нова улога како критичар и теоретичар¹

второ: современиот гледач е познавач на блиската историја на уметноста.²

Имено, *крајот на историјата на уметноста* е предмет на полемика уште од 1987 г., кога Ханс Белтинг (Hans Belting) во првиот есеј *Крај на историјата на уметноста? Рефлексја на современата уметност и современата историја на уметноста* пишува за *методологијата и моделот* кои би го структурирале феноменот на *модерноста*, уметност која во својата фор-

ма се разликува од *современото* по својата хетерогеност/хибридност на уметничките практики кои несомнено се менуваат. Модалитетите коишто ги заземаат уметничките практики се *трансформативни*, а оттука и *трансформирачки* како носители на поимот на модерното, форма која сè уште ја надминуваат, во новата нестабилна современост која постојано се менува, менувајќи ги своите прашања, во пресрет на нивните непосредни одговори. Белтинг упатува на неможноста за рационализација на телеолошкиот процес на дисциплината *историја на уметноста*, бидејќи и таа сама веќе не може да ги применува старите стилски параметри коишто во минатото ја третираат уметноста како *автономен систем*,возможен за интерпретација според внатрешните специфичности и критериуми (Belting, 1987). Оттука, и самата телеолошка процесуалност е евидентно променета, *историјата на уметноста* како и уметничките практики се здобиваат со нова *трансформативна* и *трансформирачка* форма, која се враќа како практично препознатлив облик во уметничките практики, коишто, пак, последователно го добиваат неизбежниот *трансформативен облик*. Имајќи ги предвид одликите *трансформирачко* и *трансформативно*, потенцијалот за разбирање на телеолошкиот процес лежи токму во *движењето* на двете дисциплини (уметноста и историјата) како цикличен, но и отворен концепт којшто постојано се модифицира преку заемниот однос на *темјоралниот аспект* на постоење на една уметничка состојба во дадено време, време коешто се придвижува кон иднината и време коешто постојано се осврнува кон

¹ Во минатото овие дисциплини произлегуваат од историјата на уметноста, но околу 90-тите години на минатиот век, онтолошката позиција на критичарот и теоретичарот ја преземаат некои од уметниците. Пр. Ханс Хаке (Hans Haacke, *Museums, Managers of Consciousness*, 1983).

² Освен што се претпоставува дека современиот гледач е познавач на блиската историја на уметност, тој исто така партиципира во нејзиното создавање, во оној облик кој на теоријата и е познат како *релациона естетика*, формулиран од Никола Бурио во 1998 (Nicolas Bourriaud, *Esthetique relationnelle*. 1998)

минатото. Дисјункцијата *и́рансформати́вно* во иста мера конвергира кон *и́стојна́и* состојба на нештата (обликот на уметничките практики и нивната историска форма, т.е. автономијата на лиците) и кон *очекуваната* состојба на нештата (обликот на уметничките практики и нивниот трансформирачки потенцијал, т.е. генеричкиот потенцијал на лиците), во настојчива *динамичка* форма на *современата* историја на *уметноста*, односно автономијата на современата историја на уметност како *и́телеолошки* зависен процес. Оттука, несомнено е потребно преиспитување и преименување на поимите *современа уметност* и *современа историја на уметност* како поими во меѓузависни односи, бидејќи и двете постојат како парадигматски ентитети, онтолошки утврдени во одредено време и одреден внатрешно зависен дискурс (уметнички, општествен, медиумски, консеквентно-историски, архивски итн.)³

Потребата за преименување на терминологијата и утврдување на нов именител на ‘современото’ доаѓа преку носителот на *и́рансформати́вниот* облик на историјата на уметноста, односно *рецепцијата* на уметничкото дело, проблематизирана во постструктуралистичката литература и критичка теорија кои се занимаваат со анализите на современите визуелни уметности. Преку обидите да се утврди можен пристап на анализа, се приближуваме до *квазиканоничниот* *и́ело* на теоријата на уметноста, која може да се лоцира во центарот на поимањето на

уметничкото дело како субверзивен текст кој се обидува да ја дестабилизира или да ја вознемири рецептивната предконцепција.⁴

Мивон Квон (Miwon Kwon) ја преиспитува оправданоста на припадноста на современата историзација во *и́еорейскиот* *и́оле*, со тоа што го лоцира *и́рејскиот* по модерното, процесите и состојбите кои дотогаш *немаа* *и́еорейски* и *јасни* *историски* *границы*. Нејзиниот извор се наоѓа некаде меѓу 1945 и 1960 година, како форма која привремено ја следи оската на западната историја на уметност, и друга локација која го следи интелектуалниот хоризонт (литературата, филозофијата, социологијата како најновата од сите), дисциплини коишто се регенерираат репетитивно обидувајќи се да ја разберат и доловат сегашноста *како целина* (Kester, Grant, 2009:8).

Обидот да се утврди сегашноста како *целина* е можеби најпроблематичниот пристап не само затоа што сегашноста е некус на минатото и иднината, туку и затоа што современото неизбежно ја присвојува. Невозможно е да ја припишеме сегашноста на современото, кога таа припаѓа на многу пошироко поле, што отвора уште една хипотетичка анализа, а тоа е преиспитување на конституирањето на современоста како *единица*, која неизбежно повлекува од минатото, но сепак сè уште не е јасно како влијае или се однесува кон иднината кога станува збор за нестабилна форма, барем во однос на историзацијата.

³ Референца *ипарадигма* во Šuvaković, Miško, 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetić, Ghent: Vlees / Beton p. 441

⁴ Критиката којашто непосредно влијае врз обликувањето на рецептивниот потенцијал на гледачот е една од клучните инстанци за неговото искуство (Kester, Grant, 2009:8)

Сегашноста е во проблемскиот зенит на голем број теоретичари, бидејќи сè уште нема потесна специјализација која би можела да ја фрагментира историјата на современата уметност и траекторијата што може да се нарече *компаративна историја на уметноста* која како објект на приоритет ќе го има движењето на уметничките идеи и практики низ различни културни зони, наместо во однос на преседани или настани од минатото (Kwon 2009: 13). Квон (Kwon) ја проблематизира историската логика на современата уметност во поширока контекстуална рамка:

Очигледно, предмет на проучување на современата историја на уметноста е уметноста на сегашноста, со проширување на анализите на општествениите, дискурзивните, економските и политичките услови коишто ги прават нештата функционално одговорливи, општествено релевантни и значајни како 'уметност' во сегашноста. Како таква, се чини дека тоа дефиниција е историска или дури и антиисториска. Премногу презентистичка и амнезична, како што велат некои. Многумина тврдат дека современоста воопшто не може да се промислува како историја (Kwon 2009: 13).

Се доведува во прашање основното поимање на современоста во рамки на историјата, и оттука следат консеквентните дефиниции на 'современата уметност' како *облик на кришка*, а 'современата историја на уметност' како *практика*, коишто за свој предмет на интерпре-

тација ја имаат *сегашноста (The Present)* – како онтолошко променлива категорија.

Тежокот лежи во тоа како да се разграничи 'сегашноста' како предмет на проучување. Временоста на историјата на современата уметност е чудна, во сегашноста, но застарена. Поради оваа чудна временост, историјата на современата уметност нужно бара поинаков став што ќе ја прејознае нејзината дејност како пооврзана со современата уметничка практика отколку со историјата на уметноста (Kwon 2009: 14).

Критичкото преиспитување на 'современата уметност' како отелотворување на новото и како мобилизатор на минатото, ја подвлекува аналитичката природа на 'современата историја на уметност' како модел којшто го преиспитува и она што веќе го знаеме, она што веќе се случило во минатите уметнички остварувања. Значи таа не го историзира хоризонтот единствено на сегашноста, туку и го реинтерпретира минатото во релевантна критичка и дијалектичка релација со сопствениот ентитет.

До сегашноста не се доаѓа преку минатото, туку обратно. Мислам дека современата историја на уметност е најдобра кога наликува на де-конструкција на 'современото', 'уметноста' и 'историјата' (Kwon 2009: 14).

Еден од клучните философски текстови кои го отвораат прашањето на современоста е "What Is the Contemporary?", на Џорџо Агамбен

(Giorgio Agamben), во книгата содржана од три есеи: *What is an Apparatus? and Other Essays*, 2006, промислувајќи:

- *Кому и на што сме ние современици?*
- *Што значи да се биде современ?*

Првиот дел се однесува на читањето на неодамнешни и отстранети текстови од автори кои го поставуваат *чистичош* како современ *субјект* на текстовите. Ролан Барт (Roland Barthes) го сумира сопственото размислување на едно од предавањата на *College the France: "The Contemporary is the untimely"*. Ненавремено (untimely) значи – не е на време. Во 1874, Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche), во делото насловено *Ненавремени мегитации (Untimely Meditations)*, се обидува да воспостави релација со сопственото време и да заземе положба во релација со сегашноста.

...оваа мегитација е самата ненавремена ... затоа што се обидува да го разбере како болест, инвалидитет и дефект она со што оваа епоха со право се зордее, а што е нејзината историска култура, затоа што верувам дека сите сме конзумирани од преската на историјата и треба барем да го сфатиме што (Agamben, 2006: 40).

Ниче го објаснува овој ‘феномен на современоста’ како точка во која оние кои навистина припаѓаат на сопственото време, не се совпаѓаат со него, ниту пак се прилагодуваат на неговите барања, и токму од тој *анахронизам* и *временско исклучување*, тие имаат способност да го сфатат

и перципираат, со цел да создадат сопствен прогрес и сопствени услови. Преземајќи го ова тврдење на Ниче, Агамбен понатаму го објаснува значењето на ‘современиот човек’ влегувајќи во поле на философско-антрополошка анализа, а со тоа и дефинирајќи го *современиот човек* како човек кој не живее во друго време, носталгична личност, туку како поинтелигентна личност која го презира сопственото време со свесност дека не може да го избегне и из земе своето присуство во него. Оттука, тој заклучува дека ‘современоста’ е единствената врска со *сопственото време (one's own time)* кон кое *се придржува (adhere)* и кон кое создава *јасна гистанца (clear distance)* (Agamben, 2006: 41).

Да се направи јасна дисјункција и еден вид на анахронизам значи поделба што го оддалечува современиот субјект од оној кој премногу добро се совпаѓа со епохата, и се врзува со времето во којшто живее и создава, без можност за јасно согледување на својата положба. Нејасноотијата што произлегува од епохата, (не)ангажирањето на поединецот во сопственото време, е еден од аспектите што авторот (Агамбен) ги разгледува кога ќе заклучи дека современиците што *можеле да ја видат светлината* се ретки (Agamben, 2006: 46). Во таа смисла ‘да се биде современ’ е прашање на храброст, не само да се согледа темнината на епохата, туку и да се пронајде светлина во таа темнина, која едновремено е насочена, но и бескрајно се оддалечува од нас.

Нашето време, сегашноста, не само што е најоддалечено од нас, туку што на никаков начин не може да стигне до нас. Неговиот

‘рбет е скршен и ние се наоѓаме точно во точката на фрактура. Затоа ние сме современици, без оглед на сè. Важно е да се сфати дека назначувањето за кое станува збор во современоста не се одвива едноставно во хронолошко време: тоа е нешто што дејствува внатре во хронолошкото време, го нагонува, го припишка и го трансформира (Agamben, 2006: 46).

Во ова разбирање на современоста, како неизбежно временски зависна категорија, времето поседува трансформативен капацитет, менувајќи ја и семантичката категоријата *современо* – како *хронолошки* поим. Поделбата на времето, дисконтинуитетот и интерполацијата на сегашноста во инхерентна хомогеност на линеарното време се задачите на современоста преку кои се воспоставува возможна нова врска помеѓу различните времиња. Со делење и интерполација на времето се појавува можност за *трансформација* и остварување на релација со други времиња.

Сејак тоа дека на живојот му се потребни услугите на историјата мора да се иррифајат цврсто, исто како и предлоžit што ќе се покаже подоцна дека премногу историја му штејат на живојот човек. Историјата се однесува кон живојот човек преку три аспекти: како кон бивше кое делува и се спреми, како кон бивше кое чува и се восхиува, и како кон бивше кое спрега и бара избавување. Овој иррикрашен однос соодветствува на три видови на историја – онолку колку што се дозволува разликување на монументален, антикварен и кришчки

вид на историја Историјата прег сè му иррипаѓа на човекот со дело и моќ, оној кој ја води големата борба и на кого му се потребни модели, учители, уштеители, а не може да ги пронајде меѓу своите современици (Nietzsche, 1997: 60).

Заклучокот на Ниче произлегува низ една дијалектичка мисла: „...тоа е веројатно начинот на кој современиот човек станува современ *неиррипател* во обид да го собори времето во коешто живее и во кое создава, обидувајќи се да се извлече од сегашната состојба како некој којшто *е во времето* што го создава, тој го поништува сопственото време/простор, преку измислување ново имагинарно простор и време коишто можат да припаѓаат само на бесконечниот *современ медиум*, оној кој е бесконечен за континуум.“⁵ Тука лежи потенцијалот за теоретизација на делото на Ниче во проблемската анализа на Агамбен, што само ја оправдува отвореноста на современото поле на кое првенствено се гледа како на *хомогено линеарно време*, за што е потребно дополнително испитување.

Во прашалникот ”Questionnaire on The Contemporary”, Кели Баум (Kelly Baum) придонесува кон актуелната дискусија со истражувањето како можен начин да се толкува дисперзираното, специјализирано поле во кое оперира современата уметност, особено улогата што таа ја носи како естетски и критички маркер, кон претпоставено организирани периоди, поставувајќи две значајни прашања за разбирањето на уметноста во рамки на современоста.

⁵ Континуум како единствена димензија.

Дали уметноста избегнува одговорност за застапување на еден наратив? Дали хетерогеноста на уметноста е потенцијал или дисфункција? (Baum, 2009:91)

Уметноста како „субјект“ покажува демонстрација на непослушност – да се биде „нешто друго“, да се коалицира околу еден *нараџив*, да се оствари единствена цел или да заземе единствена позиција. Нејзината солидарност е конструирана во коалиција со разновидни социјални движења, тие коалиции не се ниту организациски едноставни, ниту се редуцираат на единственото хомогено јадро. Сепак *солидарноста на уметноста* е конструирана врз основа на „конфликтен консензус“, консензус во кој постои организирана *дебата*, но *несогласувањето* лежи над нејзината прецизна интерпретација.

Ако ѝ признаеме дека ѝ остојојат стиркујурни сличности помеѓу состојбата на современата уметност и состојбата на современото оштисество – ако, ѝоа значи да се согласиме дека хетерогеноста (оштисена ѝошироко) ѝи карактеризира и уметничкото и оштисивеното – ѝоџаш каква е ѝприодата на овој однос? (Baum, 2009:93)

Баум го гледа потенцијалот на интерпретацијата на современата уметност како *ѝолисемична единица* во проширена дисциплинарна полемика, односно неопходност од вклучување на *критичкиот дисидент* на уметниците, критичарите и кураторите. Во таа смисла, современата уметност може реално да опстојува според кохерентната логика која ја подразбира *конфликтната ѝприода* на сопствениот субјект

на фокализација. (Baum, 2009:94) Главниот акцент на своето проучување Квон го става на *ѝприодата на современата уметност*, воведувајќи ги термините: *ѝолиморфизам* (неспособност за разликување на сегашноста од минатите движења); *хибридност* (квалитет којшто современата уметност го дели со историското и неоавангардата); *нешто помеѓу* (лоцирајќи ја помеѓу поимите, идентитетите, категориите). Она што е невозможно да се исклучи од оваа онтолошка анализа за тоа што всушност претставува современата уметност денес е нејзиниот содржински фондус, радикализиран, според Баум, хибридноста не ги одминува интердискурзивноста и интердисциплинарноста. Улогата на уметникот веќе не му припаѓа исклучиво само на академскиот уметник, неа ја преземаат и мноштво други креативци кои доаѓаат од несродни дисциплини.⁶

Нависѝина, доколку современата уметност вооштисо сака да се разбере себеси, ѝоа е како нешто што не е, како нешто најолно друго. Можеме да ѝврдиме ѝоџаш, дека, современата уметност е ангажирана во одржлив (и јас ќе додам возбудлив) ѝроцес на станување-друг-на-себеси или авѝодефамилијаризација. (Baum, 2009:95)⁷

⁶ Кели Баум посочува креатори на уметничките дела како што се: дизајнерот (Андреа Зител), географот (Тревор Паглен), готвачот (Рикрит Тиравана), бизнисменот (Криситн Хил), консултантот (Вохен Клаусер) и градинарите и произведувачи на храна (Фриз Хаег).

⁷ defamiliarization – терминот е воведен за првпат во 1917 г. од рускиот формалист Виктор Шкловски (Victor Shklovski), во неговиот есеј “Art as Device” во

Кели Баум не го воведува овој термин изворно, или според неговата првобитна примена, туку наместо тоа, таа му додава проширено значење или нова контекстуална логика како поим кој воведува различност, неидентитетност и на дворешност, во чија срж се наоѓа обележјето на современата уметност и стратегијата околу која би можела да се развива идната историја. Според оваа проширена рамка на разбирање на поимот ‘современа ументост’ и нејзините хибридни и хетерогени компоненти, следува дека и самата современа историја на уметност неопходно бара вклучување на мноштво несродни дисциплини како оперативни алатки за разбирање на современоста во целост.

Пристапот на Тери Смит (Terry Smith) го препознава модерниот феномен како модус кој нема и не би требало да има идеја за постоење во сегашноста, што суштински го оправдува преиспитувањето на оваа практика, почнувајќи од секаде и никаде истовремено. Уметниците на перформансот и концептуалистите се наоѓаа насекаде во раните шеесетти години без никаква друга алтернатива, освен во обидот да го заменат постмодернизмот. Кон менувањето на самата форма на современоста како плуралистичка, во голема мера придонесоа експанзијата на индустријата и пазарот. Во раните педесетти и шеесетти години на минатиот век, уметниците застапаа на страната на критичкиот пристап, менувајќи го секој аспект на современоста со нова агенда – да се промени сè што беше претходно сторено. Во прифаќањето на новоста се при-

клучија теоретичарите, критичарите, галеристите и колекционерите, и заедно со уметниците го создаваа празниот плурализам којшто се чинеше незапирлив. Нивниот обид да пронајдат место во сегашноста значеше да се најде дури и само привремено место во неа. Институциите ја направиле најголемата промена во своето онтолошко поимање, преименувајќи се во ‘современи’ (пр. Музејот на модерна уметност – МОМА, Њујорк) со цел да учествуваат подеднакво во новиот простор кој се градел за заедничката историзација. Во таа смисла, институциите значајно придонесоа во поддршката на процесот на воспоставување на новоста во рецепцијата на уметничкиот дискурс.

Едвај неколкумина имаа цврста идеја што значеше преименувањето: поимот (современо) служеше како ситирање на она што неодамна се појавило, она што се случуваше во моментот, или на она што можеби ќе се случува во иднината (Smith, 2009: 46).

Критичката свесност се чинела безнадежна во обидот да се смести уметничкиот дискурс на право место во историјата поради неговото премногу оптимистичко движење и рапидно преименување на постоечките категории во рамки на формалистичките класификации: постмодерно, постструктуралистичко, релациона естетика, постмодернизам итн. Според Смит, поимот ‘современо’ е неутрална замена за поимот ‘модерно’ како начин да се биде со, во и надвор од времето, одделно и одеднаш, со други и без нив. Тука Тери Смит повторно

Différance in Defamiliarization, Comparative Literature, Crawford Lawrence (1984)

ја воспоставува онаа хипотеза за ненавременоста (untimely) присутна во истражувањето на Агамбен, подвлекувајќи го различното поимање на мултиплицитетите на ‘современоста’ денес, како доминантен модел кој го надминува генеративниот потенцијал на други компатибилни термини, како што е модерноста и нејзините деривати (Smith, 2009: 48).

Современоста се чини повеќе од проблематична за дефинирање во рамка на веќе познатите системи на теоретизација. Таа, како и нејзината движечка природа, бара свое ново релевантно место во процесите на впишување, сè се цел одржливост на термилошкиот предзнак како жанровска категорија, модус или сеопфатен уметнички дискурс. Релевантноста на постоењето во еден стабилен интегриран систем во историските порцеси ја предизвикува со-

времената состојба од мноштво аспекти, меѓу кои: најзината привременост, аисториска форма и контекстуална присутност. Се чини дека алтеристоризацијата е она што современата уметност и историја се обидуваат да го постигнат. Моќностите што се отвораат претставуваат нови начини за согледување на обемот на современата уметност во рамките на системот за теоретизирање на нејзината историчност. Неизбежен е фактот дека современоста им припаѓа и на минатото и на иднината, останува само прецизното впишување на современоста во моментот на сегашноста, така што постои можност за утврдување на кружен концепт. Тој останува стабилен, а не како што изгледа во моментот, линеарно отворен за неочекувани претпоставки кои повторливо ја менуваат неговата состојба.

Литература

- Agamben, Giorgio, 2006. “What Is the Contemporary?” in “*What is Aparatus? And Other Essays*” 2006, Stanford University Press, Stanford California, 2009, originally published in Italian in 2006 under the title “*Che cose dispositivo?*”, Nottetempo, 2006
- Baum, Kelli, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Belting, Hans, 1987. *The end of the history of art?*, University of Chicago, 1987
- Bryan-Wilson, Julia, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Foster, Hal, 2009. “Introduction” in *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Kester, Grant, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Kwon, Miwon, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Nietzsche, Friedrich, 1997. “On the Uses and Abuses of History to Life” in “*Untimely Meditations*” trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press
- Smith, Terry, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Šuvaković, Miško, 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetić, Ghent: Vlees / Beton

Natali Rajčinovska Pavleska

Contemporariness in Theory as a Historically Problematic

Category

(Summary)

This paper aims to provide insight into several relevant works of prominent researchers who challenge the term ‘contemporary’ trying to understand the time in which we live and the time in which we create. By presenting a comparative study of texts, this article seeks to understand the concept of time and shape (of representation/manifestation) in the context of contemporariness. from different points of view regardless of the perspective chosen in art or philosophy, etc. As a linguistic form, the term ‘contemporary art’ originates from the 20th century. However, in terms of its meaning, art has always been ‘contemporary’ at the time in which it was generated. We can only observe the works of the past as artefacts, with a contemporary point of view, trying to put them in the right place today.

Key words: contemporariness, temporality, art, history, transformation, hybridity

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)*

д-р Сашо Димоски, *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности, Скопје (Македонија)* / **Sašo Dimoski (PhD)** *Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Dramatic Arts, Skopje (Macedonia)*

д-р Никола Ѓоргон, *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за социолошки и политичко-правни истражувања, Скопје (Македонија)* / **Nikola Gjorgon (PhD)**, *Ss. Cyril and Methodius University, Institute for Sociological, Political and Juridical Research, Skopje (Macedonia)*

м-р Натали Рајчиновска Павлеска *докторанд на Факултетот за медиуми и комуникација, Универзитет „Синџидинум“, Белград (Србија)* / **Natali Rajčinovska Pavleska (PhD candidate)**, *Singidinum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade (Serbia)*

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

English Language Proofreading / Лектура (англиски јазик)

Marija Girevska, PhD / д-р Марија Гиревска

Printed by / Печати

MAR-SAZ Skopje / МАР-САЖ Скопје

Number of copies / Тираж

150