

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 25**

**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)  
**Ema Lakinska** (Macedonia)      **Ема Лакинска** (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



**Министерство за култура  
на Република Северна Македонија**

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

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 25**

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



Skopje – Скопје  
2022

*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 упатуваат на следната адреса:

Институт за македонска литература  
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. факс 455  
1000 Скопје  
Република Северна Македонија  
[context@iml.edu.mk](mailto:context@iml.edu.mk)

## CONTENTS / СОДРЖИНА

**Боби Бадаревски / Bobi Badarevski**

ПРЕМОСТУВАЊЕ НА ЈАЗОТ МЕЃУ ПРИРОДНИТЕ И ОПШТЕСТВЕНИТЕ НАУКИ / Bridging the Gap between Natural and Social Sciences ..... 7

**Senka Anastasova / Сенка Анастасова**

FROM PLOT TO POLITICS: AESTHETICS AND POLITICS IN *THINKING ABOUT CHRISTA T. BY CHRISTA WOLF* / Од заплет до политика (Естетика и политика во *Размислување за Кристиа Т.* од Кристиа Волф) ..... 17

**Илија Велев/ Илија Velev**

ИСТРАЖУВАЧКИОТ ПРИЛОГ НА МИЛОРАД НИКЧЕВИЌ ВО АФИРМАЦИЈАТА НА ЦРНОГОРСКИОТ ПОСТЊЕГОШЕВСКИ КНИЖЕВНОИСТОРИСКИ КОНТИНУИТЕТ НА РАЗВОЈ / The Research Contribution of Milorad Nikchević in the Affirmation of the Montenegro Post-Njegosov Literary Historical Continuity of Development..... 33

**Mira Bekjar / Мира Беќар**

CREATING RHATIC COMMUNION THROUGH EMOJI IN ONLINE CHATS / Создавање на фатичко заедништво преку емоџи во онлајн чет..... 41

**Биљана Рајчинова-Николова / Biljana Rajčinova-Nikolova**

ТЕЛЕВИЗИСКИТЕ САПУНИЦИ И НИВНАТА ПУБЛИКА (НИЗ ХУМОРИСТИЧНИОТ СЕРИЈАЛ *САЛОН ХАРМОНИ* СНИМЕН СПОРЕД СЦЕНАРИОТО НА БРАТИСЛАВ ДИМИТРОВ) / The Television Soap Operas and their Audience (through the Humorous Macedonian Series *A Harmony Salon* Filmed According to the Screenplay by Bratislav Dimitrov) ..... 55

**Јордан Шишовски / Jodran Shishovski**

БАВНИОТ ФИЛМ И ЕСТЕТИКАТА НА ДОСАДАТА: ДОСАДАТА КАКО ЛАЈТМОТИВ ВО ФИЛМОТ *БЕШЕ ЕДНАШ ВО АНАДОЛИЈА* / The Slow Cinema and the Esthetics of Boredom: Boredom as Light Motif in the film *Once Upon a Time in Anatolia* ..... 69

**Ана Јовковска / Ана Jovkovska**

ПЕРВЕРТИРАНИТЕ РОДОВИ УЛОГИ ВО ФИЛМСКАТА ФЕМИНИСТИЧКА УТОПИЈА И НИВНИОТ ОДРАЗ ВО ОПШТЕСТВОТО / Perverted Gender Roles in the Feminist Film Utopia and Their Reflection in Society ..... 81

**Жарко Иванов / Zarko Ivanov**

СТРАСТА НА АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ ЗА АНДРЕЈ РУБЉОВ (ОД ИКОНОПИС ДО ФИЛМ) / The  
Passion of Andrei Tarkovsky for Andrei Rublev (From Icon Painting to Film)..... 93

**Татјана Миљовска / Tatjana Miljovska**

ЕНВИРОНМЕНТАЛНА ЕСТЕТИКА: СКИЦА ЗА ЕСТЕТСКО ВРЕДНУВАЊЕ НА ПРЕСПА /  
Environmental Aesthetics: An Outline for Aesthetic Evaluation of the Prespa Region ..... 107

**Алма Дема / Алма Дема**

A DECONSTRUCTIONIST ANALYSIS OF INTERNAL AND EXTERNAL TIME OF *MRS. DALLOWAY*  
/ Деконструкционистичка анализа на внатрешното и надворешното време во *Г-ѓа Деловеј*..... 121

Боби Бадаревски

УДК 159.95:616.8

УДК 316.6:001.2

*Original scientific paper / Изворен научен труд*


## ПРЕМОСТУВАЊЕ НА ЈАЗОТ МЕЃУ ПРИРОДНИТЕ И ОПШТЕСТВЕНИТЕ НАУКИ

**Клучни зборови:** социјална невронаука, когнитивна наука, невросоциологија, социјална психологија, интердисциплинарност

### Вовед: Интердисциплинарноста во когнитивната наука

Невронауката, како дел од интердисциплинарните истражувања на когнитивната наука, создава сè повеќе интердисциплинарни врски со општествените и бихејвиоралните науки и хуманистиката што резултира со формирање на разни интердисциплинарни студии и истражувања како што се невронаука на културата, политичка невронаука, когнитивните студии на книжевноста итн. И покрај постоењето на несомнени докази за успешноста и користа на невронауката во разјаснувањето и расветлувањето на општествените феномени во поширока смисла, и културните феномени во потесна смисла, преку новата област на истражување позната како социјална невронаука, социологијата, како базична општествена наука, не по-

кажува посебен интерес за невронаучните истражувања на општествените и културните феномени. Можно решение за концептуализацијата на интердисциплинарната поврзаност на невронауката и општествените науки е аналогијата со постоењето на двете перспективи во социјалната психологија: социолошка социјална психологија и психолошка социјална психологија. Во продолжение ќе биде даден обид да се покаже дека: а) не постои сериозна загриженост дека социјалните истражувања во невронауката претставуваат редуccionизам или детерминизам на социјалните феномени, како што е тоа случај во социобиологијата; и, б) методолошката поука од интертеоретските концепти се состои во поврзување на микросоциолошката перспектива на анализа на социјалната невронаука со мезо/макросоциолошката перспектива потребна во концептуализацијата

на предметот на социјалната невронаука. Предлагам постоење на две социјални невронауки: класична социјална невронаука (микроперспектива) и невросоциологија (макроперспектива).

Погледнато од перспектива на филозофијата на науката, поточно, од перспектива на филозофијата на општествените науки, интердисциплинарната поврзаност на општествените науки со природните науки, во контекст на когнитивната наука е сложено прашање. Когнитивната наука како интердисциплинарно поле на истражување на когнитивните процеси и когнитивното однесување вклучува мноштво разнородни дисциплини, какви што се: когнитивната психологија, вештачката интелигенција, филозофијата преку филозофијата на умот, невронауката, когнитивната антропологија. И покрај тоа што на прв поглед се чини дека тоа што ги обединува овие разнородни дисциплини е само предметот на испитување, сепак, организираната научна работа на когнитивната наука и нејзината интердисциплинарност укажува на тоа дека не станува збор само за заедничкиот предмет, туку упатува на тоа дека тие споделуваат и одредени заеднички метаметодолошки претпоставки (Fodor 1997).

Меѓутоа, и покрај постоењето на заеднички метаметодолошки претпоставки, за кои, се разбира, не постои општ консензус, тоа што е најинтересно во контекстот на истражувањата во когнитивната наука е прашањето на онтологијата: на кој начин онтолошките претпоставки на општествените и бихејвиоралните науки се поврзани со онтолошките основи на природните науки (Callard and Fitzgerald 2015). Поплас-

тично кажано, тоа би значело следново: на кој начин онтологијата на психологијата и социологијата, на пример, е поврзана со онтологијата на невронауката во однос на прашањето на ставот за генералноста на физиката. Дали тоа значи дека принципот на генералноста на физиката – дека секој настан за кој зборуваат науките е физички настан, принцип кој стои како тест за научната прифатливост на теориите и исказите продуцирани во разните науки е спротивен на принципот на автономијата на науките; дека експланаторната независност на посебните науки е во тоа што својствата за кои тие зборуваат се експланаторно независни од својствата на побазичните науки? На пример, својствата, фактите за кои зборуваат општествените науки (на социологијата, на пример) и покрај тоа што се потпираат на својствата и фактите за кои зборуваат биологијата и психологијата, всушност се автономни својства и факти за чие објаснување е невозможно да се вклучат својствата или фактите на базичните науки. Овие факти, се *sui generis* како би рекол Диркем (Durkheim 1960; 2006), и за нивното разбирање и објаснување не се потребни фактите на побазичните науки. Ниту каузално ниту експланаторно се потребни за објаснување на општествените факти.

Вака прикажаниот проблем на онтолошките релации на разните дисциплини во рамките на когнитивната наука е последица од таканаречениот слоевит онтолошки модел или модел на онтолошки нивоа. Тој претпоставува автономни подрачја на објаснување на својства и факти кои се експланаторно независни од другите подрачја на другите науки. Ваквиот онто-



лошки модел е претпоставен и во интертеоретската редукција на науките како критериум за научна (методолошка) и онтолошка оправданост преку принципот на генералноста на физиката. Но, ваквиот модел го поставува и прашањето за каузалните моќи или капацитети на „вишите“ својства на скалата од својства (Fodor and Pylyshyn 1988). Дури и да ја утврдиме експланаторната независност на одредени својства и факти, на пример, на општествените својства, проблемот на каузалните моќи на овие својства останува тешко решлив: дали овие својства се навистина „сили“ кои имаат каузални моќи и можеме да ги вклучиме во каузалните објаснувања на другите општествени феномени и својства или нужно ќе мораме да се повикаме на психолошките, а со тоа и на биолошките својства во каузалниот експлананс на објаснувањето на општествените феномени. Клучното прашање е дали, како досега, ќе ги игнорираме психолошките или биолошките својства и факти за објаснување на општествените феномени, како експланаторно ирелевантни, или, доколку сакаме да го опфатиме социјалниот феномен во неговиот тоталитет, дали тогаш ќе мораме да ги вклучиме и психолошко-биолошките факти за објаснување на социјалните феномени.

### **Социјална невронаука или невросоциологија**

Со ваквата состојба за прашањата на онтологијата и автономијата на науките никој не е задоволен. Базичните науки – физиката, биологијата, невронауката, постојано се заканува-

ат со редуктивистички и детерминистички „решенија“ за „вишите“ науки – психологијата, социологијата на пример, а овие пак, инхибиранни, не смеат посмело да го постават прашањето за сопствената онтологија и прашањето за каузалните капацитети на својствата и фактите за кои зборуваат, задоволувајќи се со логичко експланаторната независност на своето подрачје. Токму ваквата инхибиција, посебно кај социологијата, од таборот на општествените науки, ја прави плашлива, па дури и неспособна да замисли една социологија која нема да биде анксиозна кон сè што е „биолошко“ или „психичко“ во своите објаснувања, теории или истражувања. Когнитивната наука, се чини, е можност за една таква социологија; социологија со една социолошка имагинација која ќе ги трансцендира границите на општественото и менталното, психичкото, биолошкото (Scott, Nilsen and Edward Elgar Publishing 2013). Социологија која ќе ја реконструира својата онтологија и ќе понуди нови патишта не само за нови општествени теории, туку ќе изгради и нови интердисциплинарни врски кои од сегашна перспектива на онтологијата на науките се незамисливи (Pyuhtinen 2015; Fuller 2008).

Од страна на „тврдите науки“ (hard science) веќе се насира една можност за поттик и развој на една нова социолошка имагинација. Во рамките на невронауката (Todorov, Fiske and Prentice 2014; Harmon-Jones and Winkielman 2008), како дел од когнитивната наука, појавата на социјалната невронаука претставува еден вид патоказ за можноста на еден теоретски пристап кој не се темели на детерминистички и редуктивис-

тички принципи (Cacioppo 2016; Berntson and Cacioppo 2009). Повеќеслојната анализа во социјалната невронаука како да нуди и можност за едно поинакво разбирање на онтологијата на науките, една нередуктивистичка метафизика, каде што ниту едно својство нема ниту каузална ниту експланаторна супремација. Перспектива, која мајсторот на социолошката имагинација Милс (2000) ја инкорпорира во теоретските поставки на неговата визија за социјалната психологија (Mills and Gerth 1954 (1969)). Исправени сме пред една нова социолошка имагинација, која повеќе нема биолошко-психичките структури да ги восприема само како медиум, како нешто екстринсично на општествените својства и факти, и една перспектива на невронауката за која социјалното милје е исто толку конститутивно за извршување на невронските функции и процеси како што се и интринсичните невронски механизми.

Како да се објасни игнорирањето од страна на општествените науки, посебно на социологијата, на можеби најголемото признание на векот од страна на невронаучниците: признание дека мозокот е фундаментално општествен, дека тој не постои во изолација од општествениот контекст, и дека во основа е интерактивна компонента во развојот и животот на луѓето сфатени како социјални актери (Gazzaniga 1986; Fink 1976). Игнорирањето е дотолку повеќе парадоксално, затоа што ова „признание“ и покрај тоа што не е „изнудено“ од страна на општествените науки, тие, сепак, како да не ја разбираат важноста и значењето за можноста од фундаменталните промени во општествени-

те науки, но и за разбирањето на науката воопшто. Како да не постои волја, разбирање, но и капацитети за длабоки реформи во разбирањето на науката, особено на општествената; една клима на научниот живот многу слично како што го опишува Милс, научна пракса вкловена во тесните интереси на департаментите, школите и правците. Како да не постои имагинација која ќе ги поврзе најдлабоките аспекти на човечкиот живот со пошироките аспекти на општествениот театар.

### **Доктрината на повеќеслојната интегративна анализа**

Што се крие зад идејата на социјалната невронаука? Во својот текст – манифест, Качопо и Бернтсон (1992), во контекст на Декларацијата на американскиот конгрес за декада на мозокот, ја истакнуваат важноста на поврзувањето на когнитивните, бихејвиоралните и социјалните науки со невронауките како задача која освен што има своја политичка, има и реална основа за ваквото приближување. Освен зголемувањето на јавната свест за важноста и ползата од истражувањето на мозокот, според овие автори, идејата за мултидисциплинарното истражување на мозокот има добро засновани научни претпоставки. Очекувањето од психологијата, но и од социологијата, претставени во перспективата на социјалната психологија е во своите истражувања да ја демонстрираат хипотезата дека неврохемиските настани ги условуваат општествените процеси, но и обратно,

дека социјалните процеси ги условуваат неврохемиските процеси.

Патот, начинот на пристапот на ова поврзување како надополнување на пристапот во класичната наука која се темели на еднослојната анализа, овие автори предлагаат да се одвива преку интегрирана повеќеслојна анализа на човечкото однесување (Cacioppo and Berntson 2000). Еднослојната анализа се темели на концептот на „анализа на ниво“, на слој, со цел да реферира на нивото на структуралната организација (морфолошка, синтаксичка, функционална). Од перспектива на еднослојната анализа, тоа што е важно е да се идентификуваат скалилата или нивоата на структуралната организација на однесувањето: пониските слоеви на организација се однесуваат на анатомијата и физиологијата, додека повисоките се однесуваат на функционалната (каузално-функционалната) организација на однесувањето отелотворено во системите на живот, физичката околина, па сè до социокултурните контексти. Нивоата на анализа во рамките на невронауката се однесуваат на понискиот спектрум, додека социјалната психологија ги испитува повисоките слоеви на однесувањето како однесување на поединци или групи во рамките на еден социокултурен систем. Меѓутоа, и покрај унитарноста на феноменот кој се испитува, не постои изоморфност на нивото на очекуваното објаснување. Причината за таквиот недостаток лежи во фактот дека во рамките на еднослојната анализа повисоките нивоа на организација функционалните (каузални) исходи се темелат на процесите од пониските ни-

воа, и фактот дека еден каузален исход може да има различни типови антецеденси. Тоа значи дека психолошка или социјална појава или процес може да биде имплементирана од една или повеќе неврофизиолошки механизми, чии граници се нејасни од анатомска перспектива.

За да се надминат ограничувањата на еднослојната анализа, авторите предлагаат повеќеслојна анализа на феномените на однесувањето (Cacioppo and Berntson 1992). Важноста на еднослојната анализа е несомнено голема, но доколку сакаме да го согледаме феноменот во неговиот тоталитет, тогаш ќе мораме да ги испитуваме и релационите својства на нивоата на феноменот кој се испитува. „Релациони својства“ се оние својства на рамниште на едно ниво кои не резултираат локално, од нивото, односно од рамништето на кое се јавуваат, туку се консеквенции на својства од друго ниво. „Повеќеслојноста“ значи пристап кон феномените на испитувања од различни структурални рамништа од различни перспективи: од „микроскопски“ перспективи, како онаа на невронауката, до „макроскопските“ на психологијата и социологијата. „Интегративноста“ на повеќеслојната анализа значи дека анализата на феномените на едно ниво може да формира, рedefинира и да ограничува инференции кои се темелат на опсервациите на друго ниво на анализа.

Доктрината на повеќеслојната интегративна анализа се состои од три принципи и една последица (консеквенција):

1. Принципот на повеќекратен детерминизам: Целниот настан на едно ниво на организација (на пример, реакција на невроефекто-

рот, предиспозиција кон евалуативна реакција) може да има повеќекратни антецеденси во или низ сите нивоа на организацијата.

2. Последица на близината: Мапирањето помеѓу елементите во сите нивоа на организацијата станува сè посложено како што бројот на нивоата на интервенирања во организацијата сè повеќе се зголемува.

3. Принципот на неадитивен детерминизам: Својствата на целината не се секогаш предвидливи споредено со својствата на деловите, сè додека својствата на целината јасно не се документираат и простудираат низ сите нивоа.

4. Принципот на реципрочен детерминизам: Може да има заемни влијанија меѓу микроскопските (на пример, биолошките) и макроскопските (на пример, општествените) фактори при определување/детерминирање на процесите во мозокот и процесите на однесување (Cacioppo and Berntson 1992: 1023).

### **Надминување на разликата општествено/природно**

Какви се импликациите на повеќеслојната интегративна анализа? Доколку истражувањето на мозокот и на централниот нервен систем имаат голема и непроценлива вредност за психологијата како наука во целина и за другите бихејвиорални науки, тогаш е јасно дека корист ќе има и социологијата, односно, општествените науки во целина затоа што е јасно дека ако мозокот и неговото функционирање ниту постои ниту може да биде сфатен во изолација, истото ќе важи и социокултурните својства и феноме-

ни: општеството не постои во изолација од невронските, односно од биолошките аспекти на социјалното однесување и социјалните процеси. Клучната поента од вака разбраната врска на невронауката, психологијата и социологијата е дека „административната“ академска независност во системот на науки, и покрај тоа што се потпира на каузална и експланаторна независност на науките што ги прави автономни, не смее да влијае на перспективата на разбирањето на човековото однесување во неговата севкупност. Речиси е лудост да се потпираме на класичната научна перспектива дека пониските слоеви (невронските, на пр.) на организација на феноменот кој се испитува се само носители на повисоките својства (на социјалните, на пр.) (Franks, 2015). Веќе не може да се прифати дека кое и да било својство од некое ниво е експланаторно ирелевантно за својствата на едно ниво кое претставува домен на една научна перспектива, односно на една наука (Decety 2016). Тоа значи дека со принципот на повеќекратниот детерминизам во повеќеслојната анализа, сите нивоа на организација на феноменот кој се испитува творат единствен домен во кој можат да се генерираат генерализации кои вклучуваат антецеденси и консеквенции од различни нивоа (Franks and Turner 2013). На пример, мозокот, односно промените на мозочните активности повеќе не се само доволни причини за појавата на психичките и социјалните феномени, туку тие можат да бидат и нужни причини и на тој начин да ги обликуваат менталните и социјалните феномени. Но и обратно: менталните и социјалните феномени можат исто така да

бидат доволни и нужни причини за промените и развојот на мозокот, и тоа не само како фактори кои можат да влијаат преку механизмите на условување, туку како елементи на ист каузално-експланаторен домен да претставуваат антецеденси на мозочните појави (Harmon-Jones and Beer 2009).

Од перспектива на невросоциологијата (Franks 2010; Franks 2015; TenHouten 1997), прашањето на методолошко-теоретските принципи е исто така важно прашање. Бидејќи планот и перспективата на невронауката и психологијата се радикална микроперспектива и планот на истражување е на микро ниво, улогата на социологијата е да развие методи и техники кои ќе создадат услови за макроперспектива на микро феномените. Структурните ограничувања на перспективата на истражувањата на невронауката и социјалната психологија кои се или исклучиво или претежно лабораториски, перспективата што треба да ја обезбедат општествените науки, особено социологијата, треба да биде холистичка, и на тој начин да придонесе за целосно разбирање на когнитивните, бихејвиоралните и социјалните феномени во играта на теоретските перспективи.

Аналогијата која ќе ни помогне да ја разбереме улогата на социологијата во градењето на интердисциплинарната невросоциолошка перспектива, можеме да ја повлечеме во рамките на социјалната психологија. Имено, во социјалната психологија можеме да разликуваме две перспективи, две лица на истите феномени кои се истражуваат. Доколку предметот на испитување во социјалната психологија се набљудува

од перспектива на психологијата, разбирливо е дека теоретското и методолошкото исходиште кое се следи е радикално микрорамниште: имајќи го предвид социјалниот контекст, кој поради природата на истражувањата е микросоцијален контекст, се испитуваат психолошките појави кои се јавуваат во такви контексти. Од друга страна, од перспектива на социологијата, или „социолошка социјална психологија“, психолошката перспектива е премногу лимитирана на планот на концептуализација и предметот на испитување и затоа е потребна макроперспектива која не само што ќе ги надмине ограничувањата на микроперспективата на психологијата, туку со вклучувањето на макроперспектива единствено така ќе може да се разбере феноменот кој се испитува во неговата севкупност. Аналогијата е јасна. Социјалната невронаука, по природата на нештата на сопствената поставеност, има двојна микродимензија на своите истражувања: микроконструиран предмет на истражување преку микроперспектива. За разлика од социјалната невронаука, невросоциологијата треба да ја надополни оваа димензија со макроперспектива, постојано имајќи ја предвид микроимплементацијата на општествените својства и феномени.

## Литература

- Berntson, Gary G; Cacioppo, John T. 2009. *Handbook of neuroscience for the behavioral sciences*, Hoboken, New Jersey: Wiley.
- Cacioppo, John T. 2016. *Social Neuroscience*, Cambridge: The MIT Press.
- Cacioppo, John T. and Gary G. Berntson. 1992. “Social psychological contributions to the decade of the brain: Doctrine of multilevel analysis” IN *American Psychologist*. 47:1019–1028. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.47.8.1019>. Пристапено на 03.05.2022.
- Cacioppo, John T. & Gary G. Berntson & J F Sheridan & M K McClintock. 2000. “Multilevel integrative analyses of human behavior. Social neuroscience and complementing nature of social and biological approaches” *Psychological Bulletin*. 126:829–843. DOI 10.1037/0033-2909.126.6.829. Пристапено на 03.05.2022.
- Callard, Felicity and Des Fitzgerald. 2015. *Rethinking Interdisciplinarity across the Social Sciences and Neurosciences*, London: Palgrave Macmillan UK.
- Decety, Jean. 2016. *New frontiers in social neuroscience*, New York: Springer.
- Durkheim, Emile. 2006. *Suicide. A study in sociology*, London, New York: Routledge.
- Durkheim, Émile. 1960. *The rules of sociological method*, Burwood, N.S.W: Royal Blind Society of New South Wales.
- Fink, Robert. 1976. *The social brain*, Saskatoon: Greenwich-Meridian.
- Fodor, Jerry. 1997. “Special Sciences: Still Autonomous after All these Years”. In *NOUS*. 31: 149–163.
- Fodor, Jerry A. and Zenon W. Pylyshyn. 1988. “Connectionism and cognitive architecture: A critical analysis”. In *COGNIT Cognition*. 28: 3–71.
- Franks, David D. 2010. *Neurosociology The nexus between neuroscience and social psychology*, New York: Springer.
- , 2015. “Neurosociology”.
- Franks, David D. and Jonathan H. Turner. 2013. *Handbook of neurosociology*, Dordrecht: Springer.
- Fuller, Steve. 2008. *The new sociological imagination*, London: SAGE.
- Gazzaniga, Michael S. 1986. *The social brain. Discovering the networks of the mind*, New York: Basic Books.
- Harmon-Jones, Eddie and Jennifer S. Beer. 2009. *Methods in social neuroscience*, New York: Guilford Press.
- Harmon-Jones, Eddie and Piotr Winkielman. 2008. *Social neuroscience. Integrating biological and psychological explanations of social behavior*, New York, London: Guilford.
- Mills, C. Wright. 1964. *Sociology and pragmatism: the higher learning in America*, New York: Oxford University Press.
- Mills, C. Wright. 2000. *Sociological Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Mills, C. Wright and Hans H. Gerth. 1954 (1969). *Character and social structure. The psychology of social institutions*, S.I: Routledge.
- Mills, C. Wright. 1940. “Methodological Consequences of the Sociology of Knowledge” *American Journal of Sociology*. 46:316–330.

- Mills, C. Wright. 1953. "Two Styles of Research in Current Social Studies" *Philosophy of Science Philosophy of Science*. 20:266–275.
- Pickersgill, Martyn and Ira v. Keulen. 2012. *Sociological reflections on the neurosciences*, Bingley, U.K: Emerald.
- Pyyhtinen, Olli. 2015. *More-than-Human Sociology: A New Sociological Imagination*. New York: Springer
- Schutt, Russell K. 2015. *Social neuroscience. Brain, mind, and society*, Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press.
- Scott, John, Ann Nilsen, and Edward Elgar Publishing. 2013. *C. Wright Mills and the sociological imagination. Contemporary perspectives*, Cheltenham: Edward Elgar Pub. Ltd.
- TenHouten, Warren. 1997. "Neurosociology" *SOCEVO* *Journal of Social and Evolutionary Systems*.20:7–37.
- Todorov, Alexander B., Susan T. Fiske, and Deborah A. Prentice. 2014. *Social neuroscience. Toward understanding the underpinnings of the social mind*. Oxford Scholarship Online, DOI:10.1093/acprof:oso/9780195316872.001.0001

**Bobi Badarevski**

**Bridging the Gap between Natural and Social Sciences**

(Summary)

Despite the existence of unquestionable evidence of the success and benefits of neuroscience in explaining social phenomena through a new area of research known as social neuroscience, the social sciences show no particular interest in neuroscientific research into social phenomena. A possible solution for the conceptualization of the interdisciplinary connection of neuroscience and social sciences is the analogy with the existence of two perspectives in social psychology: sociological social psychology and psychological social psychology.

**Key words:** social neuroscience, cognitive science, neurosociology, social psychology, interdisciplinarity





Senka Anastasova

УДК 821.112.2-31.09Волф, К.  
*Original scientific paper / Изворен научен љзрук*

**FROM PLOT TO POLITICS: AESTHETICS AND POLITICS  
IN *THINKING ABOUT CHRISTA T.* BY CHRISTA WOLF**
**Key words:** fact, reality, fiction, memory truth

This paper explores the novel *Nachdenken über Christa T. (Thinking about Christa T.)*<sup>1</sup> through the subjective and objective cohesion of what “really” happened and the fictional narrativization of the event that are both encompassed. The paper shows blending of the “objective” facts during the creation of the character of Christa T. (from the heritage of the character in the novel) and the additional writing, recreation of the character by the woman narrator. It is accomplished on a relation between that which cannot be verified or forged and the empirical reality narrativized by the woman narrator. The novel begins with the end of World War Two and continues in the first fifteen years of the regime in East Germany. It is accurate period of time to reread this novel while the current invasion over the Ukraine by the Russia happens in these days. The life and death of the fictional character Christa T. are in focus in this paper and the act of inter-

section with political and aesthetic theory. The plot is *fragmented* through memories, retrospection, reflection. The language strives to achieve a “cognizant” attitude. *On a structural level, the narratological situation* is motioned by a woman narrator who constructs the truth about her dead friend Christa T. and who introduces, apologizes, and recreates her narrative identity. Based on such narratological strategy, Christa T. is a provocative, hermeneutically “impure”, undetermined character, co-memorized, pastiched from the *personal heritages* (sketches, letters, diaries) and the author’s interventions (and thereby also her subjective impressions of Christa T.). The author’s juxtaposition in both literary figures (the dead thirty-five-year-old Christa T. and the living woman – narrator who remembers and thinks) signifies the artistic manner in the discourse. The sameness, corresponding of the first part of Christa T’s name with

<sup>1</sup> See English translation of Christa Wolf, *The Quest For Christa T.* published 1992. All further quotes in my paper are from this edition.

the name of the author is a subsequent reference in autobiographic fiction. The narratological situation is accomplished through a synthesized, conventional autobiographic account of the author Wolf. The implicit voice of the narrator is announced in the relation between the subject and object of narration. The author's splitting into the literary figures of the dead woman and the living woman who remembers her friend who passed away from an illness moves the autobiographic substance of the novel and opens up space for autobiographical "confrontation" of the author with the character. Christa Wolf who was born in 1929, introduces the woman narrator who was born in 1929 and who writes about the woman called Christa T. born in 1927. The character, narrator, and author are born in the same region, east of the river Odra, they have studied in Leipzig, they are readers and writers. The borders of their inter-identification in fiction are blurred. The woman narrator as a close friend of Christa T. is acquainted with the German literature studies in Leipzig, a wife with two children, a writer, "she's everything that Christa T. has always wanted to achieve" (*Thinking about* . . . , 19). The narrator thinks about Christa T. neglecting the moments from her own life, the present time in which she writes, her own 'presence' in the narrative present in which she tells the story. The empirical Christa Wolf gives the narrator the right to speak, while she can *think* only restrictively. She thinks about Christa T. only strictly depending on her powers of perception. The omniscient, auctorial perspective of narration is excluded. By nam-

ing the character Christa T., Wolf creates autobiographical fiction based on the autobiography of the other woman. She attempts to bring in 'voices' which would be strong enough and which would endure in the testimony that experience belongs to *gender* and that the way of 'seeing' and writing elicits *revision of the event*. The woman narrator owns the unpublished materials of the dead friend Christa T. and, as Anne Herrmann believes in "I/She: The Female Dialogic in *The Quest for Christa T.*" - the woman narrator takes over the role of a woman narrator who continues to write the story of Christa T. while taking the liberty of fictionalizing freely (258). The narrative is extracted into a manuscript derived from memory and inventions and it fills the gaps in the *traces* left by the woman determined not by silence and quiet but by absence. The ontological difference between Christa Wolf and the character (the dead Christa T.) and the structural difference in the text between the narrator and the one she speaks to – the addressee, allow the narration to go into fiction. *Thinking about Christa T.* begins: "The quest for her in the thought of her" (3). "And of *the attempt to be oneself*. She speaks of this in her diaries, which we have, on the loose manuscript pages that have been found, and between the lines of those letters of hers that are known to me" (3). Christa T's presence makes an initial appearance through her writings, embedded in a story structured as intertextual dialogue. This passage goes between "her" (ihr), "we" (uns), and "I/me" (ich) the first and the third feminine, the second potentially so. As Anne Herrmann (257)

notes they appeared in opposition to the impersonal “one” (man).<sup>2</sup> The passage begins with the possible semantic of *nachdenken* and its semantic doubling “to remember” and “to follow in thought” and ends with the verb *kennen* (to know). Conjugated in the first person, *kennen* signifies knowledge as the juncture between thought and memory, a form of intersubjectivity. The narrator starts to write in the name of the absent character – the woman who’s threatened by total “absence”. The only defense against her permanent loss is the author’s decision to *represent her, to bring the presence* of the dead woman through writing. With the re-scripting of the already written fragments left by the deceased, the author “bonds” the narrator with the character: “I can summon her up quite easily with a quotation, more than I could do for most living people. She moves if I want her to”... (*Thinking about...*, 4). The way the narrator introduces the past and Christa T. enables a twist, i.e., the seemingly subjective privacy is turned into a context of social conditioning.

The role of the narrative “I” in the first person denotes the subject of narration, the memorized friend, the sameness, complementarity of the subject of narration with the author or complementarity with Christa T. The narrative subject is simultaneously both object of the narrative and subject of the transformation of the real narrative “I” in the artistic figure. At the same time, there are confrontations in the narrative process of Christa T. with herself as an alter narrative “I”.

Thinking includes not only the flow of thoughts but also their stopping. When thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions, it gives the configuration a shock, by which it crystallizes into a monad...

Walter Benjamin, *The Arcades Project*

In *Nachdenken über Christa T. (Thinking about Christa T.)* temporality is postulated in the narrative process through *thinking*. In this novel, the narrative time is not interpreted through its temporal dimension but through the “time of memory” through which all past events are portrayed simultaneously in the narrating disposition and not in the function of decoding a person’s life, but to refer to the contextual chronotope in which the book was written. The images of Christa T. are a scattered composition of scenes, seconds, momentary experiences because *the chronology is disturbing* “disturbing our chronology” (*Thinking about...*, 110). There is a coincidental, unintentionally sufficient temporal reference that allows the narrator to intentionally reconstruct the life of Christa T. When reading Christa T. through Renate Lachmann’s theory of memory and forgetting (2002), death stands at the margins of memory, and the recollection of the absent images (phantasma, simulacrum) rip out forgetting and wake the dead. I argue that what Lachmann denotes as recollection is the *thinking* about Christa T. (*Nachdenken*) which suggests partial and never complete results during thinking. *Thinking* and *remembering* are the two principles, the two modes of building the identity of the nar-

<sup>2</sup> See Anne Herrmann essay: “I/She: The Female Dialogic in The Quest for Christa T”. *Responses to Christa Wolf (Critical Essays)*.

rating subject and the recapitulation of the narratological-hermeneutical circle. The unfinished past is deliberated through re-presence (re-presentatio) of the absent. The re-semanticization of memory and the signs from the past by the living narrator fill the blanching of the memory of the dead friend.

*Nachdenken über Christa T.* (*Thinking about Christa T.*) is not a sustainable novel in the confines of the definition *novel of memory/remembering* because the narrator doesn't stop merely at the literary reconstruction of the reality about the dead woman, but she also wants to capture and make present "the truth" about the character, to elide, shape, recreate (Gestalt) Christa T. One remembers only that which one possesses and which want to preserve. The subject of narration who remembers has a defensive attitude towards temporality, so she does not even preserve the reality of the dead woman, instead, she wishes to establish "the real" Christa T. Therefore, the remembering and processual re-gathering of places (loci) and images (imagines) of memory (Lachman) are directed towards the future. The narrative "I" is divided between the documented "searching" and "digging out" of Christa T. and the yearful directing of the character towards the future tense which will "breach" East Germany's cultural politics at those times. The narrator has a selective role in the creation of Christa T. depending on her memory and the "objective" facts or testimonies about the character as well as Christa T's diaries. "I can do what I want with her" – says the narrator (4).

At the beginning of this novel there's a combination of the *risky borderline conditions* of the narrator's limited consciousness during the building

of the character's identity, but, at the same time, the dependency on it is revealed: "Memory puts a deceptive color on things" (3). On one hand, the narrator's *personal memory* is risky, while she strives to possessively "own" the character as opposed to the attempt of "getting to know it", and the *disciplined memory* which is in a function of the character's reanimation, on the other hand. The narrative "I" limits the narrator in the chain of memory unions, opens a new way of understanding. The author doesn't assume her pure position (explicit voice), she quietly walks behind the narrator who never attempts to change Christa T's life. "The real" Christa T. is not an objectively represented entity, but rather a *dialogized identity* of ponderings, she's a "dialogical" patchwork of diverse texts left behind her, and of the speeches about her by the diversely focalized characters introduced by the narrator. The configurative Christa T. (such as she was in the past) is derived from the imagination which is constitutive in the portrayal of the past because according to Hayden White it has been noted that 'to represent something as' means to narrativize the metaphor or some other trope (1978). The narrator opens a new topos – namely, that which "really" happened latently exists in the text, hidden, distorted, designed as missed "factography". Therefore, reality becomes "confused" (first on the level of text, and then context). The reactivation, reproduction of the "real" Christa T. by way of memorizing is barely possible, because she "blends" restrictively to the memory of the narrator's language, in the neuralgic areas where the delusions of referentiality are confirmed. This position of the narrator (her

angle of narration) makes the role/function of narration questionable, *in the laying out, proclaiming, announcing of the truth about Christa T's character* on the level of the narrative text. Unlike the historiographic text, the subject of narration in the artistic text is least susceptible to facts, and fiction is accomplished behind the determined factography. "One cannot, unfortunately, cling to the facts, which are too mixed up with chance and don't tell much" – the narrator in *Christa T.* says (23). In the fictional narratological strategy, the facts are abstract, and for the narrator, it's impossible to produce an objective" proof of the real details. Christa T. notes: "Facts! Stick to the facts. And, underneath, in brackets: *But what are facts?*" (172). The narrator adds in instead of the dead woman: "Facts are traces which left in us by the events" (172).

The reality in *Christa T.* exists only in the narrator who remembers. The narrator writes of the "inner reality", of the "experience into which the facts of real-life had crystallized in her" (174), and "one must invent in the name of the truth: the truth of that being who does now appear to me at times, and whom I approach with caution" says the narrator (23). Facts as a trace have the imaginative property in the narration of the story. The subject of narration mediates the trace of Christa T's legacy to create out of it an *imagined hypothesis* about Christa T's narrative identity. On that basis, the narrator's *empirical time* (it is the present time) is reinscribed into the *successive time* (the time that goes by) or the time without the present. The narrator interprets the remainder of literary work (carrier of the value of the trace, resultant of the sign)

on Christa T's identity by inscribing the empirical temporality in the cosmic flow of time.

In literary fiction inventing/fictionalizing is the vital stratagem which corrects the insufficiencies during the additional writing and producing of reality to translate the memorized reality into "truth" or a figure of the virtual Christa T. On a macro plan, or during the opening of the text towards the context, Christa T's character can't be a character whose identity will be completely verified. She corresponds to the impossibility of completely referring to the "historical truthfulness" in a country with a social system such as East Germany's because the restrictive "sanctions" by the members of the communist regime are violence that cannot be ignored. On this "suggestible" level, the recomposing of the character gives the narrator the right to creatively *intervene* in the "facts" about Christa T. The principle of *probability* during the building of the "identity of the plot" (Ricoeur 1999) is the connection for comprehending reality. It changes the attitude towards reality, the priorities are retrospectively rearranged, the "unity" of the narrator with her dead friend is re-established (after the narrator performs a verificatory realistic description of a specific scene). Ricoeur points out that the building of the plot is a posteriori modus of a specific tradition (context) and the given cultural heritage. Christa Wolf intervenes with the literary-artistic correction of the: "unsatisfactory" reality, she intervenes with repetitiveness, with narration again and again, with correction and remodeling of the remains of the memory. Even when the narrator relies on her memories she doesn't move in a neutral literary medium, instead, she imposes a *dia-*

*logical* situation: “If everything was as I now wish it to have been, we found it quite natural that there should be, at the back of all these relationships.... If we all behaved that evening as I now wish we had, we were all generous and wanted to miss no feeling... for to all of it, we might have thought, we were entitled. All that evening, New Year’s Eve 1961-2... Christa T. was setting us, I say, an example – setting it for the infinite possibilities still in us” (165-166). Further on, with the gradual opening of the text toward its context, Christa T. loses the strength to live in a “country of rapture”, she tests the power of “truthful” words such as “teacher, training, university professor, publisher, reader” (35). She no longer trusts neither the speaker nor the language, she no longer trusts the “forced” words of the urge for adaptability and adjustment. Christa T. ponders about the reality of the words, the power of the word to think one thing and to say another. “Naming” according to her is rarely precise, rarely coincides, she’s afraid of public announcement, scared of being “marked”. In the mentioned quotations Wolf’s language is a “larva”, “insinuated”, metaphorical language sanctioned in the rigid political regime which she creates. *Then the ideology becomes present in the silence of the text.* Wolf writes about the time in which the silence has to end: “Our perception of things has changed, transforming even the memory which appeared unchangeable to us. Once again, we see the world in a different light (and what is “the world”?). These days, even the basic emotions seem less bearable

than in the past; there is an immense reason for unrest” (20).

The unspoken things in this novel build the subject of narration as her ‘life as a narrative’. It has been noted that if there are things of which it mustn’t be spoken, then ideology and an attitude towards history appear. The relations between the text and the ideology can be historically variable, just as the “general” and aesthetic ideologies are variable in a certain historical context: “If I were to have to invent her, I wouldn’t change her. I’d let her live, among ourselves, whom she, with uncommon knowing, chose as her companions in life... If I’d been allowed to invent us, I’d have given us time to stay (175)... One becomes acquainted through a (female) friend (83).”<sup>3</sup>

Anne Herrmann researches the *Freundin*, as a concept of feminine gender which portrays the other woman – the female writer who enables the narrator to write the novel: “If I were to invent her, I wouldn’t change her... I’d let her live” (175). The inclination towards the conditional sentence is a signal of the fictionality through which the text is shaped as such – fictional, and therefore it is also called fictional trope. The **fictional trope** functions through transformation or through the simultaneous confrontation and reeling of conditionals and indications in the artistic text which is a direct parallel during the referring once to the real, and once to the possible. Reality exists on one side, and the narrative “I” exists in the conditional which is its modus of life in the expressing of the possible – which could happen. The metaphorical sentences in

---

<sup>3</sup> “Durch eine **Freundin** lernt man sich kennen“ - see Anne Herman in “Female Dialogic, in *The Quest for Christa T.*”, 1989, 264.

the fictional context of Christa T. multiply fictionality. Precisely because of that the narrator's narrative "I" exist simultaneously as real and as illusory. As its analogon, it has the existence of Christa T. which is also *both* real *and* illusory. And the metaphor exists as a common denominator of the "existence" of the narrative "I" and Christa T. and it supposes both the literal and figurative meaning. The autobiographical discourse is amenable to reading the autobiography *as a figure*, and to writing the history of the autobiography as a history of the figures. Those figures are embodied in the autobiography as ways of self-portrayal in front of the public, in front of the others, while the self-portrayal in such cases counts upon the public masks that individuals put on when presenting themselves in a certain social context and a specific political time. That is why there is a necessity for a contextual reading of the autobiography which doesn't aspire to be a genre but rather to be a dispersed figure in the cultural history as a whole.

On a contextual level, through the conditionals, the subject of narration in this novel becomes resistant to the conformist attributes and framed verbal finalizations which become legitimized in the global meaning of the narrative identity and the novel as a genre, from the position of the literary character on the level of semiotics, all the way

to the culturological, metatextual reading of reality and history in fiction. As Anne Herrmann points out: "the conditional is transformed from an obligation into a privilege, from the pronoun "her" into "us", through a dialogism which maintains the conflict derived from the contradiction". The ambiguity opens the door to the tropical use of language, to think one thing, and to say another. There is a reason why the narrator has the legitimacy to fictionalize Christa T., and it's not her personal obsessive narrativizing of the absent woman or her permanent transformation into a literary figure, nor her melancholy aspirations feelings the dead woman. The literary-artistic plot is not exhausted here. The narrator intermediates with a sole purpose in the narrative process, namely she intentionally strives *to make public, to announce Christa T. as a social figure*. Christa T. is presented, exposed, introduced in a public dialogue with the narrator in front of the public: "so, that people may see her" (124), "the doubts can be put to rest, so she can be seen. When if not now?" (185).

Thus this novel opens towards its ideological context – East Germany. It is not by chance that the introduction (initiation) of Christa T. as a public, social figure is revealed in the scene of the costume ball when Christa T. is not wearing a costume, but she "presents" Sophie von La Roche<sup>4</sup> "on her own".

<sup>4</sup> Sophie von La Roche - the first recognized woman in German education, author of the epistolary novel *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) (The History of Lady Sophia Sternheim: derived from original notes and other trusted sources by a friend of hers (Geschichte des Fräulein von Sternheim: von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und anderen zuverlässigen Quellen gezogen), written in 1771. In this novel the main character carries the name of the author Sophie. It is believed that Sophie La Roche is the literary model for Christa T., and Christa Wolf herself says that Christa T. is a literary figure which as Sophie La Roche and Sophie Sternheim "shares" her name with the author. Apart from Sophie La Roche, women prototypes for the literary characters in Wolf's novels are Ingeborg Bachmann, Bettina von Arnim, Caroline von Gunderode, Cassandra...

At this point in the text, the reader is dislocated, the reader is invited to face a net of resistances on the level of the text and the historical code on the level of context. Namely, through the character of Sophie La Roche in the artistic text, Christa T. exists in a double register – both as real and as illusory and (just like metaphor) has a figurative and literal meaning. But, in this case, fictionality and metaphoricality become doubled once again, i.e. the metaphor is invoked almost to the limits of the empirical. It is as if Sophie von La Roche “lends” Christa T. her indicative for life, and Christa T. gives her the conditional of her fictional (real or illusory) existence. She gives her one of her possible shapes of life precisely at the costume ball. This Christa T’s textual “split reference” goes into empirical split reference, namely Paul Ricoeur’s metaphorical “to see as” enables us to read Christa T. as Sophie von La Roche, or rather, as her metaphor. The costume ball itself is a metaphor par excellence.

The aesthetics in this novel is not in an according to value role with the ideological strategy of soc-realism. On the level of the form of the text – the ideology is distorted, on the level of content – *Christa T.* is an attempt to speak of an identity which cannot be taken as an example (in the specific time, the specific state and the given historical frame). *Nachdenken über Christa T. (Thinking about Christa T.)* does not correspond to the official strategy of soc-realism aesthetics, it is not productive to the basic principles of soc-realistic poetics.<sup>5</sup> Christa Wolf’s attitude is pro East Germany’s

regime, she is one of those authors who are carriers of the national cultural politics, but she writes the novel about *Christa T.* intentionally “against boredom” in literature and she deliberately “betrays” on the level of expectations of the East German reader. Literature in the context of soc-realism in East Germany is defined by statute. First, “successful” literature is rigidly connected to the past, history, and construction of the new socialistic society in the name of increasing the socialist historical consciousness. Second, the novel has to demonstrate that it is in a potential productive collaboration with the conflicts of the present and to point to the “right” or “wrong” behavior. So the novel is a function, a paradigm. Third, the writer should be engaged and incorporated in that environment in a “cooperative” system. Thus, all forms of “subjective idealism” are devaluated and marked as “inflexible”, “covetous” deliberations, “leftwing radicalism”, condemned to failure, and “subjectivism” could only serve the enemy.

I argue the context of interpretation through two modalities of aesthetic production: 1) the context of reception and 2) the context of writing.

1) When the interpretation is through the reception of the artistic plot/artistic text, the reader is the priority category. The narrator calls the hypothetical reader who denominates the generation which remains to live in East Germany after 1945, after fascism and the period of reconstruction of socialist Germany. In a wider context – this hypothetical reader (fellow citizen) is the *contemporary*

---

<sup>5</sup> The structure of the novel *Nachdenken über Christa T. / Thinking about Christa T.* is not an evocation of society, but it imputes open questions, while the hermeneutist in its defragmented structure re-questions “the truth” and the doubt in “the case” of Christa Wolf.



reader of the author Christa Wolf who codes the content in fiction which can be decoded only by the readers which she addresses. According to Paul Ricoeur (1999) during hermeneutical interpretations, the reader absorbs - both the meaning in fiction and the interactive cohesion between the text and the world which is accomplished on a referential level and communication. The reader takes in both the reference and the capital inserted by the artistic text in the language. The reader's position oscillates between two poles – fiction and reality. The narrator must “lose” Christa T. on a personal level as a reader, *to make her present on a social level*. Christa Wolf does not explain the personal, instead, she simultaneously verifies general areas in the explanation. The inclination to polemise allows her to build antitheses that become questionable while the author gives them separate theoretical articulations. So, Christa T., the narrator, revitalizes the story several times by offering variations of the same event and she relies upon the final shaping of the story in the refigurative stratagem of the reader with the direct reference that she needs a person to whom to the story. Christa Wolf also actualizes herself as a reader and redefines herself in the act of reading. At the same time, the reader changes during the act of reading. Christa Wolf redefines the contours of the reader while changing her contours in the process of reading. The confrontations between the reader and the text are opposed in the synchronicity between them, and the text is reshaped through the process of reading and writing. The reader and the writer are mutually situated in a joint “home”. Christa T. is portrayed as “one of us”. The quick transition from “me”/“her”

*into “us”* connotes the estrangement of the author and the reader vis-à-vis the protagonist or the narrator in co-partnership with Christa T. or rather, the representatives of a social group to which the narrator and Christa T. do not belong. In the co-living with the reader, Christa Wolf shares figuration, minimalist language, the destruction of the dialectic potential, the decreasing of its “reality”. The narrator counts upon the reader who is supposed to *finish* the process of refiguration and building of Christa T's life as narrative and narrative identity – through demonstration of fusion, interweaving, a crossing of the identity of the text with the identity of the reader, thus creating the relation between narrativity in the artistic text, the referential reality, and the real reader. If the configuration of the artistic text refers to the existing historical context then – as Barbara Foley (1986) discusses, the reconstruction of the text is pointed first of all towards the context of the author, and then towards the context of the reader who interprets. Foley maintains that Marxist theory has yet to produce a satisfactory theory of mimesis or the development of genres, so this could be the issue of reference.

The addressing to the reader – the subject - is carried through the ideological background of the text. On a contextual level, the narrator's restrictive point of view is not in favor of the contextual socialistic ideology. Namely, the general dimension of the already known point of view of writing is nullified, the expected standpoint of narration and utterance (Aus-sage) is interrupted, Christa T. is not an example character, a model suitable to the soc-realistic ideology which should say how to live a certain life. That is why the narrator wishes to say

what life which cannot be taken as a model looks like. The context in which this novel is written anathematizes the figure of the narrator as *voiceless, faceless*, without her personal history and story. Such a nameless, anonymous, suppressed narrator in *Thinking about Christa T.* exists only in correlation with the female character Christa T. and only when she addresses and “brightens up” herself, referentially, in the statements with the personal pronouns “me” or “we”. This anonymous position of the woman narrator is the cost that Christa Wolf has to realize for the personal presence in the novel and for the taking of the ethical-political strategy of establishing a certain “truth” through fiction. The transformations to the narrator are suppressive, she is not demonstrative on her own and she remains without an intentional contour, but she is incorporated within Christa T’s artistic figure.

2) The interpretation of the text through the second modality – the context of writing – is connected through the autobiographical intentions of the author and author’s inclination towards interpreting the political and sociological cultural phenomena in a certain social context, and therefore reading the ideology of the discourse. The correlation of the artistic text with the context is accomplished through the *modus of narration, and not in the specific representation of the context*. The narrator’s writing through the imaginative variations about Christa T. is an act through which she leaves a trace, a script, through which she tries to find herself (inside herself). But, at the same time, it is also hiding, mimicry of the traces because Christa T. looks upon writing as an opportunity to surmount things (by writing) which at the

same time implies an attempt to overcome them. Writing in the communist context is “necessarily” affirmative, and that leads to settling (Heidegger) and safety in one’s own country. Christa T. remains to write in her own country and she dies in it. At the same time writing becomes her mimicry, a seal of exclusion, not because of the incompatibility “to say things as they are for real”, but as an active defense against them. Narration and the desire to narrate are maybe the only possible modes for construction of culture and personal identity in such circumstances, or as Nira Yuval Davis says in *Gender and Nation* – narration handles the borderline conditions inclusively and exclusively. Christa Wolf in *Thinking about Christa T.* continues: “I understand the secret of the third person, who is there without being tangible and who, when circumstances favor her, can bring down more reality upon herself than the first person: I. The difficulty of saying “I” (169-170).

### Conclusion

The transformation from the narrative “I” into “she” enables the narrator’s narration and is a confirmation of her nameless position. The anonymity of the third person allows the pluralization of the entities. The author’s mimicry with the third person points to the context of interpretation and the author Christa Wolf’s responsibility as she is revitalized through positioning the subject in politics (society). The ideology of the text exists in its configuration, and not in prefiguration, the precognition of the text. During the careful reading of *Thinking about...*, one notices that which is unspo-

ken, which is implicit, hidden between the text of Christa Wolf's script or announced through metaphors. The metaphorical language is her mark. The abovementioned quote is the *motto* of the novel – “*becoming aware of oneself*” and “*the difficulty of saying 'I'*”. At this point literary fiction opens up towards political ideology and the contextual dimension of the novel. In Marxist terminology “becoming aware of oneself” is the abolition of estrangement, therefore the triple variation of the narrative identity is inscribed in this novel – communist ideology, the life of Christa T., and Wolf's autobiographical discourse, i.e. self-fulfillment. The opening of fiction towards the contextual reality – as Heinrich Mohr puts – can be redefined by the author's long journey from East Germany towards herself. Christa T. makes a politically ideological new beginning after 1945, in the new world, with a paradoxically utopian situation: a partial consciousness inside the individual living in a society based on principles of community. So hypothetically, if the aesthetic act in the artistic text is ideological, it doesn't close itself completely to (Marxist) ideology, but instead, it's a kind of an ideology by itself, but also its appendix, its criticism. This is close to the thinking of Frederick Jameson, who believes that one does not experience texts as objects on their own, but that we receive them as piled up layers of previous traditional interpretations, and the object of interpretation is not the text itself but rather the interpretation through which we are trying to face the text. When the narrator speaks of her dead friend from the position of narrative present she introduces her with

the pronoun “we”. Susan Lanser (1992) calls such a voice which appears through the prism of political recognition and persuasion a *communal voice* in female fiction, i.e. it is the voice of the female narrators which construct themselves *in plurality*. This theoretician emphasizes that still, the communal voice is listed in one point of the notion of the goal and the identity compared to the voice of the narrative community.<sup>6</sup> On a macro plan, it is the ideological process that the text itself has penetrated. Christa Wolf in the essay on Ingeborg Bachmann (1993) writes that if things are overcome by writing, it can stimulate and conquer banality in the course of writing. And *banality* – as Hannah Arendt points out – suggests relations between the crisis of the subject and national socialism – a theme that is present in the entire works of Christa Wolf. For Wolf history is a potentially swollen subject, and literature cannot be written outside of the historical situation. The historical situation breeds in the basis of Christa Wolf's opus and it opens the question of the writer's ethics. “The death of Christa T. is desired as a disease”... “neurosis comes from the diminished capacity to adapt, to adjust herself to the circumstances of life” – says the doctor and advises: “You'd have to realize what's involved... You'll learn to adapt” (72). *Adaptation* and disease are in union with the conditionality of living in the socialist society, “conformity is the means of survival: adaptation, conformity at any price” (112) – ironically says one of Christa T's students. The narrator in the process of thinking *transforms* the death of her friend giving it a different signified, she moves the meaning into

<sup>6</sup> See Susan Lanser, *Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice*.

a social context. Therefore, sickness, death, as well as accepting the misfortune of Christa T. are “a reasonable price to pay for refusing assent” (157). The sickness that Christa T. dies from is just another open gap between the reader and the narrator. At one of the writers’ conventions held in 1969, the representatives of soc-realism are radically opposed and they say: “let’s say it clearly: Christa T. dies from leukemia, but she suffers from the German Democratic Republic. . . , the death of Christa T. – as Huyssen notes – is “the hardest blow on the utopia” or it represents a beginning, because Christa T. dies when the socialist phase of the reconstruction in East Germany ends when hope and utopia are strictly controlled, and with that, they are forgotten as unconditional terms for the fulfillment of the socialist home.<sup>7</sup> The “real” accomplishment of Christa T. in the socialistic context is only possible in the writing of the artistic work or only – existing in the process of narration. The authorship of Christa T. is the “loophole” for the hermeneutics because the reading of *Nachdenken über Christa T. (Thinking about Christa T.)* as a novel about the artist Christa T. becomes complicated. The inventive artist in GDR, more or less, remains a foreigner and an outsider. Authorship becomes the reversible union between the character Christa T. and Christa Wolf. Both the character and the author want to fulfill their social duty in their “own currency” in literary narration and fiction. The transformed Christa T. into an artefact which is presented in the GDR society (as “essence”, “truth”), imposes the contradiction of the past which instigates the present and the future and im-

pedes the “self-awareness” of the character in that past. Precisely at this point in the novel are “illuminated” the reasons for the reaction of the East German criticism in GDR as a reaction of the East German critics which emphasize in the foreground Christa T’s “escape” into active resignation (through writing) as a definite distancing from the socialist regime. Christa Wolf builds her identity and splits it through history with a strong influence of ideology. Fascist Germany, East, and West Berlin – are the connections/shifters (Ricoeur) that are necessary for rethinking of one’s position (in the case of Wolf), or the desire to remain in that part of Germany where her family is, but at the same time the desire to break the wall, the border to find the new, “free” language that she’ll use to express herself or to narrate of herself. The ideology for C. Wolf “interpellates” and addresses the subject of narration and it plays a significant role in *critical sense* for the creation of the identity. It is the “I” that reads, understands, and interprets the world, at the same time interpreting itself in the world and in time. In that kind of process, that “I” always becomes someone else. The meaning of the other in the ethical sense of the word has opened the question of the “I” *that has to be placed in the position of the other*, to read itself as other (de Certeau). *Nachdenken über Christa T. (Thinking about Christa T.)* resists any type of classification, the female narrator only intermediates in the recomposing and continuous thinking about the narrative identity of the character Christa T., and death happens only through the consciousness of the reader and through the imaginary conversation with him. On

---

<sup>7</sup> See Andras Huyssen, *Reflections of Christa T. Responses to Christa Wolf (Critical Essays)*, 15.

the level of the text – the narrative “I” is split in the figure of Christa T. and the narrator, to minimize the auctorial narrative situation. The political contextual act of reading of the novel shows that the paradigmatic dying of Christa T. is necessary for the author to continue to “really” live, because: “she knew that soon people would not die from this illness” says the narrator (182). Just before the end of the novel, there is a scene with the **house** which is the crucial part of the text, an argument for the fusing with life. In this scene it is told how Christa T. has a double need – she’s divided at the same time between 1) the choice of remaining to live in socialist East Germany on one hand and the other hand 2) the desire to retreat into her “own home” (ignoring the general “state” home) in which she will be able to fulfill herself as a writer. Wolf projects the **home** on a macro contextual level of East Germany (not outside of it), and therefore the self-fulfillment/self-realization of Christa T. gains utopian dimensions. After moving into the house Christa T. dies, and precisely that nullifies, interrupts the possible interpretation by which the home will be seen as a fulfilled home. For Christa T. the house is the Home, but she cannot attain the individual in the context of the state: “This house should be nothing but a sort of instrument that she meant to use to link herself more intimately with

life, type of instrument which she meant to use to link herself more intimately with life, a place with which she was profoundly familiar because she had created it herself...” (153). Building a house is what Andreas Huyssen calls breaking through that which was, and anticipating that which will happen (1989). It is a possibility for Christa T. for the longing of the individual subjective anticipation of the home – **Heimat**. Heimat – a term which directly translates as “home”, central in the German thought (in a nationalistic sense), in a wider frame, signifies an individual feeling for space of belonging, security, connection to a certain chronotope Christa T. is intimately connected to the house and from there she can finally think of her own will. Nora Rätzel in the essay “Harmonious ‘home’ and disturbing ‘foreign land’” explains that in the sociological research of gender images the term “home” (“homeland”/Heimat) is generally connected to *harmonious* images which place the studying of the cultural identity in a social frame. In Rätzel terms the homes incorporates the “home” in which one lives, but at the same time the homeland. This term connects both meanings because at the same time it can be “passive enjoyment” connected by association to nature, but also a primary symbol of the nation.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> See Nora Rätzel, Harmonious „Heimat“ and Disturbing „Auslander“. *Feminism and Psychology, special issue Shifting Identities, Shifting Racism*, 4(1): 81-98.

## References

- Benjamin, Walter. 2002. *The Arcades Project*. Harvard University Press.
- Foley, C. Barbara. 1986. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Cornell University Press.
- Herrmann, Anne. 1989. "I/She: The Female Dialogic in The Quest for Christa T". *Responses to Christa Wolf (Critical Essays)*. Ed. Fries Sibley
- Huysen, Andreas. 1989. Reflections of Crista T. *Responses to Christa Wolf (Critical Essays)*. Ed. Fries Sibley Marilyn. Detroit: Wayne State University Press, 233-247.
- Lachmann, Renate. 2002. *Phantasia Memoria Rhetorica*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Lanser, S. Susan. 1992. *Fiction of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press.
- Rätzel, Nora. 1994. Harmonious „Heimat“ and Disturbing „Auslander“. *Feminism and Psychology, special issue Shifting Identities, Shifting Racism*, 4(1): 81-98.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Time and Narrative*. Volume 1, 2, 3. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. (Originally published in 1985). The University of Chicago Press.
- Wolf, Christa. 1992. *The Quest For Christa T*. New York Farrar: Straus, and Girouox.
- Wolf, Christa. 1989. Subjective Authenticity: A Conversation with Hans Kaufmann. *Responses to Christa Wolf (Critical Essays)*. Ed. Fries Sibley Marilyn, Detroit: Wayne State University Press, 55-75.
- Wolf, Christa. 1993. *The Author's Dimension (Selected Essays)*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wolf, Christa. 1993. Interview with Myself. *The Author's Dimension (Selected Essays)*. Chicago: The University of Chicago Press, 16-20.

## Сенка Анастасова

### Од заплет до политика (Естетика и политика во *Размислување за Кристиа Т.* од Криста Волф) (Резиме)

Есејот се занимава со естетичките аспекти на процесот на пишување и отворање на уметничкиот текст кон политичкиот и културолошкиот контекст, во субверзивната автобиографска новела *Размислување за Кристиа Т.* од германската авторка Криста Волф. Во овој текст расправам за врските помеѓу процесот на наратива (нараторологијата како наука за раскажувачкиот текст) и политичката теорија која се занимава со политичката одлука: што е она што вистински се случило (фактот) и што е она што е фикција. Низ подвоеноста во идентитетот на Криста Волф (авторката) и Криста Т. (мртвата фикционална жена, карактерот) ги отворавам прашањата: што е стварност, фикција, мемориски практики, идеологија и пишување, дијалектички отпор кон

идеолошка матрица и унифицираното пишување, реконструкција на стварноста и фактографијата наспроти фикционални тропи. Овој есеј има за цел да го покаже процесот на естетичка продукција и конфигурација на уметнички текст низ теорија на рецепција и контекст на интерпретација. Наратолошката автобиографска трансформација на авторката, од раскажување во прво лице единина до раскажување во трето лице женски род (таа) – ја покажува еманципацијата на мислата и процесот на ослободување на фикцијата од самодоволноста на наратолошкиот контекст и отворање на пишувањето кон културолошко-политичката стварност (во 1945 г.). Укажувам на хипотезата дека ако естетичкиот акт во уметничкиот текст е идеолошки, истовремено тој акт не смее да се затвори во сопствената (марксистичка) идеологија, туку единствено може да постои во пукнатинките на идеолошкиот отпор, во политичката одлука како чин на отпор низ уметност, како основа за создавање нови политичко-идеолошки почетоци низ уметнички парадигми на пишување. Покажувам дека критичкиот пристап на дистанцирање на авторката (уметничката) од самата себе (емпириската личност) е единствено можен прогресивен естетичко-политички акт на творење, епистемологија и толкување помеѓу минатото, сегашноста и иднината.

**Клучни зборови:** факт, стварност, фикција, мемориска вистина






Илија Велев

УДК 821.163.4(497.16).09

УДК 929Никчевиќ, М.

*Original scientific paper / Изворен научен труд*


## ИСТРАЖУВАЧКИОТ ПРИЛОГ НА МИЛОРАД НИКЧЕВИЌ ВО АФИРМАЦИЈАТА НА ЦРНОГОРСКИОТ ПОСТЊЕГОШЕВСКИ КНИЖЕВНОИСТОРИСКИ КОНТИНУИТЕТ НА РАЗВОЈ

**Клучни зборови:** Милорад Никчевиќ, црногорска книжевност, монтенегристика, славистика, компаративистика

Местото и улогата на проф. д-р Милорад Никчевиќ (1941 – 2021) во современата балканистика, славистика и монтенегристика сè уште не се до крај определени и не се доволно научно валоризирани. Со исклучително мобилната преокупација преку истражувачките достигнувања во славистиката, компаративистиката, кроатистиката и над сè во монтенегристката повеќе ги преокупираше академските и научните кругови да ги следат објавувањата на неговите книги и прилози, кои често служеа како сериозни извори и упатувања за непознати, малку познати и за компетентно толкувани или анализирани културноисториски процеси, дела и автори. Можеби ваквиот однос кон делото на Милорад Никчевиќ повеќе се должеше поради исклучителниот истражувачкиот дух на неговиот

пристап, што му се посветуваше повеќе на методолошко-стручната конзистентност – отколку на афирмативно-проследените погледи кон ангажираните тврдења и убедувања. Активното академско и научноистражувачко присуство на Милорад Никчевиќ траеше сè до неговата неодамнешна смрт, до кога не беа престанале најавите и појавувањата на нови откривања и толкувања во објавуваните прилози низ периодиката и во издадените книги. Тоа го објаснуваме како одраз на постојаната актуелност на неговата научноистражувачка дејност, која повеќе поттикнуваше опсервирање и следење – отколку што провоцираше критичко разногласие и несогласување. Впрочем, неговите одмерени и потврдени ставови ги неутрализираше критичките намери за негирање дури и од истражу-

вачите кои различно стоеја на дистанца од неговите погледи при афирмацијата за континуитетот на црногорскиот книжевноисториски и книжевнотворечки развој. Оттука и јасно ја нагласуваме потребата да се поттикнат идните генерализирани оценки и толкувања за научноистражувачката дејност на Милорад Никчевиќ, веќе стационарирана во две заокружени рамки од неговото живеење и од професионалното авторско ангажирање: 8-децениски живот и скоро 5-децениско научно профилирање.

Сепак, постоеја и извесни стручни следења на научноистражувачкото надраснување на Милорад Никчевиќ. Дури неговите објавувани книги и прилози беа критички опсервирани, толкувани или цитирани, а се евидентираат и посебно посветени осврти од други истражувачи. Тука пред сè мислиме на критичкиот приказ од Крсто Пижурица кон истражувањата на Никчевиќ за Стефан Митров Љубиша /1822 – 1878/ (Pižurica 1983),<sup>1</sup> на критичкиот осврт од Слободан Вујачиќ кон штотуку објавената негова монографија *Crnogorska pripovijetka između tradicije i savremenosti. Književnoistorijsko i tipološko određenje pripovjetke od 60-ih godina 19. vijeka do Prvog svjetskog rata*, Titograd 1988 (Vujačić 1988: 12), или пак, на рецензентските интерпретации на Јован Деретиќ за истата негова монографија (Deretić 2006), на критички-

те оценки од македонскиот филолог и писател Науме Радически за неговата *Istorija crnogorske književnosti*. Кн. III. *Crnogorska književnost od 1852. do 1918*, Podgorica 2012 (Radičeski, 2013: 295-308), или на досега најкомплетното претставување од Александар Радоман кон придонесот на Милорад Никчевиќ за современата книжевна монтенегристика (Radoman 2018: 325-339). Токму и наведените последни и најкомплетни критичко-истражувачки изјаснувања за книжевноисториското дело на Милорад Никчевиќ од страна на Науме Радически и на Александар Радоман ги најавија заокружувањата и генералните стручни оценки за научноистражувачката дејност на овој исклучителен монтенегрист. Со своето импозантно дело, Милорад Никчевиќ се подреди рамноправно до најбележитите современи црногорски интелектуални авторитети од форматот на Војислав П. Никчевиќ, Новак Килибарда, Радослав Ротковиќ, Божидар Шекуларац, Сретан Перовиќ и др. Особено и откако неговиот истражувачки опус беше и био-библиографски верификуван во посебно издание (Dražković 2016), преостанува идните истражувачи монтенегристи и слависти неисцрпно да добиваат сознанија за: црногорскиот книжевноисториски континуитет од XIX век; да го проследуваат неговиот развоен интеркултурен контекст со јужнословенските, но

---

<sup>1</sup> Истражувањата на Милорад Никчевиќ за Стефан Митров Љубиша главно беа поттикнати при изработката на неговиот магистерски труд под наслов *Stefan Mitrov Ljubiša i Njegoš – uticaji i paralele*, што го одбрани во 1978 година на Филозофскиот факултет во Нови Сад. Покрај тоа што низ научната периодика истражувањата на Милорад Никчевиќ придонесоа за пошироката афирмација на овој црногорски книжевник од XIX век, сепак неговите веќе прифатени и цитирани компаративни истражувања монографски беа објавени дури подоцна, во 2011 година. Види: Nikčević 2011.

и пошироко со новите најави на европскиот модернизам; да ја согледуваат специфичната природа на процесот на типологизацијата и поетиката на книжевнотворечките процеси; и сл.

Истражувањата на Милорад Никчевиќ, во прилог на афирмацијата на посебниот црногорски книжевноисториски развој и континуитет, се одвивале во специфични околности за неговото научно и академско издигнување. Имено, неговото дипломирање се одвило во Хрватска на Филозофскиот факултет во Загреб, магистрирал во Србија на Филозофскиот факултет во Нови Сад, а докторирал на Филолошкиот факултет во Белград кај истакнатиот за тоа време книжевен историчар Јован Деретиќ. Но, над сè, треба да се истакне дека најголемиот дел од професионалното работно искуство го реализирал во хрватската академска, научна и културна средина. Затоа и неговите фундаментни книжевноисториски, или пошироко културолошки истражувања, секогаш биле подредени на интеркултурните хрватско-црногорски односи, врски, влијанија и интерференции. Оттаму и погледите или толкувањата за црногорските културноисториски и книжевнотворечки процеси тој ги реafirмирал преку влијанијата од глобалните текови во јужнословенскиот и во европскиот културолошки контекст. Со дополнителна напомена дека поради непосредниот престој во хрватската научна, академска и културна средина, Милорад Никчевиќ останал на дистанца од доминантните исфорсирани српско-црногорски интеркултурни прелевања – разоткривајќи ја изворно поврзаноста на црногорската духовна, културна и јазична тра-

диција со современоста. Од една страна, научно и културолошки вршел афирмација на хрватските културноисториски и јазични процеси, врз чиишто проследувани искуства ги поврзувал и тековите на посебните црногорски книжевнотворечки потенцијали кои глобално се одвивале во хрватско-црногорскиот, во јужнословенскиот, но и во пошироките развојни тенденции на европскиот интеркултурен контекст. Ваквиот истражувачки однос на Милорад Никчевиќ научно и методолошки се апсолвирал работејќи ангажирано во двенаесениот макропроект посветен на двонасочните вековни хрватско-црногорски културни, книжевни и јазични врски и влијанија. Како резултат од таквите научноистражувачки посветувања на Никчевиќ произлегоа и објавувањата на неколку негови книги. Меѓу нив ќе ги издвоиме следниве: *Hrvatski i crnogorski književni obzori*, Zagreb 1995; *Na civilizacijskim ishodištima*, Osijek 1999; *Književna približavanja*, Osijek 2021; *Odsjaji kultura. Hrvatska i crnogorska kultura stoljećima*, Zagreb 2002; *Filološke rasprave. Interkulturalni kontekst*, Podgorica 2002; *Komparativna filološka odmjeravanja*, Cetinje-Osijek 2006; *Josip Juraj Strossmayer i Nikola I Petrović Njegoš u korespondenciji i dokumentima*, Cetinje-Osijek 2009; *Hrvatski i crnogorski književno-kulturni smjerokazi*, Osijek 2013; и др. (Radoman 2018: 334, фуснота 17).

Токму преку компаративистичките истражувања за хрватско-црногорските културни, книжевни и јазични односи, врски и влијанија Милорад Никчевиќ ги поттикнувал сопствениите посветувања врз афирмацијата на посебни-

от црногорски духовен, културен, книжевноисториски и јазичен идентитет. Притоа, уште во 1995 година тој почнал да го следи актуелниот пат за афирмацијата на посебноста на хрватскиот јазик, литература и култура, па како негова директна заслуга на Филозофскиот факултет во Загреб за првпат се вовеле и црногорските студии *Montenegrina*. Нагласуваме дека во тој период дури и во самата Црна Гора не можело да се замисли основањето на посебно издвоени црногорски јазични и национално-културни студии. Натаму, воспоставувањето и афирмацијата на црногорските национални научни, академски и културни иницијативи скоро и да не се ефектуирале без директниот или индиректниот ангажман на Милорад Никчевиќ. Тоа се потврдува и преку неговата соработка и поддршка на дејностите во Институтот за црногорски јазик и книжевност во Подгорица, како и на Факултетот за црногорски јазик и книжевност во Цетиње – истовремено членувајќи во формираната Дукљанска академија на науките и уметностите, но и соработувајќи со Матица Црногорска, и сл.

По неодамнешната смрт на Милорад Никчевиќ (на 13 октомври 2021 година) во Осиек се заокружи и неговиот богат научноистражувачки опус. Импозантната научна библиографија што ја оставил зад себе јасно го истакнува неговиот исклучителен придонес во афирмацијата на црногорскиот постњегошевски книжевноисториски континуитет. Истражувањата од областа на монтенегристката, или поконкретно на црногорскиот книжевноисториски развој, главно биле посветени на книжевнотворечките

процеси на просторот на Црна Гора во т.н. постњегошевски период – од 1852 до 1918 година. На тој начин книжевноисториските истражувања на Милорад Никчевиќ извршиле научно премостување во вековниот развоен континуитет на црногорската книжевност меѓу традицијата и најавата за нова современост. Додека малкутемина книжевни историчари монтенегристи пристапувале дескриптивно-фактографски и општоисториографски кон расветлувањата на процесите, авторите и на делата од средновековната и од народната црногорска книжевност, црногорскиот постњегошевски книжевноисториски развој бил проследуван од Милорад Никчевиќ со дополнителен пристап на интердисциплинарен, теоретски и на критичко-толкувачки однос кон објаснувањата за поврзаноста меѓу глобалните и традиционално-изворните културолошки процеси. Тоа подразбира дека сознанијата до коишто доаѓал Милорад Никчевиќ фактографски морале да се идентификуваат преку, за тоа време, мошне контроверзното општествено, духовно и културно живеење на Балканот и пошироко во Средна и во Југоисточна Европа.

Погоренаведените научноистражувачки преокупации на Милорад Никчевиќ веќе профилирано се навестиле уште при пишувањето и одбраната на неговата докторска дисертација во 1985 година, која се однесувала на „црногорската кратка проза од 60-тите години на XIX век до Првата светска војна“. За краток период овие негови истражувања беа објавени и во посебно монографско издание (Nikčević 1988). Таму истражувањата на Никчевиќ биле посве-

тени исклучително на прозното книжевно творештво во развојниот период од новата црногорска книжевност, која се создавала во периодот од црногорското национално и државно афирмирање и политичко конституирање. Покрај тоа што на едно место ги синтетизирал аотиграните податоци за малку познатите, или за сосема непознатите црногорски писатели и книжевни дела – истовремено тој ги разоткрил и поважните структурни, стилско-изразни и поетолошки типологизирани карактеристики на црногорската книжевност од наведениот развојен период. И што е поважно: го претставил црногорскиот културноисториски амбиент во кој книжевно се творело, ги претставил генезата и тековите на развој на црногорското прозно творештво, а истото тоа културолошки го согледал и глобално во актуелниот за тоа време европски книжевен контекст.

Сепак, истражувачкиот прилог на Милорад Никчевиќ во афирмацијата на црногорскиот постњегошевски книжевноисториски континуитет на развој најмногу дошол до израз во неговата книжевна историја: *Crnogorska književnost od 1852. do 1918.* Овој исклучително капитален научен труд на Милорад Никчевиќ претставува трета книга од тритомното издание на *Istorija crnogorske književnosti*, што во 2012 година научно го иницира и го објави во посебни изданија Институтот за црногорски јазик и книжевност во Подгорица. Првата книга е *Usmena književnost*, авторство на Новак Килибарда, преку која се истакнува изворноста на народната (усна) и фолклорна традиција, од која во континуитет низ вековите се напојувале црногор-

ските културноисториски и книжевнотворечки процеси. Втората книга *Crnogorska književnost od početaka pismenosti do 1852.*, чијшто автор е Радослав Ротковиќ, синтетизирано го поврзува континуитетот на црногорскиот книжевноисториски развој „од почетокот на писменоста“ – односно од развојот на словенската писменост и книжнина во втората половина на IX век, па сè до највпечатливите црногорски книжевнотворечки достигнувања од страна на Петар II Петровиќ Његош (1813 – 1851). Истражувањата и објавувањето на третата книга од макропроектот *Istorija crnogorske književnosti* му била доверена токму на Милорад Никчевиќ, како на најпогодна личност меѓу монтенегристите по афинитет и по потесна област на истражување.

Според периодизацијата на црногорскиот книжевноисториски развој, овие истражувања на Милорад Никчевиќ генерички и типолошки се надоврзуваат на втората книга од Радослав Ротковиќ каде што се презентирани процесите, авторите и делата од црногорската книжевна историја до 1852 година. Впечатливо е што и самиот Милорад Никчевиќ мошне ангажирано се впуштил доследно да го следи развојниот след на црногорската книжевна историја презентирани во втората книга на Радослав Ротковиќ, но своето свртување назад кон тамошните истражувачки искуства го активирал само во функција на проектната интроспекција: во континуитет да се поврзат развојните идејно-стилски појави на романтизмот, реализмот и на модернизмот како творечки тенденции во новата црногорска книжевна историја од втората поло-

вина на XIX и во почетокот на XX век. Мошне е важно да се нагласи дека Милорад Никчевиќ најдоследно успеал да ја потврди хомогенизацијата меѓу идеолошките тенденции, типологизацијата, поетиката и пројавата на европскиот модернизам во повеќеслојните црногорски книжевнотворечки процеси од нагласениот период. На тој начин истражувана и структурирана, *книжевната историја* на Милорад Никчевиќ суверено ги легитимира посебностите на црногорските книжевнотворечки процеси не само од постнегошевскиот период и на таму, туку дополнително успеа да го потврди и посебниот интегритет на поранешниот црногорски книжевноисториски развој – како извор и како традиција.

Истражувањата на Милорад Никчевиќ во книгата *Crnogorska književnost od 1852. do 1918*. фактографски документирани и теоретски толкувани покажаа дека во тој развоен книжевнотворечки период веќе биле културолошки профилирани односите, врските и влијанијата на црногорската книжевност со другите книжевности – заедно споделувајќи ги глобалните и интеркултурните идејни и естетски искуства. За тоа придонела и ситуацијата што на црногорската културна и книжевна сцена се појавиле како влијателни повеќе периодични списанија, алманаси, календари и весници. Меѓу поистакнатите од списанијата биле: *Црногорка* (1871 и 1884 – 1885), *Зейна* (1885), *Нова Зейна* (1889 – 1891), *Луча* (1895 – 1900), *Книжевни лисци* (1901 – 1902), *Дан* (1911 – 1912), и др. Од алманасите ќе ги споменеме: *Орлик* (1865 – 1880 и 1885), *Бока Котворска* (1882 – 1883), *Бока* (1909

– 1914), и др. Секако дека меѓу нив значајна улога имале и календарите: *Грлица* (1889 – 1893 и 1896 – 1897), *Зейна* (1908 – 1914), *Захумље* (1908 – 1909) и *Ловќен* (1902). Книжевните и идејните тенденции во Црна Гора се афирмирале и преку весниците кои се издавале во Цетиње: *Црногорац* (1871 – 1873) и *Глас Црногораца* (1873 – 1914), како и оние кои излегувале во Никшиќ: *Невесинје* (1898 – 1899) и *Онотошиќ* (1899 – 1900). Присуството на општествената, културната и на книжевната периодика во Црна Гора почнала да овозможува развој на плурализам на идеите, но и поттикнала естетски сообразувања на творечките модели со искуствата на другите книжевности од опкружувањето и од средноевропските културни средини (Velev 2021: 424-425). Во периодот меѓу втората половина на XIX и првите две децении од XX век веќе се типологизирала автентичноста на новата црногорска книжевност, кога и се појавувале бројни книжевни творци на поетски, прозни, драмски, патописни, мемоарски и на книжевно-критички дела. Бранот на новите и потворени кон надвор културолошки придвижувања во Црна Гора го поттикнал и интересот за интеркултурните односи со другите национални и глобални книжевнотворечки искуства, при што се интензивирале и преводите на поетските и на прозните актуелни книжевни дела. Главно, поголемиот дел од црногорското книжевно творештво се потпираше врз традиционалните фолклорни и морализаторско-дидактички искуства, кое во развојниот контекст претставувало премостување на традицијата кон современите идејни тенденции и творечки форми. Но

и поранешната изградена црногорска традиција на интеркултурна коегзистенција со творечките перспективи на средноевропската книжевност, во голема мерка придонела да се пристапи до поослободено приспособување на новата црногорска книжевност кон современите текови на европоцентристичките книжевнотворечки правци и идејни модели. Тоа ѝ овозможувало на новата црногорска книжевност да почне да ги апсорбира модерните и авангардните креативни достигнувања, со кои како уметност и како култура уште повеќе се доближувала до актуелниот за тоа време европски книжевен контекст. Од тој развоен период, меѓу бројните истакнати црногорски поети, писатели, драматурзи, патописци, критичари и книжевни проследувачи се издвоиле и двата еминентни црногорски книжевни кругови: Бококорскиот и Пљевљенскиот.<sup>2</sup>

Истражувањата и објавуваните научни прилози на Милорад Никчевиќ за повеќе од 6-деценискиот постњегошевски книжевноисториски развој во Црна Гора натаму цврсто ќе се втемелат како трајни вредности во монтегристиката. Досегашната нивна поширока прифатеност во филологијата веќе претставува своевиден културноисториски патоказ, по кој ќе треба да се поврзуваат тековите на црногорските традиционални искуства од минатото со промодернистичките идејни и естетски тенденции – како поттикнувачки творечки предизвици во современоста. Следствено, и книжевноистражувачката дејност на проф. д-р Милорад Никчевиќ ќе продолжи да се потврдува како незаобиколен научен хоризонт, во кој ќе се навраќаат сегашните и идните балканолози, слависти, а и над сè монтегристи.

<sup>2</sup> Целосниот книжевноисториски преглед на позначајните црногорски писатели од периодот меѓу 1852 и 1918 година се претставува во третата книга од изданието на *Историјата на црногорската книжевност*. Види: Nikčević 2012.

## Литература

- Deretić, Jovan. 2006. *Dnevnik čitanja jednog intelektualca. Književnokritička misao o djelo Milorada Nikčevića*. Zagreb-Osijek.
- Drašković, V. Nada. 2016. *Bio-bibliografija Milorada Nikčevića*. Cetinje.
- Nikčević, Milorad. 2012. *Crnogorska književnost od 1852. do 1918., Istorija crnogorske književnosti*. Knjiga III. Podgorica.
- Nikčević, Milorad. 1988. *Crnogorska pripovijetka između tradicije i savremenosti. Književnoistorijsko i tipološko određenje pripovjetke od 60-ih godina 19. vijeka do Prvog svjetskog rata*. Titograd.
- Nikčević, Milorad. 2011. *Njegos i Ljubiša: uticaji i paralele*. Podgorica.
- Pižurica, Krsto. 1983. Dvije Studije o Ljubiši. U: *Stvaranje*, br. 5. Titograd.
- Radičeski, Naume. 2013. *Crnogorska književnost u makedonskome ogledalu*. Podgorica: 295-308.
- Radoman, Aleksandar. 2018. Doprinos Milorada Nikčevića savremenoj književnoj montenegristici. U: *Lingua Montenegrina*, god. XI/2, br. 22. Cetinje: 325-339.
- Velev, Ilija. 2021. *MAKEDONIJA I CRNA GORA. Kulturnoistorijski i književnostvaralački kontekst*. Podgorica.
- Vujačić, Slobodan. 1988. Između tradicije i savremenosti. U: *Glas Slavonije*, br. 13443, 27. Listopada. Osijek.

### Ilija Velev

#### **The Research Contribution of Milorad Nikchević in the Affirmation of the Montenegro Post-Njegosh Literary Historical Continuity of Development (Summary)**

Milorad Nikchević (1941-2021) is a prominent Slavist, with accent on Croatian and Montenegrin studies, comparator, whose books and scientific contributions represent serious sources for following unknown, little known and competently interpreted or analyzed cultural-historical processes, works and authors. Specifically, our research refers to his contribution to the disclosure of the Montenegrin post-Njegosh literary-historical continuity of development, following the ideological tendencies, the authors and the works in the period from 1852 to 1918. Special interest is paid to his authorship of the third book in the *History of Montenegrin Literature* (Podgorica 2012), which projects the Montenegrin literary-historical development in the mentioned periodical framework - forwarded in the context of global South Slavic and Central European literary tradition as well.

**Key words:** Milorad Nikchević, Montenegrin literature, Montenegrin studies, Slavic studies, comparative studies



**Mira Bekar**

УДК 316.77:004.738.5

УДК 316.472.4:004

*Original scientific paper / Изворен научен труд*

## CREATING PHATIC COMMUNION THROUGH EMOJI IN ONLINE CHATS

**Key words:** emoji, phatic communion, text-based chat, computer-mediated communication, conversation analysis

### Introduction

In the past decade online communication dominates. It has outclassed face-to-face communication, becoming an increasingly common form of social interaction. The processes of establishing and maintaining social relationships for both personal and professional goals have been transferred to online venues. All social relationships are always something continuing through time. Establishing and developing a social relationship means that people prefer interacting with certain members of a community, but avoid, even reject to interact with other members. The relevance of this study is that close analysis of everyday social activities such as online chats can help us understand how we achieve satisfying our personal and professional development as human beings, i.e., how we use language as social action (Bekar, 2015).

Emoji are an integral part of any online social interaction. Their usage is taking on characteristics of verbal language (Herring, 2020; Na'aman et al., 2017). Research has shown that emoji are in fact evolving into a separate language which is specific for its graphic features (Ge & Herring, 2018; Monti et al., 2016). Other researchers claim that since it is pictographic, the language consisting of emoji is, or will be, universally used and understood (Ai et al. 2017).

Emoji usage is increasingly popular on social networking venues (e.g., Twitter, Facebook) which are offering alternative ways of gaining and responding to knowledge (Bekar, 2019). The produced content of these venues is open and dependent on audience engagement. For example, on Facebook, the content is scaffolded and co-constructed to such an extent that numerous readers and writers, i.e., users, participate in the discus-

sions that appear below a certain post. My main claim that will be supported in this paper is that phatic communion is not achieved only by “mere exchange of words,” but that it also dwells in the extralinguistic elements and the sharing of individual mental, temporal, and existential contexts.

### **Text-based chat**

Text-based chat is a computer-mediated communication mode. With the fast-emerging technology there has been terminological confusion of the words “CMC,” “synchronous CMC,” and “chat.” Broadly speaking, CMC refers to human communication which is facilitated by computers, Ipads, smart phones. The definitions provided here are by three sources, two scholars and one online dictionary-encyclopedia, whose information is verified by experts. December (1997) defined CMC as “a process of human communication via computers involving people, situated in particular contexts, engaging in processes to shape media for a variety of purposes” (as cited in Thurlow, Lengel & Tomic, 2004, p. 14). Herring (1996) defined CMC as “communication that takes place between human beings via the instrumentality of computers” (p. 1). Finally, according to Webopedia.com,<sup>1</sup> “CMC is a human communication via computers and includes many different forms of synchronous, asynchronous or real-time interaction that humans have with each other using computers as tools to exchange

text, images, audio and video” (Webopedia.com. 2004, CMC para. 1). CMC is a mode of communication different from face-to-face (FtF) communication and writing, and is defined by the medium used. In this study, CMC encompasses not only communication, but the whole process by which people exchange information and perform social action using computers or other tech-gadgets.

There are two types of CMC: asynchronous CMC (e.g., emails and blogs where the communication occurs without time constraints, i.e., participants can log in at their convenience) and synchronous CMC (when participants are online at the same time). Text-based chat is believed to be a mode of synchronous CMC. In synchronous communication, interaction occurs in almost real time, and it happens in so-called “chat rooms”. Examples of chat rooms used in the past include Internet Relay Chats (IRCs), and web-based chat systems such as Yahoo chat (Yahoo! Messenger) or Google/Gmail talk. Recently, the online communication is mainly performed via Facebook, Viber, WhatsApp, and Twitter. Text-based chat is an interactive and synchronous mode of communication that may involve two or more participants who are online at the same time but can respond at any time that is convenient to them.

---

<sup>1</sup> Webopedia is a free online dictionary for words, phrases and abbreviations that are related to computer and Internet technology. Full-time experienced editors gather information from standards bodies, leading technology companies, universities, professional online technical publications, white papers and professionals working in the field. Every definition is verified among multiple sources; definitions are never based on just one source.

## Previous research

Online text-based chat shares common features with instant messaging (IM) and text messaging (Isaacs, Walendowski, Whittaker, Schiano & Kamm, 2002; Palfreyman & Khalil, 2003). The linguistic items and the strategies of shortening standard language forms and substituting for the lack of prosody used in text-based chats are similar to those used in text messaging and instant messaging. Because I explore only several extralinguistic elements such as emoji, written out laughter and the like, the research-driven studies presented in this section provided information regarding how text-based communication has been analyzed so far and what else is still needed to be researched in this area. Text messages produced by American college students with respect to lexical shortenings, transmission way, emoticons, and punctuation were explored by Ling and Baron (2007). Texting in several languages was explored by Döring (2002) for German, Hård af Segerstad (2002) for Swedish, Ling (2005) for Norwegian, and Thurlow and Brown (2003) for British English (as cited in Ling & Baron, 2007). All these studies demonstrated how instant messaging and text messaging share common features in regard to abbreviations, acronyms, emoji, omission of vowels, omission of subject pronouns, misspellings, and multiple or specific punctuation. It is interesting from current perspectives to note that these researchers experienced difficulties to collect text messages, because text messaging was a new phenomenon relatively at the beginning of the 2000s. This proves how fast tech-

nology changes along with people's perceptions towards it, as well as CMC-related terminology.

During the same decade, Baron (2004), as well as Tagliamonte and Denis (2008), conducted two statistical IM studies, which along with the above-mentioned Thurlow and Brown's (2003) discourse analysis of texting reported that abbreviations, acronyms, and emoticons were less dominant in young people's computer-mediated communication than suggested by the popular published claims. Ling and Baron (2007) emphasized that more corpus-based analyses of such features as abbreviations and punctuation are necessary because by collecting data from similar populations the linguistics of texting and IM can be compared in a more insightful way. Researchers have also approached emoji as elements that exhibit the same linguistic patterns we see in sentences. Research on linguistic elements in online communication becomes more prominent when the use of emoji in non-English contexts is taken into consideration. Ge and Herring (2018) found out a tendency in Chinese emoji sequences for the emoji that expresses the position of the speaker to occur in sequence-final position, and also realized that some emoji which function like a grammatical object appear before the verb, suggesting an object-verb-subject order. This is due to the fact that the emoji order differs from the basic word order of Chinese, which is subject-verb-object, like English. Moreover, Stamatov (2017) discovered that the users of Google Hangouts from the United States and European and Asian countries create emoji sequences with verb-subject and object-verb orders, e.g., 'Boy rides horse' (lit. 'ride-horse boy')

and ‘Look at mobile phone’ (lit. ‘mobile phone look-at’). These research studies show that emoji language is not universally used although the general assumptions are that it is a universal way of communication. It is less clear, however, to what extent these patterns are systematic, as opposed to random orders that convey no consistent linguistic meaning.

### Research methods

This research included both quantitative (descriptive statistics) and qualitative methods. The qualitative approach included: (1) a survey used to collect some demographic data about the participants (first language, other languages they speak, age, gender, academic status, and occupation) and information about their experiences with text-based chat, as well as about their purposes for text-based chat; (2) analysis of the discourse features of fifty online text-based chats done by five participants, followed by (3) in-depth discourse-based interviews (Odell, Goswami, & Herrington, 1983) asking the participants to reflect on their chatting practices. For example, I asked questions such as “What did you want to achieve with this 😊 here?”.

The focus of the research was on how participants engage into and maintain social interaction when communicating online by studying in detail the instances of computer-mediated interaction (TBC), analyzing participants’ interpretations of what was going on and how their interaction influenced their phatic communion in two languages. The next step was categorization of the assumptions of the participants which guided them to act

as they acted and to understand how the linguistic elements and the rhetorical choices they used contributed to their interpretive and expressive processes.

Five participants were included in this study and all of them sent me naturally occurring conversations (i.e., the chats were not collected in an experimental and controlled setting). The participants chatted online with Macedonian and English speakers. Participants provided 50 two-party chats done in Macedonian and in English. The only requirement given was that the TBCs should be minimum 15 minutes long (i.e., without counting the longer breaks between turns when one of the participants would leave the TBC for a short time).

The other instrument used for data collection was the survey distributed via Qualtrics. Apart from collecting background information about age, gender, first and other languages they speak, occupation and academic status, the survey consisted of 20 questions focusing on the reasons, frequency, and nature of the text-based chatting practices. The third step consisted of discourse-based interviews (Odell et al. 1983; Hyland, 2000) conducted in English with some instances of Macedonian in the answers. Participants reflected on their online chatting practices while focusing on significant points related to my text-analysis of their linguistic, rhetorical, and pragmatic choices (Hammersley & Atkinson, 1995), i.e., they discussed why they communicated in the way they did.

Unlike some other genres, people are not taught how to compose text-based chat. For example, there are principles for writing reports, articles, letters and emails; however, there are no

rules what structure and content a text-based chat should have or what rhetorical moves one should use. Thus, this exploration of text-based chats was aimed to explore if there are some common social “norms” that participants respect while structuring and maintaining their TBCs. When I asked the interview questions, I assumed that there is some context-specific knowledge the chatters share and may be unknown to me. Participants were asked questions such as: “Do you often use emoji?” or “Do you feel you dominate in the conversation?”

My research is based on a case study approach (Denzin & Lincoln, 1994; Duff, 2008; Hammersley & Atkinson, 2007). The participants were chosen because of their willingness to participate and share their TBCs with me and they shared similar educational, linguistic, as well as professional background (EFL teachers at a certain period in life). It is important to mention that their chatting practices are tied to their local context, Macedonia, and other countries such as England and the US, where some of them got educated and lived for some time. All participants graduated from the same Department of English language and literature at the same university. All of them were between 24-33 years, four females and one male, and they used English for more than 20 years when the research occurred.

### **Phatic communion**

This section defines *phatic communion* and explains how this phenomenon is co-constructed through using extralinguistic elements such as emoji. Malinowski recognized phatic talk to be a

form of action with the aim “to establish bonds of personal union between people brought together by the mere need of companionship” (p. 151). *Phatic communion* as defined by Malinowski (1923) is a type of speech “in which ties of union are created by a mere exchange of words” (p. 315). Even though phatic talk “may not serve any purpose of communicating ideas, phatic communion is functional in defusing the threat of taciturnity” (p. 150). Lyons (1968, p. 417) modified the term “phatic communion,” adding “it serves to establish and maintain a feeling of social solidarity and well-being.” Moreover, phatic communion depends on the ability to manage interpersonal relations while simultaneously adjusting to the discussed topics, as well as on the awareness of the particular usage of emoji.

I am aware that it is difficult to separate individual from social phenomena. For example, Matusov’s (1998, p. 326) major criticism of the internalization model is that it is “ethnocentric - it privileges mastery of a solo activity as the crux of human development” and in its place he suggested a “participation model,” in which the focus is on the individual mastery of joint activity. Joint and solo activities mutually constitute each other and are “inseparable aspects of a sociocultural activity” (p. 327). By studying TBC it is possible to discover whether the basic social function of a complex interactional behavior which includes phatic communion is realized through a detailed organization of interpersonal relationships in which participants share their beliefs, attitudes, identities, and roles. The process of phatic communion provides people engaged in a conversation with the chance to

inquire into the unknown details of the evolving roles they will be playing and adjusting in an interaction, which basically include the social identity and the momentary interests, moods, motivations, and purposes of the other participants, or as Goffman (1959) believed, participants in communication try to achieve the “working consensus” of the interaction through phatic communion. The focus in such interactions is establishing a mood of sociability rather than communicating information.

### **Phatic communion through emoji and other extralinguistic elements**

Apart from other rhetorical and discursive strategies, emoji, eccentric spelling, eccentric punctuation, and written-out laughter may also function as tools for creating phatic communion. In an online interactional environment that is mainly verbal and nonphysical, such as text-based chat, emoji, which are graphic representations of feelings (😊, ☹️, 🤪) may contribute substantially to the social meaning of a message. Emoji seem to be ritualized expressions that fulfill a social function. They are used by participants in an online communication to replace

words, emotions but also to mitigate the strength of negative reactions, to make sure that nobody gets offended and to avoid specific answers to various questions that one may not want to answer. Imagine someone asking for someone’s availability via TBC, saying “Are you busy?” and getting a negative response such as “Yes. Actually, I can’t talk to you right now.” That negative response might have an inordinate effect especially in a typed medium where contextualization conventions are absent. But putting a smiley at the end of the same response, or an emoticon showing how busy you are—for example, the emoticon for a nerd with glasses (🤓) referring to busyness—will foster the phatic function of an utterance.

The concrete functions emoji played in the TBCs analyzed in this study were alignment, relief, support, and solving problematic issues (e.g., complaints to romantic and business partners). Table 6.5 summarizes the frequency and types of emoticons participants used. Smileys, as the most frequent types of emoticons used in online text-based chatting, were counted separately from other emoticons such as nerdy face 🤓, sad face ☹️, party emoticon 🥳, and so on.

**Table 1 - Frequency of Emoji Used in English and Macedonian by the Participants**

Participant	Emoticons in English TBC	Emoticons in Macedonian TBC	Total number of emoticons used by participant	Total Emoticons participant used to number of typed lines
P1	35 smileys; 5 other emoticons	15 smileys; 2 other emoticons	57	57/495 (11.5%)
P2	47 smileys; 10 other	32 smileys; 4 other	93	93/418 (22.2%)
P3	16 smileys; 7 other	13 smileys; 2 other	38	38/306 (12.4%)
P4	15 smileys; 2 other	25 smileys; 2 other	44	44/703 (6.2 %)
P5	9 smileys; 1 other	6 smileys; 1 other	17	17/503 (3.4 %)

P2 used emoji most frequently among all participants. Four participants used emoji more frequently in the English TBCs than in the Macedonian ones, only P4 used more emoji while chatting with their Macedonian friends.

Apart from emoji usage, phatic communion in the analyzed online text-based chats was built through the use of extralinguistic elements such as eccentric spelling, eccentric punctuation, and written-out laughter. In English, the participants substituted for body language and intonation with the use of 1) eccentric spelling (e.g., “byeeeeeee”); 2) written-out laughter (e.g., variants of “hahaha,” “hehehhe,” “chuckle”); 3) words in parentheses for demonstrating lower voice, inner thoughts, or for avoiding interruption while the other chatter was typing; 4) eccentric punctuation (e.g., multiple punctuation marks “!!!” used for surprise, or “...” used for leaving a line/thought unfinished;

5) graphic representations of surprise and cheering (e.g., “ju-huuu,” “wo-hoo”); 6) emotional and mental states (e.g., “argh” for anger; “yuk” for disgust; “pfff” for nonsense; “zzz” for feeling sleepy; “nope” and “nooo” for negation; “yup,” “yeah,” and “yay” for agreement).

In Macedonian, the instances of eccentric spelling, eccentric punctuation, and written-out laughter that occurred in my data were the following: 1) eccentric spelling (e.g., “naskoroooo” meaning “sooooo”; “nateeeee” - a prolonged final vowel of a personal name for drawing attention; “SHO ZBORISH,” meaning “WHAT ARE YOU SAYING,” used for surprise - an instance of using capital letters for emphasis); 2) representations of emotional and mental states (e.g., “ay” for surprise and shock, “uf” for complaint, „xaxa“ for laughter, “aaaa” for understanding), and 3) direct borrowings of English words with Macedonian spelling

(e.g., “*baj baj*” instead of “bye bye,” “*frendli*” instead of “friendly,” “*lajt*” instead of light, “*lajk*” for “like”). Data showed that one participant (the only male participant) used more instances of eccentric spelling in the Macedonian online text-based chats than the others, while all the others used eccentric spelling more frequently in their English TBCs. As for the written-out laughter, most of the participants used similar number of phrases to replace laughter in both languages. Overall, all instances of eccentric spelling, eccentric punctuation, and written-out laughter, which share similar functions with emoji were more frequently used in the English TBCs than in Macedonian TBCs. The male participant showed some specific features since he did not use a single instance of written-out laughter either in English or in Macedonian. In order to find out more about the possible reasons for these online chatting behaviors, I looked for evidence in the exact TBCs and then discussed these findings in the interviews with each participant.

### **Participants’ Views on the Use of Emoji: Data from Interviews**

This section presents three examples of discourse and conversation analysis of text-based and of excerpts of my interviews with the participants on their views about the possible reasons for the use of emoji, eccentric spelling, and eccentric punctuation, as well as other items to substitute for the non-existence of physical contact. All these items appear to be unavoidable elements for building phatic communion and help us understand how social action is performed with language. These three

were chosen as good representatives of the larger corpus to show how the analysis was done for all 50 chats and how the interviews were structured.

### **Participant 2**

The participant 2 used emoji, especially smileys, for the following reasons: (1) conversation movers (expressing willingness to chat with a certain person and keep the conversation going); (2) alignment (or tendency to return a smiley if the co-chatter uses an emoticon); (3) out of a habit, at the end of an utterance as a period. Regarding written-out laughter, she used 32 instances of “*haha*” (with its variations “*hah*,” “*hihi*,” and “*hihi*”). In the interview we discussed with the participant 2 her usage of smileys.

### **Excerpt 1**

**Me:** Tell me, when it comes to using emoji which emoji do you use most often and do you use them with anybody, no matter what the relationship is with that person?

**P2:** Actually, I use the smiley face. That’s the most common. Sometimes if that person is very close, I would use the one with the kiss or the one taking their tongue out. (P2Int2)

The discourse analysis of her TBC demonstrated that P2 has used smileys as conversation movers, or as she explained it, a smiley at the end of a line in the opening sequences meant that the other chatter gets the turn and “can continue chatting.” Using smileys also meant that the participant was willing to chat with somebody. If she knew that



the interaction would be short, she “would just *not* put the smiley face”. The excerpt below is a representative instance of using an emoji for expressing willingness to interact, as a form of alignment or accommodation. The way P2 performs this social action is a good representation of other participants’ accommodation of their online behaviors.

**Excerpt 2:** [An English TBC between P2 and Salome. Salome is preparing a presentation on Macedonia and asks P2 to help her with some Macedonian music. In this sequence they are discussing a traditional Macedonian song “Your Eyes, Lena.”]

50 [14.05.2010 23:52:38]

**Salomé:** BTW... I love Lena’s eyes!!!

51 [14.05.2010 23:52:51]

**Salomé:** I wish I knew what it said... but it’s beautiful

52 [14.05.2010 23:52:58]

**Salomé:** I’m enjoying this sooo much!

53 [14.05.2010 23:52:59]

**Salomé:** =)

54 [14.05.2010 23:54:03]

**P2:** :) (P2Ch 1)

In line 50, Salome changes the topic with the abbreviation “BTW,” often used as a topic shift initiator, and expresses her positive evaluation of a Macedonian song, adding that in spite of her lack of knowledge of the language, she enjoys the song. Salome ends her sequence, consisting of four turns, with a variation of a smiley, to which P2 responds with another smiley, aligning with the feelings Salome expressed. The analysis of all TBCs P2 sent

to me demonstrated that she tended to react with a smiley when the other chatter would use a smiley. In trouble sequences, P2 usually reacted with written-out laughter (“hahaha”) because for her, online text-based chatting “doesn’t seem as serious as the face-to-face interaction.”

### Participant 3

Participant 3 (P3) was the only participant who conceptualized emojis, specifically smileys as a “problem-solver,” as tools which “absorb the shock,” and as face preservers. For example, she stated, “the other side will not take your refusal so seriously if you use a smiley.” The discourse analysis of her text-based chats showed that P3 was very systematic in her use of smileys; for instance, for avoiding losing face. She reported she would always use a smiley when she felt like avoiding an answer she was expected to give and said she used planned repetition “in a manner to buy time or to think up with the other person”. P3 appeared to keep a positive face with emoji and used smileys “as a screen,” meaning she did not want people to see what she was actually thinking. We can see this usage in the excerpt below.

**Excerpt 3:** [An English TBC between P3 and Bob. After checking the well-being of P3, Bob starts a sequence in which he complains about his destroyed sleeping patterns.]:

18 [14.09.2010 09:44:49]

**Bob:** plus I’m training again so that is taking time to adjust too

19 [14.09.2010 09:45:11]

**Bob:** I don’t know if it’s the sleeping or the training but I’m mega horny all the time :D

20 [14.09.2010 09:48:34]  
**Bob:** I did a back walkover this morning :)  
21 [14.09.2010 09:48:42]  
**Bob:** Getting over my fear of going backwards  
→ 22 [14.09.2010 09:48:58]  
**P3:** :D  
23 [14.09.2010 10:00:31]  
**P3:** off to work  
24 [14.09.2010 10:00:36]  
**P3:** hugs  
25 [14.09.2010 10:02:10]  
**Bob:** cau (P3Ch 2)

In this sequence, Bob complains about his sleeping habits being destroyed after two nights of partying and because of his training. After line 21, P3 appears that she wants to leave the chat. It seems that the word “horny” made P3 use a smiley “as a shield/screen” to avoid any further comments and keep positive face. Instead of commenting on Bob’s new condition, she decides to use the big smiley (:D), in line 22, and initiates the ending of the TBC. What is notable is the time lag of 11 minutes between the smiley and the reason P3 provides for ending the TBC—that she has to go to work. This may show P3’s hesitation whether to find a reason to leave the TBC or to stay committed to the interaction after the face-threatening moment Bob does when using the word “horny”. Whatever her reason was, Bob respected her reaction and closed the chat.

#### Participant 4

Participant 4 (P4) was the most creative of all five participants in expressing affective states with

extralinguistic items such as “*ah*,” “*oh*,” “*noooo*,” “*YUP*,” “*OMG*,” “*wo-hoo*,” “*Nah...*,” “*ARG*,” “*au*,” “*uf*,” multiple punctuation, surprise markers such as “*oooo*,” “*lele*,” and capital letters for surprise—a feature she used consistently. Regarding written-out laughter, P4 used seven instances in the English TBCs and seven in the Macedonian TBCs: four instances of “*HAHAHAHA*,” one of “*hihihi*,” and two of “*hehe*”). She reported that usage of smileys depended on how serious her co-chatter was and considered smileys “infantile,” and “kind of stupid but very convenient.” P4 used emoji, especially smileys, for the following reasons: (1) teasing or a face-threatening act; (2) filling a conversation slot (the tendency to satisfy the need to be active in the interaction); (3) alignment (showing common interests and adapting the conversation style); (3) showing she misses the people she chats with; and (4) demonstrating playfulness. P4 explained that she “would never use a lot of abbreviations or that kind of Internet chat slang” with someone unless she felt very comfortable with that person.

To conclude, participants in online chats have various reasons to use emoji at the end of an utterance or on a separate line—for example, as an afterthought, for softening the force of an utterance. They may be used for (1) expressing emotional and facial expressions (e.g., worry, moral support, joy), (2) ritualized unemotional expressions similar to the use of punctuation marks (e.g., use of a smiley after every utterance), and (3) contextually dependent phatic communion which is shaped by the chatter’s purpose for interaction.

## Conclusion and discussion

The topic explored addressed the nature of on-line text-based chats with the aim to understand the chatting practices and communication strategies of a small group of Macedonian participants who use both English and Macedonian in their online interactions. Specifically, this study focused on how speakers strengthen phatic communion through emoji. The analysis of the participants' usage of specific linguistic and extralinguistic resources in English and Macedonian showed how these segments are integral parts of approaching language as social action. My research contributes to the perception of TBC being a new mode of communication -- a hybrid text mediated by an electronic device which is in-between spoken and written type of communication. Online chatting becomes a multi-competence interactive skill. It represents a mode of communication typical of the new generations and which provides rapidly increasing opportunities to add video and audio files that augment TBC text. Online text-based chat is a specific mode also in regard to the extralinguistic elements chatters use; chatters are creative in finding ways to substitute for the missing elements available in face-to-face interaction and for the psychological states such as "showing" different emotions through typing. Another feature of text-based CMC is that since it usually happens fast, spontaneity and interactivity, the two social features, are more emphasized. The fact that this use sometimes affects the clarity of the utterances should not be ignored since often when one chatter does not understand the use of emojis by the other chatter in a

certain TBC, for example, the use of stand-alone smileys, they would not ask for clarification.

The findings showed that phatic communion was built through emoji meaning that all the participants but one used emoji for different purposes. They also showed that neither men nor women used TBC only to exchange information, and the way the exchange was performed revealed various ways of strengthening the phatic communion. We can understand the process of building phatic communion more clearly by acknowledging that people constantly adopt and defend their positions on community belonging, knowledge, ignorance, power, education, mentoring, and respect, and that they accept, confront, and negotiate the positions of others. The participants in online interactions were able to quickly accommodate to personal and collective cultures of their friends with a focus on maintaining social interaction at a distance.

The idea of floating between the ritualized, i.e., conventionalized interaction and the affective one is important for phatic communion and crucial to the social nature of interactions. For example, if an emoji softens the impact of a troublesome sequence, it is by one criterion phatic. All this shows that emoji and other extralinguistic items should *not* be only seen as substitutes for the absence of physical cues such as gestures, voice, and facial expressions, but also as tools for maintaining social relationships and co-constructing phatic communion.

## References

- Ai, W.; Lu, X.; Liu, X.; Wang, N.; Huang, G.; and Mei, Q. (2017). Untangling Emoji Popularity Through Semantic Embeddings. In Proceedings of the Eleventh International AAAI on Web Social Media, 2–11.
- Baron, N. 2004. See you online: Gender issues in college student use of instant messaging. *Journal of Language and Social Psychology*, 23, 397-423.
- Bekar, M. 2015. *Language, writing, and social (inter)action: An analysis of text-based chats in Macedonian and English*. (Unpublished doctoral dissertation). Purdue University, West Lafayette, IN.
- Bekar, M. 2019. How fake news affects academic literacy: A case of small country enhancing US elections. *Context*, 20, 73-83.
- December, John. 1997. Notes on defining of computer-mediated communication. *Computer-Mediated Communication Magazine*, (3):1. <http://www.december.com/cmc/mag/1997/jan/december.html>.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). 1994. *Handbook of qualitative research*. London: Sage.
- Duff, P. A. 2008. *Case study research in applied linguistics*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- Ge, J.; and Herring, S. C. 2018. Communicative Functions of Emoji Sequences on Sina Weibo. *First Monday* 23(11). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/9413/761>
- Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York, NY: Anchor Books.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice*. New York: Routledge.
- Herring, S. C. 1996. (ed.) *Computer-mediated communication: Linguistic, social and cross-cultural perspectives*. Amsterdam: Benjamins.
- Herring, S. C. 2020. Grammar and Electronic Language. In *The Concise Encyclopedia of Applied Linguistics*, edited by C. Chapelle. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Isaacs, E., Walendowski, A., Whittaker, S., Schiano, D. J., & Kamm C. 2002. The character, functions, and styles of instant messaging in the workplace. Proceedings CSCW 2002, CHI Letters 4(3), 11-20.
- Ling, R., & Baron, N. S. 2007. Text messaging and IM: A linguistic comparison of American college data. *Journal of language and social psychology*, 26, 291-298.
- Lyons, J. 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics*. London: Cambridge University Press.
- Matusov, E. 1998. When solo activity is not privileged: Participation and internalization models of development. *Human Development*, 41, 326-349.
- Monti, J.; Sangati, F.; Chiusaroli, F.; Benjamin, M.; and Mansour 2016. Emojitalianobot and EmojiWorldBot. New Online Tools and Digital Environments for Translation into Emoji. Paper presented at the Third Italian Conference on Computational Linguistics, Naples, Italy, December 5-6.
- Malinowski, B., 1923. The problem of meaning in primitive languages. In C.K. Ogden & I.A. Richards. (Eds.) *The Meaning of Meaning*. Supplement I. 296-336. Kegan Paul.
- Na'aman et al. 2017 Na'aman, N.; Provenza, H.; and Montoya, O. 2017. Varying Linguistic Purposes of Emoji in (Twitter) Context. In Proceedings of ACL 2017, Student Research Workshop, pp. 136-141
- Palfreyman D., & Khalil, M. 2006. A funky language for teenzz to use: representing Gulf Arabic in instant messaging. *Journal of Computer-mediated Communication* 9(1). doi: 10.1111/j.1083-6101.2003.tb00355.x.

- Stamatov, E. G. 2017. Do Emoji Use a Grammar? Emergent Structure in Non-Verbal Digital Communication. Master's thesis, Tilburg University.
- Tagliamonte, S., & Denis, D. 2008. Linguistic ruin? LOL! Instant messaging and teen language. *American Speech*, 83, 3-34.
- Thurlow, C., & Brown, A. 2003. Generation Txt? The sociolinguistics of young people's text-messaging. *Discourse Analysis Online*. <http://extra.shu.ac.uk/daol/articles/v1/n1/a3/thurlow2002003-paper.html>.
- Thurlow, C., Lengel, L., & Tomic, A. 2004. *Computer-mediated communication: Social interaction and the internet*. London: Sage publications.

**Мира Беќар**

**Создавање на фатичко заедништво преку емоци во онлајн разговор  
(Резиме)**

Во прикажаниот труд ја истражувам врската помеѓу фатичкото заедништво и употребата на емоци во комуникацијата која се одвива онлајн. Целта на истражувањето е подобро да ги проучи практиките за онлајн комуникација (четување) кај мала група родени говорители на македонскиот јазик, кои комуницираат и на македонски и на англиски јазик како странски. Податоците беа обезбедени преку анкета, текстуални онлајн разговори и интервјуа и беа анализирани со употреба на квалитативни и квантитативни методи, како и дискурзивна и конверзациска анализа. Поконкретно, со проучување на екстралингвистичките феномени (пр. емоци, типографски форми како LOL, испишана смеа, емоции претставени со зборови) присутни во четовите на моите учесници, како и со анализа на интервјуата во кои беа прашани и за нивните комуникациски практики, се дојде до заклучок за можните форми на фатичко заедништво и на кои начини се изведуваат различни друштвени активности во два јазика.

**Клучни зборови:** емоци, фатичко заедништво, текстуален онлајн разговор, компјутерска комуникација, анализа на разговор



Биљана Рајчинова-Николова

УДК 316.7:316.774

*Review article / Преџлеген научен џруг*

## ТЕЛЕВИЗИСКИТЕ САПУНИЦИ И НИВНАТА ПУБЛИКА (НИЗ ХУМОРИСТИЧНИОТ СЕРИЈАЛ *САЛОН ХАРМОНИ* СНИМЕН СПОРЕД СЦЕНАРИОТО НА БРАТИСЛАВ ДИМИТРОВ)

**Клучни зборови:** електронски медиуми, публика, сапуница, популарна култура, серијал *Салон хармони*

### Популарна култура

Популарната култура како „политика на секојдневниот живот“ (Fisk 1989: 56), долг период била сметана за ниска, тривијална и кич, и била дисфалификувана во повеќето теоретски концепти. Според традиционалните учења културата секогаш припаѓала на малцинството, не на мнозинството. За разлика од Арнолд (Arnold), кој вели дека: „сè она што го создаваат ниските општествени слоеви не се вика култура туку анархија, а таа не може да подразбира движење кон совршенство“ (Арнолд 1869), претставниците на Франкфуртската школа Адорно (Adorno) и Хоркхајмер (Horkheimer), употребувајќи го терминот „културни индустрии“ (важен дел на капиталистичката економија каде културата станала предмет на производство-

то и на потрошувачката), (Адорно, Хоркхајмер 1944), не зборуваат за анархија, туку за стоковниот карактер на уметноста, евтиното сериско производство, конформизмот, забавата, зацврстувањето на капиталистичкиот систем.

Теоретичарите на културолошките студии прават обид да го реформираат поимот култура на начин што тој ќе ја вклучува и популарната култура. Стјуард Хол (Hall) при промислувањето (дефинирањето) на популарната култура вели дека: „популарната култура не е ниту еднозначна структура на отпорот, ниту сосема наметната форма. Таа е вносна индустрија, се произведува за бројни потрошувачи кои иницијално се замислени и дефинирани како маса“ (Хол 1990). Оттука, популарната култура како место на прифаќање и отпор е конфликтно поле каде може да се афирмира,

дистрибуира и редефинира одреден текст, содржина или серија, па Фиск (Fisk) и Хартли (Hartley) заклучуваат дека: „Што повеќе некоја телевизиска содржина односно серија е реалистична, вистинита и пријатна за око, таа е популарна“ (Фиск, Хартли 1989: 188).

### **Телевизиска серија: популарен телевизиски жанр; сапуница: поджанр на телевизиската серија**

Телевизиската серија е популарен телевизиски жанр, кој последниве 30-40 години, според Вичентик, е „главно обележје на телевизијата, која освен континуитет и хармонија, дава и сигурност во ритуалот“ (Вичентик 1983: 48-54). Според Хигсон: „За време на прикажувањето на некоја телевизиска серија улиците остануваат празни, што е доказ за адаптирањето на општествената заедница кон тоа што се прикажува на екранот“ (Хигсон 2005: 123-134). Сапунските опери (серијалите), односно сапуниците како поджанр на телевизиските серии се создаваат за публиката и, од една страна, се забава, која го задржува и одвлекува вниманието на публиката, но, од друга, пак, проблематизираат суштествени егзистенционални прашања и се важен дискурс за историските, општествените, политичките и културните мрежи на значење.

Гледањето телевизиски сапуници претставува културна и социјална пракса (тип на консумирање), која се проучува во спрега со 'индустријата на праксите' и со 'однесувањето на публиката'. Таа, пак, публиката како ва-

жен општествен субјект (обележан со некаква историска, културна и социјална структура), сè повеќе и повеќе станува хиперпотрошувач на телевизиски сапуници. За публиката, сапуниците веќе од поодамна почнаа да стануваат првостепен спектакл, претстава, егзистенцијален реквизит, што го поткрепува дефетистичкиот хијазам „избор имате само доколку немате избор“ (Шелева 2005: 54). Публиката учествува во светот на сапуниците и ја споделува траумата, среќата, задоволството на 'избраните народи (личности)' и простори, едновременно поднесувајќи ја или беспомошноста или, пак, среќата. Според размислувањето на Livingstone, публиката ги гледа сапуниците затоа што „ритамот на прикажување е многу сличен на секојдневниот живот“ (Livingstone 1991). Од друга страна, пак, Хол (кој бил иницијатор за сосем нов пристап кон телевизискиот текст и публиката, која не е аморфна маса), смета дека „публиката не само што ги прима пораките туку и активно ги создава значењата“ (Хол 1990). Хартли (Hartley) вели дека: „улогата на публиката при создавањето на значењата секогаш е перформативна и е во дијалог со општествениот тоталитет“ (Хартли 1993), односно „значењата на некој медиумски текст секогаш се предмет на преговори“ (Хермиз 2005: 436), а според Морли (Morley): „релевантноста на публиката во декодирањето на значењето на медиумските текстови овозможува на телевизиските серијали да се гледа од инаква перспектива обележана со дискурзивен карактер, кој води кон реафирмација на задоволството на публиката и конструкцијата на идентитетот, а не од висок елитистич-



ки агол“ (Морли 1995: 125). Оттука, може да се констатира дека постојат многу релации, ситуации и начини, кои потенцијално влијаат врз начинот на кој публиката ги создава и ги интерпретира значењата на телевизиските сапуници, па на сапуниците не може повеќе да се гледа како на нешто што во целост е „идеолошки заговорено“ (Livingstone 1991).

### **Домашни и странски (увезени) телевизиски сапуници (во Република Македонија)**

Домашните телевизиски сапуници, како новина и автентичен популарен телевизиски поджанр во Република Македонија, почнуваат да се развиваат и да се шират околу 90. години на 20. век, кога националната Македонска радио-телевизија (МРТВ), ги увезе првите латино-американски теленовели (*Касандра, Есмералда, Есијеранса...*), следуваа и индиските, турските и шпанските сапуници кај комерцијалните телевизии<sup>1</sup> (ТВ Сител, ТВ Канал 5), кои предизвикаа огромно внимание кај гледачите, односно создадоа нова телевизиска публика. Доколку се погледнат дневните најави за телевизиското програмско емитување кај ТВ Сител и кај ТВ Канал 5, може да се забележи дека од седум дена во неделата, пет дена, и тоа почнувајќи од 10 часот наутро па сè до полноќ, се резервирани за турските и за

индиските сапуници. Имено, кај ТВ Сител (која емитувањето на сапуници синхронизирани на македонски јазик го започнува од 1993 година, до 2022 година има емитувано околу 150 сапуници, а како илустрација може да се посочат *Исџанбулската невеста, Малиот аџа, Бурни времиња, Езел, Переџрина*), еднодневниот пресек на програмската шема на емитувањето сапуници го има следниов облик (забележано 2020 година, состојбата и денес не е променета освен насловите на сапуниците), во 10:00 часот се започнува со серијата *Слушни ја мојата судбина*, потоа *Малечката невеста*, а по неа следуваат *Ојнови на љубовта, Бунтовничка, Бурни времиња, Зејн домазет* и во 23:15 часот започнува сапуницата *Езел*. Додека, пак, кај Канал 5 (која емитувањето на телевизиските сапуници го започнува од 1998 година и до 2022 година има емитувано 151 сапуница, а како илустрација може да се посочат *Кара сева, Файма, Аманет, Огмазда, Забрането јаболко*), еднодневниот пресек на програмската шема на емитувањето сапуници го има следниов облик (забележано 2020 година, состојбата и денес не е променета освен што на сцена се други наслови на сапуници): во 10:00 часот се започнува со емитувањето на *Кайали чаршија, Разделба*, следуваат *Забранети сонини, Величествениот султан, Долината на волциите* и во 23:15 часот започнува серијата *Ифет*. Според моменталните податоци од

<sup>1</sup> Во трудот, пример за комерцијални телевизии кај кои видно се забележува експанзијата од емитување сапуници се Сител (која започна да емитува програма на македонски јазик на 22 јануари 1993 година) и Канал 5 (основана е во 1998 година), што не значи дека и на останатите комерцијални телевизии (Алфа, ТВ 24...) не се емитуваат турски, индиски сапуници.

програмските шеми на овие две телевизии, во благо водство засега е телевизија Канал 5, која секој ден емитува 610 минути сапуници (нешто повеќе од 10 часа). Телевизија Сител, пак, заостанува за околу 40 минути. Таа дневно емитува 570 минути сапуници. Она што е важно да се потенцира дека и кај двете телевизии се забележува доминација на увезените странски сапуници во однос на серијалите од домашна продукција (*Семејство Синџелиќ* – Сител телевизија и *Македонски народни приказни* – Канал 5).

Од друга страна, пак, Македонската телевизија, преку својата домашна продукција – создавање македонски серијал (сапуница), требаше да го освои приматот над увезените странски сапуници со цел публиката да препознае домашен производ, кој ќе го задржи вниманието на публиката и ќе предизвика уживање. Ова, пак, укажува на заемната условеност на логиката на комерцијалното и уживањето во популарното, кое според Енг (Ang) „не би требало да го исклучува признавањето на вистинското уживање што луѓето го наоѓаат во комерцијалните медиумски програми, што подразбира разбирање на текстуалните и општествено-културните параметри на тоа уживање“ (Енг 2003).

Македонската публика (пред и во транзицискиот период) уживаше во оригиналноста и извонредноста на домашните серијали (снимени во продукција на Македонската радио-телевизија уште пред околу 30-40 години). Во периодот меѓу 70-90-тите години на 20. век може да се споменат серијалите: *Волиебнојто самарче* (1975), *Ишар Пејо* (1977), *Малиот огрег* (1977), *Курирот на Гоце* (1978), *Булки крај шиниите*

(1981), *Белојто циџанче* (1983), *Македонски народни приказни* (1. сезона, 1984), *Солунски ѓаџиргии* (1986), *Случки од живојот* (1987), *Викенд на мртвовци* (1988), *Ојстџанок* (1990/1991), *Македонски народни приказни* (2. сезона, 1992). Кон крајот на 20. век и почетокот на 21. век се снимени уште неколку домашни серијали, меѓу кои може да се споменат *Салон Хармони* (1998), *Умни глави* (1998), *Појтрешно време* (1999-2000), *Големи и мали* (2000), *Обични луѓе* (2005), *Македонски народни приказни* (3. сезона, 2010), *Трето ѓа машко* (2011), *Цимери* (2015), *Пресјав* (1. сезона, 2016), *Пресјав* (2. сезона, 2017), *Фамилија Марковски* (2017), а и во последниве години се снимени повеќе серијали меѓу кои: *Пресјав* (3. сезона, 2018), *Пресјав* (4. сезона, 2019), *Зоки Поки* (2020), *Македонски народни приказни* (1. сезона, 2020), *Пресјав* (5. сезона, 2020), *Пресјав* (6. сезона, 2021), *Бистра вода* (2022).

Сапуниците, телевизијата (електронскиот медиум) и публиката претставуваат транспарентен режим, кој се ефектуира преку посредство на медиумите во смисла трансмисија на содржината на сапуниците (текстот) до публиката. Предмет на истражување на овој труд е толкувањето на релацијата меѓу сапуницата, електронскиот медиум и публиката, на начините на концептуализација и разбирање на телевизијата публика на сапуницата, како и на начините на кои телевизијата публиката ја интерпретира и ѝ дава значење на сапуницата. Повикувајќи се на Меклуан, кој во својата книга *Разбирање на медиумите – човекови продолженија* (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) разликува топли (радиото – бара

мало учество од корисникот, а нуди комплетна информација) и ладни (телевизијата – бара големо учество на корисникот зашто недостасува информација за целосно да се разбере пораката) медиуми, согласно степенот на партиципација на корисникот (на публиката), следува дека телевизијата е ладен медиум, а публиката е сферата каде текстот се перципира и се создаваат значењата. Оттука, хипотезата е дека телевизијата (електронскиот медиум) е посредник помеѓу публиката и сапуниците, распространувајќи ги нивните содржини до публиката, која е активна и во процесот на перцепција и во процесот на креирање и ширење на значења.

Моќта на телевизијата како електронски медиум никако не треба да се потцени при трансмисијата на содржината на сапуницата. За да се докажат претходните тврдења и хипотезата, во трудот ќе се фокусираме на популарниот македонски серијал – сапуницата *Салон Хармони* (1998). Целта е да се покаже улогата, функцијата и влијанието на телевизиската сапуница како специфичен ТВ-дискурс во (ре)креирањето и во уживањето на публиката, а со тоа да се посочат и начините на кои публиката ја интерпретира и ѝ дава значење на сапуницата. За реализација на целта посочената сапуница ќе се анализира со примена на интердисциплинарен пристап, и со примена на херменевтиката ќе се протолкуваат и значењата што сапуницата ги произведува, како и реакциите на локалната публика. Критериум по кој е избрана сапуницата е временската рамка на премиерното при-

кажување, јасната демаркациона линија во дискурзивното поле на значење на социјалистичкото, транзициското и капиталистичкото милје и позитивниот однос на публиката. Оттука, истражувањето се фокусира на: начините на концептуализација и разбирање на телевизиската публика на сапуницата *Салон Хармони*; начините на кои публиката ја интерпретира и ѝ дава значење на сапуницата *Салон Хармони* и елаборирање на поширокиот општествен и политички контекст во кој сапуницата (серијалот) настанува. Едновремено публиката нема да се разгледува како компактна маса, туку како „судир на лични интерпретативни заедници, кои создаваат јазолна точка во која компликуваните политички тензии, идеолошките дилеми и економските притисоци наоѓаат свој израз“ (Asid, 1990: 269).

### **Серијалот *Салон Хармони* – хумористично претставување на крупни општествени, политички и економски превирања**

*Салон Хармони* е хумористичен мини ТВ-серијал (сапуница) во 10 продолженија во продукција на МТВ, снимен во транзицискиот период во 1998 година по сценарио на Братислав Димитров<sup>2</sup>, во режија на Тихомир Бацовски, музика и текст на Огнен Неделковски. Главните улоги ги остварија: Благоја Чоревски (Богдан), Ленче Делова (Љуба), Јелена Жугиќ (Марија), Драган Спасов – Дац (Здравко), Гоце Тодоров-

<sup>2</sup> Димитров е македонски писател, драматург, сценарист и колумнист. Автор е на осум драми и на една монодрама, како и на ТВ-сериите *Обични луѓе* и *Томе од бензинската џумџа*, а има режирано и две претстави.

ски (Фиданчо), Ванчо Петрушевски (Панојот), Сабина Ајрула (Грозда), Весна Петрушевска (Мимоза), Бојан Чупцев (внукот Стаменчо) и други македонски актери.

Серијалот – сапуница *Салон Хармони* претставува комично-сатиричен приказ на суровата општествена стварност, класичен пример на наративно заокружени целини поврзани со неколку ликови и една централна тема – дезориентираноста на македонското семејство во време на (македонската) транзиција. Серијалот во суштина е слика на македонската транзиција во која вредностите, навиките и обичаите, произлезени од идеологијата на социјализмот, го губат значењето, новото (туѓиот свет во кој само оние без цврст ’рбет се чувствуваат на свое), сè уште не е оформено, но е на повидок.

Фактот дека серијалот *Салон Хармони* беше емитуван на Првиот канал на Македонската телевизија, во ден недела, веднаш по ТВ-Дневникот 2, го отвора прашањето: на кој начин *Салон Хармони* се обиде да ја убеди публиката во сопствената вистинитост и да го окупира нејзиното време? Најадекватниот одговор пред сè е во музички воведната шпица, која е сублимат од песната што се слуша во заднината со текст што е слика на духот на времето и изгледа препознатливо, но и далечно, бајковито и универзално; како и во паралелното менување на сликите, кои ги отсликуваат главните протагонисти и важните сегменти од нивниот живот. Ова е едниот од начините преку кој публиката е испровоцирана да го запознае вистинскиот свет зад сликите и да се окупира со содржината на серијалот, кој обработува и актуализира пробле-

матика од секојдневниот живот на едно просечно македонско семејство во транзиција, составено од три генерации и пет члена кои живеат под ист покрив, и отвора низа семејни егзистенцијални прашања.

Нарацијата ги следи егзистенцијалните прашања (доживувања) на семејството на Богдан, што налага анализата да се започне со проследувањето на судбината (на членовите) на семејството на Богдан. Тој е таткото (новинар во пензија), кој се обидува да се постави како авторитет, неговиот говор реферира на ’тешка мака’ затоа што мора да го издржува и поткрепува целото семејство. Наспроти тоа што Богдан се соочува со финансиски проблеми, тој сепак успева да задржи добар партнерски однос со сопругата Љуба (домаќинка и невработена); со децата: синот Здравко (дипломиран земјоделски инженер, кој катадневно бара работа како компензација за надминувањето на љубовните проблеми со поранешната девојка, која е бремена и доаѓа да живее во семејниот стан заедно со Здравко); ќерката Марија (студент по психологија, разведена од сопругот Фиданчо кој има проблеми со сопствениот бизнис, а и двајцата се ангажирани околу одгледувањето на својот син Стаменчо), со зетот Фиданчо и со Стаменчо, најмалиот член (внук и син) во семејството, чие однесување реферира на безгрижно детство. Најголем дел од настаните се случуваат ентериерно во домот (канцеларијата, дневната соба, кујната, студиото) на Богдан (лоциран во скопска населба). Динамиката во микропросторот е заснована на нивните движења, мимиката, (не)ефектните дијалози и трансформацијата, со

што се компензира недостатокот на динамиката во екстериерот, во макропросторот – на градските улици.

Семејството запаѓа во егзистенцијална (финансиска) криза и излезот го бара во приватна и хазардна авантура. Од една страна, се одлучуваат да почнат приватен (семеен) бизнис и за таа цел вршат преадаптација на својот дом (станот во кој живеат), во козметички салон (отвораат козметички салон), кој го именуваат како 'Салон Хармони'. Од друга страна, пак, се навлекуваат на хазард – хипотекарна, условна наградна игра (која ветува виза за одење во странство), но со чудни правила: агенцијата дава одредена сума пари на семејството (домот го ставаат под хипотека), која треба да се потроши за одредено време. Условот за добивање виза е исполнет доколку нема разлика меѓу дадената и потрошената сума пари. Израмнувањето на сметките покажува дека останал еден непотрошен долар (оставен за по пат), па семејството не само што не ја добива визата за странство, туку го губи и сопствениот дом (станот). Семејството повторно е на почеток: родителите Богдан и Љуба одлучуваат да изградат нов заеднички дом за синот Здравко (кој ја открива лажата на бремената девојка, која признава дека е бремена од друг човек), како и за ќерката Марија и зетот Фиданчо (кои одлучуваат да продолжат заедно со брачниот живот, грижејќи се за својот син Стаменчо). Ваквиот заплет и расплет на настаните дозволува да се констатира дека сите членови на семејството се инволвирани во сплетот на случувањата, кои секако се лични, фамилијарни, партнерски, работни, еко-

номски, културни, политички и, во најширока смисла, општествени.

Исчекувањето на разрешницата во семејството на Богдан овозможува да се запознаат и споредните фабули, личните приказни и односите меѓу членовите во другите семејства (кои се дел од содржината на серијалот), и она што е специфично е фактот што секое од нив е со некаков проблем (во смисла на фаза пред распаѓање). Имено, во серијалот се запознаваме и семејството на Пламенчо, полицаец во пензија, кој сè уште е патетичен по своето време, чија невработена сопруга Божица монотонијата на секојдневието ја компензира со сценскиот настап пред ТВ-камерите. Понатаму се запознаваме и со семејството на Мимоза, која е добра пријателка на Здравко, мажена за функционер од кој се разведува и се враќа на позицијата на која била и претходно – келнерка, како и со Грозда (сестрата на Љуба), која е во постојана потрага по животен сопатник.

Втор момент што гледачите ги врзува за серијалот се големите животни проблеми, но без зло и трагичност. Семејството ги чувствува општествените и политичките промени, останува без својот дом, се соочува со нов семеен идентитет, но ги задржува човековите вредности и надежта за подобар живот. Следствено, она што може да се претпостави и каже согласо реалистичниот и носталгичниот крај на серијалот е дека значењето кое публиката би можела да го исчита (од ваквиот конструиран крај) е вербата во семејството како најзначаен општествен нуклеус од кој сè почнува и во кој сè се завршува, и тоа мора да биде силно

да даде отпор на иритирачките фактори. Оттука, како што вели Цветичанин: „серијалот стана програмска понуда за целото семејство“ (Цветичанин 2007), останувајќи слика не само на промените и аномалиите на македонската транзиција туку и на човекот, кој наспроти сите тешкотии верува во подобро утре.

Продуцентот МТВ, со оглед на темата што ја одбрал (семејниот живот во транзицискиот период), која е универзална и заедничка за сите т.н. посткомунистички земји кои минуваат низ транзицискиот период, во комбинација со жанрот комедија (хумор) и семејните проблеми кои се слични насекаде, водел сметка својот производ да го пласира и надвор од границите на Македонија. Комбинацијата на темата (како можност за поглобална промоција на производот), егзистенцијалните прашања кои пак отвораат и други прашања како на пример: за етиката, за моралот (кои се мошне актуелни и во Македонија и на Балканот), понатаму ликовите кои се оформени и ситуациите кои се прикажани, сите заедно претставуваат, односно се клучните елементи кои посочуваат на сложената структура на односот глобално – локално и кои очигледно би требале да имаат влијание (да влијаат) серијалот да биде следен од страната на телевизиската публика ширум државата и пошироко (во смисла освојување на пазарите барем на бившите југословенски простори). Но, ова телевизиско остварување кое произведува одредени претстави за сегашноста (за настани кои се случуваат во државата), што коренспондираат и со формализираните (институционални) претстави за индивидуалниот и колективниот

идентитет, но и со поинакви претстави кои се спротивни на елементарната логика, а се произведени во рамки на серијалот (кој стимулира нови идеи, вредности, дискурси, кои произведуваат идеолошки, па и семејни тензии), својата промоција ја имаше само локално (на/во македонскиот простор), односно беше локално дистрибуиран и приспособен на локалните дискурси, па во тие рамки се одвиваше и медиумската рецепција и потрошувачка. Според сценаристот Братислав Димитров, серијалот не се пласираше надвор од сопствените граници и беше следен само локално од локалната публика, затоа што: „продуцентот МТВ е социјалистичка телевизија во капиталистички услови, а серијалот е социјалистичка приказна на фамилија ставена во реален контекст – транзиција, која вежба капитализам. Дали таа приказна ќе го одрази духот и соништата на времето, одредува публиката, која е многу различна, конформистичка со ликовите од серијата, кои се реални и блиски на нас кои ги следиме, и секој гледач во тој широк свет на меѓучовечки односи може да се идентификува со некого и да создава одредени значења... Ако пак гледаноста е мерило за успешноста, серијата постигна исклучителен успех“ (Димитров 1998). Ова овозможува да се констатира дека комерцијалната страна не била приоритетна за да се пристапи кон проектот, туку квалитетот на производот и неговата добра промоција, па серијалот е над прашањето за профит (и не може да се подведе под терминот „културни индустрии“). Наспроти тоа што сапуниците како масовен производ на популарната култура можат да бидат предмет на инте-

рес на ниските маси со лош вкус, и локалното ширење на сапуницата би требало да произведе ефекти на унификација, сепак *Салон Хармони* како реалистична, вистинита и пријатна сапуница не само што остана еден од поактуелните македонски серијали означен како едноставен и разбирлив 'серијал – сапуница – приказна на сите времиња', туку се покажа и како културен производ со голема популарност, висока гледаност од страна на македонската публика, која изгради и свој однос спрема него, кој не е унифициран.

### **Серијалот *Салон Хармони*: популарен дискурс на форумот Кајгана**

Ниеден сегмент од нашето живеење не останува недопрен и имун на новите тенденции (медиумите), па ни серијалите (сапуниците). Појавата на новите медиуми<sup>3</sup> за комуникација – интернетот, ни ја даваат можноста да соработуваме со нив при тоа употребувајќи ги новите видови на електронска комуникација, систематизирани<sup>4</sup> како блог, форум (феномени што се јавуваат на интернет). Ваквата соработка помеѓу новите медиуми и нас како нивни корисници ни овозможуваат да даваме и свои размислувања и да искажуваме свои ставови и на блоговите, и на форумите во однос на мноштвото телевизиски серии, серијали, сапуници. От-

тука, а земајќи предвид дека во трудот фокусот ни е насочен кон серијалот *Салон Хармони*, важно и значајно е да се анализира улогата на серијалот *Салон Хармони* како популарен дискурс на форумите. Со оглед на тоа што темата на серијалот е универзална и заедничка за голем дел од локалното население кое минува низ транзицискиот период, на форумот Кајгана отворен по повод серијалот, можат да се забележат коментари што одат во крајни спротивности – од сесрдно прифаќање на серијалот до радикално спротивставување. Оттука, произлегува прашањето: зошто серијалот кој го третира транзицискиот период (1991 – 1998), на форумот е присутен како серијал, предизвикал различни ставови и чувства? Со оглед на тоа што серијалот беше емитуван само на македонскиот простор, од форумот може да се анализираат реакциите на македонската публика. На форумот Кајгана за серијалот околу функцијата на ликовите и нивното доживување како позитивни или негативни, се сретнуваат следниве коментари на учесниците што се потпишуваат како *Serico*, чиј коментар е: „Синот Здравко ми е омилен, позитивен лик. Си поигрува со должностите и обврските, се служи со неистини и тривијалности, но тоа е форма на сапуница?“ и *Doktorot DOMINUS*, чиј коментар е: „Мајката Љуба е дама, која како посесивна мајка, сака да го заштити својот син од должностите, па и таа се служи со лага, но тоа е сапуница?“

<sup>3</sup> „Нови медиуми е термин што ја опишува појавата на дигиталните, компјутеризирани или мрежните информатички и комуникациски технологии кон крајот на 20. век. Примери за нови медиуми се интернет, вебсајтови, компјутерската мултимедија, компјутерските игри, ЦД-РОМ-овите и ДВД-јата.“ (Флусер 2015: 76).

<sup>4</sup> Треба да се споменат и останатите видови електронска комуникација како е-пошта, СМС-порака, Месинџер, Фејсбук.

Од овие примери може да се заклучи дека учесниците на форумот ги обликуваат ликовите доживувајќи ги како позитивни или негативни согласно соодветната фабула, понекогаш многу скромна, понекогаш доста развиена, како резултат на официјалната содржина на серијалот и сопствените убедувања и уверувања. Самиот жанр – комедија создава одредено поле на очекување, кое серијалот не го изневерува. Сплетките, интригите, местенките се карактеристични за *Салон Хармони*, па од овој аспект серијалот може да се доживее како шаблон што работи на поттикнувањето на задоволството кај публиката од лесно препознавање, т.е. лесно декодирање. Изневерувањето на овие очекувања би претставувало и одреден ризик за продуцентот МРТВ, кој однапред смета на тезата дека различните групи на публика во врска со одреден културен производ, градат свои сопствени значења со оглед на своите сопствени ставови кон културната и политичката актуелна сегашност и на себедоживувањето, егзистенцијалниот момент (идентитетот). Затоа серијалот може да се анализира локално (на македонски простор), со цел да се откријат начините на кои локалните односи го структурираат финалниот културен производ и артикулираат активности во (одделни) средини при специфични околности (на актуелната доминантна сегашност). Тоа во преден план ги става асиметриите во давањето значење на серијалот кај различните групи публика, која смета дека *Салон Хармони* е серијал кој може секогаш да се гледа, секој може да се поистовети со некој лик и со поединечни сегменти на приказната, односно дека тоа е серијал за

сите членови на фамилијата и за сите генерации кои ги чувствуваат ефектите од транзицијата.

### **Серијалот *Салон Хармони*: транзиција – нов идентитет и идентификација**

Ако се прифати тезата дека преплетувањето на локалната форма и на локалната содржина не е само периферно прашање, туку е едно од централните кое има силни теоретски и политички консеквенции, тогаш тоа ќе мора да се постави во тесна зависност со прашањето за транзицијата. Транзицијата упатува на еден општествено-идеолошки феномен, проект, но и фактичка состојба, која имплицитно повлекува некаков премин, раскин, пресврт кон нешто друго, алтернативно, виртуелно, сè уште недефинирано. Транзицијата ја означува потребата за создавање нов идентитет и нова идентификација, која подразбира најмалку два процеса: идентификација со колективот и самоидентификација. Во процесите на транзиција „идентитетот добива исклучително, скоро магично значење, тој потврдува, сочувува, открива, развива свои посебни обележја и се спротивставува на безличноста, на наметнувањето на туѓото и на отуѓувањето“ (Георгиевска-Јаковлева 2007: 55).

Ако се прифати дека популарната култура е простор каде што прашањата за природата на личниот идентитет најпровокативно се артикулирани, тогаш следува дека идентитетот и идентификацијата треба да бидат едни од клучните прашања во промислувањето на телевизиските серијали создавани во транзицискиот пери-



од. Серијалот *Салон Хармони* настана во исклучително напнат и турбулентен транзициски период и она што серијалот го чини посебен, од една страна, е детектирањето на сите проблеми и промени што ги создава транзицијата, репрезентирањето на транзициските елементи (атрибути): невестина, нечесност, кукавичлак, лична корист, хегемонија, брзо богатење, а од друга, пак, неговата поставеност во позитивен семеен контекст – родителска грижа и пожртвуваност, контекст во кој се сместени членовите на семејството на Богдан. Серијалот ја тематизира македонската транзиција како состојба на нешто безоблично во кое стариот облик ја губи силата, се претвора во руина, а новиот не се назира. Со таа безобличност или потонатост во безличност се соочува главниот лик Богдан, кој е поставен во една позиција на зачуденост, предизвикана од судирот на доживеаното (актуелното) и запаметеното во минатото.

На форумот по повод серијалот, очигледни се неколку спротивставени ставови околу прашањето за функцијата на елементите на транзицијата во испишувањето на индивидуалниот идентитет и околу прашањето за учеството на финансиски моќните членови на заедницата во изградбата на општеството. Она што може да се исчита на форумот е дека репрезентацијата на елементите на транзицијата во серијалот *Салон Хармони* има посебна функција во испишувањето на индивидуалниот идентитет на Македонецот, но и на македонскиот етникум. Оттука, серијалот упатува и на приказните што ликовите ги кажуваат за себе за да одговорат на прашањето 'Кој сум јас?', или пак за

колективот 'Кои сме ние?' Овие приказни знаат да бидат фикции на сегашноста, зашто можат да измислат нешто за да бидат имагинативни (ре)конструкции на сегашноста во релација со тековните потреби. „Таквите концептуални и идеолошки фикции на сегашноста се сочинети од предиспозиции, бази и вредности, кои обезбедуваат договорени кодови за разбирањето на транзицијата и сегашноста“ (Neuman 2009: 334).

Уште подрастичен е односот што го заземаат различни групи спрема прашањето за учеството на финансиски моќните членови на заедницата во изградбата на општеството. Во серијалот се поставува тезата дека ако старата генерација (приврзаници на традицијата) не можеше да ја заземе својата улога во конечното воспоставување на вистинските вредности поради истрошената идеологија, и новата генерација е оневозможена, но сега од елементите на транзицијата која ги изневерува идеалите на етиката, моралот. Очигледна е потребата од нови точки на идентификација во транзициска Македонија, различни од оние во поранешната заедничка држава, а во согласност со новите транзициски општествени и економски односи. Оттука, поврзувањето на индивидуалниот идентитет со моќните класи во сегашноста, е една од можните точки на самоидентификација. Но, доколку би останале само на оваа констатација би се запоставиле сложените односи кои се ткаат во серијалот, односно би се запоставиле другите елементи на изградбата на личниот идентитет, а кои се поврзуваат со транзицијата.

Оттука, она што е значајно за трудов е прашањето на кои концепти се потпира македонската публика или со што се идентификува во желбата за остварувањето на посебноста на својот (индивидуален) идентитет. Публиката на серијалот и начинот на кој одделни групи ѝ даваат значење укажува на две различни толкувања. Од една страна се групите кај кои има нагласена желба идентитетот да се чува во интегрален облик (и да се остане во рамките на традиционалните вредности) – есенцијалистички концепт на идентитет, а од друга, пак, се оние кои свесно или несвесно ја напуштаат тезата за неможноста за чисти идентитети (и вечно останување во рамките на традиционалните вредности) – конструктивистички концепт на идентитет. Публиката на серијалот и значењата што му ги даваат различни групи покажува дека форсирањето на есенцијалистичкиот концепт на идентитет (и традиционалните вредности) го игнорира фактот дека она што вреди како дел од индивидуалниот идентитет во транзиција често е простор на интензивна борба помеѓу мноштвото културни вредности и интереси внатре во општеството, односно во семејството. Затоа индивидуалниот идентитет во транзицискиот период е фундаментално динамичен, конфликтен, нестабилен и нечист феномен.

Во сè поинтегрираниот локален систем на вредности не може да постои нешто како независна културна вредност и идентитет. Секоја вредност и идентитет себеси мора да се дефинира и позиционира во однос на културните односи што ги афирмира локалниот систем. Иг-

норирањето на овој факт, што и се исчитува на форумот каде што идентитетот и вредностите се фиксираат на еден крут начин, ги проблематизира односите меѓу одделните групи публика. Оттука, *Салон Хармони* е важен не само поради неговите ефекти врз публиката туку и од аспект на тоа какво значење оваа медиумска активност има во (ре)конструирањето и уживањето на публиката која го гледа серијалот. Гледањето на серијалот може да се опише како куќен модерен ритуал во кој публиката сака да се опушти и визуелно да ужива. Според Хартли (Hartley): „визуелното не е само збир на слики или сцени, туку со нивно посредство се создаваат значења кои се политички и претставуваат доминантни структури на општествените и културните вредности“ (Хартли 1993: 6). Значењата, пак, кои ги создава публиката во однос на серијалот се различни, од општи до ритуализирани.

Македонскиот популарен серијал *Салон Хармони*, преку автентичноста и актуализирањето на вредностите кои влијаат врз градењето на индивидуалниот и на колективниот идентитет и на културните потреби на луѓето, иако не продолжи со снимање нови епизоди, сепак успеа да се артикулира како интересна медиумска активност, инсистирајќи на реалистичен приказ на општествената класно заснована стварност.

### **Заклучок**

Појавата на телевизиските серии како популарен телевизиски жанр и сапунските опери

(сапуници) како поджанр на телевизиските серии, изврши големо влијание врз формирањето на културните потреби на публиката (во одреден културно-општествен контекст). Телевизиските серии и сапунските опери (сапуници) како современа форма на големи нарации, се структурираат спрема хоризонтот на очекување на публиката, која пак е активна, динамична и отворена во процесот на создавање значења.

Наспроти тоа што критиката за телевизиските серии и сапунските опери (серијали-сапуници) воспоставува строги критериуми, сметајќи дека тие унифицираат и ги поедноставуваат работите, имаат отсуство на критичен дух, сепак хумористичниот серијал *Салон Хармони* беше позитивно оценет од критиката и остана 'културен артефакт' во светот на телевизиската популарна култура, кој сè уште ја привлекува публиката. Серијалот, од една страна, како телевизиски дискурс се создаде во периодот на транзиција и создаде посебни надидеолошки вредности кои го направија да биде приемчив за сите генерации и за припадниците на сите би-

нарни идеолошки раслоени групи на публика. Од друга страна, пак, серијалот се создаде како дискурс составен од локален текст во локален контекст, кој со локалноста се бори со глобалните дискурси. Иако телевизиските серии и сапунските опери (серијали-сапуници) заземаат важно место во доменот на популарната култура, која иако била сметана за ниска, тривијална и кич, ова истражување покажа дека популарната култура е значајно, вредно и неисцрпно поле и за истражување и за анализа. Ова се потврдува и преку големиот број наслови на турските, индиските и македонските серијали – сапуници (наведени во трудот), а од кои дел и денес сè уште се емитуваат и на македонската национална телевизија (каде домашниот производ го има приматот над увезените, што значи серијалот е над прашањето за профит), и на комерцијалните телевизии – Сител и Канал 5 (каде увезените производи го имаат приматот над домашниот, што значи приоритетна е комерцијалната страна и профитот е над прашањето за квалитетот на серијалот).

## Литература:

- Вичентиќ, Драган. 1983. „Забава на телевизији: амерички и европски модел“, во: *РТВ теорија и пракса*. бр. 32, стр. 48-54, Београд: СЛЮ.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета. 2012. *Идентитетски*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Димитров, Братислав. 1998. „Салон хармони: хумор и сатира“, во: *Теа маџин*, бр. 45. Скопје.
- Нојман, Ивер. 2009. *Значење, материјалност, моќ: увод у анализа дискурса*. Београд: СЛЮ. Хигсон, Нигел. 2005. „Националност: национални идентитет и медија“, во: Бригс, А, Кобли, П. (ур.), *Увод у студије медија*. стр 73-85, Београд: СЛЮ.
- Цветичанин, Предраг. 2007. *Културне потреби, навике и улоге граѓана Србије и Македоније*, Ниш: Одбор за граѓанска иницијатива.
- Шелева. Елизабета. 2005. *Дом / Идентитетски*, Скопје: Магор.

- Adorno, Theodor, Horkhajmer, Maks. 1944. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Zagreb: Školska knjiga, 1.
- Ang, Ien. 2003. „Kulturni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem“, in: *Razlika/Difference* 2003, br. 3-4, <http://www.razlika-difference.com/razlika%2034/RD3-Storey.pdf> .
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nacionalism*, London: Verso.
- Arnold, Metju. 1869. *Kultura i anarhija*.
- Fiske, John, John Hartley. 1989. *Reading Television*, Routledge: London, New York.
- Fluser, Vilem. *Komunikologija*, Beograd: Clio, 2015.
- Hall, S. 2006. „Kome treba identitet“, in: U. D. Duda (yp.), *Politika teorije*, Disput: Zagreb.
- Hermiz, Džouk. 2005. „Aktivna publika“, u: Brigs, Adam i Cobli, Paul (urednici), *Uvod u studije medija*. 2005, 430–449, Beograd: Clio.
- Lewis, Jeff. 2008. *Cultural studies: The basics*. Los Angeles: Sage Publications.
- Livingston, Sonia. 1991. „Audience reception: the role of the viewer in retelling romantic drama“, in: Curran, J. Gurevitch, M. Ed. *Mass media and society*. 1991, p. 87-102, London: Hodder Arnold Publishing.
- McGuigan, Jim. 1992. *Cultural Populizam*, London: Routledge.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*: MIT Press.

**Biljana Rajčinova-Nikolova**

**The Television Soap Operas and their Audience  
(through the Humorous Macedonian Series *A Harmony Salon*  
Filmed According to the Screenplay by Bratislav Dimitrov)  
(Summary)**

The paper explored the connection between the soap opera (as a specific TV discourse), popular culture, electronic media (Macedonian television) and the audience and defined the ways in which the television audience interprets and gives meaning to the soap opera, the popular Macedonian series *A Harmony Salon*. The analysis of the series (recorded according to the script of Bratislav Dimitrov) made it possible to conclude that the national electronic media - Macedonian television, according to the applied methodology - hermeneutics supporting and producing *A Harmony Salon*, had a great impact on the formation of cultural needs of the audience (in a certain cultural - social context). The series was and remains a ‘cultural artifact’ in the world of popular television culture which still attracts audiences, that are active in both the process of perception and the process of creating and disseminating the meanings that *A Harmony Salon* produces. The series as a television discourse was and remains receptive to all generations and to members of all binary ideologically divided audiences and occupies an important place in the domain of popular culture, which is a significant and inexhaustible field for research.

**Key words:** electronic media, an audience, a soap opera, a popular culture, series *A Harmony Salon*

Јордан Шишовски

УДК 791.3

УДК 791:1

*Original scientific paper / Изворен научен труд*

## БАВНИОТ ФИЛМ И ЕСТЕТИКАТА НА ДОСАДАТА: ДОСАДАТА КАКО ЛАЈТМОТИВ ВО ФИЛМОТ *БЕШЕ* *ЕДНАШ ВО АНАДОЛИЈА*

**Клучни зборови:** здодевност, бавен филм, Хајдегер

### Вовед

Живееме во време во кое како да постои некаков заговор против здодевноста. Не поминува ни миг а да не потскокнеме исплашени да не случајно нешто ни здодее. Додека гледаме филм, за време на некој бавен дел, веднаш посегнуваме по мобилните телефони да го пополниме времето со бесконечен рој видеоклипови. Додека чекаме автобус повторно скроламе по мобилниот телефон. Ако не го гледаме автобусот, тогаш можеме да го видиме на нашата геолокациска апликација како обоена точка на мапата како се доближува во 'вистинско време'. Додека шетаме по кеј, нема ниту еден миг во кој можеме да потонеме во бесконечна прошетка во 'празно'. Секој видлив дел од градот е исполнет со содржини, од билборди со забавни и возбудливи сцени, преку видеореклами, до под-

вижни балони-танчари. Сепак оваа колективна војна против досадата што се води од страна на целото општество неизбежно ни наметнува прашања: што ако избегнувајќи ја здодевноста, избегнуваме нешто многу важно? Што ако здодевноста всушност има позитивни ефекти врз нашиот дух? За да се обидеме да одговориме на овие прашања, во овој текст ќе размислиме за естетиката на здодевноста преку уметничкиот медиум што е најблизок до времето, а со тоа и најподложен на досадата – филмот. Поконкретно, ќе размислиме за она што се нарекува 'бавен филм'. Во таа смисла се согласуваме со Чаглајан (2016; 2018) дека бавниот филм може да ја претвори досадата во искуство на естетско уживање преку употребата на мртвото време и драматичката амбивалентност.

Под терминот 'бавен филм' (slow cinema) го подразбираме она што Донатан Ромни го на-

рекува „разновиден вид на строга минималистичка кинематографија“ со „извесен редок интензитет во уметничкиот поглед, ... кино што го омаловажува настанот во корист на расположението, евокативноста и засиленото чувство за темпоралност“. (Romney 2010 : 43–44; цитирано во: Çaglayan 2016: 64) Обично, филмовите што не успеваат да ни го привлечат вниманието ги сметаме за досадни. Но овој текст ќе истражи друга можност: што се случува кога филмот ќе биде креиран со цел да ја искористи досадата како намерна стратегија за естетско доживување? Тогаш добиваме филм во кој досадата произлезена од бавната нарација, мртвото време, амбивалентноста во наративниот тек, како и намерното отсуство на клучните информации создава посебно естетско доживување кое се измолкнува на едноставното толкување (Çaglayan 2016 : 64).

### Досадата во филмската уметност

Здодевноста, кога се однесува на културно-уметничката продукција, обично се спомнува во негативен контекст, како недостаток или промашување на уметничкото дело или културниот продукт. Сепак, и покрај тоа, досадата е вообичаен елемент во многу уметнички дела (Çaglayan 2016 : 65). Во однос на кинематографијата, постојат обвиненија дека бавниот филм е досаден и монотон и без значителен учинок во однос на културната вредност (Çaglayan 2016 : 65). Ник Џејмс, на пример, вели дека бавниот филм е 'пасивно-агресивен' (Çaglayan 2016 : 65; James, 2010 : 5). Од друга страна, пак,

други филмски критичари сметаат дека бавниот филм има значителен придонес во креирањето на хипнотичка и контемплативна свест како особина што обично е карактеристична за уметничките ремек-дела (Çaglayan 2016 : 65; Dargis and Scott 2011). Даргис и Скот продолжуваат дека „размислувањето е досадно, се разбира (целата таа тишина), поради што толку многу индустриски снимени филмови работат толку напорно за да ве забавуваат. Ако сте забавувани, или така изгледа логиката, нема да имате време и простор да размислите колку филмот изгледа мрзливо, непристојно и познато, и колку е лошо напишан, неправилно режиран и рамнодушно одглумен“ (Dargis and Scott 2011). Со други зборови, постои истовремено избегнување на досадата и избегнување на можноста за размислување во современата 'забавна индустрија' преку постојано бомбардирање со 'содржина'. Напротив, токму прифаќањето на досадата се чини дека е чекор во насока кон создавање уметнички дела што ја отвораат можноста за размислување.

Она што во овој текст ќе биде разгледувано како естетика на здодевноста во однос на бавниот филм се однесува на филмови кои се намерно продуцирани со користење на здодевноста како средство за индуцирање на „контемплативно кинематско искуство“ (Çaglayan 2016 : 67).

Ова контемплативно кинематско искуство може исто така да предизвика и одреден вид на „проширена состојба на свест“, која придонесува кон значително продлабочување на внатрешниот увид и личната креативност (Çaglayan

2016 : 67). Со други зборови, токму зашто бавниот филм нè лишува од лесно достапна смисла и значење, карактеристични за останатите 'продукти на забавната индустрија', овој вид на уметничко дело нè фрла во отворена и приемлива состојба на свест во која сме отворени за многу подлабоки значења, контемплација и себепреиспитување.

Бавниот филм е, исто така, и одговор на 'брзиот живот' на денешницата. Социјалните медиуми со 24/7 пристап до нонстоп забава и ментална и естетска стимулација, глобалната достапност на транспорт на стоки и услуги, брзината на транспортот и инстантноста на комуникацијата го прават современиот свет значително оддалечен од човечноста и духовноста на блиското минато. Сета оваа брзина, и сиот страв од досада на современиот свет навидум нè 'спасува' засекогаш од досадата. Но, всушност, успехот на современиот технолошки напредок се состои главно во нашето оддалечување од самите себеси. Колку повеќе сме 'изолирани' и 'спасени' од искуството на досада, толку повеќе сме оддалечени од самите себе и од можноста да се спознаеме себеси. А оваа можност е елементарната филозофска особина. Нури Билге Џејлан, авторот на кинематографското ремек-дело *Беше еднаш во Анадолија* (Seylan 2011) кое е во фокусот на интересот на овој текст, во својот дневник запишал дека токму ова е една од неговите главни цели при неговото создавање:

Попладнево, како стежнат под натрупаниот умор од сите овие години, легнав на креветот и заспав целосно облечен неколку часа. Кога ги

отворив очите, имав впечаток дека се будам со нова форма на перцепција. Во тишината, пред моите очи, на флуиден начин, неподвижните предмети во мојата соба ме опкружуваа со бескрајна наклонетост, како вратите на различно ниво на перцепција штотуку да се отворија. Останав да лежам со отворени очи повеќе од еден час. Моите сетила се чувствуваа целосно будни. Оваа состојба ми овозможи да уживам во огромно задоволство во животот. Разбрав дека вистински не ги чувствувам емоциите на сето она што го живеам, бидејќи живеаме во таков френетичен ритам. Очигледно е дека треба да го забавиме ритамот на нашите животи за да ни се изострат сетилата. Тука е мојата причина да сакам филмови со бавно темпо – и мојата желба да снимам ваков филм. Оваа состојба на умот што ја почувствував кога се будам денес може да се појави само преку бавен и мачен ритам. (Çaglayan 2016 : 68)

Џејлан, во своето творештво, го критикува современиот брз ритам на живеење. Се чини, за него бавниот филм ја постигнува целта на бавно темпо во кое имаме можност да ни се изострат сетилата и да можеме да си го погледнеме животот од едно друго, контемплативно гледиште.

### **Уметничко креирање досада во бавниот филм: Талкање на умот, дедраматизација, мртво време, дескриптивна пауза**

Талкање на умот е феномен во кој настанува пренасочување на вниманието од задачата што си ја задал субјектот кон внатрешни умствени

активности (Çaglayan 2016: 69; Smallwood and Schooler 2006 : 946). Во случаи кога вршиме некои монотони активности, умот често има тенденција да 'побегне' во состојба на внатрешен дијалог, размислување, мечтаење и слично. Според повеќе психолошки студии владее востановено мислење дека талкањето на умот е активност што е во прилог на зголемената креативност. Бавниот филм ја врши оваа функција преку употреба на „дедраматизација на наративните структури“ (Çaglayan 2016 : 70) со цел постигнување на досада и талкање на умот.

Дедраматизацијата е средство што го користат многу филмови, но во бавниот филм дедраматизацијата се користи во една екстремна форма со цел да се забави наративната структура. Целта е да се востановат повеќе 'мртви мигови' или 'мртви траења' (temps mort) за да се забави наративот и да се оддалечи значењето од простата еднозначност кон една намерна нејасност на значења (Çaglayan 2016 : 71). Во врска со американската авангардна кинематографија и нејзиниот обид за мимезис на човечкиот ум во кинематографската структура, Ситни вели:

Започнувајќи со обидот да се преведат со ништата и другите откритија на личното несвесно во транс филм, преку имитација на чинот на гледање во лирскиот филм и колективното несвесно во митопоетскиот филм, ова кино се обиде да ги дефинира свеста и имагинацијата. Нејзините најнови формални конструкции се приближија до формата на медиатација – структурниот филм – со цел да предизвикаат подиректни состојби на свеста и рефлексии на имагинацијата кај гледачот. Филмовите

со учество ја следат насоката воспоставена од структурното кино во изнаоѓање последици за свесниот ум. (Sitney 2002 : 305–306)

### **Филм и филозофија: Мартин Хајдегер и феноменологија на здодевноста**

Мартин Хајдегер (1889 – 1976) е еден од најзначајните современи филозофи. Неговите феноменолошки промислувања на длабочините на човечкиот дух оставија длабока трага врз современата филозофија, теорија на уметност, теорија на архитектура, но и филмографија. Неговото истражување на феноменот на времето, и досадата како еден од најзначајните релации со времето се особено важни.

Хајдегеровото промислување на досадата го поставува ова расположение во релација со времето и е секако поврзано со времето како една од темелните филозофски идеи и интереси на Хајдегер, но и воопшто на феноменологијата. Во таа смисла, промислувањето на досадата во филмот како медиум што е во тесна релација со времето е блиско до суштинскиот филозофски интерес на Хајдегер.

Хајдегер (1995 : 83) разликува три вида или аспекти на досада што се степенуваат и напредуваат хиерархиски. Првиот вид е кога нешто е досадно. На пример – досаден филм, досадно предавање, досадна забава. Вториот степен, пак, е кога станува здодевно иако самиот предмет не е досаден. На пример, по интересен концерт или филм, кога ќе се почувствуваме празни. Иако на самиот настан ни било интересно,



сепак здодевноста се појавува. Третиот степен на 'длабока досада' е кога ќе влеземе во контакт со самата досада. Тогаш целиот свет ни се руши и ништо повеќе нема смисла. Примерите што тој ги дава почнуваат од чекањето воз на железничка станица (Heidegger 1995 : 94). Кога нема што да прави, чекачот се досадува. Тој се обидува да 'убие време' преку постојаното погледнување на часовникот, погледнување на таблата или во денешно време преку скролање по социјалните медиуми на мобилниот телефон. Ова е првата фаза на 'здосадување од'. Во втората фаза 'здосадување со' е кога немаме релација со времето сега, туку отпосле. Во текот на самата вечер, концерт и слично, не ни е досадно. Напротив, времето се чини дека лета. Но подоцна се чувствуваме дека целата вечер е празна и безвредна (Heidegger 1995 : 109).

Длабоката досада за Хајдегер е фундаментално расположение (Grundstimmung) во кое сето битие ја губи смислата и значењето, во кое отсуствува времето. Длабоката досада е начин на наше доаѓање при себе и откривање на себе, таа ни овозможува откривање на светот што е „услов за можноста за метафизичко размислување“ (Freeman 2021 : 127). Самиот збор 'досада' на германски Langeweile значи 'долго време'. Тоа ни укажува дека кога ни е досадно, времето се одолговлекува.

Со оглед на тоа што во првата форма на досада, одреден предмет или ситуација е изворот на нашата досада; а во втората форма, досадата произлегува и од конкретната ситуација во која се наоѓаме и од самите себе; во третата и најдлабока форма на здодевност, не постои

ништо посебно што е досадно, ниту пак постои одредена причина или причина што ни е досадно. А сепак, сè ни досадува, вклучително и ние самите. (Freeman 2021 : 128)

Во длабоката, или екстремната форма на досада, времето недостасува. Минатото, сегашноста и иднината се спојуваат и се поништуваат. А сепак, во оваа состојба човек не бега од досадата, колку и да е непријатно ова чувство. Туку, на некој начин, тој е анестетизиран, станува рамнодушен кон сè, останува задржан во зафатот на досадата (Freeman 2021 : 128).

Поради фактот што некој не може да се вклучи во ништо, длабоката досада го остава празен. Со оглед на фактот дека нечии можности се исклучени, длабоката досада го држи во неизвесност. А сепак, овие два структурни моменти не водат до очај. Наместо тоа, во длабока досада, ѝ се откриваат сопствените неискористени можности на Дазеин [Dasein, или човечкото суштество на јазикот на Хајдегер]. Како таква, длабоката досада го тера Дазеин да ги реализира своите најголеми можности во моментот или 'моментот на визија' (Augenblick) во кој Дазеин се соочува себеси како битие што е. Односно, во *длабока досада Дазеин сѐ станува автентичен* [италик додаден]. Накратко, откривачкиот момент на длабока досада е повикувањето на Дазеин кон неговото автентично самооткривање каде што тој е доведен лице в лице со себе и со својата временска слобода (Freeman 2021 : 129).

Трите вида на досада за Хајдегер, според Фриман (2021 : 129) воопшто не се каузално поврзани иако постои степенување од први-

от до третиот и најдлабок, екстреман вид досада. Во основа, за Хајдегер каузалноста е обратна! Пониските видови на досада се условени од длабоката досада, зашто длабоката досада е фундаментално расположение. Само ако имаме контакт, или ако се поврземе со ова фундаментално расположение, ние ќе бидеме во можност да ги доживееме и останатите, „обични“ видови досада. Фриман заклучува дека за Хајдегер секој вид на филозофирање се развива од фундаменталното расположение Grundstimmung.

Траењето на филмот не е под наша контрола. Филмот трае толку колку што трае. Ние сме принудени да ја чувствуваме досадата, освен ако не решиме да си заминеме порано. Но на крајот, бидејќи „наметнува времетраење, киното е привилегирано место на досада“ (Misek 2012).

### Убивање време

Зигфрид Кракауер во својата кратка статија насловена „Досада“ дава прониклива анализа на досадата. Тој на досадата гледа како на неискористен потенцијал (Misek 2012). Кракауер (1995 : 331) својот краток есеј го започнува со тврдењето дека оние луѓе кои денес сè уште имаат време за досада, а не им е досадно, „секако се исто толку здодевни како и оние на кои никогаш не им е досадно. Зашто нивното јас исчезна – јас чие присуство, особено во овој толку раздвижен свет, нужно би ги принудило да се задржат некое време без цел, ниту овде ниту таму (Kracauer 1995 : 331). Односно, продолжува Кракауер, за да се справат со ова бег-

ство од досадата, бегство од самите себе, ја измислиле работната етика. Но, сепак, бегјќи од досадата и бегјќи од себе во постојаната работа, никој не е 'ослободен' од слободното време. Секој, вели Кракауер, има можност да „се возбуди во вистинска досада“ (Kracauer 1995 : 332). Светот, пак, постојано се грижи за тоа човекот никогаш да не најде простор, ниту време за мирот и спокојството што ја овозможуваат досадата.

Живеејќи во предмултимедијалниот свет, Кракауер зборува за радиото кое постојано го обременува човекот со нови непотребни информации и содржини. Тој е во постојана состојба на приемчивост и отвореност кон надвор, кон светот. Целиот свет е во заговор да го избрка човекот од самиот себе. Но ако некој одбие да биде избркан, тогаш „здодевноста станува единствената соодветна занимација, бидејќи дава еден вид гаранција дека некој, така да се каже, сè уште има контрола над сопственото постоење“ (Kracauer 1995 : 334). Ако се препушти на она што Кракауер го нарекува 'легитимна досада' а што може да биде доведено во релација со 'длабоката досада' кај Хајдегер, тогаш тој...

... доживува еден вид блаженство што е речиси неземно. Се појавува пејзаж во кој шетаат шарени пауни, а на виделина се појавуваат слики на луѓе преполни со душа. И гледај, твојата душа е исто така исполнета, и во занес го именуваш она што отсекогаш ти недостасувало: големата страст. Да се спушти оваа страст – која се смирува како комета, да те обвие тебе, другите и светот – ох, тогаш на досадата ќе ѝ дој-

де крајот и сè што постои ќе биде... (Kracauer 1995 : 334)

Киното има улога на одредена квази авто-рефлексија. Гледајќи ги туѓите животи, ние навидум сме свртени кон сопствениот живот, но во суштина наоѓаме бегство од себе. На крајот остануваме празни. Киното така ни нуди повеќе видови на бегство, од која најзначајна е бегството од чувството дека времето минува (Misek 2012). Оттука, филмот за време на долги чекања, долги патувања со авион или воз служи како ултимативен 'убиец на време'. Хајдегер ни открива дека кога бегаме од чувството на времето што минува ние всушност го 'убиваме времето' (Heidegger 1995 : 93). Ова клише на 'убивање на времето' Хајдегер го толкува доследно, велејќи дека кога се внесуваме во нешто за да ни помине времето, тогаш времето не ни поминува побргу, туку воопшто не забележуваме дека минува. Ние буквално го убиваме времето (Heidegger 1995 : 99).

Ова 'убивање на времето' кинематографски е феноменално претставено во филмот *Беше еднаш на зајагоџи* од Серџо Леоне (Leone 1969). Екранизацијата на досадата на убијците чекајќи го возот целосно е реминисцентна на описот на досадата во *Фундаменталниите концепции на мейтафизиката* кај Хајдегер. Отворањето на филмот...

...е виртуозна евокација на времето што минува. Сепак, во поголемиот дел од своето времетраење, секвенцата го убива времето со акција. Необичните минијатурни активности на пиење вода од капи и мамка со муви се зголемуваат со крупните кадри на Леоне и станува-

ат спектакл на широк екран. Тишината на низата служи и за градење неизвесност. Ова е само-рефлексивен вестерн, па знаеме (а Леоне знае дека знаеме) дека ќе има престрелка кога конечно ќе пристигне возот. (Misek 2012)

Досадата може сепак да биде и опасна. Таа нè доведува лице в лице со времето, но со тоа и со нашата временитост, со нашата смртност. Досадата исто така нè соочува со нас самите. Во досадните мигови кои се одолговлекуваат до недоглед, ние почнуваме да се соочуваме со празнината на нашите животи. Кога седиме досадувајќи се на железничка станица, како убијците во *Беше еднаш на зајагоџи*, ние го одбројуваме времето до нашата сопствена смрт (Misek 2012).

### „Да се досадува“

Гледаме филм од повеќе причини. Можеме, на пример, да гледаме филм за да 'убиваме време'. Ако филмот не успее да ни го убие времето, тогаш филмот е досаден. Меѓутоа, ако филмот успее да ни помогне да го убиеме времето, тогаш пак на крајот може да почувствуваме одредена празнина. Се чувствуваме дека сме загубиле нешто. Дека сме загубиле еден и пол час од своето време напразно. Тогаш ретроспективно заклучуваме дека ни е многу досадно. (Misek 2012) Всушност, ова е втората етапа на досадата според Хајдегер. Тој вели дека нешто ни е досадно „не затоа што траењето на времето е бавно, туку затоа што е премногу бавно“ (Heidegger 1995 : 97). Досадата според Хајдегер е можна само зашто секоја работа има 'своје

време‘. Кога ќе се случи разидување меѓу наше-то време и времето на некој предмет (на пример филм) тогаш настапува досадата.

### Умирање од досада

Кинематографијата обично се однесува на првите два вида досада опишани од Хајдегер. Во првиот случај е кога гледаме филм за да убиеме време. Ако филмот успеал да го убие времето, тогаш ни бил забавен. Ако не успеал во тоа, тогаш ни е досадно (Misek 2012). Тогаш го чувствуваме времето како минува и чувствуваме одредена тежина и непријатност од времетраењето. Целата индустрија на забавата е насочена кон оваа цел – да создаде кинематографски ‘продукти‘ што ќе ни го убијат времето. Во кои ќе ни помине времето и ќе го загубиме чувството на времетраење. Но, сепак, дури и ако ‘успее‘ во убивањето на времето, филмот може да биде здодевен ретроспективно – откако ќе почувствуваме дека сме останати празни. Третиот тип филмови се филмови што се создадени на таков начин со намерно празнење на екранот од содржина, со намерно забавување на кадрите, задржување на сликата на навидум небитни елементи, што на крајот влегуваме во една посебна состојба на свест. Овие филмови наместо да „убиваат време, таквите филмови обично досадуваат до смрт“ (Misek 2012). Токму ова ‘досадување на смрт‘ или ‘длабока досада‘ е вид на досада што...

... вклучува помирување со, па дури и прифаќање, празнината што постои во и надвор од ограничениот време од нашите животи. Меѓу-

тоа, да се биде досадно до смрт не е морби-ден став. Всушност, тоа е длабоко етичко. Тоа вклучува разбирање на фактот дека времето не е под наша контрола и дека всушност не можеме воопшто да го „убиеме времето“. Времето минува, ние умираме, а времето продолжува да поминува. Почитувањето на овој факт нè прави подобро опремени да ги цениме различните привремености што постојат надвор од нашата (Misek 2012).

Досадата во филмот, ако е соодветно и специфично насочена со намера на кинематографот, може да биде многу значаен фактор во стимулација на размислувањето. Ова е особено релевантно во денешницата кога подвижните слики се сеприсутни на допирот на прстот – социјалните мрежи, TikTok, Instagram Reels, YouTube итн. Постојано сме близу до 3 минути забава и избавување од досадата. Дури и за време на гледањето на досаден филм, можеме да побегнеме од досадата посегнувајќи по мобилниот телефон во џебот, во втор забавен „филм“ или клип.

Сепак, ако ѝ се препуштиме на досадата и ѝ дадеме простор, посебно на третиот тип на ‘длабока досада‘, тогаш можеме да очекуваме необични ефекти во нашата свест, расположение и дух. Овој вид досада го спречува одминувањето на времето. Тоа е состојба на рамнодушност спрема самиот себе, спрема работите како такви (Quaranta 2020 : 5). Естетската категорија што ја вклучува намерно внесената досада во уметничкото дело – филм, бара од нас да ги измениме нашата концепција и перцепција на филмот како уметност. Таа бара од нас да ос-

тавиме простор за празнината, за неискажано-то, за неискажливото. Тоа значи дека не треба да бегаме во филмот од времето и од досадата, ниту да бегаме од филмот ако ни е досаден, туку да се внесеме и втурнеме уште повеќе во чувството и расположение на досада. Тоа значи дека човек треба да биде расположен, или, пред сè, отворен за досада (Quaranta 2020 : 6).

### **Досада во *Беше еднаш во Анадолија***

Филмот на Џејлан *Беше еднаш во Анадолија* (Seylan 2011) ги содржи сите овие елементи за кои претходно беше елаборирано. Дедраматизацијата, мртвото време, мртвите мигови, постојаните прекратувања на наративната структура, како и намерното сокривање на клучните наративни информации создаваат едно чувство на длабока досада. Оваа длабока досада е намерно и умешно креирана од страна на кинематографот со цел да создаде „контемплативна возбуда за гледачот“ (Çaglayan 2016 : 75). Понатаму, може да се согласиме со Чаглајан дека досадата „често се третира како централна тема во наративната структура на филмот“ (Çaglayan 2016 : 76).

Кинематографската стратегија 'рамка во рамка' систематски се употребува во *Беше еднаш во Анадолија* (Çaglayan 2016 : 77). Ова служи за да се одвлече вниманието на гледачот, но истовремено и да го скрие наративното дејство преку затскривање на самата негова содржина. Чаглајан (2016 : 79), во врска со приказната на филмот, вели дека остануваат две прашања не-одговорени: прво, нејасно е дали осомничени-

от го извршил убиството, зашто неколкупати во филмот се чини како главниот осомничен свесно да си ја презема вината, и второ, во текот на обдукцијата докторот се чини дека прави избор да скрие важен доказ, откритието дека во белите дробови има земја, што значи дека убиениот е жив закопан. Сосема необично за гледачот, самиот наратив на филмот не ја открива, ниту ја навестува причината за овој акт. Во текот на долгата пауза во која докторот се двоуми дали да го воведо ова во записникот, помошникот случајно го прснува докторот со крв по лицето. Овој траен миг на мислење на докторот изнудува размислувања и дилеми кај гледачот – дали крвта нешто симболизира? Дали докторот така признава „грев“? Што значи далечниот поглед преку прозорецот? Ниту едно од овие прашања не добиваат одговор, ниту имплицитно укажуваат на насоката на мислењето на докторот. Овие прашања нè оставаат во една повеќезначајна неизвесност. Се чини дека авторот намерно ги користи камерата, бавните сцени и самата неизвесност и двосмисленост на одлуките на главниот лик за да го задржи гледачот во состојба на неизвесност и продлабочено размислување.

### **Заклучок**

Досадата може да биде многу непријатна. Штом се појави здодевноста, имаме потреба да ја истераме. Целата наша модерна култура е сконцентрирана околу овој страв од досада или хорор вакуи. Брзање за апсолутна оптимизација и технолошко усовршување на нашето изграде-

но опкружување, инвестирање во исклучително ефикасен јавен транспорт, 24/7 целата присутна „сфера на податоци“ исполнета со глобални вести и пристап до информации во реално време, забава со притискање на копче во нашите џебови и супербрзи мрежи за испорака на пакети... Колку повеќе модерната технологија постигнува, толку повеќе „успева“ во нашето самозаборавање. Колку повеќе сме меѓусебно поврзани, толку помалку сме поврзани со нашето јадро. Толку помалку ни е можно да најдеме начин да се вратиме кон себе. Мартин Хајдегер беше еден од најважните мислители на 20. век. Неговиот начин на размислување обично оди против нашите инстинкти. Бидејќи нашите инстинкти се детерминирани од сили кои се надвор од нашата моќ. Овие сили се, всушност, заднината против која се појавува нашето битие-во-светот и нашето разбирање. Тоа е длабоката досада што е во сржта на оваа заднина, ова приземјено расположение на нашето време. Не

бегањето, туку потопувањето и усогласувањето со ова земјено расположение е најдобриот начин да се надмине и да се придвижи кон автентично постоење. Кинематографијата на „бавниот филм“, кој остварува длабоки атмосферски движења на нашето расположение преку употреба на „мртво време“, „долг кадар“, „дедраматизација“ и други средства, може да ни помогне во отворање на нови авениии на мислата, и отворање како на нашиот дух пред нас самите така и целиот свет. Потопувајќи се во овие кинематографски феноменолошки истражувања на досадата, ќе можеме да се префрлиме во помедитативно размислување и да се приспособиме на длабоката состојба на фундаменталното расположение на нашето време, како што анализира Хајдегер. беше претставен примерот на Џејлановиот *Беше еднаш во Анадолија*, но има и други адекватни и инспиративни ремек-дела во уметноста со бавно кино.

## Литература

- Çağlayan, E., 2018. Nuri Bilge Ceylan: An Aesthetics of Boredom, in: Çağlayan, E. (Ed.), *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Springer International Publishing, Cham, pp. 161–219. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-96872-8\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-319-96872-8_4)
- Çağlayan, E., 2016. The Aesthetics of Boredom: Slow Cinema and the Virtues of the Long Take in Once Upon a Time in Anatolia. *Projections 10*. <https://doi.org/10.3167/proj.2016.100108>
- Ceylan, N.B., 2011. *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Once Upon a Time in Anatolia]. NBC Film, Production 2006, 1000 Volt.
- Dargis, M., Scott, A.O., 2011. *In Defense of the Slow and the Boring*. N. Y. Times.
- Freeman, L., 2021. Boredom (Langeweile), in: Wrathall, M.A. (Ed.), *The Cambridge Heidegger Lexicon*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9780511843778>
- Heidegger, M., 1995. *The fundamental concepts of metaphysics: world, finitude, solitude, Studies in Continental thought*. Indiana University Press, Bloomington.

- James, N., 2010. *Passive aggressive, Sight and Sound*. British Film Institute, London.
- Kracauer, S., 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Leone, S., 1969. *C'era una volta il West* [Once Upon a Time in the West]. Rafran Cinematografica, San Marco, Paramount Pictures.
- Misek, R., 2012. Dead time: Cinema, Heidegger, and boredom, in: *After Taste: Cultural Value and the Moving Image*. Routledge.
- Quaranta, C., 2020. A Cinema of Boredom: Heidegger, Cinematic Time and Spectatorship. *Film-Philos.* 24, 1–21. <https://doi.org/10.3366/film.2020.0126>
- Romney, J., 2010. In search of lost time. *Sight Sound* 20, 43–44.
- Sitney, P.A., 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford University Press.
- Smallwood, J., Schooler, J.W., 2006. The restless mind. *Psychol. Bull.* 132, 946–958. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.132.6.946>

**Jordan Shishovski**

**The Slow Cinema and the Esthetics of Boredom: Boredom as Light  
Motif in the Film *Once Upon a Time in Anatolia*  
(Summary)**

Boredom is one of the most unpleasant feelings. Boredom is an enemy not only personally but also at the societal level. As if there is a conspiracy against boredom: an endless stream of flashing street advertising, fun mobile videos of kittens and the latest jokes from around the world. But what if this “war on boredom” is actually a war on self-knowledge? Since, in boredom we find time for ourselves. Only then we are forced to think and ask ourselves. Only in boredom are we free to be present have on ourselves. Only in boredom will we come to ourselves, free from all the distractions of the everydayness. This text will contribute to the understanding of boredom, or more specifically to the aesthetics of boredom in the ‘slow film’, on the basis of the philosophy of Martin Heidegger, in order to open up to Socrates’s essential philosophical call: “know thyself.” The example from the film of the Turkish cinematographer Nuri Bill Ceylan *Once upon a time in Anatolia* will serve as an illustration of this aesthetic-existential goal.

**Key words:** boredom, slow cinema, Heidegger





Ана Јовковска

УДК316.647.8-055.1/2:791(44)

УДК 791(44):316.647.8-055.1/2

*Review article / Преѓледен научен труд*

## ПЕРВЕРТИРАНИТЕ РОДОВИ УЛОГИ ВО ФИЛМСКАТА ФЕМИНИСТИЧКА УТОПИЈА И НИВНИОТ ОДРАЗ ВО ОПШТЕСТВОТО

**Клучни зборови:** родови улоги, феминистичка филмска утопија, женско творештво, сексизам

### Вовед

*„Животој се стиснува или шири соодветно на тоа колку е некој храбар“  
(Анаис Нин).*

Сè почесто ја слушаме фразата дека живееме во ера на женска доминација, но дали огнените феминистички химни на артистката Бијонсе и силните спортистки како Серена Вилијамс се доволни да ги поттикнат девојчињата и жените да бидат смели да го живеат сонот на својот живот? Дали родовите релации ја поддржуваат еднаквоста во општеството или, пак, патријархалниот модел во културата се протнува низ разни дискурси? „За родовите релации знаеме дека се истовремено релации на соработка, поврзување и заемна поддршка, но и на конфликт, поделба и натпреварување, на разли-

ка и нееднаквост. Интересот на родовите релации е колкава е распределбата на моќ меѓу половите. Тие создаваат и репродуцираат системски разлики во позициите на мажите и жените во дадено општество“ (Ивановска цитирана од Мариноска 2014: 36). Овој труд ќе се обиде да ги детектира родовите стереотипи на координативниот систем на културата, препознавајќи ги сексистичките предрасуди и нормираните родови улоги во општеството преку наративот на францускиот филм *Јас не сум лесен човек* (*I Am Not an Easy Man*, 2018) во режија на Еленор Пурија (Éléonore Pourriat), покажувајќи како первертираните родови улоги во една феминистичка филмска утопија се одразуваат во реалното општеството. Главните улоги во романтичната пародија *Јас не сум лесен човек* ги играат Винсент Елбаз (Vincent Elbaz) како Демиен и Мари-Софи Фердан (Marie Sophie Ferdane)

како Александра, кои во еден имагинарен, родово первертиран свет се вљубуваат еден во друг и покрај бројните културолошки разлики со кои се соочуваат. Критичката рефлексija на биолошкиот детерминизам низ филмскиот наратив како подлога за важните феминистички теми на овој труд, ќе нè одведе низ процесите на декодирање на пропишаните машко-женски улоги во патријархатот и препознавањето на несоодветната репрезентација на жената низ медиумите, книжевноста и популарната култура.

### Родова сегрегација во детството

Првата сцена од филмот *Јас не сум лесен човек* започнува во градинка со деца од претшколска возраст, каде јасно се гледа како се поделени нивните улоги во претставата што ја подготвуваат. Од една страна се малите девојчиња, дотерани и нашминкани, во обид да бидат беспрекорно убави, педантни и сериозни, а од друга страна се момчињата кои се слободни, необременети и насмеани. Девојчињата се маскирани претежно во принцези, додека момчињата можат да бидат што и да посакаат. Ако ја погледнеме детската книжевна продукција, ќе забележиме дека во овој тип на литература доминираат бајките во кои девојките се принцези или се во потрага по совршениот принц, како симбол за идеалниот љубовник, додека мажите се суперхерои – Супермен, Бетмен, Спајдермен и слично – моќни, силни и недопирливи, подготвени да се жртвуваат да го спасат човештвото. Неретко, бајката е родовата матрица за репре-

зентација на жената и во современиот игран и анимиран филм.

Ако го напишеме зборот храброст на интернет-страницата за приказни за деца [shortstoryguide.com](http://shortstoryguide.com), од седумнаесет приказни, единствено во четири се појавуваат женски како главни ликови. Слично се потврдува и со „студијата на Опсервер во соработка со Нилсен, што ги оценила стоте најпопуларни детски книги од 2017 година, каде се открива дека, за жал, во светот на модерната литература сè уште владееат сексистички трендови. Шансите машките ликови да добијат главни улоги се двојно поголеми додека женските се подредени. Кога ликовите добиваат животински форми, најмногу од моќните мечки, змејови и тигри се машки додека помалите и поранливи птици, мачки и инсекти се женски. Во една петтина од овие книги воопшто немало женски карактери“ (Саџани 2019: 52). Во таа насока на родовата сегрегација е и приказната во првата сцена на филмот *Јас не сум лесен човек*, каде девојчињата добиваат исклучиво еден тип на улога во театарската претстава што ја подготвуваат во градинката. Нивните учителки и мајки ги фаќа паника кога остануваат без доволно костими за принцези, како тоа да е единствената можна улога за малите девојчиња. Низ овие филмски сцени, всушност, е прикажана родовата нееднаквост меѓу момчињата и девојчињата уште од најрана возраст.

Навистина, не треба многу набљудување за да се заклучи дека најголем број од девојчињата од претшколска и школска возраст се облечени во розово од глава до петици, со совршено

собрани кадрици или панделки во косата, перфектно дотерани, чисти и уредни, а целосно инхибирани кон играта на отворено, во парк, во кал, алиенирани од сите атрибути на природата. Тоа, всушност, е сликата за голем број девојчиња што ги подготвуваме „да бидат принцези“ кога ќе пораснат. Ова се потврдува и во истражувањето направено на Универзитетот „Бригам Јанг“, во кое од двесте набљудувани деца на предучилишна возраст, деведесет и шест проценти од девојчињата биле вклучени во „образованието за принцези“. Решма Сацани, директорката на непрофитната организација Девојки-програмерки (*Girls Who Code*), во нејзината книга *Храбри намесѝо совршени* пишува токму за тоа како девојчињата од рана возраст се учат да играат на сигурно. „Да внимаваме да не се качуваме премногу високо на игралиштето за да не паднеме. Да седиме мирни и послушни, убаво да изгледаме и да кимаме со главите за да нè сакаат. Обвиениот меур во кој сме заштитени е полн со љубов и грижа, па никој не согледува колку нè оттргнува од преземање ризици и од следење на нашите соништа подоцна во животот. Значи, уште од мали бебиња, до девојчињата секојдневно стигнуваат стогици микропораки што им велат дека треба да бидат убави, учтиви и елегантни. На момчињата, пак, од друга страна, им се дава слобода да талкаат, да се извалкаат, да паднат и да згрешат – сето ова со намера да научат 'да бидат мажи' што е можно порано“ (Сацани 2019: 64).

Родово нормираните улоги кои водат до еднаквост во општеството би можеле да ги нотираме и преку друго истражување спроведе-

но во раното детство. Имено, кога бебињата се облечени во неутрална боја, возрасните имаат тенденција да ги идентификуваат оние што изгледаат вознемирено или налутено како момчиња, а оние што ги опишуваат како фини и среќни, како девојчиња. Овие наметнати очекувања уште од пелени ни се пресликуваат до крајот на животот. Меѓу тие очекувања за тоа што значи да се биде „добра девојка“ се протнува најопасниот отров – отровот на перфекционизмот. Внатрешниот порив кој нè тера сè да правиме перфектно, од уредувањето на профилот на Фејсбук и Инстаграм, работата, совршената кариера, домот, па сè до потрагата по идеален партнер.

### **Перфекционизмот како корпус на женската ментална матрица**

Верувањето дека совршенството е достижна категорија се нарекува перфекционизам. Перфекционизмот во суштина не е нешто со што треба да се гордееме, бидејќи во умот на перфекционистот, грешката е знак за личен недостаток. Се дефинира како комплексен сплет од верувања, очекувања и стравови и тој ни кажува дека другите луѓе нема да нè прифатат, ценат или сакаат доколку не сме совршени, она што психолозите го нарекуваат социјално пропишан перфекционизам. Постои и друг вид на перфекционизам, кога чувството е како ние самите да сме тие што си создаваме притисок да ги достигнеме сопствените невозможни стандарди, што се нарекува автоориентиран перфекционизам. Рејчел Симонс, една од водеч-

ките експертки за женска психологија и авторка на книгата *Проклейството на добријата девојка (The Curse of the Good Girl)* го посочува токму тој начин на размислување како фактор за кризата на менталното здравје кај младите девојки денес.

Една од челичните чизми на перфекционизмот, што ја гази женската психа, е идеалот кон совршеното тело. Во просек, жената поминува сто дваесет и седум часа годишно вознемирувајќи се за својата тежина и колку калории внесува. Овој процес на опседнување со виткото тело започнува уште од детството и адолесценцијата. Осумдесет и еден процент од десетгодишните девојчиња се плашат дека имаат прекумерна тежина. Затоа и не е чудно што е проценето дека осумдесет проценти од жените се несреќни токму поради својата тежина. Со научно потврдени бројки, десет милиони жени во САД имаат проблеми, односно болести кои се поврзани со исхраната.

Во современото технолошко општество, во кое идентитетите на луѓето сè повеќе се трансферираат во новата виртуелна реалност, уште понагласени се очекувањата за совршен изглед токму преку социјалните мрежи и новите медиуми. Ако ги земеме предвид податоците дека девојките поминуваат и до девет часа секој ден разгледувајќи објави од беспрекорни фотографии и текстови од нивните пријателки, сите преправени и средени за да му покажат на светот колку се популарни, безгрижни, паметни, убави и „кул“, тогаш станува јасно колку е немилосрден притисокот врз „милениумките“ да проектираат совршена слика за себе во вирту-

елниот свет. Личното брендирање е новата опсесија во технолошки супериорниот свет. За овој феномен пишуваат многу автор(к)и, анализирајќи го „чувството на паника што се јавува кај девојките дека треба позитивно да ја документираат секоја мала работа што ја прават во денот за да останат важни во очите на нивните врсници. Според Кетрин Стајнер-Адеа, психолог и авторка на *Исклучување од мрежата: родителство, дејство и семејни врски во дигиталната ера (The Big Disconnect: Parenting, Childhood, and Family Connection in the Digital Age)*, потребни се само девет минути преглед во профилите и фотографиите на другите за да се зголеми анксиозноста кај девојките. Нивниот страв да не пропуштат нешто е многу реален и се нарекува FOMO – Fear of missing out. Секоја објава на социјалните мрежи од некое забавно дружење во кое тие не учествувале прави да се чувствуваат отфрлено и непожелно. Секоја перфектно средена фотографија им создава силно чувство на недостаток“ (Јовковска 2021).

### **Несигурноста на жените наспроти маскулинистичката позиција на моќ**

Недостатокот од самодоверба, како доминантна женска особина, е потенцирана на почетокот на филмот Јас не сум лесен човек, за набрзо потоа, кога главниот лик Демиен ќе се телпортира во еден нов храбар женски свет, несигурноста да стане дел од психологијата на мажите. Пред Демиен неочекувано да се најде затекнат во новиот имагинарен феминистички поредок, тој работи како раководител

на маркетинг-агенција, каде својата креативност за правење реклами со сексистички пораки ја оправдува низ наводно бенигниот хумор. На почетокот од филмот, Демиен е претставен како шовинист чиј ум е постојано фокусиран на заведување жени. Во неговите флертувања се забележува прикриено, а понекогаш и експлицитно сексуално вознемирување, за коешто самиот докрај не е ни свесен. Неговиот премин од сексистички кон родово праведен свет се случува кога од невнимание си ја удира главата во бандера на улицата по која врви, додека во истиот миг довикува и вознемирува две девојки кои пешачат во близина. Од тој момент дејството на филмот се префрла во една феминистичка утопија во која работите и ситуациите немилосрдно се пародираат.

Имено, пред да го елаборираме чувството на шок и неверување што главниот протагонист во филмот го доживува во новата реалност, да потсетиме на сериозноста на проблемот на сексуалното вознемирување, коешто често може да премине и во сексуално злоупотребување. Пред неколку години, овие термини се реактуелизираа со движењето *#MeToo*, кое во македонски контекст доби својот пандан под хаштагот *СеџаКажувам*, заедно со албанската верзија *#TaniTregoj*. И покрај големиот бенефит од оваа иницијатива за женски слободи и права, имаше и такви кои, за жал, не ја сфатија ослободувачката димензија на виртуелната кампања *#MeToo*, ниту, пак, ја видоа растреперената вистина меѓу прстите на девојките и жените што ги „исчукаа“ своите интимни приказни во кои отворено проговорија за сексуалното вознемиру-

вање или злоупотребување. Не беше мал бројот и на оние кои, лишени од емпатија, несоодветно реагираа на туѓите женски трауми, на личните исповеди полни со страв и срам, обидувајќи се да го дискредитираат целото движење за женски права, правејќи невкусен сексистички хумор врз туѓата болка. Не треба многу за човек да сфати дека тие луѓе можеби себеси се препознаа и се пронајдоа во дел од приказните за агресорите, кои свесно или несвесно настапувале од позиција на моќ. Некои од нив многупати ја злоупотребиле својата маскулиничка позиција на авторитет и направиле микроагресија, оправдувајќи се пред себе и пред другите дека се работи за обичен флерт. Некои дури и се прашуваат дали по *#MeToo* или *#СеџаКажувам* се очекува од мажите да престанат да флертуваат, но под превезот на нивната „наивност“ се крие нешто друго, а тоа е чувството на вина дека сексуално вознемирувале свои колешки, пријателки, подредени, па дури и непознати жени. Обидот за демаскирање на сексуалното вознемирување и злоупотребување, што во минатото останало премолчено или непрепознаено, ќе ги охрабри идните жртви, а ќе ги подзамисли, можеби дури и ќе ги стопира потенцијалните агресори. Ова е прикажано и во филмот *Јас не сум лесен човек*, чиј наслов алудира токму на потценувањето на женскиот капацитет. Во оваа француска пародија бројни се сцените во кои се прикажани психолошките механизми со кои се делегитимира моќта на жените самоуверено и самостојно да донесуваат важни одлуки.

## Бинарните машко-женски позиции на родовата вага

Една од клучните теми во феминистичката политика е прашањето за претставувањето кое особено почнува да се актуализира од шесеттите години на минатиот век. „Во феминистичката критичка теорија постои јасна дистинкција меѓу поимите женскост (*femaleness*) наспроти женственост (*femininity*). Женскоста се однесува на полот како биолошка категорија, а женственоста смета на нормите и особеностите што ѝ се наметнуваат на жената од страна на културата и општеството. Со други зборови, постои јасна дистинкција помеѓу поимите женско (*female*), како биолошка категорија/одредница и женствено (*feminine*) како културолошка конструкција. Ваквата поделба ја отвора вратата за одново дефинирање на бинарните маж/жена, црно/бело, укажувајќи на комплексноста на феминистичката терминологија“ (Анастасова 2012: 288). Новата имагинарна реалност во филмот *Јас не сум лесен човек* почнува со визуелна доминација на розовата боја, кога Демиен се буди во розова постела на креветот во својот дом. Наеднаш, облеката во неговиот плакар е поразлична од сè што претходно поседувал, дизајнирана да ги истакнува атрибутите на телото, да сирка голоотија, некомотна и тероризиращка за машкото тело. Спротивно на тоа, во новиот храбар феминистички свет, жените не носат високи потпетици, ниту градиници, туку комотни алишта со практичен дизајн што им овозможува лесно да се движат, да трчаат и да спортуваат. Во оваа утопија, жените се оние кои им даваат комплименти на ма-

жите за нивната насмевка, лице, коса, висина, сè со цел да се покаже первертираната улога со која се дава примат на телесноста, односно се поттикнува опседнатоста на луѓето со својот физички изглед. Додека Демиен вози со велосипед до работа, неколку жени страшно му довикуваат, што за него е необично и несфатливо, бидејќи таа шовинистичко-ласкава позиција отсекогаш била негова. Кога стигнува на работното место го дочекува уште еден шок – тој повеќе не е на раководната позиција (привилегирана машка позиција), туку на неговото работно место, сега, е главна жена, која делегирајќи му ги работните задачи настапува од типична маскулинистичка позиција на моќ. Рекламите што ги прави неговата маркетинг-агенција овој пат се обратно конструирани, па наместо објективизација на жената којашто е честа во рекламната индустрија, сега забележуваме дека машкиот субјект е главниот носител на пораките за хигиената во домот, средствата за чистење, готвењето, продуктите за убавина, козметиката, шминката и модата. Первертираните родови улоги во *Јас не сум лесен човек* се прикажани и надвор од сферата на професионално, низ проблематиката на неплатениот труд во домот, па, на пример, сопругата на најдобриот пријател на Демиен нарачува пица наместо да готви здрав оброк за своите деца, гледа фудбалски натпревар на телевизија наместо да пече колачи, чита книга наместо да поминува најголем дел од времето со своите деца или во грижата за домаќинството. Се разбира, ваквата брутална дихотомија е во функција на пародијата како уметничко изразно средство.

За да бидат ситуациите во филмот уште пародирани, во стриптиз клубовите танцуваат мажи наместо жени, мажите се оние кои се оптоварени со култот на младоста, се депилираат и ги фарбаат белите влакна од косата, прашувајќи се дали се доволно млади и привлечни за своите партнерки и за околината. Мажите работат како хигиеничари, асистенти и помошници во домот, како и ред други улоги во кои обично не сме навикнати да го гледаме „посилниот пол“. „Во родовата теорија маскулинизмот (*masculinity*) е категорија на идентификација која означува културолошки својства на тоа 'да се биде маж'. Станува збор за дискурзивно перформативна конструкција која ги опишува и ги дисциплинира значењата на културата на тоа да се биде маж. Не означува есенцијално својство на отелотворување на субјектите, туку упатува на репрезентација. Оттука, маскулинизмот е континуирана политичка битка на значењата, во контекст на мултидисциплинарни модуси на значење на тоа 'да се биде жена' (Анастасова 2012: 279). Во филмската феминистичка утопија на власт е жена претседател, што значи дека промените се одразени и на политичката арена, низ корпусот на родово одговорните закони.

Репрезентацијата во љубовните релации низ сценариото на *Јас не сум лесен човек* портретира жени кои ја бираат необврзувачката формула за слобода наместо брак, не сакаат да раѓаат деца, односно не се обременети со предра судата дека главната реализација на жената доаѓа исклучиво преку мајчинството, онака како што пропишуваат културните норми и тради-

цијата. Како контрапункт на тоа се јавува опседнувањето на мажите со биолошкиот часовник за репродукција. Спротивно на оваа филмска пародија, во реалноста „бидувањето сингл“ девојка над одредена возраст и притисокот на биолошкиот часовник што ги потсетува жените за минливоста на нивниот репродуктивен период се чести и проблематични теми. На жените кои се „сингл“ се гледа како на ловци во потрага по маж, односно сексуален партнер и за нив се претпоставува дека се очајни, анксиозни и осамени. Стравот од самотија кај „сингл“ жените е општествено конструиран. Опседнатоста со пронаоѓањето љубовник (често совршениот маж по примерот на „принцот на бел коњ“) се прикажува во речиси сите холивудски филмови, па не е ни чудно што по целиот притисок, голем број жени мислат дека им истекува сексуалниот рок на траење. Сето ова е плодна почва за стигматизација на „сингл“ девојките. За жал, постојаниот притисок на конзервативниот менталитет за реализирање на жената исклучиво во улогата на мајка прави како што жените преминуваат од дваесеттите кон триесеттите години, рамнотежата на моќта меѓу половите да се менува“ (Јовковска 2021). Во француската пародија, каде улогите на мажите и жените се сменети, родителите на Демиен му прават притисок да се ожени, потсетувајќи го дека биолошкиот часовник чука и дека времето за репродукција му одминува. Тука е и парадоксот дека синот на неговиот најдобар пријател, момче во адолесцентна возраст, е опседнат со физичкиот изглед (нешто што во реалниот живот е посвојствено за тинејџерките) и дека внима-

ва на калориите што секојдневно ги внесува со исхраната. Надвор од филмското платно, познато е дека преголемата грижа за убавината, односно за виткоста на телото е типична за девојчињата и жените. Тоа го потврдува и медицинската наука која укажува дека болестите на исхраната, како анорексија и булимија, се манифестираат кај девојчињата и жените во драстично поголем процент отколку кај момчињата и мажите.

### **Женскиот автономен простор во науката и творештвото**

Во корпусот на женските права припаѓа и правото на секоја индивидуа да се образува и професионално да се реализира во полето за кое се одлучила, без разлика на конзервативните сфаќања дека постојат машки и женски професии. Оваа тема луцидно е обработена во филмот на Еленор Пурија, каде гледаме дека во професиите поврзани со интелигенцијата, креативноста и творештвото доминираат мажи. На почетокот од филмот, главната протагонистка Александра е прикажана како асистентка на еден познат автор којашто ги врши сите негови работи, додека тој (мажот писател) од привилегирана позиција се занимава со својата уметност. Подоцна, кога почнува да доминира женскиот храбар нов свет, улогите на асистентката и писателот се менуваат, па, сега, Александра ја гледаме во позиција на шефица, како фасцинантна и популарна авторка која за свој асистент има маж. Ставајќи го ова во релација со вистинскиот живот, ќе забележиме дека сите

статистики покажуваат дека бројот на мажи на раководни позиции, политички функции и привилегирани професии е значително поголем. Во таа насока е елаборирањето на Ана Мартиноска во нејзиниот труд со наслов „Неколку размисли на тема жената и канонот (Кон драмата Блескава љубов на Марија С. К. од Мимиза Ристова)“ објавен во книгата *Книжевностиа низ критичка визура* (2021) каде пишува за историјата на Нобеловата награда во корелација со родовата нееднаквост. „Статистиките велат дека помеѓу 1901 и 2013 година Нобеловата награда им била доделена на 44 жени од вкупниот број од 876 добитници или, со оглед на тоа што некои награди се делат помеѓу неколкумина добитници, тоа се 45 награди од вкупно 561 и тоа 15 награди за мир, 12 за литература, 10 за физиологија и медицина, 4 за хемија, 2 за физика и само една за економски науки. Процентуално изразено, тоа изнесува околу 5 % од добитниците или 8 % од вкупниот број награди“ (Мартиноска 2021: 45). Ова го отвора прашањето зошто каноните сè уште се машки, што пак води до размислата за достапноста на жените до образование во минатото, можностите кои денес ги имаат, женските права во чиј корпус влегуваат и правата за споделено родителско отсуство, правото на абортус, нееднаквоста на пазарот на трудот, родовиот јаз во платите и многу други.

Имено, сценариото на *Јас не сум лесен човек* зборува токму за сè уште присутната потреба од феминистичка борба, укажувајќи дека сликата за родовата еднаквост и денес не е многу подобра. Главната протагонистка Александра, од позиција на первертирана родова улога,



всушност го претставува привилегираниот бел маж, автор. Таа има доволно слободно време да пишува и да твори, без да ја троши енергијата на домашните обврски (има мажи помошници дури и за пеглање на нејзините кошули), како и свој автономен простор за пишување, каде под специјално светло што ја поттикнува нејзината креативност и со музика што ѝ го поддржува уметничкиот занес, го буди својот книжевен гениј. Книжевното писмо на Александра е сериозно, остро и луцидно, спротивно на тоа како вообичаено се опишува женското литературно писмо. Овој дел од филмот *Јас не сум лесен човек* провоцира да го разгледаме македонскиот книжевен контекст и родовите односи што владеат во него. На овие теми пишуваат Катица Кулафкова, Јасна Котеска, Ана Мартиноска, Наташа Аврамовска, Кица Колбе, Елизабета Баковска и други, давајќи критичка рефлексивност кон македонската книжевна стварност и понуда за нејзино родово сензибилизирање. Ако се соочиме со поразителната статистика за која пишува Јасна Котеска во книгата *Македонско женско писмо*, доаѓаме до бројката дека „женската литература во македонскиот канон, заедно со мајките и сопругите на авторите, до 1990 година, партиципира со бедни 2,7% (Котеска 2002: 27). Кога станува збор, пак, за книжевните награди, значајни истражувања од неколку критичарки и теоретичарки на книжевноста се сублимирани во трудот на Мартиноска со наслов „Авторитетот на авторките – За родовиот (дис)баланс на книжевните награди во Македонија“ објавен во нејзината последна книга *Книжевноста низ критичка визура*

(2021). Наградите не се секогаш репер за квалитетот и успехот, но можат да бидат репер за тоа колку и како е валоризиран женскиот труд. И во филмот *Јас не сум лесен човек*, главната протагонистка Александра на крајот се откажува од својот роман во кој брутално го разобличува машкиот субјект, но не само во име на довербата и љубовта, туку на нејзината вага на правдата натежнува интегритетот и еднаквоста наместо сексизмот, предрасудите, дискриминацијата и профитот.

Покрај бројните утопистички феминистички наративи, во *Јас не сум лесен човек* се протнува уште една сценариска нишка што ја покажува секојдневната дискриминација на жените, а се однесува на сексуалната слобода. Имено, ако во реалниот живот жените кои често ги менуваат своите сексуални партнери се сметаат за промискуитетни, додека мажите за „фраери“, во француската пародија овие улоги се сменети. Александра собира џамли во тегла за секој маж со кој водела љубов, како симболи за трофеј. Демиен е оној кој е субординиран во нивната љубовно-партнерска релација, сè до мигот кога дејството во филмот кулминира со прекрасна сексуална сцена во која и двајцата се еднакво моќни и истовремено еднакво ранливи. Во овие магично изведени филмски кадри, каде машкото и женското тело стануваат неопходни едно на друго, кога нежноста и силата се балансираат низ сексуалниот набој, се содржи главната порака на филмот – биолошкиот детерминизам не може да биде клучен фактор за доминација и нерамноправност. Нивната борба за доминација намерно е искарикирана

за да се сфати баналноста од потребата на терминологијата одредница „поислен пол“. Физиологијата во никој случај не може да биде фактор за оправдување на сексистичките предрасуди во општеството.

Сексуалноста е само еден од пунктовете во филмот каде бинарните машко-женски улоги стануваат истовремено значајни и безначајни. Полот како главна одредница за моќ е преиспитан и низ филмската визура на религијата со која филмот не спори, но преиспитува – дали Бог мора да е маж? „И во двете доминантни религии кај нас, и во теоријата и практиката жената се восприемала како 'продолжение' на својот маж. Тоа се потврдува со обичајот жената да не се претставува со нејзиното сопствено име, а само во функција на мажот, како негова сопруга, ќерка, мајка итн.“ (Тодорова цитирана од Мартиноска 2014: 42). Она што е значајно во филмот *Јас не сум лесен човек*, како отпор на доминантниот религиски систем и како борба за родова сензитивност во јазикот, е што во една од последните реплики на Александра за Бог се зборува во женски род и Тој станува Таа. Филмот критички ја посочува и религијата како поле за дискриминација на жените. „Феминизмот ја барал есенцијалната разлика во историските специфичности и во местата, телата, дискурсите во и низ кои жените живеат различно од мажите, но и една од друга. Иако оваа теорија на есенцијализмот покрива повеќе метакритички значења, како што вели Де Лорентис во својот есеј *Upping the Anti(sic) in Feminist Theory*: ретко кој би негирал дека феминистичката теорија не се однесува потполно

на есенцијалната разлика, несовладливата разлика, иако не разликата меѓу жената и мажот, ниту разликата својствена за женската природа (во жената како природа), туку разликата во феминистичкиот концепт на жената, жените и светот.“ (Мартиноска 2014: 11).

### Заклучок

Сексистичката диоптрија низ која се гледаат жените во општеството, нивната недоволна застапеност во јавниот простор, проблемот на несоодветната валоризација на женскиот уметнички, книжевен и научен труд, недоволната застапеност на жените во официјалните канони, нивното исклучување од историјата, како и денешната репрезентација во популарната култура и во медиумите нема да се реши само со индивидуални проблесоци или некакви феминистички филмски утописки наративи, туку со системски решенија и антидискриминирачки закони. Конечно, она што ни е потребно во феминистичката борба за рамноправен свет е симултан процес на лична одговорност, промена на менталитетската, односно социокултурната матрица и родово одговорни политики.

## Литература

- Анастасова, Сенка. 2012. *Современа популарна култура – Теорија, културни студији, женска популарна култура*. Скопје: Центрифуга.
- Јовковска, Ана. 2021. *Критички промислувања на одредени аспекти на репрезентација на жената во популарната култура – необјавен магистерски труд*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Котеска, Јасна. 2003. *Македонско женско писмо*. Скопје: Македонска книга.
- Мартиноска, Ана. 2014. *Културни парадокси (Родот, етничките и идентитетските во фолклорот и литературата)*, Скопје: Институт за македонска литература.
- Мартиноска, Ана. 2021. *Книжевността низ критичка визура*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Саџани, Решма. 2019. *Храбри наместо совршени*. Скопје: Арс Либрис.
- Simmons, Rachel. 2009. *The Curse of the Good Girl*. New York: Penguin Group.
- Steiner-Adair, Catherine. 2013. *The Big Disconnect: Parenting, Childhood, and Family Connection in the Digital Age*. New York: HarperCollins.
- <https://pina.mk/5678-zhenite-dominiraat-vo-naukata-no-ne-i-na-visokite-pozitsii-na-ukim/>

**Ana Jovkovska**

**Perverted Gender Roles in the Feminist Film Utopia and their  
Reflection in Society  
(Summary)**

This paper aims to detect gender stereotypes of cultural coordinate system, recognizing the sexist prejudices and the normative gender roles in society through the narrative of the French film *I Am Not An Easy Man* (2018) directed by Eleonore Pourriat. The film parody script, which deals with the perverted gender roles in a feminist utopia, will be the basis for the analysis of the patriarchal residue in modern society. Through a critical reflection on biological determinism, we will try to decode the established male-female roles from an early age, recognize the inadequate representation of women in the media, literature, science and popular culture, and re-examine the contemporary post-feminist transformations of femininity and masculinity. Reconsidering the contemporary post-feminist transformations of femininity and masculinity in film and in real life, we are in fact reminding ourselves of the need for gender-sensitive cultural policies.

**Key words:** gender roles, feminist film utopia, female creativity, sexism



Жарко Иванов

УДК 791.633-051Тарковски, А.

УДК 791(049.3)

Review article / Преїлеген научен ѿруг

## СТРАСТА НА АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ ЗА АНДРЕЈ РУБЉОВ (ОД ИКОНОПИС ДО ФИЛМ)

**Клучни зборови:** Андреј Тарковски, *Андреј Рубљов*, духовност, иконопис, филм

„Кога филмот не е документ, тогаш е сон. Затоа Тарковски е еден од најголемите. Се движи со таква природност во собата со соништа. Тој не објаснува. А, што има и да објаснува? Тој е набљудувач, способен да ги прикаже своите визии на најтешкиот, но на одреден начин, најсоодветниот медиум. Цел живот чукам на вратите од просториите во кои тој се движи толку природно, и само неколкупати успеав да се прикрадам внатре. Повеќето од моите свесни напори завршуваа со засрамувачки неуспех...“

(Ингмар Бергман)<sup>1</sup>

Андреј Тарковски е советски и руски филмски режисер и се смета за еден од најголемите и највлијателните режисери во историјата на светската кинематографија. Неговите филмо-

ви истражуваат духовни и метафизички теми, познати по бавното темпо и долготрајност, по визуелните слики слични на соништа. Мотиви што се повторуваат во неговите филмови се сеќавања, детство, соништа, придружени со оган, дожд, одрази, лебдење и ликови што се појавуваат во преден план во долгите движења на камерата. „Секоја уметност, се разбира, е интелектуална, но за мене, сите уметности, филмот уште повеќе, мора да бидат емотивни и да влијаат на срцето“.<sup>2</sup>

Добитник е на неколку награди на филмскиот фестивал во Кан и на „Златен лав“ на филмскиот фестивал во Венеција за неговиот прв долгометражен игран филм *Иваново ѿо дейсїво*.

<sup>1</sup> Bergman, Ingmar. 2007. *The Magic Lantern*, Chicago: University of Chicago Press, стр. 37.

<sup>2</sup> Gianvito, John. 2006. *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. Jackson: University Press of Mississippi, стр. 21.

*Андреј Рубљов* е вториот долгометражен филм на Тарковски. Првичната верзија на филмот, односно целосниот режисерски рез, Тарковски ќе ја нарече *Страста на Андреј*, е долга 205 минути и е најдолгата верзија на филмот што постои. Филмот е првично завршен во 1966 година, но во кината ќе се појави дури во 1971 година, откако од него се отсечени повеќе од 20 минути. Називот *Андреј Рубљов* обично се користи за скратената „официјална“ верзија. Темите на филмот вклучуваат уметничка слобода, религија, политика, создавање уметност под репресивен режим. Поради ова, филмот нема да биде прикажан во домашните кина во тогашниот Советски Сојуз, со официјално атеистички систем. Иако проблемите со цензурата ќе се обидат да го скратат и прикријат филмот многу години по неговото завршување, филмот ќе биде препознаен од многу западни критичари како еден од најголемите на сите времиња.

### Создавањето на *Андреј Рубљов*



Идејата за создавање на филмот првично му припаѓа на актерот Василиј Ливанов, кој ќе им предложи на Андреј Тарковски и Андрон Кончаловски да направат филм за рускиот врвен иконописец Андреј Рубљов, сакајќи самиот да биде главниот протагонист во филмот. Предлогот е до одреден аспект иновативен, бидејќи темата за христијанската духовност и црквата во советското кино не била претходно допрена поради околностите што владееле во социополитичките услови од тие години. Отворањето на музејот „Андреј Рубљов“, кој е прв во историјата специјализиран музеј на рускиот иконопис, формиран на местото на манастирот Спасителот Андроников каде што уметникот ќе го помине целиот свој живот како монах, се случува во 1960 година на празнувањето на 600-годишнината од раѓањето на Рубљов, каде, меѓу другите, ќе биде изложена и неговата икона *Сѵасиѿел* (превод од руски: *Сѵас*), дело кое ќе има огромно влијание врз современиците на уметни-

кот и врз сите следни генерации. На неа е претставен *Сјасийџелои*, жив, отворен, величествен, а истовремено во него се чувствува мекост, има средни карактеристики на лицето, врамени со свилена руса брада. Комбинацијата на бои е составена од златни, нијанси на окер на лицето и темни на облеката и остава впечаток на мудра смиреност.

Идејата за снимање на филмот ќе ги привлече двајцата млади режисери, кои по шестмесечно истражување на историјата, на древнорускиот бит и артефакти, ќе напишат сценарио со повеќе од 250 страници, што е премногу за должината на еден игран филм.<sup>3</sup> Затоа сценариото ќе биде поделено на кратки целини, кратки филмови со специфичен историски и биографски факт од животот на Андреј Рубљов. Но, филмот, и покрај тоа што содржи некои точни историски податоци, првично не е замислен како биографски. Изборот на таков пристап кон текстот за сценариото е под влијание на делата на Сергеј Ејзенштајн, кој ќе сними два филма базирани на историски фигури: *Иван Грозни* и *Александар Невски*.

Споредбата на творештвото на двајцата режисери ќе започне уште со излегувањето на *Ивановишо действо* на Тарковски, кој, пак, ќе ја негира неговата сличност со Ејзенштајн, обидувајќи се да ги критикува неговите мето-

ди за работа на еден филм: „Сите негови дизајни се направени на хартија. Тој е како карикатурист. Сè кај него е шпекулативно. Или се тоа цитати од сликарството или некакви измислени композиции, но сето тоа е основната идеја на синтетичкото кино, каде филмот е комбинација на графика, сликарство, театар, музика и сè друго. Збирот на сите овие даде нова уметност. А само по себе не е филм. Бидејќи киното има своја специфичност, за разлика од што било друго што го разликува од другите уметности. Ејзенштајн не го извлекува од неговата уметност она што е својствено само за него. Тој од сè зема по малку и не ја увидува специфичноста на кинематографијата“.<sup>4</sup> Покрај тоа, Тарковски смета дека филмот не треба да биде под влијание на идеологијата и вредносниот систем на естетиката од постреволуционерниот период во кој живее Ејзенштајн и затоа и не ја прифаќа естетиката на биографските филмови создадени до шеесеттите години. „Повоената епоха создаде сопствен модел за биографски филм. Нему му припаѓаше, од една страна, *Иван Грозни* на Ејзенштајн (втората серија се појави на платното во 1957 година), а од друга, цела низа стереотипни „хагиографски“ ленти. Не изненадува фактот што младите кинематографи се стремат да ја покажат родната историја во неј-

<sup>3</sup> Иако нема точно утврден стандард за форматот на едно сценарио за долгометражен игран филм, традиционално, должината е помеѓу 95 и 125 страници. Во современата холивудска продукција сценаријата обично не се подолги од 114 страници, односно, постои едно напишано правило дека една страница од сценариото одговара на една минута филм.

<sup>4</sup> Тарковский, А. А. 1989. *Встать на путь - А. А. Тарковский*; Иллг Е. и Нойгер Л. *Искусство кино* – бр. 2, стр. 109-130.

зината вистинска сложеност, и се обидоа да направат нешто како 'антибиографски' филм".<sup>5</sup>

На прв поглед *Андреј Рубљов* лесно може да се сфати како историски филм за најпознатиот руски иконописец кој живеел во 15. век. Дејството на филмот се одвива во средновековна Русија и ги опфаќа настаните од монголско-татарската наезда, паганските традиции, животот во православните манастири и борбите меѓу владетелите. Филмот е поделен на осум сегменти, кои хронолошки претставуваат различни периоди од животот на Рубљов во руски манастири каде што се претпоставува дека творел. И покрај фактот дека филмот *Андреј Рубљов* е создаден на специфичен историски материјал, Тарковски ќе се обиде да избегне објективизирање на личноста на херојот, обидувајќи се да ја пренесе визијата на авторот за светот. „На платното логиката на однесувањето на една личност може да се претвори во логика на сосема различни (навидум вонземски) факти и појави, а лицето што сте го знаеле може да исчезне од платното, заменувајќи се со нешто сосема друго, доколку е потребно, со идеја, што ќе го води авторот во неговиот однос со фактите. Можно е, на пример, да се снимат филм во кој воопшто нема да има лик од крај до крај херој, и сè ќе биде одредено од 'ракурсот' на човечкиот поглед на животот".<sup>6</sup>

## Структура на филмот

Тарковски ја гледа позицијата на авторот во филмот не само во композицијата на филмската слика туку и во формата и структурата на филмот. *Андреј Рубљов* има многу невообичаена структура: се состои од фрагменти-раскази, во кои нема никаква интрига, поради што овие делови формираат поетски заплети што делуваат како да се откраднати од реалноста. Дефиницијата на фабулата се заснова на формулациите поврзани со теоретски теми на литературата. Една од првите формулации е формирана од Аристотел во неговата *Поетика*, која ја дефинира „фабулата како систаса од настани“. Но, во дваесеттиот век, значењето на овој термин претрпува големи промени; ова се должи на проблемот со субјективното толкување на настаните од страна на авторот и деформацијата на логичко-временското поле во уметноста".<sup>7</sup> Едни од првите кои ќе го прифатат толкувањето на поимот се футуристите, за кои фабуларноста ќе стане репрезентација на етиката што се развива во текот на неколку векови, како израз на нивниот деструктивен однос кон општеството и политичките ставови.

Тарковски на сличен начин ја употребува фабулата во структурата на филмот *Андреј Рубљов*, во кој, како основен мотив, ја избира мозаичната форма заради принципот на негирање на наративните структури што ја засилуваат симболиката на култот на личноста, чие

<sup>5</sup> Туровская М.И. 1991. *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство, стр. 52.

<sup>6</sup> Tarkovsky, A.A. 1989. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. London: Faber, стр. 85.

<sup>7</sup> Салынский Д.М. 2011. *Киногерменевтика Тарковского*. – Москва: Квадрига, стр. 138.



значење се сведува на постапките на царевите, воените водачи итн. Така, како што футуристите го користат методот на деструкција во сликарството, Тарковски го користи во структурата на филмот создавајќи илузија на заедништво на приказната, што всушност не постои, но благодарение на поврзаната фрагментираност, се формира интегритетот на целиот филм.

### Значењето на духовноста за Тарковски

За Тарковски, во филмот, особено е важна не само целовитоста на приказната туку и руската духовност и култура. За првпат во своето творештво режисерот се свртува кон руската култура и кон уметникот како креатор. Овие теми, почнувајќи од *Андреј Рубљов*, ќе станат константа во сите последователни дела на режисерот.

Разбирањето на уметноста за Тарковски не би можело да постои без духовност, бидејќи во неа тој гледа сфаќање на животот и сфаќање дека има нешто што стои над човекот: „Уметникот започнува да го третира талентот што му е даден како негова сопственост и оттука има право да верува дека талентот не го обврзува на ништо. Ова го објаснува недостатокот на духовност што владее во современата уметност. Уметноста се претвора или во некаков вид формалистичко пребарување, или во производ за продажба... Живееме во многу тешко време и станува сè потешко од година в година. Иако, знаејќи малку историја, можеме да запомине

дека веќе еднаш е кажано за пристапот кон апокалиптичните времиња. Може да се случи утре, може да се случи за илјада години. Ова е значењето на таквата духовна состојба на човек кој е должен да чувствува одговорност пред сопствениот живот“.<sup>8</sup>

За прв пат Тарковски започнува да зборува за духот на рускиот народ и човекот во *Ивановото дејствије*, а за духовноста и за руската култура во *Андреј Рубљов*, каде главниот јунак е конкретен историски лик, кој ги апсорбирал сите карактеристики што обично се поврзани со вистинската духовност на руската култура.

Очигледна е сличноста на креативниот и животниот пат на создадениот филмски лик Андреј Рубљов со творечкиот пат на режисерот. Ова тврдење може да биде поткрепено со самото разбирање на креативниот пат на секој мајстор, кој отсекогаш бил тежок и обременувачки во рамките на постоењето во едно општество. Сепак, не е само оваа одлика која може да ја докаже сличноста меѓу Рубљов и Тарковски. Рубљов е познат по тоа што е великанот на рускиот иконопис, а во формирањето на неговиот поглед на светот многу влијае атмосферата на културниот бран од 14. и 15. век, кој се карактеризира со интерес кон духовните и моралните вредности. Сево ова ќе се одрази и во работата на иконописецот и неговите дела, исполнети со убавина, хармонија и духовност. За Рубљов, иконите и фреските ќе станат знаење за животот и Бог преку уметноста. Можеби, сфаќајќи ја важноста на работата на уметникот, Тарковски ги создава приказните за филмот, како што

<sup>8</sup> Тарковский А.А. 1989. Слово об Апокалипсисе. *Искусство кино*, бр. 2, стр. 100.

Рубљов ги создава своите икони, дарувајќи ѝ на секоја од нив длабочина, значење и став кон одреден период од животот на уметникот.

Во овој аспект и двајцата уметници се многу слични еден со друг, бидејќи познавањето на светот преку уметноста е еден вид духовен дар со кој е надарен секој човек, но не секој може да го види и препознае тоа во себеси. Тарковски во своето последно интервју зборува за значењето и улогата на уметноста за самиот уметник: „Уметникот сведочи за вистината, за сопствената вистина пред светот. Уметникот мора да биде сигурен дека тој и неговото дело одговараат на вистината... Ми се чини дека човечкото суштество е создадено за да живее. Да живее на патот на вистината. Ова е причината зошто човекот твори. До одредена мера, еден човек твори на патот кон вистината. Ова е неговиот начин на постоење и прашање за творење: ‘За кого луѓето творат? Зошто творат?’, е neodговорено прашање. Всушност, секој уметник има не само сопствено разбирање за творештвото туку и сопствено прашање во врска со него“.<sup>9</sup>

Филмот започнува со пролог во кој еден селанец лета со балон што полетува од купола на црква. Овие кадри ја содржат естетската доминанта на филмот – моќниот духовен порив е прикажан доста материјализирано, круто, реалистично, а значењето на оваа мала поетска парабола е јасно: слободниот дух е посилен од сите околности. Желбата за слобода, летањето го возвишува човекот, без оглед на какви било околности. Овој пролог е многу важен за Тарковски и за основната идеја на филмот, бидејќи го покажува концептот на слобода на уметникот: „Што се однесува до слободата на креативноста, воопшто не може да се расправа за тоа. Ниту една уметност не може да постои без неа. Отсуството на слобода автоматски го девалвира уметничкото дело, бидејќи ова отсуство го спречува второто да се изрази во најубавата форма. Отсуството на оваа слобода води до фактот дека уметничкото дело, и покрај неговото физичко постоење, всушност не постои“.<sup>10</sup>



<sup>9</sup> Тарковский А.А. 1987. *Красота — символ правды*, Москва: Литературная Газета.

<sup>10</sup> Истото

Покрај прологот, Тарковски додава епилог во структурата на филмот, една од карактеристичните одлики на филмскиот јазик на режисерот. Оваа структура на филмската нарација зборува за цикличната природа и хармоничната комплетност на целиот филмски текст.

Употребата на прологот и епилогот е карактеристична за едно книжевно дело, но и често се присутни и во житијата на светците и претставуваат формулација на етички ставови и морални учења. Во филмот *Андреј Рубљов*, што во суштина е визуализиран живот на еден светец, Тарковски малку ги трансформира прологот и епилогот, пред сè, тој го остава значењето на овие елементи за структурата на филмскиот текст, но од друга страна, во прологот не се споменуваат ликовите во филмот, а епилогот не ја покажува нивната понатамошна судбина. Ова се должи на идејата на режисерот за независност на кинематографијата како уметничка форма, и затоа Тарковски ја напушта литературната форма, менувајќи го нејзиното значење во структурата на филмскиот расказ.

### **Значењето на сликарството во творештвото на Тарковски**

Филмот *Андреј Рубљов* завршува со кадри во боја кои ќе ја разбијат црно-белата текстура на целиот филм, како решение во кое преовладува силна светлина и бојата на светите икони и фрески на Рубљов. На овие снимки, се чини дека камерата се крева и лета над делата на иконописецот, имитирајќи го летот не на човек

како во прологот, туку на возвишена душа. Отпрвин, не е јасно видливо што е прикажано на платното: погледот се задржува на светлосните геометриски цртежи, на различните детали на облеката, на прикажаните светци, на боите на пејзажите. Потоа се појавуваат појасни контури на купола на црква, ангел, коњаниците од иконата *Влеѓување во Ерусалим*, Христос опкружен со херувими, фигурите на апостолите, *Јован Крстиштел*, *Бојородица* итн. На овој начин Тарковски ќе ја прикаже не само хронологијата на животот на Исус од смртта до раѓањето, каде што раѓањето е почеток на сите почетоци и одбројување на времето, но и библиската хронологија на целата сликарска серија која тој ќе ја користи во текот на неговата работа на филм.

Личноста на уметникот го интересира режисерот не само како сликар на икони туку и како хуманист, чија смисла на животот е да работи за доброто на луѓето. Тарковски ја изразува оваа идеја особено јасно во неговиот омилен дел од филмот наречен *Своно*. Во овој дел се појавува уште еден од главните ликови во филмот, Бориска, кој го персонифицира не само режисерот и умот на Рубљов, туку и целата слика на креаторот и господарот: „За нас херој во духовна смисла е Бориска. Овој дел е направен така што ќе се покаже како од мрачното доба расте заразна енергија која се буди во Бориска и согорува во црковното своно.“<sup>11</sup>

Сепак, оваа епизода, иако не се вклопува доволно во историскиот контекст, многу сликовито нагласува еден малку познат факт – тоа е сцената со италијанските пратеници кои доаѓа-

<sup>11</sup> Туровская М.И. 1991. *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство, стр. 71.

ат да го видат своето. Според Андрон Кончаловски<sup>12</sup>, Тарковски намерно вметнал измислена епизода за да му даде на филмот европски елементи, веројатно со намера да им се додвори на филмските фестивали. Д. Гилеспи ја споменува оваа епизода како одраз на сопствените светогледи на Тарковски: „Во раните филмови на Тарковски, и неговите референци кон италијанската уметност, музика и католицизам, Италија ги претставува, пред сè, позитивните вредности на западната духовност и култура. Пристигнувањето на италијанските пратеници на крајот од филмот најавува крај на средновековната изолација на Русија, нејзино отворање кон светот и особено кон Европа од раната ренесанса.“<sup>13</sup> Во оваа насока е и насловот на режисерскиот рез на филмот *Сѝрасѝ за Андреј*: во православна смисла зборот *сѝрасѝ* има негативна конотација и е синоним за *ѝорок*, а во католичката традиција страста се толкува првенствено како чувства, емоции, страдање. И, доколку ги земеме предвид содржината и заплетот на филмот, тогаш дефинитивно се разјаснува католичкиот пристап во значењето на страста на иконописецот Андреј; филмот не покажува пороци на монахот, туку драматични чувства и емоции кои ги преживува Рубљов.

Тарковски на посебен начин ја прикажува состојбата на животот во Русија во времето на сликањето на иконите. Во тоа време се случува инвазијата на Татарите, руските граѓански судири, суровост спрема секој *различен*. Сепак,

за Тарковски е важно да се покаже светлината на руската духовна култура и уметност, која не згаснува дури и за време на такви бедствија. Филмот *Андреј Рубљов* е величање на рускиот творец и духовноста на рускиот човек, што се рефлектира во иконите на Рубљов, во кои уметникот ја изразува својата љубов спрема човекот и светот.

### Иконите во филмот

Во филмот е прикажан не само Рубљов туку и неговите современици Теофан Грек и Данил Черни, добро познато тројство на големи иконописци кои ќе му донесат светска слава на древнооруското сликарство. Ова тројство на творци формира во себе состав на светост и единство на убавината, како иконата *Троица* од Рубљов, која се појавува на крајот од филмот, но нејзиното значење и смисла поминуваат низ целата фабула на сижето.

---

<sup>12</sup> Кончаловский А.С. 2006. *Низкие истины. Семь лет спустя*. Москва: Эксмо, стр. 121.

<sup>13</sup> Gillespie, D. 2008. *Италия как «другой»: Ностальгия Андрея Тарковского*. <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Gillespie.html> (Пристапено на 22/3/2022)



Иконата во филмот го симболизира не само делото на Рубљов туку и работата на уметникот воопшто. Ова семантичко значење на делото е јасно изразено во постерот за филмот, на кој е прикажана самата икона, запалена, олицетворение од една страна на Божјиот дух, а од друга страна, како персонификација на Русија, која често гори во средниот век и во пожар и во странските инвазии и во меѓусебните војни.

Разбирањето на Тарковски за творештвото и творецот во филмот е олицетворено токму преку иконата *Троица*, каде клучниот симбол и централниот акцент на целата слика е садот, симболизирајќи ја жртвата. Во *Андреј Рубљов*, пожртвуваните духовни напори на главниот јунак резултираат со иконопис и се појавуваат на

крајот од филмот изразувајќи највисока хармонија и совршенство.



Во целиот иконопис на Рубљов што е прикажан во филмот, режисерот ѝ дава најголемо место на иконата *Троица*: на почетокот ја истакнува во преден план со помош на игра со светло, со додавање боја на облеката на ангелите, понатаму, камерата ги покажува нивните раце користејќи ефект на преклопување, а потоа ги прикажува нивните нозе, додека обратната перспектива создава чувство на леснотија и бестежинска состојба. Потоа камерата долго време гледа во садот кој е поставен на олтарот околу кој седат ангелите. Во филмот има многу кадри кои, во смисла на композицијата, структурно се однесуваат на иконите *Спасиџел*, *Воскресението на Лазар*, но најсилна во фил-

мот е директната врска меѓу структурата на кадарот и иконата *Троица*.

Анализирајќи ја фигуративната и уметничката структура на иконата, невозможно е да не се види присуството на средновековните принципи на композиција, ритам, пропорција и хармонија кои уметникот ги претставил, потпирајќи се на неговата уметничка интуиција, но и на инспирацијата од неговата посета на Цариград, што несомнено ќе одигра голема улога во уметничкиот развој на иконописецот. Иконографскиот тип *Троица* е една од најважните канонски композиции во православната уметност, и нема само теолошка вредност туку е и сликарско дело со трајна естетска вредност.

Традицијата на рускиот средновековен иконопис што се јавува како резултат на прифаќањето на христијанството во Русија во 988 година, ќе ги следи строго уметничките модели на византиската уметност и нема да биде под влијание на западноевропската религиозна уметност до почетокот на 17. век. Една од најзначајните карактеристики на руското сликарство е обратната перспектива во организацијата на просторот во композицијата и верувањето во способноста една икона да прави чуда.



Ако го земеме предвид временскиот период на сликање на иконата, почетокот на 15. век е времето на раната ренесанса во историјата на светската уметност. Не може да се каже дека Рубљов влегува во ова културно милје, но според своите композициски карактеристики, иконата на Рубљов е блиска со композициските решенија на италијанските ренесансни уметници: Џорџоне, Рафаело и Да Винчи. Меѓутоа, ако кај италијанските мајстори пропорциите во композицијата се мерка за самостојноста и обемноста на фигурите на платното, тогаш фигурите кај Рубљов сè уште не се оддалечуваат од површината, но веќе имаат одреден обем. Рубљов го добива овој ефект со употреба на боја, што до одредена мерка било иновација за руското сликарство на почетокот од 15. век. Поради оваа техника се формира одредена симетрија, која го

држи центарот на целата композиција. Оваа симетрија на бои може да се види во сите икони на Рубљов, особено во *Исус Панџократиор*.



Тарковски ќе развие сличен пристап и техника со искористувањето на симетрија и бои. Во филмот *Андреј Рубљов*, режисерот користи многу масовни сцени. Во конструирањето на овие кадри, режисерот се служи со симетрија за да го сконцентрира вниманието на гледачот на главните ликови, кои Тарковски ги гради на ист начин како и Рубљов со неговите решенија со светлината. Центарот на композицијата е поосветлен, околу него се распоредени елементите и така се формира рамнотежата.

Во филмот режисерот користи исклучиво игра со светлината, но не и со бои, бидејќи бојата во еден филм е многу деликатна за кинематографската слика. Во својата книга *Лекции по режија*, за бојата Тарковски ќе напише: „Сметам дека кон бојата во филмот треба да се одне-

суваме емоционално за да се создадат одредени состојби на природата, на светот“. Токму затоа бојата во филмот ќе се појави на самиот крај, кога ќе бидат прикажани иконите на Рубљов. Оваа техника доведува до емотивен изблик со осознавање на убавото во сликарството преку филмот, а особено на рускиот иконопис „кој стои на недостижно ниво, можеби повисоко и од италијанската ренесанса“.<sup>14</sup>

Сликарството во филмовите на Тарковски ќе продолжи да се развива и да придонесува во неговата потрага по нови техники за монтажа и користење на структурата на кадрите, кои ќе го доведат режисерот до едно ново разбирање на синтезата на уметностите во филмот. Ова ќе му помогне да ја развие способноста за разместување, соединување и одделување на кадри и формирање на нешто ново, придржувајќи се на принципот на еklekticizam. На ист начин, режисерот ќе продолжи да синтетизира слики со структурата на филмот, што ќе доведе до ново разбирање и на сликата и на нејзиното влијание на филмскиот текст.

<sup>14</sup> Тарковский А.А. 1989. *Лекции по кинорежисуре*. Ленинград: Ленфильм, стр. 117.

## Заклучок

Тарковски се обидува да се справи со проблемот со духовното пропаѓање на современиот човек од индустриското и постиндустриското време, обидувајќи се да го оспори нашето разбирање за јавната и личната историја како линеарен и еднонасочен проблем. За духовноста, улогата на уметникот и уметноста во современиот свет, во документарниот филм *Un poeta nel Cinema*, на режисерката Донатела Баљиво, ќе забележи: „Кое е значењето на животот на човекот на Земјата? Можеби сме тука за да се подобриме духовно. Ако нашиот живот е склон кон ова духовно збогатување, тогаш уметноста е средство да се стигне таму. Уметноста постои за да им помогне на луѓето да растат духовно... Уметноста ги збогатува духовните способности на човекот за да може да се издигне над себе

со употреба на она што го нарекуваме 'слободна волја'“.<sup>15</sup>

*Андреј Рубљов* на прв поглед се чини дека е историски филм, но сепак, наместо објективна претстава на историјата, Тарковски го поетизира времето претворајќи го во индивидуална драма. Тој го разбива концептот на историски биографски филм како линеарна прогресија на настаните и го претвора времето на историјата во време на субјективно размислување. Тоа го прави со усвојување на темпоралноста на иконите во кои обратната перспектива<sup>16</sup> е главна карактеристика на нивната циклична привременост и духовна супстанца. Најочигледна манифестација на цикличното време во *Андреј Рубљов* е појавата на повторливи визуелни мотиви кои делуваат како повторно воспоставување на духовни идеали како што се верата, жртвата, љубовта, креативноста.

## Литература

- Bergman, Ingmar. 2007. *The Magic Lantern*, Chicago: University of Chicago Press.
- Gianvito, John. 2006. *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gillespie, D. 2008. *Италија как «другой: Носталгија Андреја Тарковскогo*. <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Gillespie.html>
- Tarkovsky, A.A. 1989. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. London: Faber.
- Кончаловский А.С. 2006. *Низкие истины. Семь лет спустя*. Москва: Эксмо.
- Салынский Д.М. 2011. *Киногерменевтика Тарковскогo*. – Москва: Квадрига.

<sup>15</sup> Андреј Тарковски во *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij*. 1984. Dir. Donatella Baglivo.

<sup>16</sup> За разлика од „вистинската“ перспектива, обратна перспектива или наречена и византиска перспектива ја има како условен центар гледната точка на гледачот и со оддалечувањето во пространството од таа гледна точка, објектот не станува помал, туку поголем. Обратна перспектива во чист вид не се сретнува во уметноста, туку има само условен карактер и се смета за мисловна или семантичка перспектива.



- Тарковский, А. А. 1989. *Встать на путь - А. А. Тарковский*; Иллг Е. и Нойгер Л. Искусство кино – бр. 2.
- Тарковский А.А. 1989. *Лекции по кинорежиссуре*. Ленинград: Ленфильм.
- Тарковский А.А. 1989. Слово об Апокалипсисе. *Искусство кино*, бр. 2.
- Тарковский А.А. 1987. *Красота — символ правды*, Москва: Литературная Газета
- Туровская М.И. 1991. *Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского*. Москва: Искусство.

### **Филмографија:**

- Тарковский А. 1966. *Андрей Рублёв*, Мосфильм.
- Baglivo. D. 1984. *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij*, Italy.

### **Zarko Ivanov**

#### **The Passion of Andrei Tarkovsky for Andrei Rublev (From Icon Painting to Film) (Summary)**

Andrei Tarkovsky, one of the greatest film directors and one of the most significant artists of the twentieth century, by his contemporaries and colleagues will be described as the one who invented a new language, true to the nature of film, as it captures life as a reflection, life as a dream (Bergman), with his unusual sensitivity both overwhelming and astounding, reaching almost pathological intensity (Kurosawa), his works separate the viewer completely from physical life are the most spiritual films ever made (Kiarostami). Through *Andrei Rublev*, Tarkovsky will show his understanding that art could not exist without spirituality, in which he sees understanding of life as a journey of spirit more than anything else.

**Key words:** Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*, spirituality, icon painting, film



Татјана Миљовска

УДК 502/504(497.783)

*Review article / Преѓлеген научен џруг*

## ЕНВИРОНМЕНТАЛНА ЕСТЕТИКА: СКИЦА ЗА ЕСТЕТСКО ВРЕДНУВАЊЕ НА ПРЕСПА

**Клучни зборови:** Преспа, енвирументална естетика, дивина, екоактивизам



Преспа е природно место богато со убавините на дивината. Со специјално заштитени области врз основа на високите еколошки вредности, Преспа ги има во себе сите елементи да се прогласи за објект на уживање согласно визијата и принципите востановени од енвирументалната естетика. Евидентен е широк спектар на природни амбиенти со особено естетско значење: планини, шуми и ливади со раскошен биодиверзитет, пространи овоштарници во рамницата и пасторална рурална средина, бла-

та населени со многу птици, и прекрасно езеро – едно од најстарите во Европа. Во оваа дивина тишината не само што го лекува срцето и белите дробови туку и душата. Тука навистина можете да искусите длабок мир и спокојство, насушни потреби во современиот живот полн со стресови!

Но, антропогените влијанија (човечкиот фактор), веќе низа години предизвикуваат нарушувања во оваа дива убавина, а во поново време со климатските промени драстично се забрзува процесот на девастација. Затоа денес итно мораме да интервенираме за да се врати рамнотежата на системот. Мораме позитивно да дејствуваме влијаејќи на природните елементи, за тие повторно да се хармонизираат. Се обидувам да укажам на акутната потреба од развивање еколошка солидарност за да се заштити регионот за следните генерации. Во таа смисла, усогласувањето со принципите на енвирументалната естетика е сосема во функција на одржливиот развој на Преспа!

Најпрвин ќе посочам на разни модели за вреднување на дивината, за да дојдам до заклучокот дека синтетичкиот, односно интегралниот пристап носи најдобро решение. Тие модели ќе ги применим во скицирањето на естетското вреднување на Преспа. Потоа ќе се осврнам на екоактивизмот како најефектен начин како да се влијае на еколошката свест на граѓаните. Комбиниран со проактивен однос на локалната самоуправа, може да донесе нова енергија за позитивни промени. Заклучокот е дека ако го зачуваме овој парк на дивината (всушност станува збор за два национална парка – Пелистер и Галичица, еден парк на природата – Езерани и Преспанското Езеро како споменик на природата кои го градат паркот на дивината Преспа) сите ќе имаме само придобивки, бидејќи ќе поттикнеме услови за развивање на уште едно место каде што многу луѓе ќе уживаат во природата, ќе се рекреираат и ќе си го најдат својот мир. Така ќе придонесеме за зачувување на здравјето, и психо-физичкото и менталното здравје. И не само тоа: еколошкото просветлување ќе нè влее во главната струја на светските случувања, на тој начин што низ локалното унапредување на животната средина ќе се издигнеме вмрежувајќи се во глобалниот енвайронментализам!

### **Естетика на дивината**

Енвайронменталната естетика е естетика на природата со нагласок на природната средина како опкружување на човекот. Како „програмска филозофија“, или филозофија што има

практична ориентација, се фокусира, накратко кажано, на истражување и соодветно вреднување на природата и развивање хармоничен однос со неа. Воедно, разбирањето на интринзитичните (внатрешните) вредности на природата нè мотивира да дејствуваме за да ја зачуваме, одржиме и да ја обновиме дивината.

Суштината на „позитивната естетика“ на Ален Карлсон (Allen Carlson) е ставот дека со помош на знаењето што ни го пружаат природните науки и особено науката за екологија, откриваме дека недопрената природа (дивината) има идеални естетски квалитети на „единство, ред и хармонија“. Според него когнитивниот пристап е стожерен за продлабочување на нашето естетско вреднување на природата: колку повеќе знаеме за природата толку повеќе ја цениме нејзината бујна убавина. А, пак, еден друг енвайронментален естетичар, Арнолд Берлант (Arnold Berleant), со својот некогнитивен пристап ни советува целосно да се впуштиме во нејзиното доживување (“aesthetics of engagement”), да влеземе во активен однос со природата, да бидеме сетилно преплавени од неа, да се восхитуваме слично како што сме воодушевуваме од уметноста. Кај него естетското вреднување на природата е слично на вреднувањето на уметноста: како што се учиме да го цениме уметничкото дело, така треба да го култивираме и односот спрема природата. Ноел Карол (Noël Carroll) го потенцира емотивниот пристап (“arousal model”). Субјективното емотивно искуство е сосем легитимно како и искуството инспирирано од знаењето. Емоцијата, чувството нè поврзува со природата на уникатен начин, различен

за секој човек. Енвиронменталната естетика денес е развиена филозофска дисциплина со многу истражувачи кои или се наклонети повеќе на когнитивниот или на емотивниот и имагинативниот пристап. Радикален пристап е „мистичниот“ на Стан Гадлович (Stan Godlovitch), според кого односот кон природата треба да е целосно ацентричен и неврамен во какви било концепти, оти таа е „суштински непристапна и далечна“ за човекот. Бидејќи има непознајна мистична димензија, единствено можеме само да ѝ се восхитуваме како на нешто возвишено. Таа треба „да се дофати без да се зароби, заплени, заземе, освои“ (to grasp without capture). Ја препознаваме Кантовата естетика на возвишеното и на безинтересното допаѓање во заднина.

Сметам дека сите овие пристапи се коегзистентни, а бидејќи истакнуваат различни димензии во нашето ценење на природата, се надополнуваат и никако не е добро да се исклучуваат. Емили Бради (Emily Brady) потенцира дека естетските вредности на природата како инструментални енвиронментални вредности се обновувачки стимули за човекот: ја подобруваат неговата креативност, психичките и умствените способности, имагинацијата, ја продлабочуваат неговата перцепција и ги развиваат емотивноста, емпатијата, сочувството. Накратко, интегрираното естетско („integrated aesthetic“) значајно влијае на благосостојбата на човекот. Според Јурико Саито (Yuriko Saito) кога сме стопени со безбројните поединечни убавини на природата, понекогаш не можеме да различиме добро што треба да биде приоритет во зачувувањето и каква стратегија да градиме. Но,

и многу нешта во природата може да ни бидат одбивни и ако премногу се потпираме на човечкиот сентимент, тоа дејствува на нашиот морален суд. Јапонската естетика на „несовршеното“, минливото, случајното, променливото во ефектите на времето, на денот и ноќта, годишните времиња, но и високоценетите квалитети како асиметријата, едноставноста, чистата форма, влијаат во оформување на нејзините ставови за широк спектар на средини, од дивина до секојдневен живот во урбан простор и градини. Според неа, еколошката перспектива треба да е исцртана од приказната за еколошкото здравје, а „науката е неопходна да обезбеди наративни структури кои ги одразуваат спецификите на секој поединечен екосистем“.

Често плуралноста на моделите за вреднување на природата ја парализираат нашата акција. Затоа, синтетичкиот пристап за градење сеопфатна визија и тука го носи најдоброто решение, кое, пак, најдобар израз има преку функционалноста во спојот на убавото и корисното. Според Нед Хатингер (Ned Hettinger) функционалноста, со одржливоста и опстанокот како клучни елементи во својата структура, во перспектива ќе го извлече најдобриот пристап за секоја специфична средина, помирувајќи ги противречностите на енвиронменталната естетика и етика во една комплексност на повисоко ниво. Во својот текст „Евалуација на позитивната естетика“, тој заклучува дека холистичката верзија на позитивната естетика на Холмс Ролстон III (Holmes Rolston, III) е најблиску до доктрина ефектна за конзервација на природата, оти го прифаќа постоењето и на негативна-

та естетика во природата со нагласок дека таа грдото, болното, повреденото секогаш го залечува, го преобразува. Природата има самообновувачки сили кои дејствуваат закрепнувачки на екосистемот. Токму тие сили дејствуваат позитивно и на здравјето на човекот!

Односот спрема природата е повеќеслоен и сложен исто како што е односот спрема уметничкото дело. Ако сакаме да доживееме еден простор-предел-екосистем вистински длабоко (како уметничкото дело), тогаш ќе ни помогне и знаењето за неговата историја, и науките како биологијата, геологијата, географијата, метеорологијата, физиката, хемијата, екологијата, астрономијата, но и непосредното доживување (преплавување), емотивното восприемање, па и само медитативното набљудување и восхитот. А во изнаоѓање на приоритетите за акција секако треба да се раководиме според најдоброто решение за целиот екосистем и синергијата меѓу учесниците, како антропогените така и неантропогените.

### **Природата има внатрешни вредности и природни „права“**

Како што човекот има морални права (и обврски) така и природата има свои права – природни права, затоа што таа има суштински внатрешни вредности (intrinsic values). Етиката на почит спрема природата ја градиме врз спознанието (емотивно, душевно, духовно, интелектуално) за нејзините внатрешни вредности. Според енвиرونменталниот модел за вреднување и доживување на природата („natural

environmental model“) на Ален Карлсон, природата е нашата животна средина, непосредното опкружување. Во природната средина ние сме дел од неа, степени во амбиентот, независно дали тој е урбан, пасторален, дивина или крајбрежје. Не е прифатливо средината да ја доживуваме како некоја небитна заднина на нашиот живот, туку како нешто во кое сме испреплетени и спрема што имаме активен, па и креативен однос. Односот спрема опкружувањето е суштинско и треба да се извлече во преден план! Повеќе фактори придонесуваат за целината на тоа искуство во кое нема строга диференцијација субјект-објект, односно нема остра граница меѓу организмите и средината. Ние сме претопени во околината. Се разбира, ако имаме непријатна, загадена средина, настојваме да се одвоиме од неа, да не ја забележуваме, да ја игнорираме. Отуѓени сме од неа. А бидејќи ние луѓето, освен што сме социјални, уште повеќе сме природни битија, па кога сме отуѓени од природата, отуѓени сме од себеси. Така виталната енергија ни е осакатена. Кога виталната енергија ни е ослабена, тогаш физичкото тело ни се разболува, а умот ни е наклонет кон депресија, апатија и мрак.

Доживување на природниот предел (видик, пејзаж) е холистичко (искуство на заокружена хармонична целина со која сме степени во единство) и мултисензорно искуство. Перцепцијата е динамично восприемање „однатре“, бидејќи сите наши сетила (не само сетилото за вид) активно учествуваат во свесното присуство во и со природата. Аспектите на типот на природната средина го одредуваат начинот на

нејзино доживување и вреднување, но и годишното време, како и периодот од денот носат различна енергија.

### **Скица за естетско вреднување на паркот на дивината Преспа**

Езерото го доживуваме на еден начин, планината и шумите поинаку, а ливадите сосема различно од нив. Отворениот простор на езерската котлина, со езерото во спој со небото ни дава чувство на широчина и пространство и ни го носи искуството на слобода. Ветерот нè освежува, а шумот на брановите и трските дејствува смирувачки. Сината боја во многу нијанси ослободува од тензии. Езерото, бидејќи ја рефлектира околината, во текот на денот се обојува со сите можни бои. Во ниеден момент не е исто. Струите и ветерот чудесно ја премрежуваат површината. Наутро целиот предел е преплаван во златна боја, а при залезот во румени, виолетови и розови нијанси. Раскошот од бои, особено наутро и приквечер, е фасцинантен. Една од битните естетски карактеристики на Преспа е биодиверзитетот на брегот од езерото. Стотици растенија се менуваат во текот на годината. Сметам дека тоа е скапоцена специфика на еден сè уште здрав, стабилен екосистем. Кон езерската глетка имаме повеќе медитативен однос, што се заменува со динамичен кога пливаме или кога планинариме.

Специфичната геолошка структура на планините влијаела езерските крајбрежја (плажите) на брегот под планината Баба да се разликуваат од тие на западниот брег во подножјето

на Галичица. Под влијание на разни природни сили, земјотреси, ветрови, глечери, големи температурни разлики, низ милиони години, карпите се срониле до ситен златен песок на плажата Сливница. А, пак, брегот од Стење накај Коњско (кој пред десетина година сè уште беше под вода) блесоти од белите варовнички карпи и камења. Собирам камчиња со необична форма, со отвори како швајцарско сирење само во бела боја. Некој скулптор минатото лето тука имаше направено инсталација од пагоди – бели камења наредени еден над друг во пирамидални форми. Каде што брегот од масивни карпи некогаш остро се спушташе во водата, сега се откриваат пештери. Во јасен летен ден без ни едно облаче на небото на тој потег владее толку длабока тишина што се нарушува само од необични звуци од езерото, како некоја голема риба да прави салто и да пласнува во водата. Здогледав како потоа се создаваат концентрични кругови на површината. Пеликани тивко пловат наоколу. Сигурно тие не го создаваат тој звук! За ова ги прашав неколкутемина рибари што се најдоа таму: „Крапови од 10-20 кг се тоа, но многу се паметни за да ги уловиме“.

Воздушесто-воденото езерско преплавување на брегот преминува во нурнување во згуснато искуство од илјадници шумски и ливадски структури, шумови, миризми, звуци на птици, штурци, кога пешачиме низ планината. Ја чувствуваме мекоста на лисјето и мовта кога чекориме по патеките. Тоа се патеките и на желките! Погодени од летните жештини, невообичаено се раздвижени. Желките ни будат чувство на долговечност. Сега преовладува зелена

та боја од најсветла до најтемна, окер-земјените нијанси на стеблата, земјата и паднатите лисја (ова е лете, а наесен е сосема друга приказната со колоритот на лисјето), со интензивни акценти од виолетови, жолти, портокалови, бели, црвени диви цвеќиња. Биоразнообразноста и шаренилото на 250 растителни видови, од кои 79 видови се лековити билки, нè мотивира да ги проучуваме овие билки одблизу, да ги береме и од нив потоа да приготвуваме чаеви – еликсири на здравјето. Тоа ни носи восхит за чудесијата на природата. Фојата со стеблото и корењата, во симбиоза со карпите, развива фантастични јазлести форми. Илјадници сини пеперутчиња полетаа покрај рекичката во близината на сега напуштената керамичка колонија во Отешево. Глетка како од бајките. Учествуваме во спектаклот што ни го приредува природата со сите наши сетила и чувствуваме мир, но динамичен мир...

Зраците на сонцето се пробиваат низ длабокото зеленило на буковата шума на патеката кон еден од врвовите на Галичица – Магаро, а дивите јаготки ни приредуваат минијатурен екстракт од вкус и мирис во интензивна црвена боја. Растат и во грмушките на цуцестата смрека. Совршено кружните форми на оваа грмушка е природен ланд-арт на висорамнините на Галичица! Се прашувам од кој центар се развива таа биосила да расте во толку совршена кружна форма? Диви каранфили во интензивна лилава боја, жолти јаглики (за разлика од шумските, овие имаат повисоко стебленце) се брануваат на ветрот. Напролет тука нè радуваат диви лалиња. Од висорамнината кај врвот Ма-

гаро, ги здогледуваме двете езера. Дува силен ветар кој како да ни продира до сржта на коските и во сите наши клетки. Облаците се на дофат и брзо се движат и се менуваат. Имаме искуство на мистично преплавување...

Бидејќи планините Сува Гора и Галичица коишто ги двојат езерата се главно карстифицирани, водите од Преспа се дренираат, за да изнурнат кај Св. Наум од другата страна на планината. Податокот за карстното потекло на овој регион е главниот аргумент за научникот Цвиик, уште од првата половина на минатиот век, да утврди дека Охридското Езеро околу 30 % од својата вода ја добива од Преспанското. И отопските истражувања подоцна го потврдуваат тој феномен. Науката ја развива нашата фантазија: какви сè уште неоткриени пештери со мали езерца веројатно постојат во внатрешноста на Галичица и Сува Гора!

Шумата, ливадите и бројните поточиња (особено напролет) се места каде што можеме да се возобновиме од градскиот живот. Не знам кое годишно време е најубаво во Преспа. Дали пролетта во мај кога цутат јаболката, па целата котлина е во бело-розовкасти облаци? Воздухот е свеж и се чувствува синестезичко стопување на мирисот во илјада нијанси на светлозелено. Во потегот од Сирхан до Отешево, брегот и ридовите на патот се розово обоени од расцутени бадеми. На брегот се појавуваат првите жолти ливади. Розовото силно се истакнува наспроти белината на снежните планини, кои во јасни денови на голема видливост се пресликуваат во кристалното тиркизно-зелено езеро како во огледало. На овој брег собирам елипсовидни



камчиња исшарани со фантастични цртежи од лишаите. Тука планината е одвоена од брегот на езерото само со патот. Се сеќавам кога нивото на водата од езерото беше високо, веднаш до патот, пред триесетина години.

Изобилието на цвркоти на птици нè исполнува со радост. Постепено препознаваме дали слушаме песна на славејче или кос, на сипка или дрозд. Ако нешто во интензивна жолта боја за момент прелета покрај нас и исчезнува во шумата, тоа е саријазма, а нешто малечко, меко, портокалово што шушка во грмушката е црвеногушка. Лете хармониите на звуците на штурците на моменти се засилуваат, за потоа да стивнат и да се пронижат со гласна тишина совршено акцентирана со тоновите на птиците. Таа фантастична симфонија дејствува смирувачки на нашиот нервен систем. Друга „музика“ е шумот на лисјето или на трските на брегот. Во хармоничен ритам со оваа музика на природата вистински закрепнуваме.

Имагинацијата при доживување на природата создавала разни легенди за езерото, за убавата Преспа, за карпите покрај езерото, за Чорти Камен, за манастирот Св. Богородица над селото Сливница каде што се појавила Богородица, за црквичките во карпите или на островот Голем Град. Мистичните преданија, како тие за појавата на Богородица, се јавуваат токму на тие убави места, чисти, неизвалкани од алчноста и агресивноста на човековата цивилизација и ја симболизираат моќта на духовното во спојот со дивината. Тоа се најскапоцените топови на прочистена енергија низ фузијата на природата и културата. Можеме во имагинацијата да се

вратиме илјада години и да ги замислиме уметниците (или уметникот) кои ја сликале црквичката во Курбиново, како се одморале во длабоката сенка на дабовите и го набљудувале синилото на езерото и небото. Оттаму, заклучуваме, е доминантната сина боја во ремек-делата на овој фрескопис! Амбиентот на источниот брег на езерото со преубавите планински села Брајчино, Љубојно, брајчинската река и патеките што водат накај врвот Пелистер и езерата Планински Очи е уникатно доживување за коешто може многу да се пишува...

Кога одблизу ја набљудуваме природата, нејзините процеси на раст и внатрешно развивања, постојано откриваме нови животни форми, структури, текстури, звуци, бои, игри на светла и сенки. За таква студија добри услови ни пружа резерватот Езерани. На влезот на резерватот поминуваме низ живописни полиња, јаболкници и голема површина со трска за на брегот да се отвори пред нас глетка со невидена убавина: стотици грациозни бели чапји полетуваат, комични црни корморани со раширени крилја се сончаат, симпатични мали водни птици постојано ангажирани со собирање храна во крајбрежниот плитак (дали се тоа тринги, рибарчиња, тресиопашки или водени ќосови?) и достоинствени пеликани секогаш одржувајќи дистанца од луѓето. Особено може да биде забавно набљудувањето на цели јата патки и црни лиски како пливаат во големи групи, се губат од нашето видно поле и пак изнурнуваат десетици метри понатаму. Во резерватот можеме да ги набљудуваме и истражуваме нивните навики, како градат гнезда, како се грижат за

пилињата, како се организираат за миграциите. Езерските галеби се најприсутни близу до рибарските села или до плажите. Честопати уживам на плажата Сливница кога на залезот на сонцето сè се стишува, а воздухот е заситен со мир, а бело-сивкастите езерски галеби долетуваат во потрага по некое парче храна оставено од луѓето. Уште повеличествена е глетката во дождливи денови кога виножито со интензивни бои прави лак над езерото и котлината, на двата краја завршувајќи во планините. Понекогаш се појавува и двојно виножито! Спектакл што нè остава без зборови. Сиот овој раскош што ни го пружа Преспа нè витализира, нè инспирира, нè издигнува, нè лекува.

Сето ова да го искусиме во еден ден на тура со велосипед е врвен туризам! Патем мораме да го пробаме неодминливото ѓомлезе во Етнолошкиот музеј во село Подмочани!

Сепак, за да бидам објективна и да не биде сè само идеализирано во моето излагање, морам да приложам и еден податок од негативната естетика – тоа се мушичките кои упорно нè следат низ шумите. Постојано треба да мавтаме со ладало од гранче или да носиме очила за сонце кои ќе ги спречат овие многу досадни инсекти да ни се пикаат во очите!

### **Функционалното решение во спојот меѓу убавото и корисното**

Многу странци кои поминале низ Преспа се воодушевени од оваа убавина, но и вџашени од негрижата! А, парализираноста и пасивноста во однос на зачувувањето на овој наш бисер на

природата не е резултат на многубројните доживувања, па оттаму не знаеме кој модел да го прифатиме како најадекватен за конзервација! Напротив, пасивноста е резултат на инертноста и недоволната еколошка едукација на населението. Еколошката свест е на крајно ниско ниво не само во Преспа, туку на територијата на целата наша земја. Затоа еколошкото решение треба да се бара во функција на зачувување и обновување на природните ресурси на подолг рок. Треба да ни стане јасно дека природните ресурси не се само за задоволување на потребите на сегашните генерации луѓе кои многу немарно ги користат за својот опстанок, туку и за следните генерации!

Врз основа на научните извештаи од Меѓународниот симпозиум одржан во Отешево во 2000 година и од други научни трудови од обилната литература за Преспа, Програмата за развој на Обединетите нации (UNDP) во 2013 година го подготви планот и стратегијата за одржлив развој на Преспа. Гласно го поставувам прашањето: Колкав дел од таа стратегија се спроведува? Колку од заклучоците донесени на научниот собир во 2000 година се земени сериозно на разгледување за да се преземат соодветни акции? Па така на тие сознанија да се надградиме со овој собир во 2020 година и веќе со конкретни мерки да дејствуваме. Уште тогаш се констатираа големи „осцилации на езерото и билансот на водите“. Најголемо денивелирање во однос на максималното ниво од јуни 1963 година, кога нивото на водата достигнувала 851,83 м.н.в., е во 1995 година кога нивото на езерото било -7,79 м како последица на: 1. природни

влијанија (-4,5 м) и антропогени влијанија главно од наводнување на земјоделските површини (-3,29 м). „До сега не е регистрирано толкаво намалување. Загрижувачко е.“ (Чавкаловски 2000). Во последниве дваесет години езерото е препуштено самото на себеси и уште 1,62 метри е опаднато нивото на езерото. Во октомври 2020 нивото на водата во езерото е на висинска кота од 842,42 м. Колку загрижувачка е оваа најнова ситуација? Водената акумулација на езерото зависи од дождовните талози и топењето на снегот. Ако продолжат големите суши и ако нема големи снегови и понатаму, драстично ќе опаѓа нивото! Дали овие јасни факти ќе нè поттикнат да преземеме сериозни потези за да се влијае барем до некаде на подземниот истек? Повеќе од јасно е дека во изминатиот период веќе требаше да се дојде до конкретно стручно решение за овој проблем!

Друг голем проблем е загадувањето на почвата, водата и воздухот со неконтролирано користење пестициди во овоштарството! Веќе се констатирани екотоксични ефекти на загадување на Преспанското Езеро, на нефротоксични материи во околината што негативно влијаат на здравјето на луѓето, животните и рибите. Зарем не треба веднаш (или барем во планиран период) да се преземат чекори да се промени таа состојба? Регулативот 2078/1992 (ЕЕЦ 1992) (COUNCIL REGULATION No. 2078/92 of European Economic Community) поттикнува земјоделско производство во согласност со заштитата на околината и одржување на руралните области. Веќе имаме примери на семејства кои преминаа на органско производство на

јаболка (во с. Царев Двор). Ако се стремиме кон живот во Европската Унија, ќе треба да ги промениме навиките и стилот на живеење. Но навиките и менталитетот тешко ги менуваме? Иако нè чинат здравје?

Кога пред триесет години беше донесен системот за наводнување „капка по капка“, сите беа сомничави. Системот најпрво пробно беше поставен во с. Царев Двор. Беа потребни барем десет години за да се прифати. Денес сите земјоделци во Преспа, без исклучок, го користат системот „капка по капка“. Можеби десет години е оптималното време да се случат сите „тешки пресврти“ во нашата свест за конечно да преминеме и на органско одгледување на јаболката? Се разбира, ако започнеме веднаш со процесот, следејќи го примерот на некои наши соседи, пак во с. Царев Двор! Земјоделците во ова село први ги прифаќаат напредните идеи! А зошто да не се обидеме и со одгледување на некоја друга култура, на пример лешници, ореви, цреши, за што не е неопходно обилно наводнување и масовно прскање со пестициди? Зошто толку тешко ги менуваме навиките?

Главното прашање е како да се направи пробив со добра, прогресивна идеја и здрава стратегија, за најпрвин да се премости јазот меѓу теоријата и практичното дејствување на терен и конечно да се дојде до функционалното решение во спојот меѓу убавото и корисното? Еден дел од одговорот е во екоактивизмот. Екоактивизмот е најнеопоходен за да се подигне свеста и да се создаде амбиент за промени!

Бидејќи трет, исто така многу голем проблем е со дивите депонии и ѓубретото што нè следи насекаде!

### **Екоактивизам**

Естетската и етичката (морална) линија во разгледување на екопроблемот се стопуваат за да се овоплотат во практично решение. Ако загадената средина го деградира нашето здравје, ако луѓето не се среќни, ако се депресивни, незадоволни, ако нема оптимистички изгледи за следните генерации, тогаш прво треба да си признаеме дека имаме сериозен проблем! Најпрво тој заклучок треба да го донесеме. Есенцијално е да го поставиме (лоцираме) проблемот правилно и енергично да се соочиме со него. Не може некој однадвор да ни го подобри расположението, ако не се потрудиме самите. Затоа „мораме да изградиме некој тип на културна акутна потреба да го потенцираме еколошкото здравје низ пејзажот, како да немаме друг избор“.

Како да го развиеме екоактивизмот? Бидејќи имам скромно искуство со екоактивизмот, можам да споделам некои битни поенти како поука. Екоактивизмот не е толку развиен кај нас затоа што поголем процент од населението има пасивен однос спрема околината и природата. Навистина многу мал процент од луѓето не се грижат за околината, фрлаат ѓубре насекаде. Но многу голем процент е пасивен и заедно со овие „лоши граѓани“ го сочинуваат мнозинството кое е „незаинтересирано“ за околината. Тие сите сметаат дека не е нивна рабо-

та да се грижат за околината (бидејќи не ја чувствуваат како своја) и со некој свој ангажман да придонесат за подобра животна средина. Се гадат од ѓубретото што го гледаат насекаде и мислат дека таа состојба е непоправлива, дека ние сме нечист народ и дека не можеме да ги промениме навиките и менталитетот. Тука е проблемот, во таа психологија на пасивност, апатичност и неенергичност. Кога поголем дел од населението има активен однос, не во смисла да собира ѓубре како екоактивистите (па и тоа, зошто да не?!), туку барем да ги опоменуваат тие кои непосредно загадуваат, мнозинството граѓани ќе биде еконастроено, па оние малку несвесни и неосвестени ќе се плашат да фрлаат ѓубре кај што ќе стигнат, бидејќи „во воздухот“ ќе биде екосвеста. Значи, екосвеста треба да биде „во воздухот“ и луѓето да се солидаризираат за почиста околина. Се разбира, постојат и технички проблеми, на пример не постои служба која ќе го собира кабастиот отпад на повик, па граѓаните старите фотелји, каучи и душеци ги фрлаат по ендеците во непосредната околина.

Ништо не е непоправливо ако се има добра волја, позитивна енергија и ентузијазам, но и знаење како да се дејствува на подолг рок. А, за да развиеме добра волја и позитивна енергија, треба да се образуваме еколошки! Загрижувачки е фактот дека бројот на дивите депонии во Преспа од ден на ден се зголемува. И цела Македонија е затрупана во безброј диви депонии. Веќе е вклучен алармот на екоактивизмот за спас од оваа состојба!

Голем дел од ѓубретото на дивите плажи на Преспанското Езеро го создаваат рибарите кои

во летниот период тука кампуваат неколку месеци. Такви места има многу на брегот на езерото. Има ли некој инспектор кој се чувствува повикан да ги посети овие места? Многу е едноставно решението: како што овластени лица ги посетуваат да проверат дали имаат дозвола за риболов, дали не е нормално да се побара од нив кога ќе го напуштат местото, да го остават чисто? Значи, постојат разни механизми како да ја одржуваме средината чиста, но ако немаме добра волја, тогаш ништо нема да ни успее.

Плажите без концесионери, како Рибарско Село или Чорти Камен, секоја година се претрупани со ѓубре. Ако нема посовесни граѓани кои колку-толку ги чистат, тие плажи денес ќе беа големи диви депонии. Но, зошто луѓето кои одат на плажа (или каде било во планина на пикник) со своите торби полни со храна и пијалаци, мораат остатоците да ги остават таму? Зошто, едноставно, во истите тие торби не ги пикнат ќесите со ѓубре и не си ги понесат со себе? Се однесуваат како мали бебиња, некој постојано треба да оди по нив за да им го собира ѓубрето. Веројатно само со воведување строги казни можеме да се спасиме од ваквото поведение!

Оваа година (2020 година), како и секоја друга, наесен собиравме ѓубре на потегот Сирхан – Отешево. Собравме околу 60 вреќи ѓубре сортирано во пластичен отпад, стакло и лименки. Треба да се обрне внимание на фактот дека ова ѓубре е направено само за една година! Кога само на потег од 3 км помеѓу Сирхан и Отешево (на патот, на крајбрежјето и на локацијата Рибарско Село) е собрана оваа количина ѓубре, можеме да претпоставиме колку многу ѓубре

воопшто има во цела Преспа! Апел до Општината Ресен и ЈКП Пролетер за грижа за природната убавина на Преспа! „Следејќи ја состојбата, молиме да се постават контејнери за отпадоци и ѓубре на одредени локации кои ќе се празнат во периодот лето/есен. И да се постават информативни табли со знаци за забрана на фрлање ѓубре. Исто така, да се воведат служба за подигање на кабаст отпад, на повик“ - од екоентузијастите!

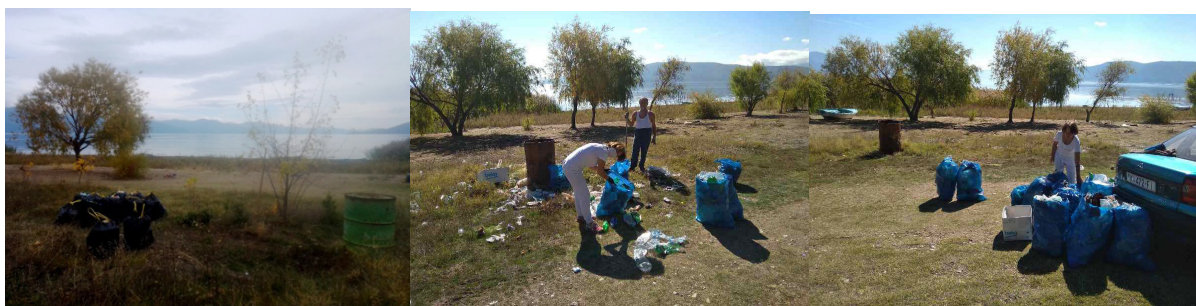
### Заклучок

Преспа како специјално заштитен трансграничен национален парк најитно бара помош за опстанок по повеќе параметри. Најзагрижувачка е состојбата со водниот слив. Бидејќи Преспанското и Охридското Езеро градат единствена хидролошка целина, регулирањето на истекот на водата и на Преспанското Езеро преку подземните истечи на Галичица и на Охридското Езеро преку Црн Дрим е насушна потреба. Мора да ја зачуваме водата, бидејќи катастрофата со Преспанското Езеро за некоја година ќе се реперкуира и на Охридското. Не можеме да предвидиме дали во следните години во зимскиот период ќе има доволно врнежи од снег, па да не се грижиме околу овој проблем. Овој проблем е посериозен и финансиски поскап во изнаоѓањето на решението и, конечно, во реализацијата.

Потребни се усогласени акции и од граѓаните и од локалната самоуправа, поткрепени со научни факти и со позитивна енергија, но и со истрајност во спроведување на екоагендата.

Сите наведени факти и уште многу кои поради ограничениот простор не се спомнати тука, укажуваат на огромната важност на овој екосистем не само за земјата туку и пошироко за целиот регион. Интересот за паркот на дивината Преспа заслужува да се издигне на повисоко ново во нашата земја за да се забрза процесот на решавање на сите нејзини проблеми, еден

по еден. Европската Унија доделува средства за вакви региони под услов да се изготват солидни проекти дали за чиста средина, за органско производство, за зачувување на флората и фауната или за регулирање на водниот тек преку фондот ПОНТ (Prespa Ohrid Nature Trust – PONT). Крајно време е посериозно да се зафатиме да ги реализираме овие задачи.



Плажата „Рибарско Село“ пред и по еколошката акција, есен 2020 г.  
(на оваа локација се снимаше филмот „Децата на Сонцето“)

## Литература

- Одржлив развој на ирејанскиот регион. Зборник на трудови од меѓународен симпозиум, Ошешево 23-25.06.2000*, Македонско еколошко друштво (МЕД), Скопје& Здружение „Преспа“, Ресен, 2000.
- Чавкаловски, Илија. 2000. „Антропогено влијание на намалувањето на нивото на водата на Преспанското (Големо и Мало) Езеро“, во *Зборник на трудови од меѓународен симпозиум, Ошешево 23-25.06.2000*. МЕД, Скопје & Здружение „Преспа“, Ресен.
- United Nations Development Programme (UNDP)*. 2013. Студија за ревалоризација и план за управување со споменик на природата Преспанско Езеро, Elektroproject d.d., Zagreb.
- Berleant, Arnold. 2012. “The Aesthetics of Art and Nature,” *The Aesthetics of Environment*, [http://hettingern.people.cofc.edu/Env\\_Aes\\_2012/Berleant\\_The\\_Aesthetics\\_of\\_Art\\_and\\_Nature.pdf](http://hettingern.people.cofc.edu/Env_Aes_2012/Berleant_The_Aesthetics_of_Art_and_Nature.pdf)
- Brady, Emily. 2004. „Aesthetics in Practice: Valuing the Natural World“, IN Allen Carlson and Arnold Berleant (eds), *The Aesthetics of Natural Environments*, Peterborough: Broadview Press.
- Brady, Emily. 2013. “Environmental Aesthetics.” <https://iseethics.files.wordpress.com/2013/01/brady-emily-environmental-aesthetics.pdf>

- Budd, Malcolm. 2002. „The Aesthetic Appreciation of Nature“, in *Essays on the Aesthetics of Nature*, Oxford: Oxford University Press. [https://is.muni.cz/el/1423/jaro2014/HEN580/um/48946649/malcolm\\_budd\\_the\\_aesthetics\\_of\\_nature.pdf](https://is.muni.cz/el/1423/jaro2014/HEN580/um/48946649/malcolm_budd_the_aesthetics_of_nature.pdf)
- Carlson, Allen. 1984. “Nature and Positive Aesthetics,” *Environmental Ethics* 6 [https://is.muni.cz/el/1423/jaro2015/HEN440/HEN440\\_5.pdf](https://is.muni.cz/el/1423/jaro2015/HEN440/HEN440_5.pdf)
- Carlson Allen and Sheila Lintott (eds). 2008. *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*. New York: Columbia University Press. [https://www.researchgate.net/profile/Nathaniel\\_Barrett/publication/257576212\\_Allen\\_Carlson\\_and\\_Sheila\\_Lintott\\_eds\\_Nature\\_Aesthetics\\_and\\_Environmentalism\\_From\\_Beauty\\_to\\_Duty/links/55d7075208aeb38e8a84457f/Allen-Carlson-and-Sheila-Lintott-eds-Nature-Aesthetics-and-Environmentalism-From-Beauty-to-Duty.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Nathaniel_Barrett/publication/257576212_Allen_Carlson_and_Sheila_Lintott_eds_Nature_Aesthetics_and_Environmentalism_From_Beauty_to_Duty/links/55d7075208aeb38e8a84457f/Allen-Carlson-and-Sheila-Lintott-eds-Nature-Aesthetics-and-Environmentalism-From-Beauty-to-Duty.pdf?origin=publication_detail)
- Hettinger, Ned. 2012. „Evaluating Positive Aesthetics“, [http://hettingern.people.cofc.edu/Hettinger\\_Evaluating\\_Positive\\_Aesthetics\\_2012\\_Draft.pdf](http://hettingern.people.cofc.edu/Hettinger_Evaluating_Positive_Aesthetics_2012_Draft.pdf)
- Hettinger, Ned., „Allen Carlson’s Environmental Aesthetics and the Protection of the Environment“ [http://hettingern.people.cofc.edu/Hettinger\\_Carson\\_Environmental\\_Aesthetics.pdf](http://hettingern.people.cofc.edu/Hettinger_Carson_Environmental_Aesthetics.pdf)
- Mathews, Freya. *Environmental Philosophy*. [https://www.researchgate.net/publication/305702378\\_Environmental\\_Philosophy](https://www.researchgate.net/publication/305702378_Environmental_Philosophy). Accessed Nov 15 2018.
- Thompson, Jenna, 1995. “Aesthetics and the Value of Nature,” *Environmental Ethics* 17 <http://environet.oulu.fi/handpub.pdf>

**Tatjana Miljovska**

**Environmental Aesthetics: An Outline for Aesthetic Evaluation of  
the Prespa Region  
(Summary)**

Prespa is a wilderness park with special protected areas due to its high ecological value: two national parks (Pelister and Galicica), one preserved marsh for bird sanctuary (Ezereni), and the Prespa Lake as a monument of nature. A wide range of natural ambiances with exceptional aesthetic significance are evident: mountains, greenwoods and meadows with luxuriant biodiversity and a richness of fauna, vast orchards in the pastoral rural environment, a wonderful lake with a magic shore and an abundance of birds everywhere. It is a really quiet place.

Unfortunately, anthropogenic influences have been extremely harmful for many years. Climate change hastens the process of devastation as well. For example, apple orchard irrigation is responsible for one third of the water loss in the lake! Humans must intervene promptly to restore the balance of the hydro system! One of the options is to irrigate via the rainwater systems rather than the lake’s waters or underwater!

If the land is cleaned out of hundreds of wild garbage dumps, it would just glitter. Have you ever seen a stunning double rainbow across the lake, as in the fairy tales? Also, embracing organic agriculture is strongly recommended for the overall picture!

In my opinion, sustainable tourism is the best solution for this region in the short and long term. All in all, we need to have good will, creativity, and eagerness to reshape this area for our benefit and the benefit of the next generations.

**Key words:** Prespa, environmental aesthetics, wilderness park, eco-activism



Alma Dema

821.111-31.09Вулф.В.

*Review article / Прегледен научен труд*


## A DECONSTRUCTIONIST ANALYSIS OF INTERNAL AND EXTERNAL TIME OF *MRS. DALLOWAY*

**Key words:** Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, external time, internal time, binary oppositions, deconstructionism

### Internal and external time

Virginia Woolf in *Mrs. Dalloway* describes external time - through an emphasis upon the change of imagery, the upcoming of the month of June and Clarissa's change of mood throughout it all. In the novel, the dropping of the leaves indicate a desire to move, dance and to be born spiritually. *June had drowned out every leaf on the trees.* (Woolf, V. 1996 : 5)

Here the coming of June as a warm month removes the leaves from the trees, by changing the view of the imagery in Piccadilly Street, and at the same time, adding to Clarissa's vitality and her wish to enjoy life in London.

On the other hand, the diurnal time, the changing of the day's imagery into the night, brings about Rezia's loneliness that comes from Septimus being mad. The author describes the change of the imagery as a descending of darkness upon the world

around her, and then, it suggests that darkness is far more internal and personal such as Rezia's inability to cope with her husband's illness. In the grand scheme of things, the author displays the external experience of time on account of the changing of the emotional and psychological states of the characters. As such, their inner thoughts and feelings are the cause of this change, though in different situations and relationships in the novel.

Internal time manifests itself as the mental time in the novel. The passage of time reminds Mrs. Dalloway of her age and is also a source of self-reflection. *She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August.* (Woolf, V. 1996 : 27)

The author insinuates the description of the imagery with the internal, mental time through the creation of silence. The silence is manifested as a static, fruitless time and it brings about emp-

teness, loss and loneliness. This link between external and internal time with the silence in between, firstly, it overcomes the entire city of London, and then it becomes an individual falling, revealing the emotional emptiness of Peter Walsh as a result of Clarissa's refusal. Similar to Peter, Lucrezia's suffering for Septimus arises with the inclusion of the imagery. The greatness of the imagery is paralleled with the greatness of her suffering. Against the backdrop, the external time precedes the internal one, the time of the mind. In the following sentences, Clarissa's consciousness about the external time is implied with a sense of expectation. The striking of the Big Ben Clock with its solemn boom finishes the external experience of time, making Clarissa conscious about the underlined irreversibility of the passage of time: *An indescribable pause; suspense before Big Ben strikes. There. Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street.* (Woolf, V. 1996 : 4)

Following this parallel, the concept of time is a linear process in *Mrs. Dalloway*. Both the external and internal experiences are followed and strengthened by each other, marking suchlike, a sense of what is to come next in the lives of the characters. The internal time of the mind in *Mrs. Dalloway* serves to denote a loss, pain or other pensive feelings. For instance Peter's emptiness when Clarissa refuses him is preceded by the mental time, stressing the depth of the loss that has overpowered him.

*As a cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on the mind. Effort ceases. Time flaps on the mast. There we stop. There we stand. Rig-*

*id, the skeleton of habit alone upholds the human frame. Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out, utterly empty within. Clarissa refused me, he thought. He stood there thinking, Clarissa refused me.* (Woolf 1996: 36)

### **Past and present**

In *Mrs. Dalloway* the binary of past constantly challenges that of the present and vice versa. The manifestation of this binary is noticed clearly in the life of the protagonist of the novel, Clarissa Dalloway, while it extends further in her relationships with other characters such as the one with Peter Walsh and Sally Seton. Throughout the story, Clarissa aids in the creation of this binary by comparing two stages of life, her past love affair with Peter and the choice of marriage she made marrying Richard. The retrospective thoughts bring to her emotional bondage, doubts and insecurity about whether she has made the right decision or not. On the other hand, her realization of the present moment and the place in life she is in along with her husband brings her remorse and pain, wishing she had been much more happy and content. Virginia begins the novel with Clarissa's description of a scene with Peter when she was eighteen. She brings about this experience from the past but makes it part of the present through the comparison between the two times of life:

*How fresh, how calm, stiller than this, of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open*

*window, that something awful was about to happen.* (Woolf, V. 1996 : 3)

Clarissa's past appears beautiful due to the presence of love with Peter. While her present is a mixture of movement from one event into another, such as parties and social gatherings in which she does not find her emotional stability and contentment. Evidently, these binaries reveal Clarissa's emptiness and cravings. However, the present moment for Clarissa is more than a moment. It is a chance she uses to reflect and ponder upon herself, about life, about death and the time of this world. The experience of the present through her- transcends this reality, as she is deeply connected with the passage of time as a link that helps her connect with the eternity. The binary of the past in *Mrs. Dalloway*, comes through the flashbacks of romantic love. Clarissa's passionate love for Peter comes in the form of resentment, in different parts of the day. The present brings them together a few times in the novel only to realize the reasons why they could not manage a married life in the first place.

Their encounter of their old emotions for each other comes as often as the weather change, leading both of them to different directions in life. Unlike Peter, who is a sensitive and romantic character who contemplates a lot on his previous life's choices, Clarissa is a much more independent and utterly devoted to live the present moment. However, once Peter steps in, she begins to question everything the same way he does. Clarissa's focus on the present moment springs from her habit of connecting with everything around her; with flowers, trees, both animate and inanimate objects. She is a

woman in touch with her essence as well as conscious of an entire universe around her from which she is moved and inspired from step to step. The more movement there is around her from the urbane world, the more she is aware of the bliss of the natural imagery, and both these worlds help her experience her major epiphanies of life and death. *But everyone remembered; what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab.* (Woolf, V. 1996 : 7)

Here Clarissa sees the possibility of an ending through the stopping of the motion around her. Her thoughts on death and how it may end everything come in contrast with the movement around her. This movement becomes eventually a war of thoughts touching her relationship with Peter, how much they have given and taken to each other and her sense of still being invisible to people, regardless of her effort to be seen. From her inner, individual cry, she stresses the collective one, suggesting a survived modern society of London.

*This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing.* (Woolf, V. 1996 : 7)

Inasmuch as Clarissa is capable of going into her past experiences through flashbacks and thinking, still she is a woman who loves being in the present moment and is determined to make the best of it. Her awareness of the present moment comes from her ability to ponder and notice both the animate and inanimate world around her. In the following paragraph, Clarissa's focus on the present comes from the latter:

*In the triumph and the jingle and the strange high singing of some airplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.* (Woolf, V. 1996 : 4)

In fact, her connection with both the urbane and natural world is continuous. The focus on the one brings Clarissa back to the other, and vice versa. This turning makes her attached to every experience and it highlights the role of each due to this attention that she gives to them. In this light, the present moment becomes the center of Clarissa's existence, from which she can absorb feelings of joy and fulfillment. And other times, when she is not able to do so, the painful experiences of the past or the future come in and scare her about her losses. The binary of past can also be seen in the way Clarissa and Septimus deal with the past experiences, whether of the romantic or war ones. Being each other's double in the novel, their lives intersperse through the ideas they nurture about life and death, mostly running from, but inevitably surrendering to the latter, having experiencing trauma, pain, regret and loss of sensibility. Clarissa's and Septimus's past sensibilities coexist with them in the present, suchlike making the link between these two times of life in the form of the need for survival of one time into another, a topic which is as present in the lives of both characters, no matter how they manage to respond to it in the end. (Goldman, J. 2006 : 95)

Furthering the interrelatedness of the past with the present, memory and remembrance are the doors through which these two times (past and present) impact and are brought about into each other. The theme of the survival in *Mrs. Dalloway*

is in essence a quest characters make to be remembered by other people after they die. This quest is in reality Woolf's reassurance to remain in other peoples' mind both as a writer and as an individual. (Goldman, J. 2006 : 102)

Peter's experience of the past is tightly connected to his love he had for Clarissa in his youth. Yet, Peter's happiness in the past is coupled with his sadness from the fact that he could not marry Clarissa in the end. The remembrance of the past brings about the same intensity of feelings as it did back then: The death of the soul.

*The words attached themselves to some scene, to some room, to some past he had been dreaming of. It became clearer; the scene, the room, and the past he had been dreaming of. It was in Bourton that summer, early in the nineties, when he was so passionately in love with Clarissa.* (Woolf, V. 1996 : 44)

### **Night and day**

Like a woman who had slipped off her print dress and white apron to array herself in blue and pearls, the day changed, put off stuff, took gauze, changed to evening, and with the same sigh of exhilaration that a woman breathes, tumbling petticoats on the floor, it too shed dust, heat, color; the traffic thinned; motor cars, tinkling, darting, succeeded the lumber of vans; and here and there among the thick foliage of the squares an intense light hung. *I resign, the evening seemed to say, as it paled and faded above the battlements and prominences, molded, pointed, of hotel, flat and block of shops, I fade, she was beginning, I disappear, but*

*London would have none of it, and rushed her bayonets into the sky, pinioned her, constrained her to partnership in her revelry.* (Woolf, V. 1996 : 117)

Woolf uses the coming of the night to bring forth Peter's frustration and sadness that arise from his inability to resolve feelings with Clarissa. This frustration eventually turns into blame and criticism towards her, and suchlike also comes his entire perception of her:

*It was an awful evening! He grew more and more gloomy, not about that only; about everything. And he couldn't see her; couldn't explain to her; couldn't have it out. There were always people about- she'd go on as if nothing had happened.* (Woolf, V. 1996 : 45)

### **Life and death**

Life and death is the thread that links the entire *Mrs. Dalloway*. The characters in this novel who come from a post-war experience go about their lives with an inherent sense of survival. Having gone across death, they are much more aware of its inevitability and through its remembrance they are actually able to make sense of life in the first place. However, for Clarissa, death is a paradox. She is afraid of it for the mere fact that she considers it to be an ultimate end of life. On the other hand, she is so tired from the life's dynamics and all her involvement with the people around her, that she sees death as a potential to rest: *Did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely?* (Woolf, V. 1996 : 7)

In spite of this, Clarissa is connected to living through the relationships that she creates, either be loving or familial relationships. For instance, her former relationship with Peter is clearly a thriving force to her emotional life, which affects her present and constantly challenges her views, choices, thoughts and feelings about certain events and people in her life. According to Clarissa, her bond with Peter is in reality a means through which the existence makes sense for both, and here Virginia emphasizes the role of the relationships in creating lasting impact, or better say, furthering the thread of life for people regardless of the passage of time: *but that somehow in the streets of London, on the ebb and the flow of things, here, there, she survived, Peter survived, living in each other.* (Woolf, V. 1996 : 7)

The intersection of life and death in *Mrs. Dalloway* comes through various angles. Clarissa, to begin with, is involved with the two at the same time; while Septimus strives to lose life and attain death instead. Clarissa's strong desire for life can be seen in the following fragment when Peter forebodes her death, which seems almost unacceptable to him:

*It was her heart, he remembered; and the sudden loudness of the final stroke tolled for death that surprised in the midst of life, Clarissa falling where she stood, in her drawing room. No! No! he cried. She is not dead! I am not old, he cried, and marched up Whitehall, as if there rolled down to him, vigorous, unending, his future.* (Woolf, V. 1996 : 35)

All this foreboding comes as a result of St. Margaret's stroke, making the effect of time as an

indication of a bad omen, such as death. Woolf's idea of life is strongly related to time itself. Eventually in the novel, we see this association taking place as a form of comparison between Clarissa's childhood with her parents and her adulthood with Peter. The time spent in between these two intervals is what Clarissa considers a responsibility she was able to carry, the last result of having lived fully, being her unresolved emotional relationship with Peter:

*For she was a child, throwing bread to the ducks, between her parents, and at the same time a grown woman coming down to her parents who stood by the lake, holding her life in her arms which, as she neared them, grew larger and larger in her arms until it became a whole life, a complete life, which she put down by them and said, This is what I have made of it!*

*This, and what had she made of it? What, indeed? Sitting there sewing this morning with Peter.* (Woolf, V. 1996 : 32)

## Conclusion

This paper has shown that the relationship between internal and external time in Virginia Woolf's novels is created naturally through the physical world and through the characters' consciousness

and awareness about the two. The external time of the weather and imagery passes naturally, but it stimulates the manifestation of the internal, mental time of the mind, which functions through the focus on the present moment, through memory and thoughts and emotions of the characters.

The significance of the present moment is highlighted throughout the analyses. In *Mrs. Dalloway*, Clarissa's awareness of the present moment is crucial to her acquirement of personal happiness, and she is able to manage this shift from past to present moment through the hearing of the Big Ben clock and by walking across the streets of London. The deconstructionist approaches for this analysis, with the employment of the binary opposition enables a compare and contrast analysis of primary and secondary binaries related to time. The primary binaries consist of internal and external time, youth and old age, past and present. Through the major binary of internal and external time Woolf points out the external time of the imagery, expressed through weather and life cycle, as well as the internal time of the mind with a focus on the presence of the self, as its constant observer of the two, by means of the characters in the novels. Thus, characters such as Clarissa in *Mrs. Dalloway* experience time internally with a baggage of thoughts and feelings about themselves and others.

## References

- Woolf, Virginia. 1996. *Mrs. Dalloway*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Goldman, J. 2006. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. New York. Cambridge University Press.

Алма Дема

**Деконструкционистичка анализа на внатрешното и  
надворешното време во *Г-ѓа Деловеј*  
(Резиме)**

Овој труд ги анализира внатрешното и надворешното време во еден од најважните романи на Вирџинија Вулф, романот *Г-ѓа Деловеј*. Концептите на внатрешно и надворешно време се централни за делата на Вулф. Преку оваа опозиција, романите на Вулф ја стимулираат анализата не само на времето како негов главен работен концепт во него, туку и на третманот на темите што се фокусираат на смислата на животот. Со третирање на други слични спротивставени идеи на овие во нејзините дела, трудот покажува како таа гради сопствена филозофија дека времето е крвко и нестабилно како животот. Нејзината филозофија, како и нејзините чувства и мислите на ликовите се менуваат; тие претставуваат различни исходи во надворешниот свет. Следејќи ја авторската филозофија за нестабилност, крвкоста и нестабилноста на внатрешното и надворешното време во романите на Вулф формираат триаголник во кој е вклучена свесноста за себе. Се користи деконструкционистички пристап за да се продлабочат овие анализи. Исто така, бинарните опозиции препознаени во текстовите за оваа теза вклучуваат внатрешно и надворешно време, минато и сегашност, младост и старост, живот и смрт, ред и неред, дејство и неактивност, празнина и целовитост, ден и ноќ, привременост и постојаност, единство и поделеност и слично. Анализата детално ги проследува таквите бинарни содржини, задржувајќи се на ликовите, темите и заплетите во романот.

**Клучни зборови:** Вирџинија Вулф, *Г-ѓа Деловеј*, надворешно време, внатрешно време, бинарни опозиции, деконструкционизам





## CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

**д-р Боби Бадаревски**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Институт за родови студии, Скопје (Македонија) / **Bobi Badarevski (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philosophy, Institute for Gender Studies, Skopje (Macedonia)

**Senka Anastasova (PhD)**, Institute of Social Sciences and Humanities – Skopje, Skopje (Macedonia) / **д-р Сенка Атанасова**, Институт за општествени и хуманистички науки - Скопје, Скопје (Македонија)

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

**Mira Bekjar (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology “Blaze Koneski”, English Department (Macedonia) / **д-р Мира Беќар**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Катедра за англиски јазик и книжевност (Македонија)

**д-р Биљана Рајчинова – Николова**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Biljana Rajčinova-Nikolova (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

**д-р Јордан Шишовски**, Универзитет Американ колеџ – Скопје, Факултет за архитектура и дизајн, Скопје (Македонија) / **Jordan Shishevski (PhD)**, University American College – Skopje, School of architecture and design, Skopje (Macedonia)

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

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

**д-р Татјана Миљовска**, академски сликар и независен истражувач, Скопје (Македонија) / **Tatjana Miljovska (PhD)** Academic painter and Independent researcher Skopje (Macedonia)

**Alma Dema (PhD)**, Aleksander Moisiu University, Durrës (Albania) / **д-р Алма Дема**, Универзитет „Александер Моисиу“, Драч (Албанија)

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

For the Publisher За издавачот  
Nataša Avramovska, PhD д-р Наташа Аврамовска

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

Printed by Печати  
MAR-SAZ, Skopje МАР-САЖ, Скопје

Number of copies Тираж  
150 copies 150 примероци