

CONTEXT / КОНТЕКСТ 26

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 26

**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. фах 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија
context@iml.edu.mk

CONTENTS / СОДРЖИНА

Мери Батакоја / Meri Batakoja

МАПИРАЊЕ НА „СИНТЕЗАТА НА УМЕТНОСТИТЕ“ ВО МАКЕДОНСКИ КОНТЕКСТ / Mapping of “the Synthesis of the Arts” in Macedonian Context 7

Лидија Капушевска-Дракулевска / Lidija Kapusevska-Drakulevska

ЕДНО НАВРАЌАЊЕ КОН ПРАШАЊЕТО ЗА СЛОБОДНИОТ СТИХ / A Return to the Question of “Vers libre”..... 21

Aleksandra Veleva / Александра Велева

THE POWER OF STORYTELLING NARRATIVE AS CONTEMPORARY SOCIAL ANALYSIS / Моќта на раскажувачкиот наратив како средство за современа социолошка анализа..... 29

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

„НОВОТО НОРМАЛНО“ ПРИЧИНА ЗА СТРАВ, ТРАУМА И КРИЗА / The “New Normal” Challenge for Fear, Trauma and Crisis 35

Ема Лакинска / Ema Lakinska

ЛИКОВИТЕ ОД КЛАСИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА ВО МАКЕДОНСКИОТ КРАТКОМЕТРАЖЕН НЕОНОАР ФИЛМ (СЦЕНАРИОТО НА АЛЕКСАНДРА КАРДАЛЕВСКА) / Characters from the Classic Literature in Macedonian Short Neo-noir film (*The Script* by Aleksandra Kardalevska)..... 49

Sofija Popovska / Софија Поповска

ELLIPSES IN AVANTGARDE POETRY: AESTHETIC FUNCTIONS, CULTURAL NECESSITY, AND THE GENERAL PRINCIPLE OF SUBVERSION / Елипси во авангардната поезија: естетски функции, културна неопходност и општиот принцип на субверзија 59

Африм А. Реџеџи / Afrim Rexhepi

ЛИТЕРАТУРАТА И ИНТЕРНЕТОТ (ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА ВО СОВРЕМЕНИОТ РАСКАЗ) / Literature and the Internet (Intertextuality and Intermediality in the Modern Short Story)..... 73

Кристина Димовска / Kristina Dimovska

СВЕТОГЛЕДОТ И МУДРОСНИТЕ ИСКАЗИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ПРЕВОД НА ВТОРИОТ ТОМ ОД ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ / The Worldview and the Wisdom Utterances in the Second Volume of *The Lord of the Rings* by John Tolkien in Translation in Macedonian 81

Sanberk Yusuf / Санберк Јусуф

METAFICTION AND NARRATION IN IAN MCEWAN'S *ATONEMENT* / Метафикција и наратија во

Искујување на Ијан Мекјуан 97

Игор Поп Трајков / Igor Pop Trajkov

ТЕКОТ НА СВЕСТА И АМБИЕНТОТ НА ЈУГОТ- АВТЕНТИЧНОСТ И АВТОРСТВО

(ЕКРАНИЗАЦИЈАТА НА *КРИК И БЕС* ВО РЕЖИЈА НА ЏЕЈМС ФРАНКО) / The Stream of

Consciousness and the Ambient of the South - Authenticity and Authority (The Screening of

The Sound and the Fury Directed by James Franco)..... 105

Мери Батакоја

УДК 72-05Чипан, Б.

УДК 72-05Брезоски, С.

УДК 72-05Поповски, Ж.

Review article / Прејлеген научен труд

МАПИРАЊЕ НА „СИНТЕЗАТА НА УМЕТНОСТИТЕ“ ВО МАКЕДОНСКИ КОНТЕКСТ

Клучни зборови: синтеза на уметностите, македонски контекст, Борис Чипан, Славко Брезоски, Живко Поповски

Синтезата на уметностите се институционализира преку германскиот јазик во 19-тиот век: *Gesamtkunstwerk* (тотално уметничко дело) и *Einheitskunstwerk* (уметничко единство). Иако и двата термина подразбираат синтеза на архитектурата, сликарството и скулптурата, *Gesamtkunstwerk* се однесува на синтеза на уметностите во форма на креативни соработки како препознатливи слоеви на едно дело, додека секоја од уметностите ја задржува својата автономија, а *Einheitskunstwerk* претставува суштинско единство помеѓу уметностите, концептуална база од заеднички уметнички принципи кои продуцираат единствено и неделиво креативно дело. Преку првиот термин се препознава сета историја на архитектурата, а преку вториот термин исклучиво модерноста и модерната мисла.

Синтезата на уметностите во македонски контекст ја препознаваме како освестен метод и цел во формирањето на креативните друштва – групи од мешовит карактер (сликари, скулптори, архитекти итн.) по примерот на југословенската авангарда во средината на дваесеттиот век. Овој труд претставува оригинално мапирање на манифестациите на феноменот синтеза на уметностите во македонскиот контекст, како специфична епизода на македонскиот модернизам, а служи како методолошка подложка за следни истражувачки поглавја. Во прилог е на промовирање на детали од теоретското препознавање на архитектурата во културолошки контекст, на значењето на феноменот синтеза на уметностите во изучувањето на македонската архитектура и подвлекување на значајната разлика помеѓу архитектонската исто-

риографија и архитектонската биографија на еден град.

За синтезата на уметностите во југословенски и македонски контекст

Феноменот на синтезата на уметностите во македонски контекст не е препознаен како значајна епизода на македонската модерна архитектура, веројатно поради едноставниот факт дека се однесува на поединечни творештва кои овој труд ги мобилизира во единствена концептуална рамка. Прашањата кои ова истражување ги допира се повеќе: дали синтезата на уметностите е самосвесна определба и кои се директните влијанија кои ја поттикнале и ја хранеле, како се синтетизирале уметностите, и дали овој феномен кој маргинално е третиран во македонската литература за историјата на уметноста, а воопшто не е третиран во македонската литература за архитектурата, заслужува да стане одвоен предмет на истражување и зошто? Како оваа синтеза на уметностите придонесува кон подобро запознавање и разбирање на дел од македонската модерна архитектура?

Расправата за синтезата на уметностите во Југославија е неодоива од расправата за југословенското авангардно движење во 20. век. Југословенската авангарда со нејзините центри во Белград, Загреб и Љубљана е ориентирана кон различни европски влијанија и активна од почетокот на 20. век. Српските интелектуалци традиционално биле ориентирани кон Париз и француската култура, додека оние од Хрватска, и уште повеќе оние од Словенија, се

приклонувале кон Виена и германската култура како културна референца, и делумно (ова најмногу се однесува на Хрватска) на унгарските и италијански култури. Македонија немала центри од повисоко ниво и главните влијанија на ова младо македонско културно поле (во контекст на модернизмот) доаѓале од овие три центри на самата Југославија.

Така, синтезата на уметностите во македонски контекст ја сместуваме во пошироката приказна за југословенската авангарда, поточно вториот бран на авангардно исчекорување по Втората светска војна, во периодот помеѓу 1950 и 1968 година. Тоа влијание се следи низ повеќе полемики за старото и новото општество, фигуративната и апстрактната уметност, за уметноста и идеологијата публикувани во дневни весници, специјализирани списанија, но и преку формацијата на интелектуални групи со споделени уметнички и идеолошки позиции кои комуницирале преку манифести и „хепенинзи“ во една семи-приватна сфера на делување. Токму во оваа семи-приватна сфера на делување ја пронаоѓаме потесната приказна за синтезата на уметностите во македонски контекст. Погрешно е да мислиме дека во Југославија не постоеле приватни сфери и дека целата култура била консумирана од идеологијата, како што е типично за тоталитаризмот во неговата чиста форма. Напротив, како што вели Денегри, зборувајќи за југословенскиот културен простор, „државата и културата не беа едно и исто нешто“. (Denegri, според Djuric и Suvakovic, 2003: xvi). Всушност, Југославија постепено и сè повеќе ги ослободувала овие семи-приватни сфери. Тие ги

подразбираат начините на кои интелектуалците се среќавале и слободно се здружувале на одредени места во југословенските градови, на еден многу неформален, приватно мотивиран начин и формирале еден вид на културни жаришта.

Како што ни раскажува Борис Петковски, групирањето на првото мешовито јадро на уметници кои ќе станат членови на групата „Денес“ е серија на случајни и спонтани генерациски судири: сликарите Димче Протугер и Борко Лазески од 1949 година се професори во училиштето за применета уметност, каде го запознаваат својот постар колега Љубомир Белогаски; во истото тоа училиште се школуваат (пред да отидат на студии на академиите низ Југославија) и други идни членови како Јордан Грабулоски-Грабул, Ристо Лозаноски и Димитар Кондовски; откако Белогаски ќе премине да работи како професор на Архитектонскиот факултет во 1950 година, кон групата ќе се приклонат архитектот Ристо Шеќерински, а подоцна и Славко Брезоски и Јанко Константинов. Се раскажува дека тројцата архитекти, заедно со својот колега Душко Пецовски, се собирале на долги разговори и проектирање во една мала работна просторија – нивно ателје кај бившата

Шумска управа. Подоцна, кога кон дискусиите се приклучиле и музичари и писатели, нивните средби, освен во училиштето и малото ателје, се случувале и во Клубот на писателите.

При овие средби биле читани и полемиките кои ги воделе членовите на групата „Денес“ со своите опоненти во списанијата *Современост* и *Разгледи*. Во списанието *Разгледи*, списание посветено на литературата, уметностите и културата,¹ се издвоил простор за долга полемика во траење од седум месеци, предводена од Борко Лазески и Димче Протугер – гласноговорниците на групата „Денес.“ Тие ја бранеле слободата на изразување и ја промовирале новата модерна нефигуративна уметност како вистинска опција за новото југословенско општество. Овој прогресивен став го оправдувале преку нефигуративниот македонски фолклор како природен континуитет на нашите културни корени.² Оваа македонска манифестација се развивала под влијание на актуелните настани на југословенската сцена, како формацијата на групата ЕГЗАТ51 (ЕХАТ51), но и под влијание на актуелноста на проблемот за интеграција на уметноста и архитектурата на светско ниво.³

¹ Списанието *Разгледи* некогаш претставувало додаток на дневниот весник *Нова Македонија*.

² Поголема популарност стекнува книжевната дебата од која се издвојува ставот на хрватскиот писател Мирослав Крлежа кој се залагал дека уметноста треба да зазема критичен став кон општеството притоа задржувајќи ја својата автономија, наспроти преовладувачката функционалистичка доктрина дека уметноста мора да ѝ служи на партијата и на револуционерната борба. Популарна тежина се стекнува и преку вклучувањето на Едвард Кардељ и Јосип Броз Тито во расправата, кои секако ја поддржувале втората страна.

³ За пошироката расправа за интеграцијата на уметноста и архитектурата на светско ниво, прочитај во: Hrstar, Tihana. *The Discourse on the Integration of Art and Architecture in the Mid-20th Century and its Contemporary Reflections. Arhitektúra & Urbanizmus* (Department of Architecture of the Institute of History of the Slovak Academy of Sciences) 56, no. 1-2 (2022): 17-31.

Можеме да забележиме дека манифестот на групата „Денес“ споделува повеќе исти позиции со оние на групата ЕГЗАТ51:

- потребата од формирањето на групи и интелектуални кругови базирани на заеднички естетски позиции;
- промоција на новата нефигуративна уметност која е неодвоива од потребата за трите гранки на ликовната уметност – архитектурата, скулптурата и сликарството и нејзиното истражување преку синтезата на уметничките дисциплини;
- еманципацијата на јавноста за пристигнатото ново време со современи погледи, нови изразни средства и пораки.

Умерениот модернизам и архитектонските специфики во теоријата за синтеза на уметностите

Спонтаните културни вмрежувања ја стекнувале слободата од политичкиот врв на Југославија постепено. Постоел континуиран интелектуален отпор уште од првите години по Втората светска војна. Во СФР Југославија (1945 – 1980) или втората Југославија, постоел иницијален период во чии рамки се негувале врските со советскиот политички блок (1945 – 1948), на кој му следел феноменот на социјализам со работничко самоуправање и комплексната мултиетничка федерација како уникатна југословенска конструкција (1950 – 1980), со што Југославија се позиционира како опција помеѓу поделениот свет на Источен и Западен блок и почнува да го гради Движењето на не-

врзаните на почетокот на 1970-тите. Овој политички пат е проследен и со културните поместувања од Истокот кон Западот до некоја автентична позиција помеѓу. На пример, по Втората светска војна, под големо влијание на советската политика, левичарскиот соцреализам станал официјална струја на СФР Југославија, претставувајќи самосвесно антимодерен, доминантен поглед на уметноста и културата, критикувајќи го интернационалниот модернизам како буржоаска декаденција, естетицизам, уметнички формализам и како инкомпатибилен на прогресивните и револуционерни погледи на општеството. Со оддалечувањето на Титова Југославија од Источниот блок по 1948 година, општеството се отвора кон модерната уметност. Во Југославија се јавува особен феномен, кој книжевниот теоретичар Света Лукиќ го нарекува „социјален естетицизам“, како естетизирана, недогматска, идеолошки понеутрална и уметнички понезависна експресија и презентација. Во текот на 1950-тите и 1960-тите години, социјалистичкиот естетицизам се развива во умерен модернизам. Умерениот модернизам е на полпат помеѓу апстрактното и фигуративното, помеѓу модерното и традиционалното, помеѓу регионалното и интернационалното, со нагласување на лични погледи кон светот, па оттаму и преплетот на овие тематика со амбицијата за синтеза на уметностите во југословенскиот и македонскиот контекст.

Значајно во феноменот на синтезата на уметностите е дека сите уметности се поставуваат под една теорија, едно гледиште, една класификација. Но, архитектите кои теоретизира-

ат се многу поретки од уметниците и историчарите на уметноста, правејќи ја застапеноста на архитектурата во расправите за синтезата на уметностите дискриминирана, додека призмата на читање на архитектурата низ нејзиниот автономен систем како автентичен придонес во овие расправи целосно изостанува. Така, низ овие дебати повеќе осознаваме за тоа како уметниците и нивните критичари ја замислуваат современата уметност и операцијата на синтезата. Но што би значел умерениот модернизам во контекст на архитектурата? Како архитектите ја разбираат синтезата на уметностите во погоре опишаниот контекст?

Архитектурата има поинакво време на создавање од другите уметности, бидејќи архитектонската продукција е еден долг и институционализиран процес. Тоа продолжено дејство на архитектурата ѝ помага да го прескокне, речиси во целост, периодот кога соцреализмот е официјалната струја на Југославија, па како што вели Иван Штраус, Синдикалниот дом на плоштадот „Маркс и Енгелс“ во Белград останува единствен реализиран објект во соцреалистичкиот академизам.

Модалитетите на нефигуративното, како бројот и геометријата, теориите на пропорции и хармонијата се иманентни за архитектурата и пред настапувањето на модернизмот. Модернизмот само ги разоткрива одзади декоративните кожи и им отвора нови можности со новата материјалност и новите технологии да се проши-

рат кон нови димензии. Затоа, дебатата на фигуративното и апстрактното е во најблага смисла недоволно вкоренета во спецификите на архитектонското размислување.

Во тој дебатен период за борба кон слободниот и нов израз, во *Разглеги* пишува архитектот Славко Брезоски. Славко Брезоски го објавува својот текст „За нашиот архитектонски израз и традициите“ во списанието *Разглеги* број 32 од 03.09.1953 година, односно непосредно пред формирањето на групата „Денес.“ На самиот почеток од тој текст, тој се повикува на критиката на Божидар Јакац⁴ на Третиот конгрес на ликовните уметници во Охрид дека во Македонија има доста статично разбирање на културните, особено архитектонските традиции, и дека се нема почит кон минатото. Понатака тој ја наведува и провокацијата на Крсте Црвенковски⁵ дека македонските архитекти се должни да дадат мислење за тие прашања. Исклучително е важно да се забележи дека ова прашање за односот на современото творење кон културните и архитектонски традиции се поведува на конгрес на ликовни уметници. Интересно е и да се забележи на кој начин политичкиот врв посредувал во самите дискусии. Сепак, најзначајно за овој текст е дека архитектот Славко Брезоски сериозно ги прифаќа овие забелешки и се обидува да одговори на поставените провокации на конгресот во рамки на својот пишан труд. Тој наведува мноштво извори на проблемите со кои се соочуваат македонските градо-

⁴ Словенечки уметник.

⁵ Веројатно тогаш во улога на организациски секретар на Политбирото, иако неколку години подоцна избран за министер за просвета и култура во Сојузната влада.

ви по првиот бран на модернизацијата. Сепак, на крај од трудот, дава недвосмислен одговор дека нашата архитектонска традиција и нашето архитектонско наследство треба да станат основа за понатамошна архитектонска еволуција. Тој наведува дека марксистичката наука нè учи правилно да ги сфатиме настаните во минатото и да одредиме што било прогресивно во дадените услови. Вредноста на нашата стара архитектура, во архитектонски контекст, е градската куќа за живеење, ќе заклучи. Начините на кои таа ја користи природата, водата и зеленилото, е принцип и во современата архитектура. Од поединечната вредност на градската куќа за живеење треба да се пристапи кон урбанистичката целина на целата населба. Да се истражува живописноста искреирана со основни материјали (камен, тула и дрво) и едноставни елементи. Притоа не треба да се ограничуваме во културна смисла и треба љубопитно да ги истражуваме и достигнувањата од светско-историско значење, вели Брезоски. Текстот на Славко Брезоски е речиси разговорен, тој нема кристализирана структура, ги објаснува сите проблеми со кои се соочува архитектот во педесеттите години (кои се разочарувачки исти како и денес!), па заклучоците треба да се извлекуваат внимателно, како со пинцета од густото поле на проблеми. Тој антиципира значаен проблем за специфичноста на архитектурата во контекст на синтезата на уметностите, а тоа е нејзината зависност од индустријализацијата и новите дострели на техниката, но и нејзиното ограничено поле за експериментирање бидејќи готовата зграда во самиот град не може да си дозволи прет-

ходни проби. Затоа Брезоски апелира дека архитектурата треба да биде резултат на научна и експериментална анализа на функционалните, техничките и економските елементи што постојат, а не на индивидуални гледања, за да не прерасне во архитектура на фасади, формалистичка архитектура, архитектура на предрасуди и (лоши) навика (толку она во коешто прерасна само пар децении подоцна!). Тој иницира и уште едно горливо прашање, вели „нашиот архитектонски израз е најдиректна функција на квалитетот на нашите архитекти“ бидејќи сите се воспитани во нашите архитектонски школи. Ова само навидум звучи како горливо прашање за друга пригода, но во контекст на синтезата подвлекува значајни поенти. Архитектонското образование на македонските архитекти е многу младо, во времето во кое Брезоски го објавува својот труд, Архитектонскиот факултет има наполнето 4 години, и се наоѓа во рамките на Техничкиот факултет како засебен оддел. Веќе споменатиот Љубомир Белогаски како професор по ликовните предмети и Ристо Шеќерински како асистент, ќе ги привлечат Јанко Константинов и Славко Брезоски кон групата „Денес“ во нагласено инженерско-градителскиот амбиент. Затоа, прашањето на воспитанието станува клучно. Ако образованието кали подготвени инженери кои ќе пристапат директно кон изградба на новото општество, воспитанието треба системски да ги обликува нивните светогледни вредности, како да учат од светот, а да замислуваат и да градат дома.

Вториот текст на архитект Славко Брезоски, објавен во *Разгледи* во 1955 година, е осврт кон книгата на архитектот Борис Чипан „Старата градска архитектура во Охрид“. Тој уште на самиот почеток наведува дека на архитектонското наследство не треба да се гледа како на фолклорна реткост во која се значајни само надворешните сликовити ефекти. Тој наведува дека такви истражувања се правени од страна на историчари на уметност и етнографи, но дека архитектонското читање е поинакво, квалификувајќи го делото на Борис Чипан како прво целосно методски-научно разгледување на старата градска архитектура во Македонија, во еден град со најбогато културно-историско и архитектонско наследство, кое застанува рамо до рамо со Јован Круниќ и Бранислав Којиќ од Белград и со Душан Грабријан од Љубљана.

„Не е вредноста на книгата само во тоа што дава богата историско-архитектонска анализа на еден типичен стар македонски град, туку многу повеќе во тоа што е анализа дадена во друг за нас денеска позначаен правец. Во неа се изложени трајните архитектонски вредности на старата архитектура во врска со проблемот за начинот и патот на нејзиното користење во денешниот процес на создавање наш современ архитектонски јазик.“

Истражувачката програма поставена од Борис Чипан е научна и продира до културолошкиот образец исцртан од специфичните био-регионални и општествено политички услови. Постојат христијански куќи на брегот околу градските тврдини, и муслимански во рамнината. Првите, поради условите на земјиште-

то, имаат многу варијации, а вторите, заради удопствата на парцелите се повеќе шаблонизирани и често претставуваат симетрични типови со вертикален хол. Првата се стреми кон отворени видици кон езерото и природата, другата се затвора во себе поради муслиманскиот начин на живот. Куќите понатака се разликуваат според професиите на охриданиите, според нивниот економски и општествен статус, во суштински варијации на внатрешната организација. Оваа истражувачка програма ги опфаќа и внатрешната опрема на куќите и секако конструкцијата на куќите. Заклучокот е дека новата архитектура треба да ги почитува принципите на стариот градски амбиент, но не со амбиција да создаде фолклорна архитектура, туку да го користи современиот јазик во полна хармоничност со старата градска архитектура, како следење на длабоките културни обрасци на местото.

Така, во архитектонски контекст, полемиката за фигуративното и апстрактното е повеќе полемика на површното/декоративното наспроти структуралното/длабинското/социјалното, од кое второто е невидливо и за очите на ликовните уметници и скулпторите и за корисниците на архитектурата. Ликовната традиција ги бара своите корени во фолклорот, а архитектонската традиција во длабоките обрасци и сложените фактори кои ја обликувале народната архитектура на македонските градови. Уметниците трагаат по новиот јазик самостојно, а на архитектурата ѝ требаат истражувачки програми со кои ќе може системски и внимателно да го насочи колективното. Затоа оваа дебата има потреба од посебен третман и дообјаснување во архи-

тектонскиот контекст. Аналогиите се повлечени и од страна на Славко Брезоски и од страна на Борис Чипан, но тие не се директни и не се доволно гласни.

Колку неархитектите ги разбираат овие позиции на архитектурата во педесеттите години на дваесеттиот век, па дури и денеска, и колку архитектурата има свое место како еднаква меѓу еднаквите во рамки на оваа полемика и можна теорија на синтезата? И колку во суштина токму спротивното, фолклорното, фасадното, декоративното стануваат поразбирливи дури и за архитектите на поновите генерации?⁶

Она што е евидентно во делувањето на архитектите од групата „Денес“, како што забележува и самиот Борис Петковски, е дека во концепциско-теориска и стилска смисла архитектите се дури и со појасни современи настојувања.

Медитерански животен амбиент и градот како платформа за синтезата

Во контекст на семи-приватните јадра кои се исклучително значајни за културната продукција мора да се напомене дека Борис Чипан и Славко Брезоски припаѓаат на ист Кабинет (за проектирање на општествени згради) при Архитектонскиот факултет во Скопје. Неслучајно кон оваа линија се приклучува и Живко Попов-

ски, припадник на истиот Кабинет, ги препознава комуналниот стандард и опременоста како единствено нови во архитектурата по Втората светска војна, и пишувајќи за младата македонска архитектура, ќе ги оцени архитектонските зафати во педесеттите години како скромни (во споредба со желбите) и како провинциски (во духот). „Провинција“ која, како што вели Поповски, „по секоја цена сака да излезе од својата сопствена слика со желба веднаш да се претвори во ’метропола’ за себе, но за жал, имајќи ја пред себе често погрешно, традицијата како лоша совест“. Оваа реченица заслужува особено внимание бидејќи за првпат го дијагностицира идентитетскиот конфликт на македонските градови, да бидат слепи кон традицијата, а да се повикуваат на неа, г(к)радејќи туѓи традиции со кои се тоне во сè поголем провинцијализам разбран како ограниченост на капацитетите да се себепознаваме како културно милје.

Живко Поповски, низ својот пишан збор,⁷ воспоставува архитектонска перцепција на препрочитување на културното милје како рефлексивна на егзистенцијалните потреби на човекот, врзани со мемориско-семантичките кодови на татковинските места. Изедначувајќи ја архитектурата со урбанизмот, тој нè потсетува дека градот, а не зградата е ултимативниот продукт на архитектонската одговорност. Само урбархитектурата може да биде градителка и но-

⁶ Кон овие дилеми се надоврзува и самиот факт дека делата на архитектите Брезоски, Константинов, Пецовски и Шеќерински не се ни споменати во критиките кои циркулираат за Осмата изложба на Друштвото на ликовните уметници на НР Македонија од 29.11. – 31.12.1953 година, во рамки на која тие се претставуваат со 6 дела работени индивидуално и во група.

⁷ И низ неговата педагошката работа на Архитектонскиот факултет.

сителка на културата и знаењето на еден народ и општество. „Ако јазикот е најавтентично обележје на еден народ, тогаш архитектурата ќе биде бездруго негово најтрајно обележје“, ќе каже тој. (Поповски, 2017: 39-43) Со тоа, Живко Поповски составува некаква архитектонска теорија на културализмот, специфична за македонското културно милје, теорија што ќе учи од наследените длабоки обрасци на урбархитектурата на македонските градови (а не од завршните декоративни слоеви на македонските фасади), но ќе ги транспонира во современите контексти.

Кон сите овие горенаведени, живи, љубопитни продирања во архитектурата на градот како можна платформа за синтезата, не можеме да не го приклучиме медитеранскиот животен амбиент со уметничката традиција како едно круцијално сврзно ткиво. Како што Борис Петковски вели, за желбата за интеграција на уметноста во социјалниот простор, на скулптурата и на сликарската декорација во архитектурата, медитеранскиот пример е фундаментален, зашто медитеранската уметност, секогаш на различен начин, во времето и во просторот, обединува функционални соодноси на пластичната интеграција со социјалната активност. Тој пропагира разбирање на минатото преку критичка, трансисториска синтеза, како интеграција на сите видови и етапи на човековото дејствување во еден потесен амбиент кој во културата и уметноста секогаш се искажува и како отвореност кон светот. Припаѓањето на својата епоха, поради тоа, не се сфаќа како едноставно постоење во дадено време, туку како активна ми-

сла и чувствителност, како непрестаен дијалог со сите облици на уметничкото творештво (од кој и да е регион или време) и во нив вградената (или едноставно преку нив создаената) духовна граѓа на одминатите епохи. Со ваков пристап, продолжува Петковски, се изградува моќноста на македонскиот уметник (читај архитект) да располага и со граѓата и на воневропските цивилизации: медитеранското минато со своите „неокласични“ епизоди.

Со тоа, оваа скица за можната теорија на синтезата на уметностите, развивана во една семи-приватна дружина во рамки на Архитектонскиот факултет во Скопје, застанува и против хомогенизацијата која е главна одлика на европоцентричниот поглед кон модернизмот, а во прилог на почит кон специфичните духовни граѓи на автохтониот простор, и почит кон континуитетот во однос на традиционалниот свет.

Синтезата на уметностите во националниот повик за реизградба на градот Скопје по трагичниот земјотрес во 1963 година

Заедно со официјалниот државен меѓународен повик за светска и солидарна обнова на градот Скопје по катастрофалниот земјотрес од 1963 година, постои и суптилна мобилизација околу идејата за искористување на здружените национални креативни сили за обнова на уништената престолнина. Во ноемвриско-декемврискиот број од 1963 година на списанието *Културен живот* е објавена редакциската статија „Естетското обликување на ново Скопје.“

Во неа е укажано дека естетското и културно обликување на ново Скопје е вонредно сложена и одговорна задача, и поради тоа неопходно е да се дојде до органско единство на она што е естетски одржливо во македонската народна архитектура, но таа компонента творечки да биде вградена во едно современо и модерно сфаќање на архитектурата. Се нагласува и потребата од интегрирање на архитектите и ликовните уметници во решавањето на проблемите на сè што е просторно. Тогашниот претседател на градот, Благој Попов, прифатил да се формира иницијативна група за изработка на елаборат за местото и улогата на синтезата за изградба на ново Скопје, задолжена да го состави материјалот наречен *Единство на архитектурата и ликовната уметност во изградбата на ново Скопје*. Познато е дека во 1966-1967 година Кондовски и Лазоски, а делумно и Брезоски и Протугер, се вклучиле во напорите за поставување на синтезата како организирана и системска дејност за обновување на разурнатото Скопје и воопшто на целиот простор во Македонија. Овој ангажман се состоел од подготовка на теоретски основи и на финансиски и правни рамки преку кои оваа синтеза би се реализирала. Прашањето за синтезата на уметностите било поддржано и од хрватскиот архитект, теоретичар и вајар Вјенцеслав Рихтер (Vjenceslav Richter).⁸ Тој го посочува Скопје по земјотресот како град кој може да стане полигон за проверка и примена на сите аспекти на синтезата. Рихтеровата дефиниција на синтезата – интеграцијата на пластичните уметности ја

среќаваме и во текстовите за синтезата работени во 1966-1967 од Кондовски, Лазески, Чемерски и Петковски.

Оваа идеја се чини природна, па дури и неопходна во Македонија, каде наследството од средновековните и исламски уметности како целини претставуваат преплет на архитектурата, сликарството и пластиката. Разурнатото Скопје, пак, се верувало дека може да биде добра подлога за оваа синтеза на уметностите, во прилог на хуманистичките и естетски вредности, но и како заеднички творечки напор кон оформувањето на новиот град. Скопје, во тој полетен период на обнова, почнува да се смета за невралгичен пункт, фокус во кој најцелисходно се изразуваат сите видови на физичкото и духовното постоење на македонската нација.

Идејата за плуридисциплинарно дејствување во обновата на Скопје никогаш не е реализирана, бидејќи архитектите и ликовните уметници не успеале да најдат заеднички творечки интерес. Но, соработката произлезена од семи-приватното делување на групата „Денес“ од педесеттите години, сепак успева да реализира неколку „мали синтези“. Во холот на Железничката станица во Скопје во 1956 година е поставена фреската на Борко Лазески. Во новиот комплекс Македонска пошта на архитектот Јанко Константинов, витражите ги изработува Миле Корубин, а шалтерскиот дел го насликува Борко Лазески со серија фрески со мотиви од НОБ. Од истиот комплекс на Македонска пошта треба да се спомене и кулата, која јасно ја отсликува аналогијата

⁸ Кој е воедно е и автор на теоријата на синтурбанизмот.

со кулите на тврдината Кале од спротивната страна на реката Вардар.

Во 1974 година се случува изложба насловена „Македонска архитектура“, осмислена како преиспитување на резултатите од барањето на сопствените патишта, со прашањата: Каде е местото на нашата современа архитектура во мозаикот на светските достигнувања? Дали постои македонска архитектура со јасен регионален белег?

Овие прашања имале оптимистичен одек во далечната 1974 година. Во тој каталог, Живко Поповски ќе потврди дека македонската архитектура суштествува, и дека она што го презентира таа изложба се само првите никулци од плодовите кои треба да дојдат подоцна. Во каталогот на оваа изложба, величините на македонската модерна архитектура⁹ се подредени како континуитет на традицијата која почнува со Троњовите во село Траор, Скопско, Св. Софија во Охрид, Куршумли-ан во Скопје, Безистенот во Штип, Текијата Арабати-баба во Тетово, конакот во манастирот Св. Јован Бигорски, манастирскиот комплекс Св. Пантелејмон во Скопје, селото Галичник, градската архитектура на Битола. Таа година (1974) и оваа изложба го претставуваат зенитот на македонската модерна архитектура и последната надеж дека синтезата

може да се разбере како одговорно декодирање на македонските градителски традиции.

Во февруари 1981 година се случува Првото биенале на македонската современа архитектура, по чиј повод Миленковиќ вели: „Подмот на македонската архитектура во рамките на југословенската е евидентен. Веќе може да се зборува за формирање на македонска школа на архитектурата во контекстот на трите постоечки школи афирмирани пред војната, а тоа се словенечката, загребската и белградската. Македонската архитектура се стреми кон зачувување на елементите од автохтоната традиција.“ (Миленковиќ, според Токарев, 1981: 111) Но, тоа е и годината кога завршува исклучителниот градежен интензитет како последица на неконтролираното задолжување на Југославија во странските земји. Скопската градежна активност, како што вели Иван Штраус, иако не знае сè уште за прекин, и иако никнуваат бројни објекти од станбен и општествен карактер, придонесува рамката на урбанистичката концепција да бледее. По повлечените пространи булевари на градот, наместо да се фати чекор со замислената слика на идното Скопје, проектантите се концентрираат исклучиво на сопствената архитектонска задача, трудејќи се креативно да ги надминат соседите, без никаков по-

⁹ Градската болница во Скопје на Драго Иблер, Административната зграда, Етнолошкиот музеј на Милан Злоковиќ, Туристичкиот објект во Отешево на Антон Улрих, Работничкиот дом на Славко Брезоски, Стоковната кука во Скопје на Славко Брезоски, Борис Чипан, Јован Ранковиќ и Љубинка Маленкова, Историскиот архив на град Скопје на Ѓорѓи Константиновски, Основното училиште „Песталоци“ на Алфред Рот, Универзитетската библиотека во Скопје на Петар Муличковски, Домот на ЈНА на Горица Мандичева и Милка Мицевска, зградата на Централниот комитет на СКМ во Скопје на Петар Муличковски, Студентскиот дом „Гоце Делчев“ во Скопје, Домот на пензионерите во Охрид на Живко Поповски, Медицинскиот центар во Скопје на Јанко Константинов, Градскиот трговски центар во Скопје на Живко Поповски и соработниците, и десетици други згради.

рив, снага и авторитет сето тоа да го поврзат во единствена целина. Наспроти изворните почетоци на синтезата на уметностите како витален дијалог со стварниот животен амбиент на македонските градови, како што ја позиционираа архитектите Чипан, Брезоски и Поповски, поединечните градби ја користат традицијата како фолклорен мотив распослан по површината на фасадите и како декоративна пластика инспирирана од елементите на македонската народна архитектура. Градот Скопје никогаш не успева да стане обединувачка платформа на синтетизирани креативни сили.

Заклучок

Изворната идеја за синтезата на уметностите во македонски контекст потекнува од семи-приватната културна сфера на спонтано здружување која јасно се лоцира во и околу групата „Денес“ во педесеттите години, а понатаму и во рамки на Кабинетот за проектирање на општествени згради при Архитектонскиот факултет. Архитектите Борис Чипан, Славко Брезоски и Живко Поповски се свесни за архитектонските специфики во расправата за синтезата на уметностите, дека архитектурата има поинакво време на создавање од другите уметности, дека архитектонската продукција е еден долг и институционализиран процес, и

дека единствено поле за експериментирање во архитектурата е готова зграда во самиот град, и токму поради тоа, идејата за синтезата треба да биде насочена кон изучувањето на длабоките просторни обрасци на македонските градови и сложените фактори кои ги обликувале, преку истражувачки програми со кои ќе може системски и внимателно да се насочат колективните вредности од минатото кон иднината. Овој проект на можен културализам се одржува до 1974 година, кога избрани продукти на современото творештво се подредени во иста линија со бисерите на македонската архитектонска традиција. Сепак, и тука се забележува непосакуваната тенденција кога индивидуалните гледишта преовладуваат над колективните и кога традицијата се разбира само како фолклорен декор на фасадите и елементите, односно како формалистичка преокупација на архитектурата со градежното наследство, а не витален дијалог со стварните животни амбиенти на македонските градови.

Овој текст поставува оригинално мапирање на идејата за синтезата на уметностите во архитектонски македонски контекст и упатува кон суштественото толкување на овој феномен од страна на Борис Чипан, Славко Брезоски и Живко Поповски како пластична интеграција на сите функционални и социјални компоненти на автохтоните средини.

Литература

Батакоја, Мери. 2011. *Културолошкиите процеси во истражувањето на јавниот простор во Скопје до 1991* (необјавен магистерски труд), Скопје: Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје.

- Брезоски, Славко. 1953. „За нашиот архитектонски израз и традициите“. Во *Разглегу* 32, препечатено во *Денес 1953-1983*, 48-51. Скопје: Уметничка галерија.
- Брезоски, Славко. 2005. „Инж.арх. Борис Чипан: Старата градска архитектура во Охрид“. Во Христова, Анета, ур. *Славко Брезоски: За архитеткѝонскиите работи*, 41-45. Скопје: Архитектонски факултет, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје.
- Петковски, Борис. 1983. „За групата „Денес“ (1953-1983) - Ситуацијата во првата половина на шестата деценија“. Во *Денес 1953-1983*, 22-44. Скопје: Уметничка галерија.
- Петковски, Борис. 2019. „Медитеранот и ние – воведни размислувања“. Во Semerska, Elena. *Monument to Freedom - Conversations*. Скопје: Private Print.
- Петковски, Борис. 1989. *За македонската уметност* (одбрани трудови). Скопје: Наша книга.
- Томовски, Крум, Радомир Волиџец и Живко Поповски. 1974. *Македонска архитеткѝура - каталоѝ на изложба*. Скопје: Сојуз на архитекти на Македонија и Музејот на современа уметност.
- Токарев, Михаил. 1981. Изразот на современата архитектура во Македонија и традицијата. Хабилитационен труд. Скопје: Архитектонски факултет.
- Христова-Поповска, Анета и Мери Батакоја (приредувачи). 2017. *На Скопје, со љубов! Архитеткѝонската мисла на Живко Појовски*. Скопје: Приватен Принт.
- Штраус, Иван. 1991. *Архитеткѝура Југославије 1945-1990*. Сарајево: Свјетлост.
- Djuric, Dubravka, and Misko Suvakovic. 2003. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. MIT.

Meri Batakoja

Mapping of “the Synthesis of the Arts” in Macedonian Context (Summary)

“The Synthesis of the Arts” is institutionalized as phenomenon through the German language in the 19th century: *Gesamtkunstwerk* (total work of art) and *Einheitskunstwerk* (unified artwork). Although both terms signify unity of architecture, painting and sculpture, the first refers to the synthesis of the arts based on creative collaborations, while keeping up the autonomy of the expressions as different components, and the second refers to an essential unity between arts as common conceptual foundation of inner-cause and artistic principles that produce unified and indivisible artwork. We can recognize *Gesamtkunstwerk* throughout whole architectural history, while *Einheitskunstwerk* belongs exclusively to the epoch of modernity and modern architectural thought. We recognize “The Synthesis of the Arts” in Macedonian context as self-conscious method and goal in the formation of the creative groups of mixed character (painters, sculptors, architects, etc.), following the example of the Yugoslav avant-garde in the mid-twentieth century.

This paper represents original mapping of the manifestations of this phenomenon of “The Synthesis of the Arts” in Macedonian context, a specific episode of Macedonian modernism, and serves as a methodological base for further inquiries. It promotes detailing of theoretical knowledge derived from the broader cultural context as a significant tool in the process of learning architecture, and the relevance of the phenomenon “The Synthesis of the Arts” in the study of Macedonian architecture. It also highlights the important difference between architectural historiography and architectural biography of one city.

Key words: The Synthesis of the Arts, Macedonian context, Boris Chipan, Slavko Brezoski, Zivko Popovski

Лидија Капушевска-Дракулевска

УДК 801.655.7

УДК 821.163.3-1:801.655.7

Review article / Прејледен научен труд



ЕДНО НАВРАЌАЊЕ КОН ПРАШАЊЕТО ЗА СЛОБОДНИОТ СТИХ

Клучни зборови: слободен стих, версификација, македонска поезија

Во далечната 1898 година, пред крајот на животот, Стефан Маларме, водачот на француските симболисти кои од пиетет го нарекувале „Учителот“, го пишува своето тестаментарно дело „Ниедно фрлање на коцката нема да го поништи случајот“ – една необична, експериментална поезија, компонирана истовремено и како слика и како симфонија, со необичен типографски изглед; всушност, се работи за неколку реченици кои се повторуваат според музички закони. Оваа поема претставува Малармеов одговор на провокативното прашање кое ја бранувало француската книжевна јавност во последната деценија на XIX век – воведувањето на слободниот стих. За разлика од англиската поетска традиција каде што слободниот стих има своја, условно кажано, подолга традиција (уште од времето на Шекспир се употребува „бел стих“), кај Французите, и на крајот од XIX век, доминира неприкосновениот александриец (12-терец со строга цезура по шести-

от слог). Двајцата стожерни поети на епохата, Пол Верлен и Стефан Маларме (особено Верлен), биле против слободниот стих во кој не постоеле правила, ниту почитување на класичните конвенции. Но, додека Верлен едноставно бил алергичен на прашањето за слободниот стих, Маларме успеал да ги надмине предрасудите. Во предговорот на збирката *Pagossini* на Франсис Виеле-Грифен, тој ќе запише: „Стихот е слободен! Сè завршува со почетоците!“ Оваа реченица искажана кон крајот на 1889 г. претставува камен-меѓник во Малармеовата авантура која ќе следи со „Фрлените коцки...“ една деценија подоцна. На отпорот кон слободниот стих, Маларме одговара со вонреден пример на слободен стих! Неслучајно, Јулија Кристева говори за поезијата на Маларме како пример за авангарда на XIX век (Kristeva 1974). Парадоксално, на најголемиот стилистички изум на симболистичката поезија (позната по својот артизам) е токму *vers libre* (според многуми-

на, поимот *слободен стих* претставува „логичка антиномија“).

Оваа ситуација од едно друго време и еден друг простор кога се кршеле нормите и правилата се рефлектира и на македонска почва и таа треба да се доведе во корелација со општата културна клима и духот на модернизмот во 50-ите години на XX век. Се работи за пресвртнички момент кога се поставува прашањето за слобода на творештвото, кој резултира со бурни полемики и расправи за воведување нов сензибилитет на книжевно-уметнички план, процес, инаку аналоген за сите книжевни средини во тогашната југословенска заедница. Настанат како израз на побуната против традиционалните метрички облици, *слободниот стих* како поетска практика и стилистичка иновација во македонската поезија ќе биде придобивка на структуралните промени на поетскиот јазик во рамките на модерните поетски проседи. (Познато е дека Матеја Матевски меѓу првите кај нас го воведува слободниот стих.) Пресудна улога во тој процес одигруваат импулсите или поттиците од странските литератури. Во таа смисла, треба да се нагласи *литературнојо ѝосредништво* на српската книжевна средина, односно популарниот превод на Федерико Гарсија Лорка (*Мокша на тштараша*) на српски јазик во 1953 г. од страна на Миодраг Гардиќ. Без вистинскиот допир со оригиналот, стихот на Гарсија Лорка (врз основа на Гардиќевиот превод за кој подоцна се утврдува дека не е адекватен и најсоодветен), кај нас е сфатен како напдно слободен стих и како таков тој извршил плодотворно влијание врз тогашните млади ма-

кедонски поети. Покрај *ѝосреднајша рецејција* на Гарсија Лорка, за ориентацијата на нашата поезија кон слободниот стих треба да се земат предвид и преводите на некои други поети од западноевропските литератури, а во спрега со традицијата и остварените резултати на нашиот сонародник Никола Вапцаров во оваа насока. За одбележување е и огромната популарност на поезијата на Американецот Волт Витмен на поширокиот југословенски простор во тоа време, поезија создавана по урнек на библискиот версет и, според многумина, прв пример на слободен стих во модерната поезија во вистинската смисла на зборот (иако таа популарност повеќе се однесува на идеен отколку на формален план). Витмен ѝ е многу рано познат на тогашната југословенска заедница преку препевот на Тин Ујевиќ во 1951 г.; македонскиот препев го добиваме од страна на Богомил Ѓузел во 1958/1959 г. на страниците на списанието *Разледи*.

Денес, слободниот стих е доминантен облик практично кај сите наши поети. „Од аспект на техниката на стихот – денешниот македонски слободен стих по ништо не се разликува од верлиброт на било која поезија, па дури ни од онаа на примитивните племиња“ – истакнува Георги Сталев во својата студија за македонскиот верс и продолжува: „Ќе се судрине и со фокнеровското негирање на интерпункцијата, и со половични интерпунктовни решенија, и со робување на таа иста интерпункција. (...) Понекогаш поетот ноншалантно си поигрува, градејќи дури и архитектонски стих; а не ретко, стихот го предава во збиени прозни ре-

дови, повторно ги развива визуелно тие редови во стих, пак се навраќа на прозно нижење итн. (Пример: циклусот „Жолта соба“ од *Egen grupi trag* на В. Урошевиќ.). Манир е тоа познат од европската поезија – заклучува Сталев (1970: 282-283). Класичен пример на споменатиот манир на мешање на проза и стих претставува делото на Артур Рембо *Пресијој во ѝеколој*.

Освен Георги Сталев со својот труд *Македонскиот верс* (1970), Блаже Конески со есеистичката книга *Свештој на ѝеснајта и лејендајта* (1993) и Катица Кулавакова со студијата *Оглики на лирикајта* (1989) се клучни автори кои, во споменатите дела, меѓу другото, се осврнуваат на слободниот стих во нашата научна мисла, но мора да се нагласи пионерската улога на книгата на Сузана В. Спасовска *Слободата на сѝихој*: студија за македонскиот слободен стих (2021) која е прва студија целосно посветена на овој феномен во нашата книжевна наука. Книгата е магистерска теза на авторката одбранета на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје пред точно дваесет години. За среќа, книжевноста и студиите за книжевноста не застаруваат. Во воведното „обраќање до читателот“, авторката нагласува дека „иако во последните 30-ина години на полето на стиховните проучувања доминира американската критичка школа, поради концепциската заокруженост на тезата и поврзаноста со начелата на руската и прашката структуралистичка и семиотичка школа, овие книжевнотеориски тенденции останаа незасегнати во овој труд“ (Спасовска 2021: 6). Меѓутоа, во заклучните согледби, таа ги детектира и рецентните теории и теоретича-

ри на слободниот стих, со што отвора патишта за натамошни проучувања на овој феномен.

Студијата на Спасовска има несомнено книжевноисториски, но и актуелен аспект. Книжевноисториското значење е видливо преку дијахронискиот пресек на развојот на слободниот стих од неговите зачетоци во XVII век, преку искуството на веќе споменатиот Волт Витмен и некои примери на песни од Артур Рембо, сè до англоамериканските имажисти, наследници на францускиот симболизам – Езра Паунд и Т. С. Елиот со кои, конечно, слободниот стих го добива својот легитимитет. Иако Елиот негативно се изразува по однос на слободниот стих, сепак, тој ќе застане зад квалитетот како единствен критериум за просудување дали еден стих е добар или лош, без оглед на тоа дали е класичен или слободен. Констатацијата дека речиси целиот XX век, а особено неговата втора половина е во знакот на слободниот стих, не значи априори дека е реализирана и симбиозата на поетската практика и книжевната теорија која ја промислува таа практика. „Слободниот стих поминуваше мошне тежок пат на книжевнотеориско прифаќање – од целосно негирање до неможност кон проблемот на слободниот стих да се пристапи со методите на старата класификација“ – читаме на едно место во оваа студија (Спасовска 2021: 14).

Значи, се работи за една комплексна и полна со многубројни контроверзи проблематика, „за чие совладување“ – како што со право истакнува Урошевиќ – „биле потребни познавања на повеќе научни области, способност за оперирање со научна терминологија, чувство за ана-

лиза на флуидната поетска материја...“ (2021: 269) итн. Би додале, успешно совладаните предизвици во промислувањето на феноменот на слободниот стих, во голема мера се должи и на фактот што Спасовска е и самата поетеса и зад себе има веќе седум објавени стихозбирки. Научното умевање и одличното познавање на теорискиот апарат во синергија со суптилниот сенс за поезија и негувањето на поетската реч, се клучот за успехот во разрешувањето на многуте дилеми и лавиринтските траектории кои ги трасира феноменот на слободниот стих.

Спасовска детектира различни агли од којшто различни теоретичари му пристапуваат на слободниот стих: неговиот третман како гранична форма (Томашевски), како негација на претходниот книжевен систем – по принципот на минус-постапка (Лотман), како изразита манифестација на ритамот (Тиџанов), како модификација на старите класични версификациски методи (Раја Кунчева, Михаил Гаспаров), како акцентски стих (Сламниг) итн. Самата структура или композиција на книгата опфаќа теориски (акрибичен) и апликативен дел. Теорискиот се одликува со една научна апаратура и тој ги синтетизира книжевнотеориските тенденции, концепти и аспекти на слободниот стих, а апликативниот дел е фокусиран на македонскиот слободен стих и неговата типологија, што е оригинален придонес на авторката за нашата книжевна наука и тој се одликува со една исклучителна минуциозност во анализите и резултатите од нив. На крајот, како и во секоја релевантна студија од научен карактер, е помес-

тен список на богата библиографија за односната проблематика.

Во теорискиот дел, меѓу другото, авторката се сосредоточува на одликите на слободниот стих. Како клучна формална (просторна) одлика на слободниот стих, таа го наведува анжамбманот – префрлување на зборови и делови од реченицата во следниот стих, иако по смисла му припаѓаат на претходниот. „Гледано феноменолошки“ – истакнува Спасовска – „појавата на анжамбманот може да се протолкува како израз на стиховите да се поврзат меѓу себе, да се доближат, па дури и да се укинат како стих и да станат обичен исказ“ (2021: 82). Тоа е стремез да се динамизира говорот (според Тиџанов) и „да се добие една посебна разговорна интонација, речиси секогаш за сметка на емотивниот елемент“ (Сталев 1970: 238). Семантичката (временска) одлика на слободниот стих, пак, е метонимијата – констатира Спасовска, што е во духот на напуштањето на метарот и начелото на повторување, толку суштинско за поезијата.

Слободниот стих ги деконструира одликите и версификацијата на класичниот стих: не ги користи метричките шеми и шаблони, римата или кој било друг музички и графички образец, но она што никогаш не го напушта – тоа е ритамот, иако во тој поглед се стреми да го следи ритамот на природниот говор, па дури и да ги користи средствата на прозниот дискурс. Тргувајќи од теориската новина на Сталев, имено од диференцијацијата помеѓу класичниот и семантичкиот ритам, при што слободниот стих е носител на тој внатрешен и семантички ритам, Спасовска оди чекор понатаму, па покажу-

ва и докажува дека за разлика од метричкиот (механички) ритам на класичниот стих, слободниот има привилегија да се одликува и со фразичен (експресивен, повторлив, поетски) и со синтактички (логичен, последователен, говорен) ритам.

До слични сознанија во нашата книжевна наука претходно доаѓа и Конески; по повод есејот на Т. С. Елиот за слободниот стих (1917), тој истакнува: „Елиот со право укажува на опасноста да нè заведе самиот термин ‘слободен стих’, ако не го прифатиме сосем условно. Имено, стихот мора да се потчинува на ред ограничувања за да остане стих и да не премине во прозен исказ. Sprema тоа само својствата на ограничувањата го разликуваат т.н. слободен стих од класичниот ‘врзан’ стих. Треба, значи, да се откриваат токму тие својства. Читајќи го ова место, се сетив какво изненадување предизвика во мене забелешката што еднаш ја чув од еден руски колега дека е потешко да се преведува песна во слободен отколку во врзан стих. Свикнати сме да мислиме обратно. Па сепак, ако помислиш, опасноста при таков превод да се добие обична проза е голема, до колку не се погодат ограничувањата што биле совладани во оригиналниот текст. За мене беше особено интересно опсервацијата на Елиот дека во песните во слободен стих повремено се јавуваат ритмички обрасци посебно карактеристични за дадената поетска традиција“ – заклучува Конески (2018: 120-121).

Блаже Конески е дел и од аналитичкиот корпус на студијата *Слободата на стихови*: студија за македонскиот слободен стих на Спасовска

кој, освен творештвото на Конески, ги опфаќа и поетските остварувања на: Ацо Шопов, Гане Тодоровски, Матеја Матевски, Радован Павловски, Богомил Ѓузел, Влада Урошевиќ и Михаил Ренцов – сите класици во македонскиот поетски Пантеон. Авторката вели дека се ограничува на помал број поети (вкупно осум), затоа што „помалиот број автори остава повеќе простор за постудиозно разгледување на поезијата на односните поети“ (2021: 126), а изборот на песните се темели врз принципот на репрезентативност. Тргувајќи од истражувањата на Цветан Тодоров и Пол Рикер, Спасовска разликува четири стратегии на слободниот стих како фундаментални за нејзините анализи и тоа: *стирајтеија на еуфонијата и римата*, *стирајтеија на ритмот*, *стирајтеија на темата* и *стирајтеија на референцијалноста*. Резултатите од анализите се мерливи, табеларно претставени и се основа за типологијата која авторката сумарно ја прави во својата студија. Врвен принцип од кој се раководи притоа, е слободата на слободниот стих, па разликува: *слобода на формата*, *време од синтаксиската во синтаксичка единица*, *тематолозија* (или тематска критика како област на семантиката) и *слобода на референцијата*. Востановената класификација на дискурсите или моделите на поетски писма резултира со следнава типолошка слика на македонската поезија:

1. Интимистичко писмо (кое е автореференцијално со свест за битието како натура и за кое е доминантна емотивната функција) и тука влегуваат: Ацо Шопов, Михаил Ренцов и Блаже Конески;

2. Фигуративно писмо (нереференцијално или двојнореференцијално, со свест за природниот свет, а кое остварува поетска функција) со репрезентите: Радован Павловски, Матеја Матевски и Михаил Ренцов;
3. Реалистичко писмо (референцијално со свест за културниот свет и со карактеристична референцијална функција) видливо во поезијата на: Гане Тодоровски, Блаже Конески и Богомил Ѓузел;
4. Интертекстуално писмо (метареференцијално, со свест за писмото како култура и со метајазична функција) карактеристично за: Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел и Блаже Конески.

Варијациите на слободниот стих, според нашата авторка, е нешто што му обезбедува постојана обнова и иновација, или со други зборови, му обезбедува иднина на слободниот стих: „да биде слободен да се менува, да се развива, постојано да биде нов, постојано да биде слободен“ (Спасовска 2021: 263). Оттаму и перспек-

тивите на слободниот стих кој, како што истакнува Спасовска (2021: 264), ќе постои сè додека се реализира врз фонот на претходната книжевна свест – во почетокот, врз фонот на класичниот стих, денес – врз фонот на прозниот текст, а во иднина – веројатно ќе настане некое ново реструктурирање на односите во книжевната хиерархија – констатира таа. Крајниот заклучок на оваа студија гласи: „и поезијата, како и сета книжевност и уметност воопшто, стремат кон една хумана цел на човештвото – да ги спознаат светот и човекот – и да ги усвојат“ (Спасовска 2021: 244).

Со својата студија *Слободата на стихот*: студија за македонскиот слободен стих, Сузана В. Спасовска, несомнено, ја збогатува македонската книжевна наука со едно исклучително значајно и оригинално остварување, особено ако се има предвид фактот дека кај нас, генерално, се чувствува недостиг од научни промислувања посветени на стихот и на поезијата, воопшто.

Литература

- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2001. *Поетика на несознајното*: симболистички импулси во современата македонска поезија. Скопје: Магор.
- Конески, Блаже. 2018. *Светот на јесна и лејенга*: есеи и прилози (прир. М. Ѓурчинов). Целокупни дела на Блаже Конески: критичко издание во редакција на Милан Ѓурчинов, т. 5. Скопје: МАНУ.
- Kristeva, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Ed. du Seuil.
- Спасовска, Сузана. В. 2021. *Слободата на стихот*: студија за македонскиот слободен стих. Скопје: Авант прес.
- Сталев, Георги. 1970. *Македонскиот верс*. Скопје: Македонска книга.
- Ќулавкова, Катица. 1989. *Одлики на лирика*. Скопје: Наша книга.

Урошевиќ, Влада. 2021. „Комплексен и оригинален пристап кон прашањето на слободниот стих“. ВО: Сузана В. Спасовска, *Слободата на стихот*: студија за македонскиот слободен стих. Скопје: Авант прес, 269-270.

Lidija Kapuševska-Drakulevska

A Return to the Question of “Vers libre”
(Summary)

This text is focused on the specifics of “vers libre” (free verse). At the same time, emphasis is placed on the Macedonian scientific thought and on the contribution of Blaže Koneski, Georgi Stalev and Katica Čulavkova in this sphere. An immediate occasion of this return to the question of “vers libre” is the latest study by Susana V. Spasovska – *Freedom of verse: a study of Macedonian “vers libre”* (2021), the first study entirely devoted to the phenomenon of “vers libre” in our literary science.

Key words: vers libre, versification, Macedonian poetry

Aleksandra Veleva

УДК 82-3:316.7

Original scientific paper / Изворен научен љрруг


THE POWER OF STORYTELLING NARRATIVE AS CONTEMPORARY SOCIAL ANALYSIS

Key words: story, storytelling, narrative, inquiry

*The universe is made of stories, not atoms.
Muriel Rukeyser, "The Speed of Darkness"*

Storytelling has long been recognized as an effective way to convey a message and it has been essential to human awareness and communication. It is as ancient as language, itself. Humans have been remembering, documenting, and telling stories from the earliest stages of civilization - fulfilling the need to speak and understand the world.

We live in a narrative moment¹ where it seems as if we have undergone a storytelling revival. Biographies and Autobiographies are more popular than ever before. With so many people wanting to write his/her memoir, storytellers have gained greater momentum and visibility. People are increasingly interested in their family's genealogy and history, presenting these stories as foundational to their successors.

Storytelling is also present in the very art of healing, as a way of defining one's journey through hardship and suffering. Perhaps, this revival reflects the reality of today's culture – confirms that our society is ill at ease – and maybe we need more compelling myths to bind us all together. Perhaps, we need to raise the questions of rootlessness and separation. Perhaps it is the secularization dominance over the world or the viciousness of public media. Perhaps it is just nostalgia, a way to revive something we never really had. Or, perhaps, it is just a symptom of postmodernity.

It is through narratives that we amplify our voices as makers of culture. The way we tell our stories is influenced by the different experiences and expectations in our social realm. As Ronald Barthes writes:

¹ Maines, 1993

“Narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting, ... stained-glass windows, cinema, comics, news item, conversation. Moreover, under this almost infinite diversity of forms, the narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind, and there nowhere is nor has been a people without narrative. ... Caring nothing for the division between good and bad literature, the narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself” (Barthes, 1977: 79).

Society and the self are both storied productions that interplay complexity. In addition to telling, narrative can also be perceived as a performative event and as a process of creating or telling a story. Stories are evaluations involving the narration of a series of events in a plotted timeline². The discipline of sociology has always been interested in communities, groups, and their stories. During the 18th century, the fathers of sociology narrated social life through a variety of sources: sacred texts, people’s narrations, institutional stories, etc. Even the quantitative data from the sociological research constituted a narration to describe social patterns and relations. Narratives and sociology have always been the subject of methodological debates, which have become provided more clarity since the so-called ‘linguistic turn’. This intersectionality between the social reality and the narrative has long been deemphasized perspective in social sciences.

In comparison to the anti-structuralists and anti-positivist approaches that marked the ‘narrative turn’ in the social sciences since 1980s, the modern sociology turns to stories that are interactional, institutional, and political in their telling context. Today, we see the narrative as a powerful tool in the ways it is socially organized and unevenly distributed³.

When using stories, people establish a higher moral basis as a source of guidance, particularly during crises or periods of stagnation resulting from political issues. When people communicate their personal problems, it serves as a form of affirmation and aids in coping. As a result, the narratives that are communicated in social situations, help human beings who suffer problems and tragedies. Acts like self-expression, public confessions, and storytelling, all have potent rhetorical effects with social repercussions. To put it another way, it is important to examine various discourses and rhetorical strategies within the context of social themes and issues.

Because of this, storytellers may be unaware of the assumptions that are present in these rhetorics. It seems obvious that the stories will be recounted in the standard rhetoric of its cultural context. By demonstrating how different forms of stories contribute to the conventional rhetoric, social scientists can illuminate the permeability of stories.

There are various ways to understand the world. Throughout philosophy’s history, many arguments have been made regarding these various modes of knowing. Positivism, rationalism, and

² Andrews, et al. 2009

³ Poletta, 2011

empiricism were among the theories that claimed knowledge could only be attained through discovery; hermeneutics was another theory that believed knowledge is possible through interpretation, and some theories that relied on knowing through criticism were critical theory, semiotic, and postmodernism. We can easily see that there are different issues raised in each epistemological paradigm that have been addressed differently if we closely examine the nature of reality, the function of the knower, and the objective of the inquiry in these various epistemological paradigms. For instance, knowing by interpretation makes the assumption that there are various socially constructed realities. Reality is perceived from the perspective of the knower and research aims to comprehend how meaning is constructed, while the interpretation is a creative and value-laden process⁴.

The lives of ordinary people are full of stories that reflect the authority of institutions like religion, economics, and politics. Their stories also reflect their goals and their social acts. The rhetorical tools in these narratives make the dynamic between society and individual more apparent.

Therefore, new fields of study appear to have evolved for both social scientists and literary analysts. Storytelling has been an important feature that has been noted in media writings, political speeches, economic reports, children's literature, movies, popular religions, and other realms of social life. The discursive and rhetorical features in these works can illuminate social realities about community life, class division, exclusion and in-

clusion, social structure, identity, and other patterns. The conflict between structure and agency, as well as between the individual and the community, has long been a focus of sociology.

In order to gain a better understanding of the world's growing wordlessness, additional innovative and interdisciplinary studies are needed, that would bring together various worldview traditions.

In this reflection, we follow Robert Coles' testimony, described in his book *The Call of Stories*, where he writes about a piece of advice given to him by his supervisor, during his residency in a psychiatric ward. His supervisor encouraged him to abandon the theoretical abstractions of his profession and to let patients tell him their stories. "What ought to be interesting, Dr. Ludwig kept insisting, is the unfolding of a lived life rather than the confirmation such a chronicle provides for some theory. . . Let the story itself be our discovery"⁵.

Norman K. Denzin (1997, 1999), an American professor of sociology, identifies two general approaches toward narrative inquiry: the *analytic* and *storied*. The analytic is with a more positivist orientation. It maintains an analytical neutral stance and it silences the author's voice while applying existing theory, drawn from the data itself. The storied approach is theoretically minimalist in its search for meaning in the stories themselves, while at the same time, it encourages an active engagement from the audience (listener/reader).

This also brings us to the distinction between *narrative* and *story*. D. Jean Clandinin and F. Michael Connelly (1998) define narrative as a *method*

⁴ Merrigan and Huston, 2004

⁵ Coles, R. (1989). *The call of stories: Teaching and the moral imagination*. Houghton, Mifflin and Company, p. 22

of inquiry and story as a *phenomenon* of that discovery⁶. They also state that people “lead storied lives and tell stories of those lives,” while “narrative researchers describe such lives, collect and tell stories of them, and write narratives of experience”⁷. On another hand, Arthur W. Frank in his book *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*, states that “since narratives only exist in particular stories, and all stories are narratives, the distinction is hard to sustain.”⁸

The epistemological analysts are often concerned and critical of the broad acknowledgment that *everyone has their own story*, as a storytelling inquiry, bears the risk of solipsism and assuming that people’s subjective, commonsense recollections are a suitable replacement for serious social analysis. This view amplifies the claim that people (can) tell stories and use narrative in everyday life, but it takes a trained, knowledgeable observer to make proper social sense out of all that is told.

With this article, we want to propose that the “truth”, and its measuring, should not only be judged by the conventional scientific standards of validity and reliability, but also by the ability of the

story to evoke the vividness of lived experience⁹. Sara Lawrence - Lightfoot and Jessica Hoffmann Davis call this verisimilitude “authenticity” or the degree to which the narrative captures “the essence and resonance of the actors’ experience and perspective through details of action and thought revealed in the context.”¹⁰

Stories tell a truth that no theory or statistics could reveal – a truth that generates and affirms empathy prevents marginalizing others and helps build social bonds¹¹. Stories help us consider “the conditions under which the moral terms of the self are constituted”¹². They make us more forgiving towards moral failure while convincing us of the need to engage the world in a struggle for peace and justice, by making moral choices¹³.

An enthralling story blends personal experiences with public narratives, creating space for society to ‘express itself’ through each individual. A good story is not simple entertainment – although, it can be entertaining. Rather, it is a vehicle that carries us on our search for reality, our best effort to make sense of the anarchy of existence.”¹⁴

⁶ Connelly, F. M., & Clandinin, D. J. (1990). Stories of Experience and Narrative Inquiry. *Educational Researcher*, 19(5), 2–14. <https://doi.org/10.2307/1176100>

⁷ Same, (p. 155)

⁸ Frank, W. Arthur. (2010). *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. University of Chicago Press. p. 188

⁹ Denzin, N. (2006). *Sociological methods: A sourcebook* (5th ed.). New York, NY: Aldine Transaction.

¹⁰ Lawrence-Lightfoot, Sara, and Jessica Hoffman Davis, *The Art and Science of Portraiture*. San Francisco: Jossey-Bass, 1997. p. 12

¹¹ Duncan (1998:107)

¹² Denzin, N. K. (2009). *The research act: A theoretical introduction to sociological methods* (3rd ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. p.107

¹³ Taylor (2001:55)

¹⁴ McKee, Robert. (2014). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuen.

With this approach, writing is seen as part of the research process. It is not just a ‘report’ of the researcher’s observations, but rather, an integral part of the process of creating meaning. As Laurel Richardson observes, “I write because I want to find something out. I write in order to learn something that I didn’t know before I wrote it” (1998:347).

Much academic writing is, quite frankly, dull, and pretentious and students often complain they find it boring. We need to cultivate new writing that reaches a broader audience, not just writing that aims to impress our colleagues with our ability to interpret theoretical abstraction. We need writing that informs and enlightens, that appeals to both the intellect and the emotions, seeking to inform and inspire.

Lawrence-Lightfoot and Davis, among others, propose an interdisciplinary approach to narrative inquiry that operates at the border of the social sci-

ences and the humanities, and that blurs the boundaries of empiricism and aesthetics.

As Lopate states, the “hallmark of the personal essay is its intimacy”. It is a writing that reveals the process by which the writer has arrived at their thoughts, lets readers in on their doubts, and becomes vulnerable in the text.

Humans are the creators of narratives that construct their ‘self’. And we agree with the position that there is no dualism between the ‘self’ and the society, which are both storied productions.

Stories are an essential part of how we think, feel, remember, imagine, relate, and create change. Our beliefs and our stories are what drive our actions on all the current social issues.

Change the story, and you change the world! That’s the theory, anyway. Besides, it seems so much easier to “change the story” than to “change the world”.

References

- Andrews, M. et al. 2009. *The Uses of Narrative: Explorations in Sociology, Psychology, and Cultural Studies*. New Jersey: Transaction Publ.
- Coles, R. 1989. *The call of stories: Teaching and the moral imagination*. Houghton, Mifflin and Company
- Connelly, F. M., & Clandinin, D. J. 1990. *Stories of Experience and Narrative Inquiry. Educational Researcher*.
- Denzin, N. 2006. *Sociological methods: A sourcebook* (5th ed.). New York, NY: Aldine Transaction.
- Denzin, N. K. 2009. *The research act: A theoretical introduction to sociological methods* (3rd ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Frank, W. Arthur. 2010. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Game, A., Metcalfe, A. 1996. *Passionate Sociology*, London: Sage.
- Lawrence-Lightfoot, Sara, and Jessica Hoffman Davis. 1997. *The Art and Science of Portraiture*. San Francisco: Jossey-Bass

Maines, A. 1993. *Narrative's Moment and Sociology's Phenomena: Toward a Narrative Sociology*. The Sociological Quarterly, 34(1): 17-38.

McKee, Robert. 2014. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuen.

Александра Велева

**Моќта на раскажувачкиот наратив како средство за современа
социолошка анализа
(Резиме)**

Истражувањето претставува функционална социолошко-културолошка метода за проследување на комуникологијата. Кога раскажуваме приказна, предизвикуваме конекција. Нашето истражување упатува на нова интерпретација на приказните, како начин подобро да се разбереме. Препознавајќи го раскажувачкиот наратив како универзален во секоја култура, ја интерпретираме фасцинацијата со лични и со културни наративи и ја доживуваме рефлексивната во приказните. Ја објаснуваме и разликата меѓу приказна и наратив и како создаваат заедница што помага луѓето подобро да ја разберат општествено-политичката природа на нивните искуства. Методолошките прашања не се нагласени во текстот, но затоа може да се заклучи дека наративноста и општествената реалност се поврзани со откривање на гласовите на субјектите кога зборуваат за своите искуства.

Клучни зборови: приказна, раскажување, наратив, истражување

Валентина Миронска-Христовска

УДК 364.624.6

УДК 616.89-008.441:130.2

Review article / Преџлеген научен џруг

„НОВОТО НОРМАЛНО“ ПРИЧИНА ЗА СТРАВ, ТРАУМА И КРИЗА

Клучни зборови: ковид-19, страв, траума, криза, ново нормално, нов светски поредок

Живееме во време на страв, во време на „Нашиот страв“ како што бележи полскиот поет Збигњев Херберт, кој говори за страв во едно друго време, во други околности, за страв од друг вид на непријател, но кој: „приземјен е, / има облик“.

Нашиот денешен непријател не само што е приземјен туку тој е постојано околу и меѓу нас, обликот го знаеме, но сè уште не можат да го детектираат, односно да го изолираат. Нашиот непријател – коронавирусот, ковид-19, му се спротивстави на целиот свет, на науката, на медицината, на природните законитости по однос на развојот на епидемиолошките слики, на логичките премиси и заклучоци воопшто.

„ ... Нашето уверување е дека живееме во најопасното од сите времиња – во поглед на иднината на нашиот вид – морбидна состојба низ која помалку-повеќе поминале сите човечки заедници во скоро сите епохи“ забележал Умберто Еко (Еко 2001: 6), уште во време пред да на-

стапи 2000 година, а кои денес се во согласност со „новото нормално“, со новиот светски поредок.

Ново нормално

До почетокот на 2020 година не бевме свесни дека ќе настапи најопасно време за човековата заедница. Опасности постоеја во определени региони од светот, некои од епидемиолошки карактер, некаде од воени конфликти или природни непогоди, но дека некаква опасност истовремено ќе надвлее над светот беше само имажинарна претпоставка. Опасноста – ковид-19, која загрозувајќи го физичкото здравје на човекот, го наруши и неговото психичко здравје. Стравот надвисна над целата популација која дотогаш живееше во супермодерно и динамично време, во слобода и демократија. Веќе трета година живееме во страв, кој остава силни трауми кај популацијата низ целиот свет. Постоја-

но се бараат причините за одржливоста на вирусот, за можноста да се спречи неговото ширење, но резултатите се сè уште хипотетички. Истовремено се појавија нови предизвици, воени конфликти кои го загрозуваат мирот во целиот свет. Поради сето тоа стравот нè зароби.

„Стравот е ропство. Во овој свет човекот чувствува страв од животот и страв од смртта. Овој страв е затопен во царството на секојдневието. ...стравот од смртта значи човеково ропство... ...Победата над стравот од смртта е најголема победа над стравот воопшто“ (Берѓаев 1996: 292–293). За да се постигне тоа, Берѓаев смета дека творењето е еден од условите за ослободување од стравот. Веројатно од таквиот порив за творење произлезени се врвни литературни дела посветени или создадени за време на епидемии уште од антиката, преку Џовани Бокачо, кој преживувајќи ја чумата во 1346 година го создал *Декамерон*; Шекспир, кој во 1606 година бил во самоизолација и ги напишал драмите: *Крал Лир*, *Мајбей* и *Анџониј и Клеопатра*; Даниел Дефо, кој за чумата во Лондон и Големиот пожар од 1666 година го напишал романот *Зайиси од времето на чумата* (*A Journal of the Plague Year*, 1722); потоа романот *Свршеници* од Алесандро Манцони за бубонската чума во Милано (1629 – 1631); романот *Последен човек* од Мери Шели, напишан во XIX век а како да се однесува на денешнинава, романот завршува со смртта на милиони луѓе, додека не остане жив само последниот човек; расказот на Едгар Алан По „Маската на црвената смрт“ за колерата во Филадельфија; романот *Смрт во Венеција* од Томас Ман; ро-

манот *Чума* од Албер Ками. Особено бележити се романот *Вирус андромеда* од Мајкл Крајтон од 1969 година, трилер, во кој станува збор за тим научници што истражуваат смртоносен воземски микроорганизам, кој брзо и фатално ја згрутчува човековата крв, токму она што е фаталната последица од ковид-19, и романот *Очи-тје на ѓемнинаѓа* од Дин Кунц, кој е објавен во 1981 година, а во кој се зборува за коронавирсот и за неговото потекло од градот Вухан. Се поставува прашањето дали за овие предупредувања не сме биле свесни? Или сме ги доживувале како невозможни, фантастични? Но токму овие дела потврдуваат дека фикцијата понекогаш е стварност.

Нашата стварност, особено во изминативе две децении, беше во духот на слободата, демократијата, рамноправноста, правото на еднаквост, правото на одлучување. И додека низа невладини организации и движења се бореа за разни човекови права, економската политика добиваше нова димензија. Кумулацијата на капиталот постепено се одвиваше само во неколку глобални корпорации и сè повеќе се зголемуваше економската, односно материјалната разлика меѓу луѓето. Дури и разликата меѓу Првиот и Третиот Свет се сведе само на богати и сиромашни луѓе, чиј број станува доминантен широм светот.

Истовремено, врвната технолошко-информатичка револуција ни создаде чувство дека нештата се совладливи, дека за секој проблем лесно ќе се дојде до решение. Во XX век, Херберт Маркузе и Мартин Хајдегер сметале дека технолошката рационалност го колонизира се-

којдневниот живот, им ја ограбува слободата и индивидуалноста на поединците со тоа што наметнува технолошки императиви, правила и структури врз нивната мисла и однесување (Маркузе 2015: XIV). Оваа размисла од XX век може да се преформулира во XXI век: информатичката револуција, односно технолошко-информатичката рационалност го колонизира, односно го присвојува секојдневниот живот, им ги одзеде слободата и индивидуалноста на поединците, им наметна информатички императиви, правила и структури врз нивната мисла и однесување. Интернетот ги зароби луѓето, се постигна „еднодимензионалност на човекот“ до совршенство.

Од друга страна, таа заробеност не се чувствувааше бидејќи навидум бевме бескрајно слободни во демократското општество. Светот стана татковина на сите, свет на индивидуалци кои со еден клик на компјутерот ги добиваат сите информации од областите на науките, текстот го добиваат на јазикот кој ќе го одберат, беше овозможена достапност на сите културни настани, филмски и музички изведби, како и од подалечното минато итн. Младите од сите краишта на планетава, во име на подобро образование, масовно мигрираа ширум светот. Во тој дигитално-реален живот дури се појави и виртуелно, дигитално парично средство – криптовалутата.

Патувањата, далечните дестинации станаа достапни и реални благодарение на „Ангелите на цивилизацијата“, како што ги опејува полскиот поет Збигњев Херберт, според кого вистинската ренесанса на ангелите настапила со

развојот на авионските линии откако авионите го добиле руменилото на животот, кои помагаат да се поминат кладите издигнати високо над океаните, откако аеродромските звучници нè убедуваат дека има некаков спас, говорат на сите јазици, но „насмевка имаат една – и за небесно возвишување и за катастрофа“.

Катастрофата која ја доживуваме како да нема крај. Чувството за слобода беше заменето со чувството за затвореност, изолираност. Настапи периодот на „новото нормално“, во кое требаше да бидеме одговорни, под што се подразбираше носење ракавици, правење посебен третман на прехранбените производи и на облеката, носење маски и одржување социјална дистанца. Во 2020 година луѓето се затворија, беа воведни карантини на цели градови, региони, држави. Децата и младите следеа онлајн настава и нивниот контакт со светот, дружењето се одвиваше само преку интернет. Во виртуелните училиници интерактивната настава ја изгуби спонтаноста, се намали динамиката на размената на идеи, беа прекинати сите убави доживувања на детството и младоста што ги носи животот во училиштата. Во овој контекст ќе ја споменеме и најмладата популација, децата што се родени во овој период, чии животи започнаа со обезличени ликови, со лица под маски, за кои и без тоа нивното влегување во светот на возрасните започнува со страв или срам од непознато лице. Па каква ли перцепција, односно моќ ќе развијат тие за препознавање на луѓето? Последиците веќе се чувствуваат кај децата, кај раната и адолесцентната младина!

Па така „новото нормално“ предизвикано од опасноста, непријателот – корона, ковид-19, чувството на слобода го замени со чувството на страв. Стравот го опседна човекот, навлезе во секој дом ширум светот, се издигна на колективно ниво. Секој од секого се плашеше, односно децата требаше да ги „заштитат“ родителите, родителите своите родители, внуците – бабите и дедовците, а тие, пак, своите внуци поради нивните родители. И така се нарушија семејните односи. Семејната хармонија беше заменета со семејна изолација, отуѓеност, оддалеченост, односно предизвика криза во семејството. Сега, во 2022 година, се направи обид стравот да се насочи кон мајмунските сипаници, погледите ни се насочија кон „ангелите на цивилизацијата“ кои не знаеме каква катастрофа ни посејуваат, а произлезе и друг пострашен предизвик, а тоа е стравот од трета светска војна, односно од нуклеарна војна!

Страв

Стравот е дефиниран како појава што се јавува како последица предизвикана од согледа на опасност или закана која предизвикува промени во метаболизмот и во одредени органски функции што предизвикуваат промени во однесувањето како што се: бегство, криење или замрзнување од перципираните трауматични настани. Стравот може да се појави како реакција на одредена опасност во сегашноста или во очекување на идни закани што се сметаат како ризик за телото или животот.

Во овој период стравот прерасна во ирационален, па дури и во фобија, параноја, бидејќи се појави страв не само од луѓето и воздухот што го дишаме, туку и од неживата материјата, од предметите, од прехранбените производи, од облеката, па дури и од самите себеси. Применувајќи ги правилата на „новото нормално“, не ни бевме свесни за нивните последици. Должноста да се заштитиме себеси и другите беше пред сè, бидејќи: „При изборот на должностите најголема предност има должноста којашто се однесува на човечката заедница (*hominum societate*). Имено, спознанието и разборитоста треба да бидат проследени со промислено дејствување; оттаму, произлегува дека е поважно човек промислено да постапува, отколку разборито да размислува“ (Кикерон 2005: 107–108).

Но едно нешто веќе стануваше видливо, значењата на зборовите беа злоупотребени, се употребуваа во спротивна насока. Збунуваше фактот што наместо „физичка дистанца“ се наметнуваше терминот „социјална дистанца“. Луѓето почнаа да се делат на позитивни и негативни, наместо едноставно да се каже заболени. Семантичкото значење на зборот позитивен човек да оди во изолација, се употребува спротивно од филозофијата на живењето, од етичките правила, бидејќи позитивниот човек е токму оној кој го шири оптимизмот, среќата, радоста, вербата итн. Сепак, сето тоа во 2020 година ни изгледаше неопходно, бидејќи нè водеше мислата дека ќе се одбраниме од вирусот кој создаде хаос во научниот свет, во медицинските третмани. Па во очекувањата на следниот бран, прв, втор, ... петти, сè појасно стануваше дека

таквиот однос кон животот, односно кон луѓето, доживеаните стравови, оставија длабоки трауматски лузни како кај младата така и кај возрастната популација. Сепак, првата година пропишаните мерки се респектираа ширум светот, и моралот доби универзална рамка и покрај тоа што Зигмунд Бауман смета дека белезите на модерната состојба согледани од постмодерна перспектива се: луѓето се морално амбивалентни; моралните феномени се инхерентно „нерационални“; моралот е апоретички; моралот не може да се универзализира; моралот е, и ќе остане ирационален – за секој општествен тоталитет склон кон униформност и барање дисциплинирана, координирана акција на моралната себност е скандал (Бауман 2005: 22-27). Целиот свет очекуваше лек, како и Рио во романот *Чума* и се надеваше дека „серумот, произведен од културите на микробот што го заразил градот, ќе биде секако поефикасен, отколку серумот што дошол од страна“ (Ками 1956: 154).

Во тоа наше исчекување се менуваа протоколите за лекување, при што започна пропагандата за вакцина, која забрзано се подготвуваше. Во меѓувреме се отвори и прашањето за тоа дали да се работи на превенција од заболувањето или да се лекува заболувањето за кое ништо не се знае, како што не се знаат ни причината за развој на болеста, ни терапијата, ни последиците. Во исклучително краток рок, по сите научни и медицински стандарди, неколку фармацевтски компании создадоа вакцина. Вестите, како вистинските така и лажните, се ширеа со огромна брзина. Од препорака за вакцинирање се стигна до настојување за задолжително

вакцинирање. Па со текот на времето луѓето западнаа во лавиринтот меѓу вистината и лагата, меѓу информациите и дезинформациите, меѓу доброто и злото. Сомнежот секако произлегува од размислата дека ако се работеше за благосостојбата на човештвото, врвниот научен кадар од целиот свет обединето ќе работеше за спасот на човештвото, ќе се однесуваше според „кружната дефиниција за доброто: мерка за доброто е она што е добро за општеството“ (Rend 2015: 17). А, всушност, ја гледавме трката меѓу неколкуте фармацевтски компании околу производството на поуспешна вакцина, што е спротивно од каков било етички и морален кодекс во ек на светска пандемија, кога илјадници луѓе секојдневно го губеа животот од или како последица од ковид-19.

Според Дејвид Хјум, кога вообичаените симптоми на здравје или болест ќе ги изневерат нашите очекувања, кога лековите не дејствуваат со својата вообичаена моќ, филозофите и лекарите „знаат дека човечкото тело е многу сложена машина, дека во него демнат многу тајни сили кои се наполно надвор од нашата моќ на сфаќање...“ (Хјум 2001: 84). Така луѓето повторно се поделија на оние кои веруваа во вакцината и на оние кои не веруваа, односно на вакцинирани и невакцинирани. Оправданост постои и кај едните и кај другите. Се појави поделеност и меѓу здравствените работниците. Па така, здравственото прашање стана политичко прашање. Започна воведување на зелени пасоши, ковид-пропусници, сертификати, забрани за движења на оние кои не го поседуваа бараниот документ. Поделбата меѓу луѓето стана

уште поголема. Поради тоа беа бележити големи протести ширум светот во име на слободата и правото на одлучување.

„Што се подразбира под слобода во сферата на делување со нашата волја? Под слобода..., можеме да подразбираме само *сјособности* за делување или неделување *сјоред одредувањата на волјата*: односно, ако избереме да мируваме, можеме да мируваме, ако избереме да се движиме, можеме исто така да се движиме. Оваа хипотетичка слобода е универзално допуштена секому кој не е затвореник и не е во окови. Тука нема тема за расправа.... Спротивноста на слободата на волјата е *ограничувањето* а не нужноста, бидејќи нужноста едноставно е очекуваната еднообразност...“ (Блекхо 1995: 327).

Со воведувањето на вакцината повторно се направи злоупотреба на термин, повторно направија поделеност меѓу луѓето. Милиони луѓе кои во себе примиле други вакцини, поради недовербата кон вакцината против корона беа наречени антиваксери. Притоа се наметна стравот и од невакцинираните и од вакцинираните, бидејќи со текот на времето се покажа дека и едните и другите го шират вирусот и дека и едните и другите ја овозможуваат појавата на низата нови соеви на корона вирусот. На овој начин и самото поимање на значењето на вакцината доби друга смисла, го изгуби значењето за сигурна заштита. Поради тоа стравот беше присутен и кај едните и кај другите. Притоа голем број од луѓето, особено поголемиот дел од помладата зрела популација, по сето ова ја изгуби довербата во науката, во фармацевцијата, во медицината, и особено воопшто во

вакцината From Hero to Zero (<https://youtu.be/mkcowhyrsdg>).

Всушност, настапи индивидуална и колективна мисловна и духовна криза. Според Сократ, духовниот мир е резултат на информираност; стравот е отстранет со знаење; стоичката етика, односно стоиците се луѓето кои не треба да се повлекуваат кога ќе се појави некаква опасност. Навистина, повлекувањето на еден начин би значело пораз, но пред луѓето е големото отворено прашање, односно носењето одлука за која ќе се послужиме со прашањето на Ниче: „Што ако во 'доброто' лежи ретрограден симптом, опасност, залажување, отров, наркотик, па сегашноста да живее на *смејка на иднината*? Можеби во повеќе удобности, а помалку опасности, но со помалку значење, пониска минорност?... Па, вината да биде на моралот ако човештвото како вид, никогаш да не ги достигне својот најголем *йошеницијал и слава*? Ако моралот стане најголема опасност?...“ (Ниче 2015: 12).

Живееме во време на мисловна и морална криза за иднината. Се бориме со одлуките кои треба да се донесат за тоа што е добро а што не е. Па по двегодишното живеење во страв од вирусот, од „вакцината“ – колку нè штити, какви нуспојави ќе предизвика итн., годинава ни наметнаа ново прашање, односно нов страв, страв од тоа дали ќе има доволно храна, дали во претстојнава зима ќе има доволно енергија, односно струја, гас, греење, војна итн. без да се засегнати од тоа дека стравот кај луѓето остава длабоки психолошки трауматски последици.

Траумата како последица од стравот

Во науката, психолошката траума се смета дека е заболување на немоќните; во моментот на траума жртвата станува беспомошна пред надмоќната сила, која доколку е од природата се зборува за катастрофа, а кога станува збор за од други човечки суштества, зборуваме за свирепост (Херман 2000: 55). Трауматичните доживувања се посебни поради тоа што ги разбиваат обичните човечки приспособувања на животот; тие обично вклучуваат закани за животот, за телесниот интегритет, предизвикуваат соочување одблизу со насилство или смрт. Според *Обемниот учебник по психијатрија (Comprehensive Textbook of Psychiatry)* заедничкиот именител на психолошката траума е чувството на интензивен страв, на беспомошност, на губење контрола и на закана по уништување (ibid: 56). Заканата, пак, предизвикува интензивно чувство на страв и лутина. Притоа, трауматските реакции кога дејствувањето е залудно, кога ништо не е возможно, човековиот систем на самоодбрана станува надвладаан и дезорганизиран. Луѓето кои беа на респиратори во болниците, често се наоѓаа во ваква ситуација, опкружени со ужасни глетки, со бесконечна борба по здив, дел од нив се откажуваа од борбата за живот, а кај дел од оние кои преживуваа настапи пост-трауматско стресно нарушување.

Последиците предизвикани од пандемијата ќе бидат многустрани и можеби долгорочни. Веќе започна тешка економска и социјална криза, наспрема здравствената криза, која не е само поради пандемијата туку и од последиците од

неа кај илјадници луѓе што ја прележаа болеста во потешка форма. Најпрвин дел од луѓето по трауматското искуство, ќе треба да ги совладаат последиците бидејќи човечкиот систем на самоодржување се наоѓа во постојана готовност, како да го исчекува враќањето на опасноста во секој миг. Тоа е состојба на *хиперексципираност*, трауматизираното лице лесно се плаши, реагира раздржливо на мали провокации, лошо спие, запаѓа во анксиозност и специфични стравови. Потоа, трауматизираните луѓе долго време го преживуваат настанот, не можат да продолжат со нормалниот тек на својот живот, владее страв дека повторно ќе се сретнат со предизвикот кој им ја предизвикал траумата, тоа е „трауматско сеќавање“, состојба наречена *инијрузија*. Тие лица се чувствуваат беспомошно, состојба наречена *констрикција*, при што системот за самоодбрана целосно се затвора, лицето бега од ситуацијата не со дејствување во реалниот свет, туку со менување на состојбата во својот свет. Најкарактеристична за пост-трауматските синдроми е *дијалектиката на траумата* – самата да се обновува. Жртвата останува во високовознемирена состојба, состојба која може да трае по неколку години, предизвикува отуѓување, но може да доведе и до самоубиство. За тоа сведочи и објавата дека „Популарните медиуми јавија, на пример, дека има повеќе смртни случаи на самоубиства на ветераните од Виетнам по војната, отколку смртни случаи во борбата“ (Херман 2000: 58-79).

И во денешно време веќе се појавуваат податоци дека во последниве две години смртноста од кардиоваскуларни и малигни заболу-

вања, поради попреченост за нивно редовно лекување, е неколкукратно поголема од смртноста предизвикана од ковид-19; дека е зголемен бројот на самоубиства; на семејно насилство; на депресија и анксиозност кај децата и младите. Неминовно ни се наметнува прашањето каде е етиката на науката, на медицината, на политиката и воопшто на луѓето? Односно, кој е одговорен за ваквата состојба, кој е морален односно неморален, кој ги исполнува етичките кодекси?

А токму на етиката ѝ беше дадено примарно место од почетокот на веков. Таа беше воведена во наставните програми, во студирањето на различните дисциплини, во кодексите на компаниите итн. Во изминатиов период постојано слушавме и учевме за етиката, односно за етичкото однесување. Етиката е воведена во бизнис-секторот, во спортот, во медиумите итн. За моментална состојба ќе го истакне мислењето на Роже-Пол Дроа од првата деценија на нашиот век, дека особено етички дебати се водат во областа од медицината. Според него, новите медицински достигнувања довеле до ситуација која не сме можеле ни да ја замислиме, и кои ни се закануваат коренито да го изменат човечкиот живот, семејните односи и прашањето за потеклото (Дроа 2011: 11). Дроа го одбележува и создавањето на биоетиката, во која се расправа за прашањето за смислата на животот, за границата на нашето влијание врз живата материја и за прашањето на човечкото достоинство (ibid: 12).

Воедно, Дроа се задржува и на прашањето за тоа дали етиката е морал, па според него, во

денешно време, „Моралот го прави утврдениот и целосен збир на норми и правила“, додека „поимот ‘етика’ почесто се користи во области каде нормите и правилата на однесување допрва треба да се состават, измислат и воспостават со колективното мислење“ (ibid: 20). Моралот стана термин кој оптоварува, кој потсетува на казна и обврска, најавува поуки кои звучат строго и застарено. Етиката претставува збир од размислувања за прашањата како што се: „Што треба да направам? Како треба да постапам?; а она што ја комплицира работата е тоа што тоа ‘подобро’ не значи задолжително дека е подобро за сите. ‘Добро’ не е секогаш добро за сите луѓе“ (ibid: 26).

Товарот на сите овие прашања и потрагата по вистинскиот одговор се поставени врз целата популација на светот. Ќе се обидеме одговорот да го пронајдеме во етиката, бидејќи според Дроа постојат четири главни причини за нејзината значајна улога. Првата причина е историјата на XX век, во која биле направени масакри без преседан во име на изградба на „новиот човек“ од страна на комунистичкиот и нацистичкиот тоталитаризам. Поради тоа, во име на „злосторството против човештвото“ е создаден Нирнбершки кодекс со кој се пропишани основните правила во врска со експериментирање со човечките суштества, битија. Воедно, во 1948 г. е донесена и Универзалната декларација за човековите права.

Другиот фактор на современата ренесансна етика е сè поголемата примена на сите научни откритија, кои ѝ овозможува на техниката исклучителна моќ, што создаде радикално

нова ситуација за човештвото (како на пр. загадувањето). Затоа, според Дроа, една од главните промени на нашата епоха треба да е свест за ограничување на науката, бидејќи таа произведува сосема нови ситуации, но не е во можност да понуди решенија за проблемите кои ги создава (ibid: 69-72).

Третата причина која ја наведува Дроа е зголемувањето на бројот на етичките прашања, постојано растечката сложеност на современото општество (од трговија, финансии, индустрија, спорт, медиуми), при што е особено интересна забелешката во однос на медицината. Дроа истакнува дека за прв пат во историјата се случува, во последниве децении, да можеме да се замешаме во создавањето на самиот живот.

„Медицинската техника денес е во можност не само да го измени човечкиот пород, туку наскоро ќе го менува и карактерот на генетскиот код.“ Тие можности ги повлекуваат прашањата кои повеќе не се предмет на класичната медицинска етика. (ibid: 74)

Мутацијата на медицинската техника, според Дроа, ја претставува последната – четвртата причина која го објаснува денешниот развој на етичката мисла. Според него, кога се зборува за „медицинска етика“, „биоетика“ и „биомедицина“, се мисли на можностите за интервенција врз човечкото тело кои неверојатно се развиле (трансплантации, клонирање на ќелии, одгледување на ткива и органи на една личност). Затоа прашањето околу кое најчесто се расправа е: на кои можности треба да им се даде приоритет, а кои евентуално треба да се поттикнат (стимулираат) и поддржат; кои треба да се одложат, да

се прекинат или контролираат; кои треба да се забранат? Каде се границите на човечката интервенција врз живата материја; кој ги одредува тие граници; во име на што? (ibid: 74-76).

Веруваме, како што науката и медицината го бараат модулот да му се спротивстават на човечкиот непријател, етиката набрзо ќе ги даде одговорите на овие прашања во име на хуманоста, на општочовечкото добро.

Опасност од криза

Во име на погоре поставените прашања, а и во можноста да се превенираат низа кризи кои можат да бидат предизвикани од „новото нормално“, еден од одговорите може да го најдеме во мислењето на Касирер дека најголемата заслуга на стоичката концепција на човекот лежи во фактот дека оваа концепција му дава на човекот длабоко чувство и за неговата хармонија со природата и за неговата независност од природата. „Човекот се наоѓа во совршена рамнотежа со универзумот и знае дека оваа рамнотежа не смее да биде пореметена од никаква надворешна сила“ (Касирер 1998: 21–22).

Потоа, ако тргнеме од минатото, од XIX век, за кој Форд истакнал дека во тој период „се рушеле престолите, исчезнувале старите држави, а новите општествени сили избивале на прв план“ (Форд 2005: 378) и дека тоа било време, според Гадамер, „на голема општествена реорганизација и политичка и религиозна промена“ (Гадамер 2005: 21), по кои настапил период на нововековната историја, се прашуваме дали во XXI век не се случува истото? Се прашуваме

дали како што првичната просветителска идеологија беше пренасочена во други цели и предизвика низа кризи, дали тоа се прави и со глобалистичката идеологија? Всушност, во либерализмот се гледаат и почетоците на глобализацијата, чии основи лежат во книгата *Испиражување на природата и причини на бојатисивојто на народите* (1776) од Адам Смит, во која ја поставил теоријата за апсолутна вредност, односно идејата за слободна трговија меѓу народите и во теоријата на компаративен пристап од англискиот економист Дејвид Рикардо со книгата *Принципи на политичката економија и оданочувањето* (1817), кој воедно се смета за втемелувач на меѓународната трговија. Тогаш биле создавани нови визии за светот, па со „новиот дискурс векот изгледал како век на космополитизам, размена на сè поголема циркулација на луѓе и идеи“ (Вовел 2006: 19). Човекот започнал да се надвладува себеси, барал излез од затворената субјективност во хуманоста, егалитаризмот, демократијата, човековите права, духовната револуција. Притоа сè требало да подложи на критика, поради што Кант истакнал дека „нашиот век е век на критиката“. Истовремено насекаде се барала слободата: во мислењето, во говорот, во творењето, во секојдневното живеење, поради што Дидро забележал: „Секој век носи во себе дух кој го одбележува; нашиот дух – се чини дека е духот на слободата“ (Vidah 1984: 290).

Што можеме да кажеме за духот на XXI век? Каков е тој? Што ќе ни донесе новиот светски поредок? Дали тој ќе се создава постојано на база на некакви кризи, па тој ќе биде век на

кризи? Кон што го води човекот експанзивниот технолошко-информатички развој, циркулацијата на луѓето и идеите, совршенствата на научните откритија и можности? Човекот во „новото нормално“, во моментот на создавање на новиот светски поредок, во какафонијата од информации како повторно да го оживува во себе романтичарскиот дух, издигнувајќи го субјективизмот во еден свој аутистичен свет. Во неговото бегство од реалноста и од информациите го гледа спасот од моменталниот хаос, од економската, политичката, образовната, социјалната, идентитетската, културната криза, но притоа тој поставува штит за каков било прием на други информации кои се значајни за понатамошното живеење воопшто.

Втемелувачот на сознајната теорија, на емпиризмот и предвесникот на просветителството Џон Лок сметал дека „Сè што има почеток има и причина“ (Купер 2004: 78). Па се поставува прашањето каде е причината за почетокот на ваквото живеење и каде ја води човечката цивилизација? Според Лок, разумот морал да биде наш најголем судија и треба да нè води во сè. Тој се залагал за воспоставување на правна власт, ја оправдувал револуцијата само доколку бил загрозен народниот суверенитет, за кој сметал дека е неутуѓив. А каде нè однесоа новите поставки? Каде нè води новиот светски поредок? Незадоволството од владејачките лидери и од политиките е големо ширум светот; во многу земји по изборните процеси се започнуваат протести, некаков вид на револуции, зелени, шарени, пролетни итн. Меѓутоа, дали тие се вистински израз на народните барања, или

всушност се одраз на борбата меѓу глобалистите и суверенистите; борбата меѓу либералите, олигарсите кои владеат со богатството на светот и протекционистите, кои го заштитуваат домашното производство, кој се залага за статусот на средната класа која за жал од ден на ден сè повеќе исчезнува. Дали поради тоа незадоволство беше и е потребно да се создаваат разни кризи?

Затоа и често провејува прашањето дали преку стратегијата за борбата со вирусот започнува спроведување на нов светски поредок? Дали преку кризата на демократијата всушност се шири идеологијата на глобалниот капитализам? Дали глобалниот империјализам, покрај пандемијата, ја предвидува глобалната еколошка катастрофа, односно дали пред нас ќе претстои криза за вода, за храна, за енергија итн.?

Според Славој Жижек капитализмот не е ист; се јакне државната интервенција, се воведува целосна дигитална контрола, имаме привидна слобода, односно слободата ја прикрива неслободата (<http://youtu.be/HehXmZrwTeu>).

Дали ваквите размислувања треба да се проследат или не? Дали треба, освен кризата со пандемијата, кризата на границите, сите други кризи како бегалска, политичка, воена, потоа природни катастрофи: пожари, земјотреси, ерупции на вулкани, да ги занемариме? Дали да ги занемариме сите протести кои се одвиваат ширум светот, на политички и социјален план, протестите кои беа поврзани со пандемијата како против ковид мерките кои го повлекуваа прашањето за слободата, особено какви што беа случувањата во Австралија? Дали да ги

занемариме настаните во Авганистан, на границата меѓу Србија и Косово, настаните во Црна Гора? Дали да ги занемариме бројките од пописите што се спроведуваа во некои земји, или од изборите во кои очигледно има политички поместувања, како на пример во Германија или во Австрија (победата на градоначалник во Грац од Комунистичката партија)? Поточно, протестите ширум Западна Европа на земјоделците, сточарите, превозниците итн. ? Како да се постигне највисоката вредност која „не е животот сам по себе, туку достоин живот“ (Huseinov, Irlic 1992: 87)? Дали и како да се ослободиме од стравот, траумата и кризите со кои живееме?

Емануел Кант и покрај тоа што сметал дека „излезот“ кој го карактеризирал *Aufklärung* е процес кој ќе нè ослободи од „малолетноста“, Фуко забележал: „Не знам дали некогаш ќе станеме полнолетни. Многу нешта во нашето искуство нè уверуваат дека историскиот настан *Aufklärung* нè не направил полнолетни, и сè уште не сме“ (Foucault 1997: 99). Ова го потврдува и сознанието дека: „Знаеше, што не го знаеше ова радосно множество, а што можеше да се узнае од книгите: дека бацилот на чумата не умира никогаш; дека може со десетици години да се притаи во покуќнината и алиштата за да чека стрпливо во собите, визбите, ковчезите, шамиите и хартиите и дека можеби, ќе дојде денот кога за несреќа и за поука на луѓето, чумата ќе ги разбуди пак своите стаорци и ќе ги испрати да умрат во некој среќен град“ (Ками 1956: 357).

Албер Ками во својот роман одбра еден град, а по повеќе од еден век, за жал, изборот

падна врз целиот свет. Сјајот и среќата на многубројните светски метрополи беше згаснат, но за среќа зракот на светлината се врати. Но поради енергетската криза пред нас е повторно светлосното згаснување на сјајот на метрополите. Повторно се наоѓаме пред голема неизвесност, и повторно ќе го бараме одговорот на прашањето за тоа како ќе го дефинираме духот на XXI век? Дали ќе биде одбележан со страв,

трауми, природни катастрофи, изоляции, пандемии од дигитален и еколошки карактер, од вируси скриени под Антарктикот како резултат на климатските промени, со воени, економски и бегалски кризи, идентитетски кризи, односно уште со колку лузни од траума ќе страда целиот свет и ќе бидеме обележани поради новиот светски поредок!?

Литература

- Актон, Лорд. 2001. *Историја на слободата*. Скопје: Слово.
- Бауман, Зигмунд. 2005. *Посмодерна етика*. Скопје: Темплум.
- Бергаев, Николај. 1996. *За човековото ројство и слободата*. Скопје: Култура.
- Блекхо, Х. Ц., Кренстон, М., Фолкис, П., Хук, С. Х., Цац, Х. Г., Лори, М. С., Мекреи, Д., Квинтон, А., Сمارт, Н. 1995. *Расширој на идеи*. Скопје: Култура.
- Вовел, Мишел (приредил). 2006. *Човек доба просветености*. Београд: СЛЮ.
- Ками, Албер. 1956. *Чума*. Скопје: Книгоиздателство „Кочо Рацин“.
- Касирер, Ернст. 1998. *Есеј за човекој*. Скопје: Култура.
- Кикерон, Тулиј, Марк. 2005. *За должностите*. Скопје: Магор.
- Купер, Е. Дејвид. 2004. *Светска филозофија*. Нови Сад: Светови.
- Маркузе, Херберт. 2015. *Еднодимензионален човек*. Скопје: Арс студио.
- Мекинтаир, Алесдер. 2004. *Крајка историја на етиката*. Скопје: Аз-Буки.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2017. „Просветителството минато или сегашност“, *Филолошки студии*, год. XV, бр. 2, сс. 13-28, www.philologicalstudies.org.
- Миронска-Христовска, Валентина. 2020. „Литературните дела и епидемиите“, *Сектор*, год. 38, бр. 75, сс. 9-23, Скопје: ИМЛ
- Фридрих Вилхелм, Ниче. 2015. *Генеологија на моралот*. Скопје: Арс студио.
- Фридрих, Ниче. 2001. *О користите и шиеите историје за животој*. Нови Сад: Светови.
- Фуко, Мишел. 1998. *Треба бранити грушито*. Нови Сад: Светови.
- Хјум, Дејвид. 2001. *Испитување на човечкото познание*. Скопје: Слово.
- Хјум, Дејвид. 2015. *Морални, политички и книжевни есеи*. Избор, превод Марија Буровска, Скопје: Арс студио.
- Херман, Луис Цудит. 2000. *Траума и закрепнување*. Скопје: Темплум.

- Шопенхауер, Артур. 1998. *Еџика*. Скопје: Култура.
- Rože-Pol. 2011. *Etika objašnjena svima*. Beograd: Geopoetika.
- Eko, Umberto. 2001. *Razgovor o kraju vremena*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Žmegać, Viktor. 1982. „Antiklasicistička faza prosvjetiteljstva. Sturm und Drang“. *Povjest svjetske književnosti, knjiga 5*, ss. 71-86. Zagreb: Mladost.
- Rend, Ajn. 2015. *Vrlina Sebičnosti*. Beograd: Albion Books.
- Sadžakov, Slobodan. 2013. *Egoizam Etička studija o moralnim principima kapitalizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Skruton, Roger. 1998. *Kratka istorija modern filozofije od Dekarta do Vingeštajna*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Foucault, Michel. 1997. „Što je prosvjeteljstvo?“. s. *Čemu*, god. IV, sv. 2 (10), ss. 87-99. Zagreb.
- Huseinov Abdulkerimovič, Abdusalam; Irlic Gerd. 1992. *Istorija etike*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. <http://youtu.be/HehXmZrwTeu>.
- Slavoj Žižek u Izvan okvira: Ako kapitalizam preživi, cijena će biti strašna, 13.09.2021. <https://youtu.be/mkcowhyrsdg>.
- Bujica: From Hero to Zero, 24.09. 2021.

Valentina Mironska-Hristovska

The “New Normal” Challenge for Fear, Trauma and Crisis

(Summary)

Almost three years, we live in the “new normal” time because of danger – Covid 19, which endangering the physical health of man disrupted his mental health as well. Fear hung over the entire population, which leaves strong traumas on the population all over the world. The reasons for the viability of the virus, for the possibility of preventing its spread, are constantly being sought, but the results are still hypothetical. Because of the danger – corona, Covid 19, the feeling of freedom was replaced by the feeling of fear and trauma. The consequences of this pandemic will be multifaceted and possibly long-term. Because of that we consider ethics to be of particular importance at this time – the ethics of science, medicine, politics and people in general.


We are already facing a health crisis around the world and the doors for economic and social crisis are already open. There will be many consequences of this pandemic and of many other crises. Therefore, the question of how we will define the spirit of the XXI century, of the new world order is open before us. Will it be marked by fear, trauma, natural disasters, isolation, pandemics of a digital and ecological nature or of viruses hidden under Antarctica as a result of climate change, military, economic and refugee crises, identity crises. Fear is among us again. We feel fear of not having food, energy, electricity, gas, fear of the Third World War. What should be the price of the new world order?

Key words: “new normal”, Covid 19, fear, trauma, crisis, pandemic, ethics, the new world order

Ема Лакинска

УДК 791.633-051Кардалевска, А.

УДК 791(497.7)(049.3)

Review article / Преџлеген научен џруг


ЛИКОВИТЕ ОД КЛАСИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА ВО МАКЕДОНСКИОТ КРАТКОМЕТРАЖЕН НЕОНОАР ФИЛМ (СЦЕНАРИОТО НА АЛЕКСАНДРА КАРДАЛЕВСКА)

Клучни зборови: филм ноар, македонски неоноар, книжевни ликови, Александра Кардалевска, *Сценариоџо*

Најновото филмско остварување на режисерката Александра Кардалевска, насловено *Сценариоџо*, претставува предмет на фокализација на овој труд, главно поради неговата најзначајна карактеристика: *Сценариоџо* претставува еден од првите македонски краткометражни играни филмови што го користи техничкиот и концептуалниот јазик на жанрот *неоноар*. Во него и практично гледаме како функционираат книжевните ликови на филмското платно.

За да можеме правилно да го сместиме ова филмско дело на своето вистинско место на македонската филмска сцена, како дел од европската па и од светската сцена, најпрво накратко би се осврнала на значењето на техниката во која е снимен, потоа на жанрот *неоноар* во и

вон македонската кинематографија, кои во еден дел ќе ги разјаснат темите и мотивите кои Кардалевска ги става на прво место во ова нејзино најново дело.

Црниот филм и периодот на неоноар

Периодот на класичниот „црн филм“, или *film noir* како што е наречен во светот, се протега од 1941 година до 1958 година, некаде помеѓу *Малтешкиот сокол* (*The Maltese Falcon*) на Џон Хјустон и *Допирот на злото* (*Touch of Evil*) на Орсон Велс. Од снимателска гледна точка, овие филмови се карактеризираат со необично осветлување, спротивставеност на светлината и сенката, накосеност на аглите на камерата и композиција на сцената надвор од цента-

рот. На суштинско ниво, она што го прави посебен *црниот филм* е инверзијата на традиционалните вредности кои ги карактеризираат ликовите. Па така, во него негативните ликови стануваат херои, додека традиционално добрите ликови (како полицајци) можеме да ги видиме како вршат криминални дела. Токму овој амбиент прави *црниот филм* да изгледа морално амбивалентно, па гледачот тешко може да го распознае доброто од лошото. Во него владее отуѓеноста, паранојата и песимизмот, изобилува со насилство и криминал, па кога ќе ги додадеме техниките на снимање, добиваме дезориентираност кај гледачите. Токму овој тип на снимателска техника игра со архетипот на Сенката на Карл Јунг (1998). Во овие филмови дејството го движи Сенката, па затоа и ја доживува популарноста која ја има; овие филмови му помагаат на поединецот, на гледачот, да ја осветли својата сопствена Сенка.

Терминот *неоноар* дефинира една цела плејада филмови кои се снимени по класичниот *ноар* период, а сепак ги содржат истите теми и сензибилитет. Разликата помеѓу овие филмови и оние од класичниот *ноар* период е најпрво што тие не се снимени во црно-бело, што им создава простор за подобра игра со светлината и сенката за разлика од нивните претходници. Па така, *неоноар* филмовите се покажале посposобни да го донесат *ноар* изгледот од две причини. Првата, бидејќи за разлика од класичниот *ноар* период, кој го добил името откако веќе бил завршен, а карактеристиките му биле одредени многу подоцна, *неоноар* периодот е момент во кој филмските работници се свесни

што означува тој и работат за да ги задоволат изострените очекувања на гледачот. И втората, бидејќи во *неоноар* периодот филмските работници успеваат да се скријат зад фикцијата за да останат политички коректни, а таа им дава едно огромно поле за креативност и можности. Некои попознати светски неоноар долгометражни филмови се: *Празна тачка (Point Blank)* на Џон Бурман и *Бони и Клајд (Bonnie and Clyde)* на Артур Пен, и двата филма од 1967 година кои ги одбележаа шеесеттите; потоа *Кинески траг (Chinatown)* на Роман Полански од 1974 година; *Синоп кагифе (Blue Velvet)* на Дејвид Линч од 1986 година; *Касайски кучиња (Reservoir Dogs)* на Квентин Тарантино од 1992 година; *Човекој кој не беше тука (The Man Who Wasn't There)* на браќата Коен од 2001 година, и *Град на тревој (Sin City)* на Роберт Родригез од 2005 година.

Македонскиот кусометражен игран филм

Мирослав Чепинчиќ во „Производството на кусометражните играни филмови во Македонија“, составен дел на делото *Македонскиот игран филм (1992)*, сакајќи пообјективно да го дефинира кусометражниот игран филм, вели дека тој го „подразбира овој жанр како определен експериментален кинестетски полигон на кој може да се истражува филмскиот израз, неговите основи и специфичности, со широко ослободување на творечките шанси, од техницистичките закани, како што тоа по правило е случај со документарната играна продукција“ (Чепинчиќ 1992: 278). Од моментот на излегување на

првиот македонски кусометражен филм, „Подарок на веселиот молер“ (1957) на Димитар Костаров, до денес, тенденцијата на поетиката на кусометражниот игран филм е „претпоставена, а не изградена поетска форма“ (Чепинчиќ 1992: 282) Кусометражниот филм служи да постави претпоставки и со тоа да го мотивира гледачот да пресуди што е вистината а што не.

Жанровски, кусометражниот филм е филмска форма која се наоѓа некаде на половина пат помеѓу документарниот филм и филмската репортажа. Се разликува од долгометражниот игран филм бидејќи има ограничено времетраење, кое на почетокот било „сведено на филмска ролна во должина на ефективна лента од 300 до 600 метри“ (*Истио*). Во овој почетен период секој филм бил нем, за подоцна да стапи на сцена звучниот филм. Самата еволуција на жанрот на филмот конечно ја донела кусометражната играна форма каква што ја знаеме денес. Уште од самите почетоци, кусиот игран филм како да се труди да го докаже своето поетско потекло, кое го оправдува со присуството на „контемплативен визуелен облик, во кој авторите се обидуваат да ја откријат и претстават мислата или емоцијата на начин на кој тоа ќе го иницираат кинестетските ситуации и склопови“ (Чепинчиќ 1992: 281). Затоа оваа филмска форма е атрактивна за денешните филмски работници; бидејќи во брзото време на интернетот и воопшто на кратките и брзи форми на уметноста, им создава простор да ги постават есенцијалните прашања и да дадат одговор. Режиерката Александра Кардалевска се наметнува на македонската филмска сцена со техниката на

снимање на *неоноар* која не е честа кај македонските режисери.

Простор, време и кратко сиже на *Сценариоџо*

Сценариоџо на Александра Кардалевска е филмско кусометражно остварување кое ја следи линијата на кратките форми кои во себе носат длабински пораки, анализирајќи го општеството низ призмата на опонентите факција – фикција. Продуцент на филмот е Light production во копродукција со Круг филм, Иконе, Кјуб студио (Cube studios) и Алка филмс (Alka films). Филмот е поддржан од Агенцијата за филм на Северна Македонија. Режијата и сценариото се на Александра Кардалевска, а продуценти се Александар Крстевски и Дејан Крајчевски. Актерскиот тим се состои од: Драгана Костадиновска (Ана Каренина), Огнен Дранговски (Алексеј Вронски), Атанас Атанасовски (Хамлет), Игор Ангелов (Дракула), Симеон Мони Дамевски (Шерлок Холмс) и Ана Стојановска (Бела). Премиерата на *Сценариоџо* е закажана во првата половина на декември 2022 година, во просториите на кино „Фросина“.

Токму призмата на факција – фикција е многу важна во профилмската ситуација – т.е. здравствените, социјалните, политичките, па и културните околности во кои се одвива филмската продукција на *Сценариоџо*. Имено, Кардалевска го пишува неговото сценарио и го снима филмот во моменти кога не само македонското општество, туку и целиот свет е втурнат во здравствената криза со светска пандемија од

ковид-19 во 2021 година. По мерките за заштита и двегодишна домашна изолација, *Сценариото* ќе ја доживее својата премиера во 2022 година, во постпандемски услови, кога владее војна во Европа, инфлацијата го доживува својот максимум, а Македонија е цврсто на својот европски пат. И токму таму филмот ја наоѓа својата емпириска основа од која понатаму би се изведувале општи сознанија, од која би можеле да се формираат и заклучоци за ова кинематографско дело. Едноставно, Александра Кардалевска преку филмот, како метајазик, се обидува да донесе нови социо-идеолошки аспекти преку рециклирање на веќе установените позитивни вредности и да направи вредносен ресет, а со тоа да ни даде храброст и позитивен пример во ова тешко време.

Иако класичниот *неоноар* филм најчесто се случува во Лос Анџелес и инволвира детектив кој треба да се избори со сите негативци, за да му се приближи на македонскиот гледач, авторката го сместува дејствието на филмот во еден мал стан во срцето на модерно Скопје – Дебар Маало. Со тоа, ова ново филмско остварување на Александра Кардалевска го става и македонскиот краткометражен филм на мапата на светската кинематографска уметност во целост.

Сценариото почнува со љубовна сцена покрај камин, во која Ана Каренина и Алексеј Вронски водат љубов. Дијалогот кој се води меѓу нив не е многу различен од оној во романот на Толстој; Ана Каренина го предупредува дека не смеат повеќе да се гледаат, и го моли

да отпагува. Несвесни за времето и просторот во кој се сега функционални ликови, на сцената се појавува Хамлет, па сите тројца водат бизарен разговор запознавајќи се, па природно се наметнува прашањето кој е фиктивен а кој реален лик. За нештата да станат уште поапсурдни, на сцената доаѓа и Дракула. Кај сите ликови преовладува впечатокот дека самите се реални ликови, но другите се фиктивни. На линијата на фиктивните карактери наспроти реалните луѓе, се наметнува и мистеријата во филмот. Во тој момент на сцената излегува Шерлок Холмс, кој им помага на останатите ликови да ја сфатат реалната ситуација – дека сите се фиктивни ликови. Тогаш сите заедно почнуваат истрага за да го најдат сценариото, со цел да дознаат како ќе заврши секој од нив. По потрагата настанува мешаница, па Дракула ја каснува Ана Каренина, а Хамлет одбива да прави онака како што е напишано во сценариото за неговиот лик, или да го забодува Дракула директно во срцето. Во екот на нивната расправија доаѓа авторката на сценариото, убавата Бела, која ги зема листовите на кои тоа е напишано. Таа зборува на телефон со некој кој би требало да го види сценариото, и ги става листовите во автомобилот. Во последната сцена Бела го вози својот автомобил со Ана Каренина на совозачкото седиште, а Вронски, Хамлет, Дракула и Шерлок Холмс се на задното седиште. Филмот завршува со кадар на кој го гледаме автомобилот како заминува по улиците на скопско Дебар Маало во модерно Скопје.

Анализа на ликовите во *Сценариоѿо*

Евидентно е дека сценаристката Кардалевска во филмот ги доделува улогите на веќе познати светски книжевни ликови, кои како такви се веќе изградени во книжевните дела во кои живеат. Овие книжевни дела служат за предлошка во конструирањето на ликовите во *Сценариоѿо*. Интермедијалноста на книжевните ликови, и самиот пренос на нивното значење од книжевност во филм, честопати била тема на интерес на филмските критичари ширум светот. Интермедијалноста во филмот, и преносот на книжевни ликови од светската книжевност во еден македонски краткометражен филм, го формулира значењето на овој филм во македонската кинематографија, а со тоа ја дефинира и неговата тежина. Во одредена мера, *Сценариоѿо* е одраз на прифаќањето на европските вредности кои секако ги носат светски книжевни ликови, но овој пат во македонско социокултурно милје. Оваа струја на прифаќање и одомаќинување на европските вредности и не е нова во македонската уметност, преку преводите на македонски јазик на овие важни книжевни дела. Како што вели и Георги Старделов: „Естетскиот интеграл на македонската уметност како национална уметност се состои од некои јадра кои се присутни во секоја уметност, и како такви ја обликуваат националната. На тој начин естетскиот, па и другите вредности на една уметност нема да бидат радикално поразлични од другата, или со други зборови ништо радикално различно не се случува во македонската литература од она што се случува во македонски-

от филм“ (Старделов 1990: 182). Тој продолжува: „...естетските вредности на одделните уметности не се на исто ниво, но сите дејствуваат во рамките на некои заеднички битни детерминанти што се карактеристични за македонската уметност воопшто како систем...“ (*Исѿо*). Во тој дух, денешницата на македонската национална уметност ја одбележуваат токму европските вредности, во услови кога државата оди по својот европски пат. Но на кои вредности точно алудира сценаристката Кардалевска, или со други зборови зошто ги позајмува токму овие книжевни ликови во својот филм?

За да ја одгатнеме тежината на овие филмски ликови, најпрво треба да погледнеме во нив како книжевни ликови, во делата во кои се воспоставени и изградени, на просторот и времето во тие дела, како и комплексноста на ситуациите во кои живеат книжевните ликови. Во продолжение би сакала да кажам збор два за секој од нив како книжевни ликови, а потоа и како филмски.

Ана Каренина и Алексеј Вронски се добро познати книжевни ликови од романот на Лав Толстој *Ана Каренина* (1878). Во склопот на романот таа е развиена како жена која дејствува многу слободно, земајќи го предвид патријархалното општество во кое живее, во Русија во втората половина на 19. век. Дури и во овие услови, таа не гледа потреба да ги оправдува своите постапки, особено со прељубата со Вронски. Толстој оди и подалеку од тоа, кога нејзиниот сопруг Алексеј Александрович решава да го чува нејзиното вонбрачно дете, плод на оваа прељуба, по самоубиството на Ана, кога

Вронски решава да се приклучи во Руско-турската војна. Но и покрај оваа слобода која навидум ја ужива Ана Каренина како книжевен лик, таа сепак низ целиот роман живее во кафезот на сопствениот страв. Под превезот на стравот од загуба на семејството и нејзиното место во општеството, конечно се крие нејзиниот паничен страв од самотија, кој на крајот на романот ја носи и до самоубиство. Токму тука го гледам преклопувањето на Ана Каренина на Толстој со Ана Каренина на Кардалевска: и двете живеат во страв, но смртта на филмската Ана Каренина е само симболична, симбол на убиството на стравот. Со тоа Кардалевска сака да испрати импулс кон гледачите дека колку и да е голем стравот, тој мора да биде надвладеан за да може да проработи разумот. Па дури и следот на настаните на сцената е со таа симболика: Ана Каренина е касната од Дракула и симболично умира, а во тој момент надвладува разумот на Хамлет додека одбива да постапува онака како што е напишано кога сфаќа дека сепак има избор. Во оваа сцена Вронски е спореден лик, бедем на единствената хероина – Ана Каренина, кој слепо се држи до напишаното.

Хамлет е книжевен лик кој е развиен во истоимената трагедија на Вилијам Шекспир од 1601 година. Дејството на трагедијата се одвива во доцната ренесанса во Данска. Како книжевен лик, тој претставува сестрана личност склона кон длабинско размислување. Неговите размислувања во трагедијата се во правец на семејството и животот, но и на смртта, религијата и општественото уредување. Позната е неговата реплика „Нешто е гнило во државата Дан-

ска“, со која алудира на гнилоста во семејството и во општествениот поредок. Хамлет, како книжевен лик, носи универзални вредности на млад човек кој се бори за честа, достоинството, но и за љубовта. Овие елементарни вредности се вклучени и во ликот на филмскиот лик на Хамлет на Кардалевска. За тоа дека таа со вметнувањето на овој книжевен лик го става акцентот на човекољубието, говори моментот кога овој филмски Хамлет одбива да дејствува како што веќе е напишано во сценариото, кога треба да го забодува Дракула во срцето. Оваа традиционална одмаздничка улога на Хамлет, која овој пат треба да ја направи заради каснувањето на Ана Каренина, и покрај вперениот пиштол од Вронски, тој разумно ја отфрла. На тој начин, Кардалевска не потсетува дека и во најтрагичните моменти треба да надвлее разумот. Со неговата реплика „Со векови опстојувам како што е напишано, доста е!“; овој книжевен лик на филмското платно прераснува во олицетворение на совеста и критичкиот дух. Зборувајќи за тоа дека судбината на книжевните ликови е однапред одредена, што не е случај со судбината на реалните луѓе, тој јасно го потсетува гледачот дека секој од нас ја одредува сопствената судбина преку своите избори. Како што вели филмскиот Хамлет: „Да бидеш човек значи да се создадеш себеси, своите емоции, верувања, дејствувања“, а со тоа сценаристката Кардалевска го реформулира значењето на познатата реплика на оној Хамлет на Шекспир „да се биде или не, тоа е прашањето сега“. Овде таа прави реактуализација на елементарните вистински вредности кои во денешните санитар-

ни, социолошки и културолошки услови доживуваат криза. Овој Хамлет на Кардалевска е класичен *неоноар* херој кога тој „нè изненадува со позитивистичките својства на еден разумен и упорен професионалец кај кого чувството на правда останува нештетено“ (Василевски 2002: 373-374).

Книжевниот лик на грофот **Дракула** во романот *Дракула* (1897) од Брам Стокер е устоличен во Трансилванија, Романија, кон крајот на 19. век. Филмскиот лик на Дракула, покрај веќе установениот карактер во книжевното дело, го носи во себе и архетипскиот лик на вампирот, кој е присутен во македонскиот фолклор и култ. На тој начин, и покрај универзалната тежина на останатите ликови, Кардалевска става и македонски печат на своето филмско остварување. Репликата со која Дракула влегува на сцената: „Не плашете се, има причина зошто нештата се онакви какви што се“ дава одреден спокој кај гледачот, чувство на згриженост и припадност. Подоцна, преку хумористичната и симпатична реплика на Дракула по каснувањето на Ана Каренина: „Извинете, инстинктот ми преовлада“, Кардалевска како да наоѓа изговор за сопствениот инстинкт втемелен во македонската филмска уметност наспроти светската и инсистира на македонското како дел од космополитското.

Шерлок Холмс е книжевен лик, детектив, кој го наоѓаме во приказните на сер Артур Конан Дојл. Книжевниот лик е создаден во втората половина на 19 и почетокот на 20 век, а познат е по неговата изострена перцепција и логика, како и меморија, кои му помагаат да ги разреши криминалните случаи. Филмскиот Шер-

лок Холмс на Александра Кардалевска ги носи истите овие карактеристики, а криминалниот случај кој тој го решава овој пат е многу подлабок: Дали сме вистински луѓе или книжевни ликови? Тој во својот дух ги води останатите карактери кон Вистината, инсистирајќи на тоа дека мора да има податоци за да направи сопствена теорија за настанатата ситуација. Нè предупредува да не ги искривуваме фактите за да одговараат на теориите, а со тоа ги фрла во сенка сите теории на заговор и лажни информации на кои сме подложни во денешницата. Тој вели: „Ако го исклучиме невозможното, тоа што ќе остане, колку и да е неверојатно, мора да е Вистината“. Со овие реплики Кардалевска практично го исцртува патот кон логичкото размислување во време на лажни вести, теории на заговор, и воопшто, на криза во светот на информацијата. Филмскиот Шерлок Холмс е оној кој им соопштува на сите дека тие се фиктивни карактери, а за себе вели дека е создаден за да „набљудува(м) внимателно и да размислува(м) логично пред да донесам некаков заклучок“. Ликот на Шерлок Холмс е исто така важен во *Сценариото*, бидејќи е оној кој прв ја носи оската Време и оската Простор во филмот. И покрај мислењето на секој од ликовите дека се наоѓаат во градот каде се изградени како книжевни ликови, Санкт Петербург, Елсинор или Трансилванија, тој ги потсетува дека вечерва се во нова приказна. Тој го движи дејството и во моментот кога стравот на Ана Каренина повторно преовладува, и го прашува дали ќе остане со Вронски. Расpletот на филмското дејство се случува преку репликата на Шерлок Холмс,

која повторно алудира на тоа дека секој има избор: „Има начин да го дознаеме и тоа. Едниот е да ги оставиме нештата да се случуваат така како што се напишани, а другиот е да ја најдеме приказната каде што се напишани и однапред да дознаеме што ќе се случува“.

Заклучок

Генерално гледано низ целиот филм проведува добропознатиот апсурд на Албер Ками, овој пат во модерни услови и во кризата во која се наоѓа човештвото било да е здравствена, економска или климатска. Преиспитувањето на елементарните вредности, кои не подлежат на вакво преиспитување од Втората светска војна, всушност означува преиспитување на целиот систем на уредување кој нужно во себе ги носи овие вредности, а подоцна и правец за нивно ресетирање. Сите книжевни ликови кои се инволвирани во *Сценариото* носат позитивни вредности, или на некој начин се нивно олицетворение. Нивната провениенција од различни временски епохи и различни општества, ставени во денешен контекст, ја дава нивната комплексност. Секој од нив претставува слика за себе, која пред нивното имплицирање во овој филм означувале еднозначна културна стварност. Според Анри Пажо (Пажо 2002: 103) „сликата е претставување на една културна стварност низ која единката или групата што ја разработиле (што ја делат или што ја шират) го откриваат и го изразуваат општествениот, културниот, идеолошкиот, измислениот просктор во кои тие сакаат да се сместат“. Кардалев-

ска умешно создава мешаница кога се вклучуваат и другите ликови, кога условуваат комплементарно вклопување на две или повеќе слики и давајќи им двозначност или повеќезначност на своите ликови: тие ја носат сликата во која оригинално се развиени, но и сликата за новиот лик и улогата која им ја дава авторката, но нивната слика се менува од аспект на Другиот секогаш кога дијалогизираат со различен лик.

Во јадрото, Александра Кардалевска уште еднаш нè потсетува на мудроста на Жан Пол Сартр во *Еџистенцијализам и човекови емоции* (1957) каде тој првично ја застапува тезата дека постоењето е пред есенцијата. Сартр вели дека како атеист и во отсуство на Бог никој не може да ја одреди иднината на кое било човечко суштество. Таа не се одредува однапред бидејќи никој не може да знае што ќе постигне еден човек однапред. Оттука следува дека ние сме она што сме благодарение на нашите избори и дејствувања. Секој човек сам си ги избира: својата професија, нивото на образование, брачниот статус, религија (или не), стилот на живеење, ставовите, верувањата и вредностите. И бидејќи сами ја избираме својата природа, сами сме одговорни за неа. Не можеме да обвиниме никого, бидејќи во секој момент можеме да избереме да станеме нова, различна личност. Слободни сме бидејќи во изборот на делувањето или одредувањето на нашата природа не можеме да се потпреме ниту на Бог ниту на општеството. Нашата слобода најмногу зависи од нашата способност за визуализација на дополнителни можности во нашите услови. Сартр нè учи дека кога правиме избор треба да

ги ограничиме нашите напори на она што е под наша директна контрола. Во спротивно, го губиме времето на невозможното, а кога ќе дојде до реализација на ова, паѓаме во очај бидејќи знаеме дека не може да нè спаси ниту Бог, ниту принц на бел коњ. И конечно, Сартр инсистира дека не може да постои свеста за „јас“ додека не постои свеста за постоењето на другите. За да добиеме каква било вистина за себе мораме да имаме контакт со друга личност. Кога ќе го прифатиме ова, откриваме свет на интересивност. Како што вели Сартр: „Преку откривање

на моето внатрешно битие, јас го откривам и Другиот во исто време.“ (Сартр 1957: 37-38)

Гледајќи го *Сценариото* низ сиве овие призма, на факција – фикција, низ призмата на егзистенцијализмот и на апсурдот, можеме да заклучиме дека се работи за едно многу комплексно филмско кусометражно остварување каде Александра Кардалевска многу мудро го користи кусото време за да ги загатне основните прашања за егзистенцијата, човекољубието и Вистината.

Литература

- Василевски, Георги. 2000. *ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ, Книга 1 – Раздобјето на немиот филм (1895 – 1927)*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Василевски, Георги. 2002. *ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ, Книга 2 – Звучниот филм (1927 – 1945)*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Василевски, Георги. 2003. *ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ, Книга 3 – Филмот по Втората светска војна (1945 – 1960)*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Василевски, Георги. 2006. *ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ, Книга 4 – Консолидација на националните кинематографии (1960 – 1980)*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Јунг, Карл. 1998. *Човекој и неговите симболи*. Скопје: Зумпрес.
- Јунг, Карл. 2003. *Психологија и алхемија*. Скопје: Табернакул.
- Јунг, Карл. 2007. *Психологијата и уметноста*. Скопје: Гурѓа.
- Ѓорѓоска – Илиевска, Мими. 2005. *Книжевоста во дијалог со филмот (Интермедијални односи меѓу македонската книжевност и филм)*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Чепинчиќ, Мирослав. 1992. *Македонскиот игран филм, книга прва*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Чепинчиќ, Мирослав. 1999. *Македонскиот игран филм, книга втора*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- ВТОРИОТ ПОЧЕТОК НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ*. 1990. Резултати од симпозиумот: Почетоците и првата етапа од развојот на институционално организираната кинематографија во Македонија, редакција Павлина Гргуревик, Дубравка Рубен. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Conrad, Mark, 2007, *The philosophy of Neo-noir (The philosophy of popular culture)*, Kentucky: University press of Kentucky

Sartre, Jean-Paul, 1957, "Existentialism" (1946), in *Existentialism and Human Emotions*, trans. Bernard Frechtman, New York: Philosophical Library

Ema Lakinska

Characters from the Classic Literature in Macedonian Short Neo-noir Film (*The Script* by Aleksandra Kardalevska)
(Summary)

This paper investigates how already known literary characters function in a Macedonian neo-noir short film on the example of *The Script* by Aleksandra Kardalevska. By primarily explaining the meaning and significance of noir and neo-noir films, as well as mapping the field of short Macedonian films, this paper focuses on the meaning and the impact of the latest short film of Aleksandra Kardalevska *The Script*. In this analysis we first look at the meaning of the literary characters involved in the film, in order to offer the reader their meaning as well as their contribution of positive values to the narrative. Then we proceed to accumulative analysis of all characters through the prism of Jean Paul Sartre, in order to interpret the meaning of these values in today's world, facing an ongoing sanitary, social and cultural crisis.

Key words: film noir, neo-noir, literary characters, Aleksandra Kardalevska, *The Script*

Sofija Popovska

УДК 82-1.0

УДК 821.111(73)-1.09

Original scientific paper / Изворен научен џруг


ELLIPSES IN AVANTGARDE POETRY: AESTHETIC FUNCTIONS, CULTURAL NECESSITY, AND THE GENERAL PRINCIPLE OF SUBVERSION

Key words: ellipsis, avantgarde, subversion, literary device, aesthetic function

Introduction

The aim of this article is to identify and discuss the most prominent aesthetic functions of the ellipsis in the context of avantgarde poetry, as well as their relationship to the broader artistic principle of subversion. The first section of the article will delve into defining the meaning of “ellipsis”, considering how its use was embedded in the changing dynamics between author and reader as well as society and tradition in the context of the avantgarde literary movement, and examining its most prominent aesthetic functions in this literary era: 1) attracting attention; 2) compression; 3) disjunction; 4) ambivalence; 5) defamiliarization. The second section will provide an application of the theoretical analysis presented in the first to two Imagist poems by Charles Reznikoff and Ezra Pound, two

poets of the North American avantgarde. However, before the subject is broached, two necessary notes on terminology should be mentioned.

Firstly, in the context of this article, the term “ellipsis” does not refer to the punctuation symbol – “...” – but rather to the literary device, “where a word (or several words) is left out”.¹ That being said, the use of this term does include instances of ellipses which are expressed in terms of the punctuation symbol “...”, as well as other instances, which may be represented by a dash (“—”), em dash (“—”), empty space, or not represented visually at all, being implied by a syntactical incongruence instead.

Another important note is that, in the context of this article, the term avantgarde will be discussed mostly in relation to writing from- and about- the Russian and North American avantgarde canons.

¹ Cuddon, J. A. 1987. “Ellipsis.” IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 216, London: Penguin Books.

In his article, *The Russian Avantgarde*, Aleksandar Flaker, a prominent literary scholar of Slavic languages and literature, identifies the avantgarde in Russia as an amalgamation of various literary movements around the 1910s and 1920s, set apart from others by formal experiments and a subversive approach to cultural norms.² The North American avantgarde occupies a longer time period, with literary contributions in the 1950s and 1960s still pertaining to this category.³ However, the poetry chosen for this article as representative of the North American avantgarde stems from a portion of it that is comparable to its Russian counterpart and took place during approximately the same time-frame. This subsection of the movement is the American Modernist movement of the 1910s and 1920s. Aside from being located at the same point in history, these two movements share an almost identical approach to the written text, which serves as a sound logical basis for the assumption that the use of ellipses in poetry from these literary movements is comparable.

Here, it is important to note that the connection between Russian Formalism and the Russian avantgarde determined the latter's approach to the

written text. Namely, the individual elements of a text and their interplay, in other words, its 'form', was considered to be the key to the meaning of the text, rather than its surrounding cultural and historical context.⁴ Viktor Shklovsky, a founder of Russian Formalism, was both a personal acquaintance and collaborator of some of the most prominent avantgardists.⁵ As for North American modernism, its text-focused approach had been defined by two of its best-known poets and theoreticians, T.S. Eliot and Ezra Pound.⁶ Notably, in his essay, *Tradition and the Individual Talent*, Eliot qualified good poetry as one that "keeps the reader's attention on the text".⁷ The form in modernism would mirror the thematic content; for example, Eliot's poem, *The Waste Land*, employed fragmented verses to convey urban decay, and stream of consciousness narratives were used to suggest a natural flow of human thought.⁸

Now that the temporal and terminological specificities of this article have been clarified, a definition of the central subject is due – what is an ellipsis, or, more importantly, what did an ellipsis mean during- and to the avantgarde literary movement?

² Flaker, Aleksandar. 1989. "Die Russische Avantgarde" IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 11–44, Graz: Droschl.

³ Burt, Stephen. 2015. "Mid-Century Modernism." IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 128–141, New York: Cambridge University Press.

⁴ Flaker, Aleksandar. 1989. "Die Russische Avantgarde" IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 11–44, Graz: Droschl.

⁵ Ibid.

⁶ Upstone, Sara. 2017. "Modernism and Surrealism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.

⁷ Upstone, Sara. 2017. "Formalism and New Criticism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 15–28, London: Teach Yourself.

⁸ Upstone, Sara. 2017. "Modernism and Surrealism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.

1. Ellipses in the Context of the Avantgarde

An ellipsis is “a figurative device where a word (or several words) is left out.”⁹ It is related to another device, which should also be defined because it will make a brief appearance in this section, parataxis – the “coordination of clauses without conjunctions”.¹⁰ An ellipsis can serve various aesthetic functions within a verse. If the verse in which an ellipsis is embedded isn’t referential (in the dictionary sense of “containing or of the nature of references or allusions”¹¹, rather than the linguistic sense), it can be used to achieve the effect of 1) attracting attention; 2) compression; 3) disjunction; 4) ambivalence; 5) defamiliarization.

These aesthetic functions are inseparable from the relation of the avantgarde artist and their audience. Literary scholar Dubravka Oraić-Tolić offers a helpful summary of this relationship in her essay, “Collage”. While her analysis refers to visual art, it nevertheless relies on principles that are shared among the various artforms in the avantgarde, and is therefore applicable to its poetry. On one hand, she identifies a complete “negation of the public, all its expectations and capacity for perception”.¹² On the other, there’s a possibility of “cooperation” with the public, wherein the artist relies on its “ci-

vilisational experiences” and its “perceptive habits”, formed on the basis of “contemporary culture”.¹³ Considering the cultural context in which avantgarde poetry of the 1910s and 1920s was embedded, the second, “collaborative”, form of relationship is especially pertinent in the discussion of ellipses in poetry. Sara Upstone, in her book *Literary Theory*, points to the necessity of creating new forms as based on the need to “capture the fragmented and disordered state of twentieth-century life”.¹⁴ “Urban decay and fragmentation” being, as per Upstone, among the defining “thematic concerns” of avantgarde art, are what Oraić-Tolić had termed “civilizational experiences” in her essay. Hence, it is inevitable that a form-focused avantgarde artist should seek a physical way to represent the gaps that separate a semantic unity into fragments, in order to represent the public’s “civilisational experience” of fragmented 20th century life. In visual art, such themes were represented through a widely-used method, the avantgarde collage.¹⁵ In poetry, the ‘gaps’ became charged silences – in other words, ellipses.

Though presented as separate, the aforementioned aesthetic functions often coalesce and become indivisible in the practical use of ellipses in avantgarde poetry, as will be seen from the analysis of a specific example later on. However, in order to

⁹ Cuddon, J. A. 1987. “Ellipsis.” IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 216, London: Penguin Books.

¹⁰ Cuddon, J. A. 1987. “Parataxis.” IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 481, London: Penguin Books.

¹¹ “Referential Definition & Meaning.” *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/referential>.

¹² Oraić-Tolić, Dubravka. 1989. “Collage” IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 152–177, Graz: Droschl.

¹³ Ibid.

¹⁴ Upstone, Sara. 2017. “Modernism and Surrealism.” IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.

¹⁵ Oraić-Tolić, Dubravka. 1989. “Collage” IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 152–177, Graz: Droschl.

avoid the necessity to define the relations between ellipses and their aesthetic functions in the process of interpretation, which would detract from the particularities of a given poem by redirecting the focus towards the abstract and general, it is sensible to begin by sketching the outlines of possibility available to this literary device.

1.1 Subversion as a General Principle

Before the particular aesthetic functions of ellipses are examined, it is important to address the following question: is it possible to identify a general, compendious *purpose* of the use of ellipses? While the meaning of a particular ellipsis in avantgarde poetry is specific to its surrounding context, it nevertheless conforms to a general principle that is relevant to all avantgarde art: subversion. In her essay, “Collage”, Oraić-Tolić summarizes the goal of the avantgarde movement as: “the destruction of the (...) principles of traditional and modern European art”.¹⁶ Hence, it can be argued that all literary devices used in this movement add to the ultimate goal of subverting long-standing traditions of literature.

Well-known avantgarde scholar, Aleksandar Flaker, in his essay, “Provokation”, argues that “aesthetic provocation” and “aesthetic challenge” are two ways that the avantgarde subverts notions, such as “aesthetic norms” and “aesthetic taboos”.¹⁷ By provoking and challenging the reader, the artist “evokes resistance”, inducing change in the “aes-

thetic habits” of the reader (or “recipient”, as Flaker phrases it, as he includes all artforms in his analysis).¹⁸ Notably, Flaker’s analysis also acknowledges the importance of an active audience for the success of this undertaking, citing a “focus on the recipient” present in much avantgarde writing.¹⁹ The process of avantgarde provocation can be illustrated as a domino effect: it begins with an unusual, subversive form of written text, which then “provokes” its reader to pay close attention and analyze its content, and finally culminates in a re-evaluation of some type of aesthetic norm or taboo which the reader had been accustomed to. It can be concluded that subversion in avantgarde art, and literature in particular, is not only the subversion of long-standing literary traditions, but also the norms and taboos of its recipients.

What follows next is a more detailed discussion of the aesthetic functions of ellipses enumerated in section 1, supplemented with excerpts of writing from- and about the avantgarde movement, which is aimed at illuminating the literary possibilities of this seemingly innocuous device. An illustration of some of these principles at work, as well as how they finally segue into the general theme of subversion, in two Imagist poems by Charles Reznikoff and Ezra Pound, will be undertaken in section 2 of this article.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Flaker, Aleksandar. 1989. “Provokation” IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 132–143, Graz: Droschl.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

1.2 Attracting Attention

The first function is the most obvious – an ellipsis is the leaving-out of something expected to be present. Unlike a ‘natural’ (that is – not purposeful) pause between words, an unscripted lack, an ellipsis presents an unexpected stumbling block, which increases its visibility in a text. “To omit a word (...) is perhaps the most emphatic way of stressing it,” writes Jorge Luis Borges in *The Garden of Forking Paths*. There are certainly other ways to foreground a word in a sentence, but none with quite the same impact. An italicized, or otherwise stylistically distinct word, commands attention, but nevertheless remains an element in the continuity of a verse; its visual otherness serves as emphasis, but doesn’t alter its meaning entirely. Meanwhile, an ellipsis can not be *read*, since it presents an absence, a gap that requires filling in for the sake of understanding the poem. It automatically generates a new type of response in the reader: *guessing* replaces reading. Not only does it create what Joan Retallack calls “shock of alterity” in her 2007 essay “What Is Experimental Poetry & Why Do We Need It?”, but also, by virtue of participating in the creation of shocking, experimental forms, engages the reader in active communication with the text. Retallack formulates the communicative function of new forms in the following way: “experiment is conversation with an interrogative dynamic”.²⁰ She points to this “conversation” between author

and reader as being able to “turn on paying attention to what happens when well-designed questions are directed to things we sense but don’t really know”.²¹ In other words, new poetic forms create a conscious awareness of things that are normally subconscious. A change of this nature constitutes an *expansion* of consciousness; it remodels the way a reader reads, and thus becomes the microcosmic counterpart to the “new poetic form”, as defined by american futurist poet Mina Loy. In her essay, “Aphorisms on Futurism”, Loy writes: “CONSCIOUSNESS cannot spontaneously accept or reject new forms, as offered by creative genius; it is the new form, for however great a period of time it may remain a mere irritant – that molds consciousness to the necessary amplitude for holding it”.²² An ellipsis is similarly an irritant in that it is both noticeable and challenging; it primes the intended audience to perceive texts that are ambiguous, unfamiliar, and as such demand going beyond passive perception. As aesthetic functions are often composite and fluid, the effect of drawing attention often bleeds into the realms of creating ambiguity and defamiliarization. However, before those topics are handled, the function of compression, being more or less entirely a function of form, and thus somewhat less complex, should be discussed.

²⁰ Golding, Alan. 2015. “Experimental Modernisms.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.

²¹ Ibid.

²² Loy, Mina, and Conover, Roger L. 1996. “Aphorisms on Futurism.” IN *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*, ed. by Conover, Roger L., p. 149–152, New York: Farrar, Strauss and Giroux.

1.3 Compression

In describing the style characteristic of Imagist poetry, literary scholar Alan Golding refers to its “immediacy and compression”.²³ However, this type of laconic poetic styles can be found in avant-garde writing beyond the boundaries of Imagism: in Gertrude Stein’s *Tender Buttons* and Mina Loy’s *Songs to Joannes*, in Whitman’s *Blades of Grass*, in the poetry of Mayakovsky and Khlebnikov, to name just a few notable examples. Ellipses can be employed to rid a verse of all but the ‘essential’, to several effects. Firstly, with the elision of several words in a verse, the semantic weight that the verse carries as a whole is redistributed among the remaining words, thereby increasing their individual significance; what occurs as a result is a ‘literary concentrate’. Secondly, unlike the first aesthetic function listed above, ellipses can also be used to the opposite effect of drawing attention to themselves: they can generate tunnel-vision, redirecting the reader’s attention to words that might’ve not stood out as strongly in a sentence without ellipses. Thus, the interpretation of the text is directed by the accentuated words, producing a semantic equivalent of phonetic spelling.

1.4 Disjunction

Disjunction, though listed as a separate aesthetic function, could also be interpreted as an element of ambivalence, and both ambivalence and

disjunction – as elements of defamiliarization. These three effects sometimes constitute steps in one process, seeing as a disjunctive verse is also ambivalent since it lacks the clarity provided by habitual syntax, and, as such, unfamiliar, shocking, in short – leading to defamiliarization. Considering their frequent entanglement, these following three effects will be discussed in the context of their interplay, rather than separately. However, there is value in at least a partial, nominal separation of the three; firstly, because it helps to outline the process of how an ellipsis becomes an ‘agent of chaos’ that upends the habitual way a reader perceives a given topic, and secondly, because disjunction isn’t limited to being one of the ways to achieve a sense of defamiliarization, but rather, has a specific, discrete function within the context of a verse. Let us begin by addressing the second claim.

In the creation of a disjunctive verse, the ellipsis, along with its ‘cousin’ parataxis (as the coordination of clauses without the use of conjunctions, thus an elision-based device, parataxis is directly related to, if not a form of, ellipsis²⁴), plays a central role, considering disjunction is achieved through elision of words with connective functions. When discussing Gertrude Stein’s *Tender Buttons*, a(n) (in)famous collection of avantgarde poems, Golding states: “She uses collage to create a centerless text, one with no narrative, no governing point-of-view, no identifiable speaker, collaps-

²³ Golding, Alan. 2015. “Experimental Modernisms.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.

²⁴ Cuddon, J. A. 1987. “Parataxis.” IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 481, London: Penguin Books.

ing the authority of the author...”²⁵ While Stein, in *Tender Buttons*, reaches an extreme in entirely destabilizing the lyrical I, thus rendering it unidentifiable and subverting the archetypal lyrical voice strongly represented in the poetry of previous eras, she also goes beyond the speaker in her revolt against poetic norms. The springboard for this subversive process is the ellipsis. To illustrate this, Golding writes: “with Stein parataxis is the basic structural principle: words and images juxtaposed without explicit transition or connection.”²⁶

When discussing the motivational underpinning behind Stein’s use of disjunction in poetry, Golding reveals a goal that is viscerally avant-garde: by disempowering the sentence, (and with that – narration, and with that, in turn – plot) the disjunctive verse “foregrounds attention to the materials (words) over attention to meaning”²⁷. Conscious acknowledgment of artifice through exposure of material and technique is a theme that permeates avant-garde works of all mediums. From the Cubist experiments with its layering of multiple perspectives, such as in the *Nude Descending a Staircase* by Marcel Duchamp, to the minimal, geometrical designs of Futurist plays such as *Pobeda Nad Solntsem*, and from the eerie soundtrack of the aforementioned play, composed of grating, disjointed noises, to the cryptic products of Zaum po-

etry – the avant-garde produced art whose central inspiration were its own materials.

Moreover, Golding cites an ideological application of the disjunctive verse: the resistance to traditional patriarchal structures “at the level of language”.²⁸ Disjunction, and by proxy, ambivalence, is thus characterized as a weapon by those who ‘didn’t get to decide’ the rules of language – women and minorities who were excluded from the process of creating linguistic norms. Golding alleges the patriarchal origin of linguistic norms by quoting a famous question of Stein’s: “Supposing a sentence is clear whose is it?”²⁹ Stein wasn’t the only feminist writer whose elliptical poetry resisted the habitual—and one might, on the basis of her previously cited question, automatically add ‘patriarchal’—syntax used previously in poetry. Mina Loy, particularly in the cycle *Songs to Johannes*, made rich use of ellipses. Her goal, however, wasn’t limited to a feminist undermining of the sentence: the gaps created by her use of ellipses weren’t only related to meaning, but also to tone and atmosphere. The freedom won by rejecting the necessity of logically connected verses mostly mimetic of non-poetic speech allowed Loy to create “tonal complexity – encompassing despair, yearning, regret at missed opportunity, a poignant sense of loss, vulnerability...”³⁰ This relation between disjunction and ambivalence does not necessarily

²⁵ Golding, Alan. 2015. “Experimental Modernisms.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

have to represent a movement towards defamiliarization, and through it to a focus on the materials of art or an ideological rejection of socially acceptable forms: ambivalence can be a goal in itself.

A sentence without ellipses³¹ is linear in the sense that it represents a train of thought that follows an uninterrupted flow of meaning; the various vistas of meaning a single word possesses are narrowed down to the one sensible to the context determined by the words on either side of it. In this sense, ellipses represent a resistance to linearity. Even though the words around an ellipsis could strongly suggest a particular word or theme, the verbal frame around an empty space cannot present the same level of semantic fixity as a written word filling that empty space. In fact, the sole fact of the existence of an ellipsis necessarily hints at the possibility of multiple occupants of the gap. The absence of pronouns or prepositions, for example, could render the type of relationship between two nouns ambivalent. The absence of a noun or adjective, on the other hand, opens up a small infinity of possible meaning. If represented in a visual way, instead of proceeding down a linear path, a train of thought ‘fans out’ into a palette of semantic possibilities in a sentence containing an ellipsis. Golding, in describing the aesthetic function

of disjunction of *Tender Buttons*, utters a formula applicable to elliptical verses in general: “individual words retain and even multiply their power to signify.”³² Some ellipses allow for more freedom than others—indeed, in some contexts it is very clear that a specific word is implied by an ellipsis—however, authors such as Loy, Stein, and many others made rich use of the ambivalence inherent in leaving gaps within the written text.

1.5 Ambivalence and Defamiliarization

This capacity for—and pleasure in ambivalence is also closely tied to the shifting perception of the role of the reader in avantgarde poetry as compared to preceding literary movements. The passive, receptive reader is replaced by the active, interpreting one.³³ The authority of the poet, the lonesome romanticist hero, basking in—and suffering from—the isolation of genius, is overthrown. The poet, instead, professes his love for the masses, and seeks out dialogue with them, having faith in the likelihood of being understood. Leaving blank spaces to be filled, in the context of an author-reader relationship, is both a profession of faith in the ability of the reader to fill them in, as well as an invitation to do so. With their use of ellipses, the poet leaves, in Golding’s words, “apparently disconnected parts

³¹ The concept of a sentence implied here is one most frequently encountered in both speech and literature—one that follows a logical principle—thus purposefully nonsensical writing, such as works from movements such as DADA or absurdism, is excluded from this statement.

³² Golding, Alan. 2015. “Experimental Modernisms.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.

³³ Freise, Matthias. 2012. “Alle Macht Der Avantgarde!” IN *Slawistische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, p. 253–277, Tübingen: Narr.

that the reader must then reassemble.”³⁴ Thus, ambivalence becomes a tool for communication.

However, the use of ellipses can also be, quite simply, the *rejection* of particular meaning. Golding reveals that William Carlos Williams “treats with consistent sarcasm (...) the friends who ask of the poet’s construction (Williams’s term) ‘but what does it mean?’”³⁵ When used for this purpose, elliptical poetry becomes an invitation to perceive meaning as open-ended, and the poem itself is an exploration of possibility rather than a statement. This goal is congruent with the avantgarde desire to create art of semantic magnitude, art that can contain a bandwidth of meaning unavailable to its predecessors.³⁶ In his poem, *Manifest*, the Polish writer Aleksander Wat gives a voice to the ‘metaphysical hunger’ of the avantgarde poet who desires to “to devour the universe and its shadows”.³⁷

As mentioned before, while it is possible to list off the aesthetic functions of a certain device, it is also important to look at how these functions play out in the context of a specific poem. For this reason, the next step is to supplement general conclusions with an assessment of the context in which a given ellipsis is embedded. In the following sec-

tion, the aesthetic functions of ellipses discussed above will be located in two poems by Charles Reznikoff and Ezra Pound and their role therein will be analyzed. The goal of this process is to, firstly, demonstrate the way these functions tie into the thematic underpinning of the poem, and secondly, to discuss their relationship with the principle of subversion.

2. Charles Reznikoff’s Untitled Poem and Ezra Pound’s *In A Station of the Metro*: Ellipses for the Sake of Compression, Structure, and Subversion

An untitled poem by Charles Reznikoff, written in 1918, embodies the spirit of laconic, object-centric Imagist poetry.³⁸ It embodies the way ellipses can be used to achieve compression and specific structure, resulting in a ‘lyrical concentrate’ with a highly suggestive arrangement of words. The poem reads as follows:³⁹

³⁴ Golding, Alan. 2015. “Experimental Modernisms.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.

³⁵ Ibid.

³⁶ Freise, Matthias. 2012. “Alle Macht Der Avantgarde!” IN *Slawistische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, p. 253–277, Tübingen: Narr.

³⁷ English translation by me, from the German translation by Matthias Freise. Source of German translation: Freise, Matthias. 2012. “Alle Macht Der Avantgarde!” IN *Slawistische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, p. 253–277, Tübingen: Narr.

³⁸ Upstone, Sara. 2017. “Modernism and Surrealism.” IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.

³⁹ Nelson, Cary. 2015. “The Legacy of New York.” IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 50–64, New York: Cambridge University Press.

*“On Brooklyn Bridge I saw a man drop dead.
It meant **no more** than if he were a **sparrow**.
Above us rose Manhattan;
below, the **river spread** to meet **sea and sky**.”*

Owing to the immense role structure plays in this poem, an analysis of form is due as a first step. An immediately noticeable feature of the poem are the two sets of parallelisms, the first formed by the first and third verse, the second formed by the second and fourth verse. Perhaps a somewhat premature observation, considering the thematic significance of these parallelisms has yet to be delved into, but the role of ellipses here is easy to overlook – it is overshadowed by the conspicuous parallel structure of the poem. However, what ellipses do for this poem is that, by aiding its brevity, they allow the words that form the halves of the contrasting images in the poem to line up precisely. *Drop* and *rose* are both second-to-last, as well as *sparrow* and *sea and sky*. The contrast between the first and third verses is also made more acute by the auditory and visual likeness of *man* and *Manhattan*. Without ellipses, a less laconic poem wouldn't have been able to showcase the contrast as pungently. And this contrast, intensified by the sparse language in the poem, is what delivers the thematic drama: the smallness of mortal beings in its eternal opposition to the grandeur of inanimate and more-or-less immutable things.

More-or-less is a necessary qualification, especially for a marker of civilization such as *Manhattan*, considering that man-made objects possess considerably less immortality than a body of water or the atmosphere. However, the man still drops and Manhattan rises: object triumphs over subject

by virtue of its incomparable longevity. Similarly, the second and fourth verse aren't only a comparison of animal versus landscape, but also a contrast between smallness and grandeur, betraying the unstated yet implied proportions of the disparity between man and Manhattan. What is more, the two images, one of the living being, and the other – of the inanimate object, undergo a gradation. *Man* is reduced to *no more than (...) a sparrow*, whereas *Manhattan* becomes *river*, spreading into a fusion with *sea and sky*: one expanse flowing into the next, the inanimate world increases in size until it encompasses all: civilization, bodies of water, and the atmosphere. Finally, a third, anaphoric parallelism: *above* is Manhattan, *below* is the river, which then widens out, is employed to fortify the overarching, all-conquering unity of the inanimate, in which a being as small as man can become only lesser, driven to despair which only exacerbates his diminution.

Similarly elliptical, yet finding correlation between nature and man, rather than contrast, is Ezra Pound's poem *In a Station of the Metro*. Pound writes:

*The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.*

The parallelism here is between *faces* and *petals*, as well as *crowd* and *bough*. The poem is fraught with ellipses, and doesn't establish a definitive relationship between these concepts. However, rather than ambiguity and defamiliarization, this feature of the poem aids clarity, instead, by lining up the corresponding concepts: faces and petals in the first halves of their respective verses, and

crowd and bough in the second. Pound, fascinated by east Asian culture,⁴⁰ was acquainted with the popularity of parallelisms in Chinese poetry. Aside from their relevance to Chinese poetry, the parallelisms in this and Reznikoff's poem relate to what Pound defined as the "ideogrammatic method", a stylistic device often found in Imagist poetry.⁴¹ This method entails the use of contrasting concrete images, for which Pound coined the term 'luminous details', to express an abstraction.⁴²

While in Reznikoff's poem this abstract notion could be summarized as human smallness amidst the universe, Pound's poem presents a different nuance in its perception of the transience of mankind, which can be derived from its Japanese art-inspired subtext. The structure of the poem does adhere to the rules of Japanese Haiku poetry,⁴³ and stands in relation to Haiku in both an aesthetic and thematic sense, combining laconicity and the recognizable image of blossoms (presumably, cherry – a common Kigo, the Japanese term for seasonal word, signifying spring in Haiku) on a black (presumably, beautifully gnarled, flowing Ukiyo-e) branch. A closer inspection of the aesthetics that inspired this poem presents a way to decipher the its symbolism. Being, owing to their tendency to perish very quickly, a common symbol of mortality and impermanence in the Japanese literary tradition, "blossoms" call attention to the same qualities being present in their parallel counterpart, "faces".

Thus, the theme of man's impermanence is infused into this Imagist poem. However, instead of the accent being upon meaninglessness and solitude (the suicide in Reznikoff's untitled poem is markedly alone against the expanse of nature and city), the focus here lies potentially on beauty and togetherness. Firstly, petals are generally considered an image of beauty, which makes for a flattering comparison, despite the possibility that they were merely intended to accentuate the pallor of those at the metro station, especially pronounced against a dark backdrop. The branch, while serving the purpose of representing the color scheme of the metro station, as well as hinting at rainy weather, also accentuates a common origin of its blossoms, thus inviting a sense of togetherness, of shared humanity, into the foreground. An additional interpretation would be that civilization had found a way to mimic nature on an aesthetic level, and so, in contrast with Reznikoff's pessimistic vision, Pound's men are in harmony with their surroundings.

Conclusion

The ellipsis is a device that lends itself well to the needs of avantgarde poetry in the Russian and North American literary and artistic canons. It caters to the need of expressing a novel, fragmented cultural landscape and to remodeling the lyrical subject accordingly – to a figure as disjointed

⁴⁰ Upstone, Sara. 2017. "Modernism and Surrealism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

and confused as its surroundings. Ellipses present an incentive to interpret, a mode of reading essential to the avantgarde text, which is most often dialogical. Moreover, ellipses challenge the expectation of continuity and clear-cut meaning, thus providing the avantgarde principle of cultural and literary subversion with a formal equivalent. Final-

ly, through their power to question and subvert, ellipses foreground reevaluation of long-standing aesthetic norms. By changing the way we think about creating and reading literary texts, ellipses become a vehicle for reshaping the relationships between authors and readers, as well as societies and their traditions.

References

Primary Sources

- Pound, Ezra. 1913. "In a Station of the Metro." IN *Poetry Foundation*, 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/12675/in-a-station-of-the-metro>.
- Reznikoff, Charles. 2005. "Untitled." IN *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*, ed. Cooney, Seamus, p. 4, Boston: Black Sparrow Books.

Secondary Sources and Background Reading

- Burt, Stephen. 2015. "Mid-Century Modernism." IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 128–141, New York: Cambridge University Press.
- Cuddon, J. A. 1987. "Ellipsis." IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 216, London: Penguin Books.
- Cuddon, J. A. 1987. "Parataxis." IN *A Dictionary of Literary Terms*, p. 481, London: Penguin Books.
- Flaker, Aleksandar. 1989. "Die Russische Avantgarde" IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 11–44, Graz: Droschl.
- Flaker, Aleksandar. 1989. "Provokation" IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 132–143, Graz: Droschl.
- Freise, Matthias. 2012. "Alle Macht Der Avantgarde!" IN *Slawistische Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, p. 253–277, Tübingen: Narr.
- Golding, Alan. 2015. "Experimental Modernisms." IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 37–49, New York: Cambridge University Press.
- Loy, Mina, and Conover, Roger L. 1996. "Aphorisms on Futurism." IN *The Lost Lunar Baedeker: Poems of Mina Loy*, ed. by Conover, Roger L., p. 149–152, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Nelson, Cary. 2015. "The Legacy of New York." IN *The Cambridge Companion to Modern American Poetry*, ed. by Kalaidjian, Walter B., p. 50–64, New York: Cambridge University Press.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1989. "Collage" IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 152–177, Graz: Droschl.
- Upstone, Sara. 2017. "Formalism and New Criticism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 15–28, London: Teach Yourself.

- Upstone, Sara. 2017. "Modernism and Surrealism." IN *Literary Theory: A Complete Introduction*, p. 84–90, London: Teach Yourself.
- Weststeijn, Willem W. 1989. "Das Lyrische Subjekt." IN *Glossarium Der Russischen Avantgarde*, p. 378–379, Graz: Droschl.
- "Referential Definition & Meaning." IN *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/referential>.

Софија Поповска

**Елипси во авангардната поезија: естетски функции, културна
неопходност и општиот принцип на субверзија
(Резиме)**

Целта на оваа статија е да ги идентификува и да дискутира за најистакнатите естетски функции на елипсата во контекст на авангардната поезија, како и нивниот однос со поширокиот уметнички принцип на субверзија. Првиот дел од статијата го истражува дефинирањето на значењето на „елипсата“, имајќи предвид како нејзината употреба била вградена во променливата динамика помеѓу авторот и читателот, на општеството и традицијата во контекст на авангардните книжевни движења, и ги испитува нејзините најголеми истакнати естетски функции во оваа литературна формација: 1) привлекување внимание; 2) компресија; 3) дисјункција; 4) амбивалентност; 5) дефамилијаризација. Вториот дел претставува примена на теоретската анализа од првиот дел во однос на две песни од имажистите Чарлс Резников и Езра Паунд, двајца поети на северноамериканската авангарда.

Клучни зборови: елипса, авангарда, субверзија, литературен уред, естетска функција

Африм А. Рецепи

УДК 82-32.09

УДК 801.73

Review article / Преџлеген научен џруг

ЛИТЕРАТУРАТА И ИНТЕРНЕТОТ (ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА ВО СОВРЕМЕНИОТ РАСКАЗ)

Клучни зборови: влијание, превод, интертекстуалност, интермедиијалност, расказ

Наместо вовед: теоретски парадигми за расказот

Тоа што интригира во рамките на теоријата на расказот е фактот дека расказот не може да се дефинира, односно не може да се изнајде некоја конечна одредба или дефиниција. Затоа постојат различни теоретски парадигми за дефиниција на расказот. На пример, теоријата на Едгар Алан По, кој за средишен елемент на расказот го поставува „единството на впечатокот“ (unity of effect) на приказната, односно импресивниот моментум кој го немаат прозните и лирските наративи, го приближува расказот поблиску до поезијата.

„Долгите прозни и лирски наративи се масивни тела на кои им недостасува моментумот и кои, бидејќи не можат да бидат прочитани на едно ’седнување’, се отстранети од неиз-

мерната сила која произлегува од целината.“ (Дефинирање на краткиот расказ //www. geger.net.mk.htm)

Теоретската парадигма на Борис Ејхенбаум го одредува расказот преку сижето, литературноста, односно преку естетскиот ефект што се предизвикува на крајот, од „експлозијата“ на симболичното јадро. Интересен е Хулио Кортасар кој по некоја аналогија, одредувајќи го романот со филмот како „отворен ред“, смета дека расказот треба да се одредува во однос на фотографијата која е од „ограничен ред“, „и тоа во однос на полето кое камерата ќе го опфати и естетскиот предизвик во однос на ограниченоста“. Мери Луис Прат ја потенцира зависноста на расказот од романот и е убедена дека расказот е фрагментарен бидејќи „имплицира поширок контекст, кој е потребен за тој да биде разбран“. (Дефинирање на краткиот расказ //www.

gereg.net.mk.htm). Интересен е пристапот и на Надин Гордимер, која потенцирајќи ја кризата на романот во времето на информатичко-технолошката експанзија, смета дека расказот, во однос на романот, е поприфатливата форма при дофатливоста на објективната стварност, бидејќи преку фрагментарноста успева да го пренесе „моментот на вистината“, длабината на реалноста. Поради фрагментарноста и еластичноста, односно нестабилната форма, таа смета дека расказот прилега на модерната свест, која функционира преку принципот на страшната несигурност. Теоретските парадигми докажуваат дека расказот е динамичен жанр, извонредно еластичен – жанр во процес.

„Сложениот семиозис на расказот генерира сложени расказни облици... расказот покажува наклонетост спрема сите видови на 'туѓ' говор, спрема лингвистичките и екстралингвистичките семиотички медиуми ... поетскиот и есеистичкиот ... хипертекстуалниот и визуелниот (ликовниот, филмскиот, стрипот, сајбер / кибер просторот) и музиката. Сите нив ги прекодира и префункционализира, согласно потребите на сопствениот наративен код.“ (Ќулавкова, 2007: 63-67)

Интертекстуалност и интермедијалност

Во нашата книжевна средина, да размислуваш за интермедијалната тема *Книжевносѝ* –

интернетѝ неизбежен е Александар Прокопиев со извонредните есеи *Борхес и комјутероѝ* (2001)¹¹ и *Е-мејлоѝ во македонскиоѝ расказ* (2007). Во првиот најавен есеј авторот ја нагласува хипотетичката претпоставка, го замислува Борхес, класикот, интертекстуалниот и кружниот поет, односно младиот Борхес како компјутерски играч/хакер кој неприкосновено „врши децентрализација на моќта на информирањето... го руши Центарот“. (Прокопиев, 2005: 18) Неслучајно го почнува есејот со ликот Карлос Архентино Данеди од расказот „Алеф“, кој го замислува современиот човек „во неговиот работен кабинет, на пример во аголната кула на некоја тврдина, опремена со телефони, телеграфи, магични ламби, глосари, прегледи на возниот ред, билтени...“ (Александар Прокопиев, *Борхес и комјутероѝ*, Скопје, 2005: 13) за да го потенцира совпаѓањето на светот дојден во собата, со пристигнувањето на компјутерот. Одговорот на прашањето на Прокопиев – Колку методологијата на интернет е поврзана со стратегијата на Борхесовското творештво?, упатува на императивот дека уметноста поседува моќ да ја совладува технологијата, дури и да ја стави под нејзина контрола, за сметка на засилувањето на потребата за субјективна слобода и субјективен избор, секогаш во спротивен однос со кибернетичките централистички конвенции. Како што забележува и критиката, факт е дека за Прокопиев Борхес е самата книжевност, самата уметност која ја преминува техниката, и

¹¹ Во функција на влијанието и интеркултурната комуникација, збирката есеи Борхес и компјутерите од Александар Прокопиев, во 2012 година, Институтот за македонска литература го објави на албански јазик во превод на Африм А. Рецепи.

факт е дека интермедијалната тематика литература – интернет е силно прифатена во современиот книжевен и уметнички свет. Тоа и го потврдува Прокопиев во своите антиупатства од седумдесеттите години, кога го нагласува „прокламираното начело за интермедијалноста“.

„Не постојат уметности од прв, втор, и трет ред... Литературата треба да се нахрани со фотографијата, филмот, стрипот, рок-музиката, телевизијата“ (Прокопиев, 2007: 142), во контекст го претпоставува и интернетот односно е-мејлот.

Во есејот *Е-мејлој во современата проза* (2007), Прокопиев го потврдува фактот дека во современото време, интернет комуникацијата односно е-поштата стана составен дел од секојдневната комуникација. Е-поштата интензивно ја забрза комуникацијата помеѓу актерите, и не само тоа, туку ја замени и функционалноста на писмото и го прошири естетисот, клучниот поим на современата естетика. Во рамките на наративните модуси, ликовите драматично „мејлираат“, но тоа се прокнижува во рамките на текстот. Прокопиев смета „дека за разлика од класичното писмо, мејлот е, се знае, трошлив, па затоа и неговото сочувување во книжевен текст често е своевидна мимикрија (и носталгија) на некогашната класична кореспонденција по мисловното владобочување и стилот“. (Прокопиев, 2007: 144)

Интермедијалноста е термин кој подразбира функционални врски меѓу медиумите, а еден од медиумите треба да биде од областа на уметноста. На пример книжевноста, од кој било медиум да преземе, треба да ги прекоди-

ра според потребите на сопствениот наративен код. Според П. Павличиќ, „Интермедијалноста е постапка со која материјалите и структурата на една дисциплина се пренесуваат на друга, а притоа една од тие дисциплини обично е уметничка. Така уметноста може да влегува и во однос со други неуметнички дисциплини“. (Pavlicic, 1998: 151)

Во контекст, заедно со теоретичарот К. Кулавкова, сметаме дека морфолошката поливалентност на расказот ја генерира неговата интертекстуална и интермедијална поливалентност. Такви морфолошки поливалентни раскази, се расказите од збирката *Љубов во времето на Фејсбук* од Арлинд Феризи, кои функционираат и преку интермедијалноста, при што се прекодира интернетот како „туѓ говор“.

Во врска со влијанието на една од доминантните категории во историјата на компаратистиката и често цитирана од страна на компаратистите, се смета дека: „ниту еден настан, ниту една литература не е соодветно сфатена освен во однос на други настани, на други литератури“. (Bassnett, 2007: 136)

Одредбата укажува на фактот дека пишувањето, на различни начини, е некако поврзано и дека начинот да се дојде до разбирање на литературата е да се признае дека постојат односи меѓу писателите и текстовите што тие ги творат. Во традиционалната компаратистика обично се истражува влијанието на еден текст врз друг текст или на еден автор врз друг автор. И тоа е непобитен факт. Едно такво препознатливо влијание кога авторите пишуваат во различни временски периоди и кога претходниот автор

влијае врз поновиот автор е функционален во збирката раскази *Љубов во времето на Фејсбук*. Влијанието е функционално бидејќи постојат видливи, препознатливи влијателни елементи на еден претходен текст, во друг текст. На пример, влијанието на есеите на Прокопиев (*Борхес и комјунитериие* и *Е-мејлој во современата проза*) во збирката раскази на Фаризи. Значи, постои фактот кога есеите како претходни текстови влијаат врз поновиот текст – т.е. збирката раскази. Кога текстот А влијае врз текстот Б., како што би одредил У. Еко.

„Но да се вратам на понежната тема, на е-мејловите, односно на љубовната преписка... забрзаните мејлови, и уште позабрзаните СМС-пораки што си ги разменуваат двојките кои често сè уште не се ни сретнале во животот... Вистинската комуникација, текстуална и еротска, доаѓа со размена на е-мејловите... Тука интернетот сигурно остварува многукратно подобар резултат од најуспешните агенции за љубовно посредување!... А колку од тие врски потоа ќе опстојат, тоа и не е важно. А зарем интернетот не ни служи кога ни е навистина потребен? Не само да ни ја храни илузијата. Туку, да ни најде забава и тровче смисла во честите здодевни часови што не припаѓаат во глобалното село. Ентузијазмот, оној што доаѓа од срцето, е ослободен од Земјината тежа. Како и интернетот, толку брз, толку лесен, толку... ентузијастички!“ (Прокопиев, 2008: 143)

„Два лика, без конкретни имиња, кои живеат 'во куќа со гига', во виртуелен простор, со стотици прозорци и соби, и кои преку екранот на мобилните телефони таинствено комуници-

раат, чатуваат, разменувајќи ги љубовните пораки еден со друг. Еден значаен ден, толку мистичен, ликот со име личната замена Тој, ќе добие покана за пријателство. Од љубопитство, ќе го притисне копчето за прифаќање на пријателството. Од другата страна, ликот со име личната замена Таа, го чекаше вистинскиот, долгобараниот принц кој чекори по виртуелниот етер со брзина на вај-фај. Личните заменки, ликовите Таа и Тој, живеат на Фејсбук, живеат виртуелно, далеку од реалноста, без оние вистински допири, тие ја доживуваат квантната љубов. Фотографиите што ги праќаат се нивниот јазик на комуникација, една полисемична азбука која се размножува, која бескрајно ја размножува љубовта. Ликот со име Таа му ги праќа фотографиите на кои ги покажува усните или нозете, додека ликот со име Тој, ентузијастички, ги вкусува фотографиите појавени на екранот на мобилниот телефон и помислува дека таа вечно ќе биде негова. И кога таа вистински спиеа со некој друг, некаде далеку, фотографиите на екранот што ги чуваше во сандачето беа мостот, беа врската, беа најубавата самоизмама дека Таа вечно ќе му припаѓа. Еден ден, ликот Таа, ќе го смени бројот на телефонот, ќе ги пренасочи емоциите, ќе инсталира нов Вајбер, од каде, со брзината на вај-фај, ќе им ги испрати новите кис-пораки на другите вмрежени луѓе“ (Farizi, 2019)

Во тој контекст горенаведените цитати, по некоја аналогија, докажуваат дека книжевниот канон ентропира. Авторите секогаш се под влијание од она што претходно го прочитале. Писателот (во овој случај авторот на збир-

ката раскази кои се предмет на анализа) е под влијание на она што го прочитал (како и есеите на Прокопиев), дури и кога пишува на различен жанр од неговите омилен или најнови материјали за читање.

„Текстот е пишување кое вклучува читање на претходниот книжевен корпус, вклучително и на цивилизацискиот мегатекст и архетекст. Постулатот 'книжевноста е сочинета од книжевност' го актуализира односот книжевност и книжевност, книжевност и култура, наспроти традиционалната рефлексивност за миметичките и фикционалните односи меѓу книжевноста и стварноста“. (Кулавкова, 2008: 269)

Преку читањето не се реализира само влијанието туку и интертекстуалноста, односно интертекстуалноста се смета за влијателен феномен кој е целосно зависен од читањето. Инаку, поимот интертекстуалност за првпат го вовеле Јулија Кристева во шеесеттите години на минатиот век. Имајќи го како парадигма дијалогизмот на Бахтин, односно неговата епохална размисла „дека текстот живее допирајќи се со друг текст“, таа сметаше дека интертекстуалноста е „мозаик од цитати“ каде што „секој текст е апсорпција и трансформација на друг“. Според неа, поимот интертекстуалност претпоставува дека сè има некаков облик на влијание или позајмување од минатите книжевни дела. Ролан Барт, исто така, тврдеше дека „текстот е направен од повеќе списи“ затоа што писателите ги „мешаат и ги конфронтираат“ постојните значења. Книгите не се пишуваат во вакуум. Така, според Фуко, „тие се фатени во систем од референтни вредности на други книги“. Забеле-

жителен е фактот што секој од теоретичарите ја истакнува истата поента: значењето на текстот им должи повеќе на другите текстови отколку на писателот кој го става своето име на делото. Тоа е интертекстуалноста.

Имајќи ја за функционална анализа збирката раскази *Љубов во времето на Фејсбук*, ја забележуваме интертекстуалноста, разновременската комуникација на текстовите, во конкретниот случај со романот *Љубов во времето на колера* на Маркес. Дека интертекстуалните односи може да се најдат во многу форми на литературата – различни текстови постојат преку нивната врска со претходните литературни текстови – потхранувајќи се со идејата дека ниту еден текст не е уникатен, докажува и овој факт. Тоа што ги поврзува текстовите не е жанрот, не е цикличната наративна техника наменета за задршка на драматичната атмосфера, не се хронолошките поставки, тоа што интертекстуално ги поврзува текстовите е темата на љубовта. Во романот на Маркес љубовта е онаа исконската, најтемелната страст на човекот. Флорентино Ариса, ликот на Маркес, е обземен од силата на љубовта спрема Фермина Даса, која ја чека половина век. Флорентино Ариса, непоправлив романтик, спој на младиот Вертер и Казанова, поради љубовта спрема Фермина Даса е вон себе, демонски е оддалечен, не е во состојба да располага со себеси во трезвената иднина. Љубовта во времето на Фејсбук без физичка присутност и нежност, без физички бакнувања и допири, не е реална, таа е вмрежена, виртуелна, размножена во етерот, регистрирана некаде во некој надземен сателит. Фер-

мина Даса на љубовта од времето на Фејсбук, е таа мажена жена, која живее во куќата со гига, со безброј отворени врати и прозорци на екранот на мобилниот телефон, со разни клишети-зирани икони, инсталирани на екранот во кој ја собирале романтичната љубов во некои тастатури за чатирања односно за љубовни преписки, и опцијата „дилит“ кога е потребно да се избришат неверствата. Извонредно функционален е концептот на интертекстуалноста бидејќи книжевното дело произлегува или е под влијание на претходно книжевно дело, еден текст кореспондира, тематски е поврзан со еден претходен текст. Љубовта во електронскиот свет не функционира со истите закони како што функционира романтичната љубов кај Маркес, и тоа се забележува преку интертекстуалната иронија на параболите од расказите *Љубов во времето на Фејсбук*. Љубовта на Фермина Даса од времето на Фејсбук, бодријаревската „студена“ љубов, забележана со името лична замена Таа, постојано брза некаде, таа нема време ниту за својот сопруг, ниту има време да го мисли Флорентино Ариса, бидејќи брзо ќе ги пренасочи емоциите, преку новиот телефонски број, ќе инсталира нов Вајбер, и преку јазикот на сликата (една слика колку илјада зборови), со брзината на вај-фај ќе се вмрежува со други вмрежени луѓе. Вистинската љубов (кај Маркес), длабочката љубов, љубовта која извира од суштината на човечкото битие, љубовта која чека еден живот да се реализира, таа длабочина, во денешно време, како да ја нема. На пример, Фермина Даса на Фаризи нема време да чека ни пет минути. „Љубовта во времето на Фејсбук“ веќе се претвори во „студено заведување“ (Бодријар),

во чист знак, изолиран од нејзиниот референцијален контекст, се претвори во предмет со изгубена суштина. Ова е таа концептуална моќ на интертекстуалноста која го назначува фактот дека сите книжевни дела, без разлика дали се наменски или не, потекнуваат или се под влијание на претходен текст, и фактот на производство на класичните теми, со поинакви значења.

Заклучок

Литературата, низ времињата, опстојувала и се реализирала преку нејзината суштина – интертекстуалноста. Преку суштинскиот феномен на интертекстуалноста, литературата се преобликува и се пресоздава низ времињата. Овој феномен што постои сè додека постои човечката комуникација не принудува, на некој начин, да го прифатиме она што го прифатил и Еко кога зборувал за Борхес и неговата вознемиреност за влијанието, велејќи дека „најважно е што книгите си разговараат меѓу себе“.

Во современата проза, конкретно во постмодерната збирка раскази *Љубов во времето на Фејсбук*, функционира и интермедијалноста изразена преку интернет комуникацијата, односно преку е-поштата. Се исфрлаат класичните љубовни писма, во името на електронските пораки – чатувања, преку кои се создаваат раскази во кои „се развива нарацијата со драмска специфика, со временско забрзување на дејството, со темпото на текстот“, слично на динамичниот современ свет, во постојано непрекинато настанување во кој единствено функционираат можностите. Расказите на Фаризи се занимаваат со овој аспект на постмодерноста во која симула-

ците го заменуваат реалното, во која нашето сфаќање за реалноста е посредувано од симулирањето на вистината. Жан Бодријар тврди дека постмодерноста е дефинирана со преминувањето во хиперреалност при што симулациите го заменуваат реалното. Во постмодерноста луѓето се преоптоварени од информации, технологијата стана централен дел во многу жи-

воти и нашето сфаќање за реалноста е посредувано од симулирањето на вистината. Значи, расказите на Арлинд Фаризи се занимаваат со овој аспект на постмодерноста, со хиперреалното што се карактеризира со иронија, онаа постмодерна иронија, пародична и алузивна, повеќеслојна, превентивна, цинична и пред сè нихилистичка.

Литература:

- Agger, Gunhild: Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_4/gunhild.htm
- Belsey, Catherine. 2003. *Poststrukturalizam*, Sarajevo: TKD Šahinpašić.
- Бодријар, Жан. 2001. О завођењу, Подгорица.
- Bassnett, S. 2007. Influence and intertextuality, <https://academic.oup.com/fmls/article-pdf/43/2/134/1414309/cqm004.pdf>
- Cortazar, Julio. *Some Aspect of the Short Story, The new short story theories*, Edited By Charles May, Ohio, University Press, Athens.
- Дефинирање на краткиот расказ [//www.reper.net.mk.htm](http://www.reper.net.mk.htm).
- Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija* (original published in Oxford 1983, Zagreb: SNL)
- Farizi, Arlind. 2019. *Dashuri në kohën e fejsbukut*, Tetovë.
- Kulture interneta*, 2001. Hrvatsko sociolosko drustvo, Zagreb, 2001, Ur. Rob Shields.
- Poe, Edgar. “Poe’s Short Fiction”, *The new short story theories*, Edited By Charles May, Ohio, University Press, Athens.
- Pratt, Louise. 1994. “The Short Story: The Long and the Short of It”, *The new short story theories*, Edited By Charles May, Ohio, University Press, Athens.
- Pasco, Allan. 1994. “On Defining Short Stories”, *The new short story theories*, Edited By Charles May, Ohio, University Press, Athens
- Pavlicic, Pavao. 1998. *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb.
- Prokopiev, Aleksandar. 2012. *Borges dhe kompjuteri*, Instituti i letërsisë maqedonase, Shkup – përkthei Afrim A. Rexhepi.
- Прокопиев, Александар. 2005. *Борхес и комјутерој*, Скопје.
- Прокопиев, Александар. 2008. „Е - мејлот во современиот расказ“ Во *Македонскиот современ расказ*, Скопје : Институт за македонска литература:.

Ќулавкова, Катица. 2007. „Светот на кусиот расказ“, *Македонскиот расказ – Зборник од трудови*, Институт за македонска литература, Скопје.

Rajewsky, I. O. 2005. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” In *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64.

Afrim Rexhepi

Literature and the Internet (Intertextuality and Intermediality in the Modern Short Story)

(Summary)

Literature, throughout the ages, persists and is realized through its essence, intertextuality. Through the essential phenomenon of intertextuality, literature is reshaped and recreated, so through the ages, it is intertextually recreated. This phenomenon, which has existed as long as human communication has existed, forces us in a way to accept what Eco also accepted when he talks about Borges and his anxiety about influence, saying that: “the most important thing is that books talk to each other.” In context, themes, motives, and times are intertextually connected, intertextually connected, in the novel *One Hundred Years of Solitude* (Gabriel García Márquez, 1967) and the short story collection *Love in the Time of Facebook* (Arind Farizi, 2019)

In contemporary prose, specifically in the postmodern collection of short stories *Love in the Time of Facebook*, intermediality also works, expressed through Internet communication, that is, through e-mail. The classic love letters are switched, they are replaced by electronic messages - chats, through which they create short stories in which “the narration develops with dramatic specificity, with the temporal acceleration of the action, with the pace of the text”, similar to the dynamic modern world, in constant, uninterrupted creation, in which only possibilities work.

Key words: influence, translation, intertextuality, intermediality, narrative

Кристина Димовска

УДК 821.111-312.9:811.163.3'255.4
Review article / Преѓлеген научен ѓруг


СВЕТОГЛЕДОТ И МУДРОСНИТЕ ИСКАЗИ ВО МАКЕДОНСКИОТ ПРЕВОД НА ВТОРИОТ ТОМ ОД ГОСПОДАРОТ НА ПРСТЕНИТЕ¹

Клучни зборови: светоглед, мудросни искази, *Двејте кули*, Џон Толкин, функција

Вовед

Предмет на интерес во трудов се „светогледот“ и „мудросните искази“ во македонскиот превод на вториот том од трилогијата *Госѓогарој на ѓрсѓенијте*, насловен како *Двејте кули*, од Џон Толкин (2002 г., прев. Офелија Ковиловска и Ромео Ширилов). Во трудов, под „светоглед“, ќе се подразбираат животните мудрости

и сознанија до кои по пат на животни искуше- нија доаѓаат различните ликови, а под „мудрос- ни искази“, ќе се подразбираат оние реченици со животноважна, универзална вредност и при- менливост за ликовите.

Во паремиологијата не постои една и един- ствена, општоусвоена класификација на паре- миолошките форми, во кои би се вклучиле и мудросните искази,² па затоа во трудов се по-

¹ Дел од трудов беше усно презентираан на VII Меѓународна научна конференција „Македонскиот јазик – извор на научни истражувања“, кој се одржа на 19.–20.10.2022 г. во Скопје, во организација на Институтот за македонски јазик „Крсте Мисирков“. Трудот за првпат и целосно се објавува тука.

Вреди да се спомене дека труд со слична интенција како оваа тука, а посветен на првиот том од *Госѓогарој на ѓрсѓенијте*, е објавен во *Литературен збор*. Да се види: К. Димовска. 2020. „Паремиолошки форми во македонскиот превод на *Дружината на ѓрсѓеној* на Џон Толкин“. *Литературен збор*, год. LXVII, бр. 4–6, Скопје, 109–125.

² Некои дефиниции се предложени во други трудови. Да се види: Кристина Димовска. 2019. „Жанровските одлики на пословицата и максимата како пишани фолклорни форми во епот“, во: *ФОЛКЛОР, ѓрадиција, јазик*: зборник на трудови од научниот собир одржан на 17.–18.05.2018 г., стр. 29–37, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“; Кристина Димовска. 2018. „Прилог кон сфаќањето на семантичката функција на паремиолошките искази во две епски песни (‘Марко и Гино Арнаутче‘ и ‘Марко и Муса кесеџија‘)“, во: Зборник на трудови од меѓународната научна конференција „Јазикот и културата – состојби и предизвици“, стр. 57–67, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“; Кристина Димовска. 2021. „Наравоучението како пословично финале во волшебните

нудени условни категории, во кои би можеле да се категоризираат и да се групираат различните видови на искази во *Двете кули*. Условноста на класификацијата доаѓа оттаму што различните искази можат истовремено да припаѓаат на повеќе категории истовремено, што е често својство на паремиолошките форми, па затоа понекогаш е тешко да се дадат прецизни дефиниции за некои од нив.

Тука нема да се посвети внимание на дефинирање на групите на мудросни искази, но треба да се истакне дека во интегралниот текст на *Двете кули* можат да се издвојат: искази во функција на констатација (19); искази во функција на пословици (16); искази во функција на поговорки и фраземи (14); искази во функција на совети (5); искази во функција на загатки (4) и на максими (3); искази во функција на благослови (2); искази во функција на закана (2); исказ во функција на кудење (1); исказ во функција на клетва/лажна клетва (1) и исказ во функција на закана (1).

Подолу, по хронолошки редослед од сажето, ќе се образложат само оние искази кои се од суштинско значење за светогледот на ликовите, за нивната дистинктивност (во споредба со другите ликови) и за нивниот идиосинкретски профил.

Видови на искази во *Двете кули* и нивна интерпретација

Арагорн, Леголас и Гимли расправаат за Саурон и за неговите потенцијални потези во војната. Со оглед на околностите, тие се присилени да изнајдат начин скришум, и што побрзо, да го погребат телото на убиениот Боромир, без притоа ова да ги доведе до дополнителни неволји. Имајќи го предвид статусот на непријателот како „Сезначко око“, Гимли ќе истакне дека дружината не располага со време за да ги предвиди можните потези на нејзиниот непријател: „Па, немаме време да решаваме загатки“, ќе рече тој, на што Арагорн ќе заклучи дека „...потоа мораме да ги одгатнеме загатките ако сакаме правилно да го избереме својот пат“ (Толкин 2002: 16). Исказот на Арагорн може да се дефинира како дијалогски исказ во функција на пословица, бидејќи за да биде разбран како таков, потребно е да се има предвид неговата заемна зависност од исказот на Гимли. Загадочноста на неговиот заклучок, го оцртува Арагорновиот „светоглед“ и го претставува пред читателот во светло на мудар човек кој ги промислува своите потези.

Леголас ќе му посвети песна на Боромир како чин на последно испраќање на мртвиот. Последните стихови гласат: „О, Боромир! Зад

приказни на Марко Цепенков“, во: *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката: зборник на трудови од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829–1920–2020)*, (прир. Кулавкова, К.), стр. 191–206, Скопје: МАНУ; Кристина Димовска. 2021. „Марко Крале низ визуелната на некои паремиолошки искази (со посебен осврт на песната *Марко и Шаина робина*)“, во: *Балканската иконографија и современите предизвици*. Зборник на трудови од Меѓународниот научен симпозиум одржан по повод 70 години од основањето на Институтот за национална историја – Скопје, 9.–10.11.2018 година, стр. 259–269, Скопје: Институт за национална историја.

портата патот до морето води, / Но ти не дојде, не се враќа веќе в море тој што оди“³ (Толкин 2022: 18). На последните почести ќе се приклучи Гимли, со приговорот дека нему му е оставено да пее за Источниот ветер, на што Арагорн ќе одговори дека така треба да биде, зашто: „Минас Тирит опстојува на Источниот ветер, но не го прашува за вести“. Исказот на Арагорн врши функција на пословица, затоа што е загадочен, и затоа што не само што не е едноставно да се протолкува, туку и не е сосема јасно на што тој мисли, односно дали упатува на тоа дека веста за смртта на Боромир нема да стигне брзо до неговата татковина.

Соочени со сознанието дека низ секое катче од отворените земји демне опасност, Арагорн, Гимли и Леголас ќе започнат расправа за опасноста да дејствуваат кога е темно, по што Гимли ќе истакне дека би им било од полза доколку Галадриела ги почестела со „некаква светлина“, односно, со подарокот што му го беше дала на Фродо. На ова, Арагорн ќе заклучи дека на Фродо ќе му биде многу попотребен тој подарок, поради сознанието дека тој е „Носителот на Прстенот“, што значи дека тој е главниот одговорен за неговата судбина. „Тоа што го правиме ние е само ситница во големите дела на ова време“, гласи заклучокот на Арагорн, а неговиот исказ во функција на пословица, изолиран од текстот, може да се толкува како сознание за ограниченоста на човековиот живот наспрема животните текови и случувања. Неговиот заклучок е добар пример преку кој станува јас-

но дека за различните ликови се својствени конкретни видови на искази и дека преку тие искази се истакнува нивниот специфичен и уникатен светоглед.

Истите тројца од претходно, односно Арагорн, Леголас и Гимли, ќе се обидат да ги следат трагите на Хобитите и да се насочат според нив („Трагата старее“, ќе истакне Арагорн, мислејќи на тоа дека времето ги брише трагите на присуство, со што неговиот исказ престанува да биде само буквален, и прераснува во филозофски), а темнината ја прави потрагата уште посложена. „Каде што папеува видот, земјата може да ни донесе гласови“ (Толкин 2002: 26), ќе заклучи тој, а неговиот исказ, иако не е пословичен, сепак упатува на мудрост стекната од искуство, која го учи војниот да не се потпира само на своите очи во миг на нужда. Овојпат, неговиот исказ не врши функција на пословица, туку на загатка, иако не е исклучено да се класифицира во двете категории истовремено.

За разлика од неговиот исказ, исказот на Леголас, – кој им предочува на своите изморени другари дека никој не знае што носи утрешниот ден – е типично пословичен и гласи: „Утрото често е помудро од вечерта“ (Толкин 2002: 29). Овој исказ е типичен пример дека и во белетристичките текстови, а не само во усната комуникација, се провлекуваат т.н. „скаменети“ искази, кои честопати функционираат и како поговорки и се користат несвесно – веројатно повеќе во говорот, одошто во пишаниот текст.

³ Во случајов, посмртната песна, во извесна смисла, може да се толкува и како „жанр во жанрот“, а не само како условен краток жанр/паремиолошка форма.

Подоцна, Гимли ќе искаже исказ во функција на кудење, на сметка на Еомер, поради незапазувањето на пријателското поздравување и дочек во земјата на Рохиримите: „Ти зборувааш лошо за тоа што е далеку надвор од досегот на твоите мисли, и само слабиот ум може да ти биде оправдување“ (Толкин 2002: 33). Неговиот исказ може да се сфати како да упатува на тоа дека неискусните избрзуваат во зборувањето. Во истиот контекст, Еомер ќе ја предупреди дружината дека: „за скитниците по Ридермарк би било мудро да бидат помалку надмени во овие денови на сомневање“. Ова значи дека во време на војна, не може никому да му се верува, и особено не може да му се верува на човек само на зборови. Неговиот исказ врши функција на совет, затоа што ги предупредува слушателите да не бидат суетни, и особено не во несигурни времиња.

Арагорн, во една прилика, ќе ја објасни позицијата на дружината, којашто има за задача да ги гони Орците, додека истовремено се обидува да ги следи трагите на Половаците во обид да им помогне во час на несреќа: „Во таква неволја човекот што нема коњ ќе оди пеш и нема да бара дозвола за да ја следи таа трага. Ниту ќе ги брои главите на непријателите, освен со мечот“ (Толкин 2002: 33). Неговиот исказ во функција на пословица, треба да му ја претстави на Еомер деликатноста на ситуацијата, но и своевидната „трка со времето“, која не му дозволува (на Арагорн) до детали да ги открие сите аспекти на „Големиот потфат“ (на обидите да се уништи Прстенот). Истовремено, Арагорн, како потомок на кралевите, ќе истакне дека дури и

еден наследник на славна лоза може да се најде во (физичка и материјална) неприлика, без оглед на своето потекло. Затоа, тој индиректно ќе му го упати на Теоден исказот во функција на совет, предочувајќи му дека: „Нема такви што сега можат да живеат како што живееле, а само малкумина ќе го зачуваат она што го нарекуваат свое“ (Толкин 2002: 34). На необичен начин, неговиот исказ се покажува валиден денес, во време на светска економска и здравствена криза, во време на криза на мирот и на хуманизмот, во која универзалните човекови вредности се одамна загубени, а за нив не е понудена соодветна замена; ваквиот колапс на вредностите го тера современиот човек да се протгнува низ животот со своевидна крпеница од полуфункционални животни начела и вистини, без да биде сигурен во што и да е, ниту пак да има доволно моќ за да смени што и да е.

Како и во овој живот, така и во животот претставен во фикцијата, при сплет на непредвидени околности, улогите можат нагло да се сменат, и: „кога големите ќе паднат, помалите мора да водат место нив“ (Толкин 2002: 36). Исказов во функција на пословица ретко кога е применлив денес, кога индивидуата ја има речиси целосно загубено својата вредност наспрема групата и мнозинството, и наспрема нивната застрашувачка, а сепак неосновано гласна бука, но, во контекстот на *Двејше кули*, тој упатува на свесноста дека најтешката задача му е доделена на Фродо, по својот физички обем многу помал од Луѓето, Елфите или Волшебниците, а со тоа и индиректно на Сем, како негов придружник.

Во истиот испитувачки разговор со Еомер, Арагорн ќе даде краток опис на облека-та на Половаците, што на Еомер ќе му се стори чудно: „Тешко е да се биде сигурен во што и да е покрај толку многу чуда. Целиот свет станал чуден“ (Толкин 2002: 38). Неговиот исказ во функција на констатација е сведоштво за несигурноста која по автоматизам се јавува во мирни времиња. Неговата констатација е неспорно применлива и денес, и веројатно не треба ни дополнително да се објасни, за да биде јасно дека е така.

На неговата забелешка дека е невообичаено пријателство да негуваат Елф и Џуде, Арагорн ќе возврати: „Доброто и злото не се изменија од годината што помина; ниту се меѓу Елфите и Џудињата едно а меѓу Луѓето друго. Улогата на човекот е да ги разликува во Златната Шума исто како и во сопствениот дом“ (Толкин 2002: 38). Со исказов во функција на констатација, повторно се потврдува светогледот на Арагорн, како и неговото потекло, од „обичен“ Шумар во *Дружината на Ырсџеноиј*, се издигнува на ниво на иден крал во *Двејте кули*, и тоа крал кој не прави разлика меѓу различните родови кои живеат во Средната земја, што значи на праведен крал кој ги третира своите сонародници како еднакви.

Понатаму, Дрвобрад ќе им се обрати на Веселко и на Пипин и ќе им открие дека староентскиот јазик (јазикот на Ентите, очигледно), не е стокмен за преку него да се: „кажува сенешто“, туку да се зборува: „само за она што заслужува да се потроши многу време за да се каже и да се чуе“. Исказов во функција на констатација е сумирање на природата на пословицата: нејзи-

ната цел не е да расправа „за сенешто“, туку да складира и да пренесува повторувачки искуства кои – веројатно – имале и – веројатно – ќе имаат, сличен или ист исход.

Леголас во разговор со Гимли ќе заклучи дека: „Малкумина можат да предвидат каде ќе ги одведе патот пред да стигнат до крајот“ (Толкин 2002: 93). Пословичниот квалитет во неговите зборови (ако тие се толкуваат над нивното значење), се состои во истакнувањето на непредвидливоста на животот, на неможноста соодветно да се планира бидејќи планирањето е едно, а животната реалност друго нешто и, на крајот на краиштата, кога „сè тече, сè се менува“, речиси е невозможно човек да предвиди што го очекува во животот.

Гандалф, во дискусија со Арагорн, ќе заклучи дека успехот на авантурата е цврсто врзан за надежта, меѓутоа, „надежта не значи победа“ (Толкин 2002: 101). Исказов во функција на пословица укажува на тоа дека надежта за позитивен исход не значи ништо ако претходно не се преземе конкретно дејство, и ако победата стратешки не се планира. За да се дојде до победа, потребна е и трпеливост, па затоа Гандалф умесно ја советува дружината, велејќи: „Бидете стрпливи. Одете каде што мора да одите, и надевајте се!“ (Толкин 2002: 102). Советодавството во *Двејте кули* ја нема онаа морално-поучна димензија како во *Беовулф*, но несомнено е често и придонесува во увидот на онаа подлабока димензија на текстот и на способноста на зборовите да имаат значење и вон текстот, но, истовремено, ја илустрира и врската меѓу ликовите, што значи дека нивниот светоглед е испрепле-

тен и дека често пати, тие негуваат слични животни вредности.

Во златната сала на Теоден, Гандалф ќе заклучи дека барањето или, поправо, заповедта на кралот дојденците да се ослободат од нивните оружја, е непотребно и излишно, меѓутоа тој (Гандалф), е свесен дека се наоѓа на туѓа територија (фигуративно и буквално), што го обврзува да игра според правилата на оној кој е во позиција да раководи со играта. „Безумие или мудрост“, ќе истакне тој, „но секој крал заповеда во својот дворец“ (Толкин 2002: 111). Ваквиот заклучок во функција на пословица може да се толкува метафорично, затоа што човекот е крал на сопствениот живот кој е како дворец, што значи дека самиот тој е господар на сопствените одлуки. Но, за разлика од Гандалф кој покажува разбирање за „куќните правила“, се чини дека Арагорн не е начисто со барањата на кралот, затоа што не е подготвен лесно и едноставно да го остави Андурил во туѓи раце. Сакајќи да ја истакне важноста и вредноста на мечот, тој ќе забележи дека не секој може да го носи и да го поседува легендарниот меч, зашто: „Освен наследникот на Елендил, смрт ќе го снајде секој човек што ќе го извади мечот на Елендил“ (Толкин 2002: 112). Неговиот исказ треба да послужи како предупредување и како закана, со што однапред се навестува санкционирање на кое било дејство кое би ефектуирало со непредвидена смена на сопственикот на мечот. Подоцна, во истиот разговор со Хама (стражарот одговорен за преземањето на оружјата), ќе стане јасно дека и Гандалф почувствувал потреба да се бунтува затоа што му било наредено

да се ослободи од својата палица. Тој ќе констатира дека: „Претпазливоста е едно нешто, а непристојноста друго“ (Толкин 2002: 112), а оваа констатација, на илустративен начин, го претставува Гандалфовиот светоглед, кој е врзан за барем мала доза на надменост којашто тој си ја дозволува како Волшебник.

Надменоста во форма на итра шегобијност ја продолжува и Арагорн кога вели: „Секој човек има нешто што му е премногу драго за да му го довери на друг. [Но зар ти би одвоил еден стар човек од неговата потпора?]“, на што Хама досетливо ќе истакне: „Палицата во раката на Волшебникот може да биде нешто повеќе од потпора за староста“. Двата искази имаат функција на пословици, затоа што палицата може да се толкува како метонимија за мудроста, итрината, искуството и умешноста на Волшебникот, а случајот со *Двете кули*, покажува дека Волшебниците не се за потценување, особено не оние кои од добри станале лоши, поради личен интерес и добивка. Слично како чуварот на брегот во *Беовулф*, кој успешно проникнува во чесните намери на идниот херој и неговата придружба, така и Хама ќе истакне дека: „во тежок миг достоиниот човек треба да има доверба во својата мудрост“ (Толкин 2002: 112), односно, треба да си верува на себеси и на својот инстинкт. Исказов во функција на пословица укажува на тоа дека претпазливоста не е секогаш доволна за да се процени ситуацијата и дека понекогаш човекот мора да се потпре на мудроста (или, во случајов, на своето „шесто сетило“, односно, на интуицијата).

Грима, „Црвојазик“, најпосле ќе ги пречека гостите во име на Теоден, но со негодување. Пристигнувањето на Гандалф, според него, треба да се толкува како зла коб или како лошо предвистие, зашто во неговиот ум појавувањето на Волшебникот речиси секогаш е врзано со збиднување на немили настани кои не секогаш можеле да се предвидат. На пораката од Еомер дека Гандалф „отишол во вечниот дом“, Грима нема да покаже никакви знаци на тага, но се чини (и се докажува) дека: „вестите што доаѓаат од далечините ретко се вистинити“ (Толкин 2002: 114). Забелешката не е пословична, но е индикативна и е формулирана како констатација и треба да упати на тоа дека многу често се потребни докази за нешто да се утврди со сигурност и за да се растера вообичаениот сомнеж кога за тоа нешто здраворазумски треба да се суди. Само на тој начин, во дадени околности, човекот може разумно и трезвено да ја оцени ситуацијата, без да падне во јамата на бесплезните преиспитувања, кои понекогаш се како вртење во магичен круг. За Грима, Гандалф е *Lathspell* („Зловест“) и „Буревесник“, затоа што тој е носител на несакани новости („а злата вест е зол гостин, велат“).

Подбучнувањата, како што изгледа, ќе потфрлат да го предизвикаат посакуваниот ефект, зашто Гандалф однапред ќе ја предвиди не само намерата, туку и природата на советникот на Теоден: „Човек може да доаѓа со лоши вести на два начина. Може да биде творец на злото, а може да биде и тој што нема врска со тоа и што доаѓа само да помогне во тешкиот час“ (Толкин 2002: 114). Судејќи по конструкцијата и по општоста

(универзалната применливост), исказот – според традиционалната терминологија, – попрво би се определил како исказ во функција на максима, а не во функција на пословица. Меѓутоа, тој не е ни едното, ни другото; не е пословица, зашто начинот на формулирање оневозможува да се замисли негов трансфер по устен пат; не е максима, затоа што му недостасува зајадливоста и суптилната критика на човековите дејства, што се само две од многуте особености на максимата. Максимите, исто така, се врзуваат за авторство и обично ѝ се припишуваат на некоја позната, влијателна личност. Во најдобар случај, исказот има пословични квалитети, зашто поседува степен на вистинитост. Вистинитоста се определува врз основа на квалитетот на фреквентност или зачестеност на ситуации кои ја поттикнале или ја истакнале нужноста на лингвистички стегнат начин да се опфати низа на слични или на блиски типови на однесување кои заслужуваат некаков општоусвоен коментар одобрен од мнозинството.

Грима ќе има што да додаде на коментарот на Гандалф, затоа што според него, постои и трет вид на луѓе, кои се: „собирачи на коски, такви што се плеткаат во неволите на другите, мршојадци што се дебелат од војната“ (Толкин 2002: 114). Не постои исказ-констатација што на олку специфичен начин ја сублимира природата на оние кои се помеѓу, на оние кои најчесто поради себичен и личен интерес се во состојба и имаат способност да ја менуваат бојата како камелеонот за да остварат лична добивка од несреќата што им се случила или им се случува на другите. Текстот подоцна ќе покаже дека Гри-

ма не е еден од оние ликови чии мудросни искази би можеле да се рангираат како сјајни изблици на проникливост (зашто се отвора прашањето колку еден предавник е навистина мудар, во хуманистичкото разбирање на мудроста), но неспорно е дека неговото воочување има нота на применливост. Гандалф е дополнително обвинет за сојуз со Галадриела, а ова нема да го зачути Грима, затоа што: „во Двиморден отсекогаш се плетеле мрежи на измамата“ (Ц. Толкин 2002: 114). Овој негов исказ во функција на констатација открива дека измамникот секогаш располага со развиено сетило за препознавање на измамата, поради стравот да биде разоткриен како измамник.

Не е потребна остроумност или способност за проникнување во длабоките мисли на другиот за да се открие колкава мака трпи Теоден поради влијанието на Грима. Ако Гандалф навистина беше „Зловест“ или ако имаше план да им наштети на Рохиримите, тогаш тој сигурно не би настапил во позиција на советник на заслепениот крал: „Јас немам никакви совети за оние што паѓаат во очај. Па сепак, би можел да дадам совет и да кажам јасни зборови... Те молам да излезеш на прагот и да погледнеш надвор. Премногу долго си седел во сенките и си слушал лажни приказни и погрешни совети“ (Толкин 2002: 115). Иако исказите во функција на совети/советодавните искази не се типични паремиолошки форми, тие сепак имаат заслужно место во херојската епика. Иако *Госїодарої на їрсїениїе* не е епско дело во класична смисла на зборот, тоа е сепак дело за кралеви, и во него советодавните искази ја имаат речиси истата

онаа тежина како во старонордиските или во англосаксонските епови. Секако, по логика на нештата, може да се претпостави дека „бекграундот“ на Ц. Толкин како преведувач од англосаксонски јазик, дефинитивно одиграл улога врз начинот на кој тој, свесно или несвесно, ги формулирал овие искази во *Двете кули*, а и во целата трилогија.

Исказот во функција на совет/советодавниот исказ, исто така, дели сличности со исказите во функција на пословици, а една од сличностите се состои во неговата визуелна изделеност од останатиот текстуален корпус. Исказот не е дескриптивен, не опишува полиња, висорамнини или карактерни особини на ликовите, но го постигнува квалитетот на давање на дополнителна димензија на ликовите, по што тие можат да се замислат како нешто повеќе од фикционални творби. Советите и институцијата на советодавството има паремиолошки квалитет, затоа што не се исклучителна сопственост на ликовите, ниту на нараторот, туку се комбинација од интенциите на авторот како творец на текстот, но делумно и на неговиот профил како жива личност која дејствува.

Теоден, најпосле, ќе биде ослободен од мрачното влијание на својот советник. Избиструвањето на свеста ќе му помогне да го увиди неправедниот третман со кој го почестил Еомер, и покрај тоа што вториов навреме ургирал на опасностите што ќе го снајдат кралот ако продолжи слепо да се држи до советите на Црвојазик. Но, кралот ќе стане свесен за својата грешка и ќе покаже доза на понизност, што делумно ќе му ја одземе вината да биде сметан

за целосно заслепен; тој ќе признае (или ќе заклучи) дека: „зад дрскиот јазик често се крие верно срце“ (Толкин 2002: 122). Еомер е млад, а младоста се врзува со избрзувањето, кое често се толкува и како дрскост, така што не чуди што Теоден погрешно го проценил Еомер како дрзок. Ваквата погрешна проценка ќе му овозможи на Теоден да ја преиспита својата моќ на расудување, и во ова ќе помогне и Гандалфовиот исказ во функција на пословица, според кој без чиста свест, вистината останува замаглена („за замаглените очи вистината често има грдо лице“).

Увидувајќи дека Теоден се повратил од состојбата на залуденост, Еовина со задоволство ќе го благослови: „*Ferthu Theoden hall!*... Прими го овој бокал и пиј на добар час. Здравјето нека те служи и кога заминуваш и кога се враќаш“ (Толкин 2002: 123).⁴

Во Хелмовата бездна, Арагорн ќе ја потврди универзалната применливост на сознанието дека надежта последна умира, со забелешката дека: „зората е секогаш надеж за Луѓето“ (Толкин 2002: 137). Исказов врши функција на констатација, затоа што благодарение на него, станува јасно дека во борбата со суштества кои подобро функционираат за време на ноќниот час, Луѓето мораат да се потпрат на оние свои квалитети кои можат да им овозможат поголеми шанси за триумф. Дуалноста, поделеноста или колизијата на Луѓето како деца на зората и на Орците како творби на ноќта, ја слика одново и наново архетипската двојност меѓу светлината

и темнината кои, сепак, на крајот, нужно се надополнуваат.

Пред портите на Рогоград, Теоден ќе го навтасаат сомнеж и страв. Дури и искусниот крал понекогаш страда од несигурноста која е својствена за оние луѓе кои за првпат се наоѓаат во нова ситуација од која не знаат што да очекуваат. „Светот се менува и сè што некогаш било силно, сега се покажува како несигурно“ (Толкин 2002: 140). Исказов во функција на констатација укажува дека неспокојните времиња раѓаат непредвидливост и несигурност, и дека некогашниот систем на вредности сега е разурнат, а на неговото место наместо нов никулец на уште подобри вредности, останува само бездна и руина. Индивидуата сега мора да најде начин како оптимално да дејствува и да дојде до „вистината“ која е применлива и функционална за неа, без оглед на тоа за што вреват масите. Војната е разорна за сите засегнати страни, во поголема или во помала мера, но би било неточно да се тврди дека таа не завршува со промени во форма на наравоученија.

Гандалф ќе истакне исказ во функција на загатка: „Пред да екне секира и чекан да засуни, / Под месечината сред млади планини; / Пред да го исполни прстен светот со тага, / Тоа оде ше низ шумите незнајно од кога“ (Толкин 2002: 144). Овој стихуван фрагмент, кој во преводот на македонски јазик ја нема специфичната структура на она што жанровски би се класифицирало како гатанка, го дава одговорот

⁴ Толкувањето или образложувањето на искази во функција на благослови, многу често се чини излишно, затоа што не секогаш има потреба да се каже нешто повеќе од она што самиот исказ веќе го кажува.

„Ент“, зашто се однесува на еден од најстарите жители во Средната земја.

Понатаму, мудриот Арагорн ќе истакне дека: „Тој што не може да го фрли скапоцениот предмет кога е во зорт, останува окован со него“ (Толкин 2002: 164). Исказов во функција на пословица функционира како забелешка која, за чудо, не се однесува на Прстенот, но може да се толкува како да се однесува на проклетството што тој волшебен предмет го има врз сите до кои вака или онака допира. Истовремено, исказов може совршено добро да функционира и надвор од текстот, зашто сведочи за една од многуте слабости на човековата природа: за зависноста која се јавува кога човек е премногу врзан за материјални предмети, или за нестабилноста на карактерот поради комплексна, афективна зависност на една индивидуа од друга индивидуа.

Саруман, најпосле, ќе биде прикештен во распаднатата кула. Ова ќе им овозможи предност на оние кои претходно биле негови жртви. Што може да стори заробениот, „разлошен“ Волшебник, за да се спаси од принудниот заговор? Тоа не може да го каже ни Пипин, ни Гандалф, но она што е сигурно, е дека е: „Опасно е... да му се приближуваш на див свер прикештен во тесно“ (Толкин 2002: 176). Ова е вториот ваков исказ во функција на пословица, кој претставува реминисценција на нашироко познатата пословица: „Не гибај ја мечката додека спие“.

Еомер, свесен за примамливоста на гласот на Саруман, ќе го предупреди Теоден – кој претходно се беше покажал како склон кон туѓи

влијанија, – дека овој се обидува да ги измами, како многупати претходно; неговиот начин на обраќање е сличен на начинот на кој волкот во стапица би им се обратил на кучињата (Толкин 2002: 179). Но, Саруман нема да се повлече, и покрај тоа што ќе стане свесен дека околностите не му одат во прилог. Тој дури ќе си дозволи да го загуби трпението пред Теоден, нарекувајќи го „изветреан старец“, за да продолжи со заканата дека: „јамката доаѓа, на почетокот се влече бавно, но на крајот ќе биде стегната и цврста“ (Толкин 2002: 180). Неговиот исказ-закана како однапред да ја предвидува пропаста на домот на Јорл, чии следбеници станале „пијаници што локаат среде чад и смрдеа“, додека нивните „дечишта“ се тркалаат по подот заедно со кучињата. Во состојба на немоќ, човекот избрзува со зборовите, што честопати знае да го доведе во поголема неволја од онаа што го довела онаму каде што сега е. Гандалф и останатите ќе увидат дека моќта на Саруман ослабнала и дека тој не може истовремено да биде и тиранин и советник. „Штом интригата ќе узрее, веќе не останува тајна“ (Толкин 2002: 184) е исказот со кој се констатира ова. Она што било во сенките и што полека испливало на површината, престанува да биде нешто што може да се скрие од свесноста на другите. Кога тоа ќе се случи, некои постапки стануваат излишни. Саруман е единствениот кој треба да се смета за виновен за сопствената зла судбина, затоа што: „пресвртите на судбината се чудни! Омразата често се повредува себеси“ (Толкин 2002: 184). Исказов во функција на констатација го поттикнува прашањето колку желбата (потребата) за манипу-

лација со пониските по статус на моќ, се врзува со омразата кон нив поради фактот што е толку лесно тие да се потчинат. Подоцна, Теоден ќе ја потврди констатацијата на Гандалф, според која злото му наштетува на оној кој е зол (Толкин 2002: 194).

Дискутабилно е прашањето дали „мантра-та“ на Голум може да се смета за загатка, ако во неа е содржан одговорот: „Без ниеден здив / од студ не е жив; / и без жед си пие; / во оклоп се крие. / Од земјата душа нема, / а островчето го зема / за рид голем превисок; / а бистриот водоскок / за воздух го смета лек. / Толку убав, / толку мек!“⁵. Ако се изостават завршните стихови, тогаш исказов на Голум може да се третира како загатка, иако тој не им ја поставува во форма на прашање на Хобитите, ниту пак се обидува да ја испита нивната досетливост, визуелна имагинација или лудистички порив. Склоноста кон поставување на загатки го претставува светогледот на овој лик во функција на разумно, мислечко суштество, што упатува на тоа дека тој не ја загубил целосно својата човечка димензија. Завршните стихови го даваат одговорот: „Каква радост кратка! / Една желба нас нè шиба / да фатиме јадра *риба* / многу сочна, многу слатка!“ (курзив К. Д.; Толкин 2002: 221).

Олифантот или Мумак, суштество со монструозни пропорции, е опишано во стихуваната загатка на Сем: „Како глушец сум сив, / К’о куќа голем, а жив, / К’о змија носот е мој / Се тресе / Се тресе земја к’о в бој / Дрвја се кршат лесно / Кога јас минувам бесно. / Рог го-

лем имам в уста, / По земјата јужна и пушта, / Шетам, со уши мавтам свои. / Годиците кој да ги брои. Сал одам без да се веднам, / Никогаш нема да легнам, / Па ни на смртниот час“. По ова, следи одговорот: „Олифант цин сум јас“ (Толкин 2002: 247). За да биде загатка во вистинската смисла на зборот, Сем би требало да го формулира својот исказ со форма на прашање кое би ја тестираше способноста на неговите слушатели преку изложените информации да погодат за кое или за какво суштество станува збор. Меѓутоа, во македонскиот превод на *Двете кули*, условните паремиолошки форми како да не се употребени со некоја повисока цел, туку се чини дека нараторот (и авторот?), ги користи како средство за да ја опише природата на одреден лик, неговиот нарав и карактер (т.е. светогледот), а не ги користи толку како морализаторска техника која би требало да го натера читателот да се замисли за смислата на нештата. Сем ја повторува реченицата: „како новости од Бри“/„како вести од Шаир“, која според нараторот е *изрека*, а ваквото термиолошко определување (*изрека*, а не пословица) е најчесто најбезбедниот начин да се именува една паремиолошка форма, и да се избегне нејзино погрешно определување. На сличен начин, Голум го именува како *крилатица* своето мото „секогаш подготвен да помогнам“ (Толкин 2002: 253), макар што е дискутабилно дали исказот е навистина крилатица, ако за крилатицата немаме точна дефиниција.⁵

⁵ Чубелиќ на пример, ја дефинира како „популарна, критичка изрека, живо поврзана со непосредно, актуелно случување, која се јавува во форма на гесло или парола“ (Čubelić 1988), но прашање е дали неговата дефиниција е применлива за

Фарамир ќе ги пресретне Хобитите во Гондор. Иако не ја знае причината за нивното присуство на туѓа територија („за доаѓање овде без покана смртта е наш закон“; Толкин 2002: 288),⁶ а уште помалку пак задачата што ги довела нејајавено и без одобрување од кралот Денетор да се појават во неговата престолнина, тој ќе констатира дека: „Мудар човек не може да ѝ верува на случајната средба на патот во оваа земја“ (Толкин 2002: 259). Неговиот исказ навестува дека тој ја насетува причината за нивното надејно појавување во кралството на Денетор.

Подоцна, откако Сем и Фродо ќе му ја потврдат информацијата за смртта на Боромир, Фарамир ќе заклучи дека несреќната новост не е за изненадување, особено повеќе што: „Вестите за смртта имаат брзи крилја. Нокта често им ги донесува новостите на роднините“ (Толкин 2002: 266).

За престојот во Лотлориен и за средбата со Галадриела, Фарамир ќе рече: „Зашто опасно е за смртниот Човек да излезе од светот на ова Сонце, и малкумина во текот на историјата се вратиле оттаму неизменети“ (Толкин 2002: 268). Само површно, неговата констатација потсетува на критиката што филмската репрезентација на Елронд (толкуван од Хуго Вивинг), им ја упатува на Луѓето како слаби суштества кои дозволиле корумпираноста на Изилдур да им ја одземе моќта и славата. Секако дека зборовите на Фарамир не упатуваат директно на прстенот, меѓутоа тие ја сликаат слабоста на човековата волја како една од негативните каракте-

ристики на Луѓето. Тој, исто така, не може да ја знае промената во наравот на Боромир, поради тоа што не бил присутен лично да го воочи конфликтот меѓу неговиот брат и Фродо. Но, неговите зборови сведочат дека тој не е ист како Боромир, затоа што не го цени сјајниот меч поради неговата острина, стрелата поради нејзината брзина, или пак воинот поради неговата слава (Толкин 2002: 273). Неговата изјава го претставува во светлина на веќе изграден, возрасен, сталожен лик, чиј светоглед е втемелен на мерата, и како некој кој е подготвен да се справи и да се соочи со сите одговорности кои ги носи владеењето со земјите на Нуменор и Гондор. „Подобро е незаслужена доверба отколку непретпазливи зборови“ (Толкин 2002: 274), ќе заклучи тој во духот на една максима.

Но, изгледа дека Сем нема така високо мислење за Фарамир, кој за него е сè уште само странец, зашто: „убавиот говор може да крие и валкано срце“ (Толкин 2002: 277); со оглед на околностите и незаштитеноста на Хобитите, неговиот сомнеж не може да се отфрли како целосно невалиден.

Иако не може да се смета за паремиолошки (зашто не содржи некаква поука што би требало да упати на морално достоинствено и институционално прифатливо однесување), исказот што Фарамир им го упатува на Хобитите, може да се смета за добронамерен совет, кој содржи и доза на комичност ако се спореди со сите досега коментирани мудросни искази: „Но не е до-

конкретниот исказ на Голум.

⁶ Исказот е на Анборн, дел од придружбата на Фарамир, и тоа многу подоцна во романот.

бро да се спие пребрзо по јадењето, особено по долг пост“ (Толкин 2002: 278).

Во споредба со угодниот живот во Шаир лишен од големи опасности, се чини дека Хобитите се присилени да живеат аскетски живот за време на авантурата. Потребно е жртвување за да се оствари некоја висока цел која би им била од полза на многумина. Фарамир убаво ќе ја сумира суштината на времињата на војна, кога ќе заклучи дека воините најчесто и пред сè, се ценат првенствено поради нивната умешност на успешно ракување со оружје. Меѓутоа, преку неговиот исказ се провлекува едно универзално сфаќање дека она што го прави воинот голем не е само неговата умешност или вештина по која се издвојува или се издигнува над останатите луѓе, туку поради неговата хумана настроеност. Ова сознание веројатно не е толку истакнато во романот, колку што е во филмската адаптација на романот, особено преку ликот на Арагорн. Тоа е смислена техника, веројатно од режисерот и од сценаристите, уште во првиот дел на трилогијата да го претстават идниот крал како допадлив лик.

Свесен дека без да сака му ја открил на Фарамир тајната за Прстенот, Сем ќе си упати самопрекор: „Ај, пуст да сум!“⁷ но за негова среќа, Фарамир ќе покаже разбирање за ситуацијата во која Хобитите, и особено Фродо, се нашле против своја волја, па затоа ќе им потврди, уверувајќи го дека можат да му веруваат, зашто: „благородноста се покажува само на дело“ (Толкин 2002: 282). Во избрзувањето на Сем, Фарамир нема да види грешка, затоа што е

поборник на убедувањето дека ако нешто морало да се случи, тогаш тоа ќе се случело без оглед на сплетот на околности. А ваквото настројство ќе го натера Сем полека да почне да му верува, зашто Фарамир, сега очигледно пријателски настроен, и понатаму ќе остане понизен, што веројатно тешко дека би можело да се очекува од неговиот брат, ако овој не потпаднаше толку лесно под влијанието на Прстенот. Ова е убаво претставено во констатацијата: „фалењето на достоиниот е над секоја награда“ (Толкин 2002: 284). Исказов, како и многу други, може дури да се класифицира и како пословична констатација, бидејќи е очигледно применлива и надвор од текстот, а истовремено служи и како потврда за кривките граници на паремиолошките класификации.

Пред Кирит Унгол, Сем ќе доживее вдахновение, што ќе го натера да го одржи жив ентузијазмот и бодрината меѓу Хобитите, без оглед на опасностите што демнат од сите страни, и без оглед на тоа што секој миг може да им биде последен. Неговите зборови не се паремиолошки *per se*, но се својствени за неговиот светоглед и за неговата идиосинкразија како лик и тој, како и во неколку наврати претходно, така и сега од „нигде никаде“ ќе се истакне со една од многуте мудросни изјави, кои по својот калибар не би му биле својствени ни на Фродо: „Ние слушаме за оние што едноставно оделе напред – и не секогаш кон среќен крај... не кон она што хероите, а не слушателите, би го нарекле среќен крај. [Знаете, да се вратат дома и сè да најдат како што треба, иако изменето – како

⁷ Исказов може да функционира и како лажна клетва. За лажните клетви да се види: Димовска 2019б: 59.

стариот Билбо]. Но тоа не се секогаш најинтересните приказни, иако изгледаат најприфатливи за херојот!“ Нивната приказна продолжува, зашто: „големите приказни никогаш не завршуваат“ или барем не завршуваат како приказни (Толкин 2002: 313–314). „Сè е поинаку кога нештата се одамна минати и станале дел од големата приказна“ (Толкин 2002: 315).⁸

Хобитите, најпосле, ќе се најдат во вистинска незгода. Фродо е „мртов“ и ќе падне во рацете на Шаграт и Лугбурц, кои погрешно ќе помислат дека придружникот на мртовецот е вистинскиот натрапник. И обајцата ќе покажат извесна доза на луцидност, и покрај не сосема пополниот третман на Орците во *Двејте кули*, што ќе го натера Горбаг да заклучи дека: „нема да звучи многу убаво ако кажеш дека си го фатил мачето, а си го пуштил мачорот да избега“ (Толкин 2002: 343). За него, мачето е наводно Фродо, а мачорот Сем, иако, во суштина, улогите се очигледно обратни.

Заклучок

Оваа интерпретација на мудросните искази во македонскиот превод на *Двејте кули* е до-

волна за да може да се констатира дека е ирелевантно дали Џ. Толкин имал замисла и идеја да инкорпорира реченици со мудросна конотација во вториот том од својата трилогија, бидејќи тие се, намерно или не, инкорпорирани во текстот и се неодвоив дел од него. Потребен е подлабок увид во оригиналниот текст на англиски јазик, за да може да се испита хипотезата дали станува збор за смислена авторска техника, и дали ваквите мудросни искази функционираат и на други нивоа кои не беа образложени во овој труд. Сепак, понекогаш не е погрешно толкувачот да се потпре на својата интуиција и да претпостави дека преведувачите завршиле одлична работа во доловувањето на интегритетот и на светогледот на некои ликови, каков што е ликот на Арагорн, и дека тоа го направиле преку запазување на начинот на кој тој се изразува во романот, на начинот на кој се искажува пред себеси и пред светот, кој можеби не најдобро, но сигурно најинструктивно е одразен во мудросните искази преку кои на виделина излегува начинот на кој тој го спознава и го доживува светот.

Литература

- Čubelić, Tvrtko. 1988. *Povijest i historija usmene narodne književnosti: historijske i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogledi*. Zagreb, [s.n.]
- Димовска, Кристина. 2019а. „Жанровските одлики на пословицата и максимата како пишани фолклорни форми во епот“, во: *ФОЛКЛОР, традиција, јазик*: зборник на трудови од научниот собир одржан на 17–18.05.2018 г., стр. 29–37, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.

⁸ Сите овие се искази во функција на констатација.

- Димовска, Кристина. 2019б. „Прилог кон сфаќањето на семантичката функција на паремиолошките искази во две епски песни (‘Марко и Гино Арнаутче‘ и ‘Марко и Муса кесеџија‘)“, во: Зборник на трудови од меѓународната научна конференција „Јазикот и културата – состојби и предизвици“, стр. 57–67, Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.
- Димовска, Кристина. 2020. „Паремиолошки форми во македонскиот превод на *Дружината на Ырсеиенот* на Џон Толкин“, во: *Литературен збор*, год. LXVII, бр. 4–6, 109–125, Скопје.
- Димовска, Кристина. 2021а. „Марко Крале низ визурата на некои паремиолошки искази (со посебен осврт на песната *Марко и Шаина робина*)“, во: *Балканската историографија и современите предизвици*. Зборник на трудови од Меѓународниот научен симпозиум одржан по повод 70 години од основањето на Институтот за национална историја – Скопје, 9–10 ноември 2018 година, 259–269, Скопје: Институт за национална историја.
- Димовска, Кристина. 2021б. „Наравоучението како пословично финале во волшебните приказни на Марко Цепенков“, во: *Марко Цепенков, македонската народна култура и фолклористиката: зборник на трудови од научниот собир по повод 190 години од раѓањето и 100 години од смртта на Марко Цепенков (1829–1920–2020)*. Кулавова, К. (прир.), Скопје: МАНУ, 191–206.
- Толкин, Џ. Р. Р. 2002. *Господарот на Ырсеиените*, Д 2, *Двете кули*. Превод од англиски: Ковилоска, Офелија и Ромео Ширилов, Скопје: АЕА, Мисла.

Kristina Dimovska

**The Worldview and the Wisdom Utterances in the Second
Volume of *The Lord of the Rings* by John Tolkien in Translation in
Macedonian
(Summary)**

The second volume of the trilogy *The Lord of the Rings* by John R. R. Tolkien has been translated in Macedonian in 2002 by Ofelija Kovilovska and Romeo Shirilov and this translation was used to prove the validity of the hypothesis that the worldview and the wisdom utterances can be used as parameters for distinction between the different beings mentioned above (Humans, Elves, etc.), but that they can also be seen as utterances that complete the whole life wisdom in *The Two Towers*.

We defined “the worldview” as the accumulation of thought processes that each character has and the “wisdom utterances” as those peculiar sentences in the Macedonian translation of *The Two Towers* that have evident wisdom connotation.

The methods of analysis, synthesis and the descriptive method were used to show that this hypothesis was plausible and the point in doing so was to come to the potential conclusion that the wisdom utterances in the Macedonian translation of *The Two Towers* are present in the text, regardless whether the author really had an intention to incorporate them or not as vehicles of conveying life wisdom.

Key words: worldview, wisdom utterances, Macedonian translation of *The Two Towers*, J. R.R. Tolkien, function

Sanberk Yusuf

УДК 821.111-31.09

Professional article / Сі́нручен і́нруг


METAFICTION AND NARRATION IN IAN MCEWAN'S *ATONEMENT*

Key words: narration, metafiction, voice, storytelling, fiction

It is without question that the elements of metafiction and the implementation of unique narration are the most significant traits which make Ian McEwan's *Atonement* one of the greatest novels of the 21st century. The division of the chapters in the novel may seem typical, however, the narrator and the sudden shifts of the setting and the time, might cause the reader to look back and double check in order to properly identify the follow the flow of the writing. The lone fact that the true narrator of the novel is revealed at the end of the novel i.e. the final chapter, requires the reader to reassess his or her trust in the narrator. There is a crossover between the themes of the dangerous literary imagination and the art of the novel, as both are concerned with the process of writing. This is because the process of writing, and novel-writing specifically, is inscribed in the self-reflexiveness of the narrative. This is after all a novel that the readers are led to believe is written by a successful novelist (Briony) at the end of her career. The fictional minds as well as the consciousness of the charac-

ters are dissected as the reader is asked to carefully note their development and traits. Moreover, the representation of the impact of narrative events and situations on the fictional minds' consciousness appears to be the crucial concern in this novel. According to Angus R.B. Cochran, the narrative techniques of Ian McEwan in the *Atonement* should not be analyzed apart from: a tradition of twentieth-century European novelists who took it upon themselves to expose the cynicism and corruption of government, patriarchy, class division and nationalism (Cochran 1996). Those novelists such as Kafka, Woolf, Joyce proposed that individual psychology was inextricably bound up with such large-scale social forces. Thus, this essay will aim to provide a concise analysis of the importance of narration and metafiction in the novel *Atonement* by giving specific examples and using the lens of the post-modernist critical theory tools.

Alongside the key element of metafiction, narration is also a most unique stylistic feature which McEwan amplifies in the novel. He uses the un-

reliable narrator technique, separating the personalities of the author and the storyteller. There are several reasons for which Briony can be considered an unreliable narrator. First, she deliberately lies in the first section of the novel, framing an innocent person, which makes readers doubt whether she can be trusted as the story develops. Second, in the postscript, she is an old woman and suffers from dementia, which implies that she probably cannot remember the events correctly. Third, she has been writing this story throughout her whole life: "The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts" (McEwan 2001). Ian McEwan depicts Briony as the author who creates her alternative reality and uses her writing powers to convince readers that it is what happened. She is altering the actual story to achieve her own creative and psychological purposes, making it an act of atonement.

For the most part, the novel is narrated by Briony in third person, apart from the last part where Briony addresses the reader in first person. Throughout the chapters, particularly from the early chapters up until the final chapter, the reader can notice the development and maturation process of the narrator Briony. The uncertainty, lack of self-confidence as well as clumsiness from the early stages is replaced by a calm, witty and reliable narrator towards the end. The first part presents the view of the "crime" through young Briony's perspective. The second part follows Robbie Turner and his traumatic experiences along with the brutalities and dreadful scenes of World War II. The third part goes through the atoning Briony's struggles while working in the hospital and deal-

ing with guilt. In the final part Briony informs the reader that Robbie and Cecilia have died and that their reunion in the third part had been imagined. Thus, Briony seeks atonement through fiction and writing, reconstructing and redoing the realities in order to overcome her personal struggles. Karam Neypbour notes that writing, or the ability to imagine some (although fictional) people's thoughts, perceptions, perspectives, (re)actions, and even the impact of some external events and situations on the manner of their thinking, enables the character-narrator-author Briony to restore (yet fictionally) some historical situations and, through (re)arranging them, (re)build the already disrupted intermental bond. In other words, construction of a permanent intermental thought between Cecilia and Robbie is represented as the central yearning in the novel and the narrative is quite successful at doing so (Neypbour 2017). However, the reader learns early, that Briony is quite the unreliable narrator and her immature interpretation has caused friction and disruption in the relationship of her sister and Robbie. Gerard Genette's narrative tool of focalization is a clear-cut indicator of Briony's thoughts and emotions as it pertains to Cecilia's relationship with Robbie. The scene in the fountain is presented to the reader in two different ways in two back to back chapters. First, Cecilia goes into the water in order to collect the broken pieces of the vase after she and Robbie accidentally manage to break a part of it. In the following chapter, the reader is led by Briony's point of view and dilemma. Namely, she is unable to make up her mind as to what really has happened. She debates between a marriage proposal or a stern order by Robbie for Cecil-

ia to strip her clothes and enter the fountain. Consequently, if one is to delve deeper into the scene in the library, where Cecilia and Robbie's intimate discourse is interrupted by Briony, the different experience of the characters' viewpoint shall become evident. Briony, at this point a child, interrupts what she thinks is a sexual assault by Robbie and a horrific scene overall. Her interpretation of the what she has seen showcases the shock she had been in when seeing Cecilia and Robbie:

"She had interrupted an attack, a hand-to-hand fight...His left hand was behind her neck, gripping her hair, and with his right he held her forearm which was raised in protest, or self-defense. He looked so huge and wild, and Cecilia with her bare shoulders and thin arms so frail..." (McEwan 2001:77)

The scene is retold again but this time the reader can fully comprehend the true nature of their relationship in the library and conclude that Briony's point of view is overly exaggerated: "...their pasts were forgotten...They were beyond the present, outside time, with no memories and no future. There was nothing but obliterating sensation, thrilling and swelling and the sound of fabric on fabric and skin on fabric as their limbs slid across each other in this restless, sensuous wrestling." (McEwan 2001:77)

As it is evident, the scene of Robbie making love to Cecilia is pure and spontaneous. The reader's interpretation ought to be clarified by now as they are to be aware and cautious of the thirteen-year-old unreliable narrator. Thus, these examples coincide with what Genette calls internal focalization where the narrator (in this case Briony) pres-

ents what a given character knows or sees. By shifting the points of view from one character to another, McEwan skillfully alters the reader's anticipation, leading the story to develop into a higher level with reasonable plot. Furthermore, there are changes of the perspective in Part Two, where the narrative shifted from Briony to Robbie. This is partly because Robbie is the center of War-time France. In the eye of Robbie, the cruelty of war, the loyalty to love and the pain of separation are revealed with much reliability. Much of the same point applied to Part Three, in which Briony's perspective becomes the dominate angle. Similarly, in Part Three, McEwan presents the scene in the London hospital from Briony's point of view, exhibiting the guilt in Briony's mind, showing the way of atonement. McEwan employs the third-person narrative form to describe the story of atonement from the first part to the third part, making the narrative seem real and authentic. It is surprising to notice that in the final part McEwan tries out the first-person narrative to subvert the story narrated earlier. The whole story turns out to be based on old Briony's memory, which is not reliable simply because she is losing her memory. Thus, by abandoning the traditional third-person point of view, McEwan adopts the post-modern self-conscious narrator, that is, to narrate the story from the first-person perspective, making the reader question the narrative, question the relationship between fiction and real life. McEwan does not confine himself to a certain form of narrative, but instead he makes use of different perspective and narrative voice in accordance with the development of the plot. The employment of third-person narrative facilitates achieving an

objective description in which some illusions are embedded. The shifts of point of view enable the reader to see the event from different aspects and get ready for the trick. The first-person narrative gives the reader an easy access to the character's inner world and reveals the nature of fiction. Thus, through the eyes of different characters, the victims and the guilty, the novel's theme of imagination and the metafiction are demonstrated.

If we are to employ some more of the tools presented by Gerard Genette in his *Narrative Discourse: An Essay in Method*, the elements of the narrative tendencies in the novel will be evident. In terms of order and time, it takes almost half a century to finish the whole story. The narrative leaps with the time. The first part of *Atonement*, which occupies nearly half of the book takes place and ends on a sweltering summer day in the Tallis' family house. It is safe to say that the first part of the novel is a story that happened in one day, which itself can be read as a complete novel. The second part of the novel leaps five years forward to 1940 in France during the evacuation of British troops to Dunkirk. At the same time but on different soil, that is, in England, the third part of the novel takes place. Though different in place, the two parts share a similar theme of war, forming a parallel structure. (Han, Wang 2015). In terms of the voice, the first part of the novel is narrated from multiple points of view, creating an atmosphere of uncertainty and elusiveness. Although the novel is related by an unknown third person narrator, it is noticeable that the narrative points change from Briony to Cecilia, Lola and other characters. By doing so, the writer does not only give the read-

er an easy access to the character and the event itself, but also enhances the sense of ambiguity and uncertainty. The readers hear different voices describing the events from their own point of view, such as young Briony, Robbie and Cecilia. But all of the versions are finally leached through Briony's (as the writer) reconstruction.

Briony's determination, in the opening pages of the novel, is to exploit The Trials of Arabella in order to draw as much attention to herself as possible will later be reflected in her 'atonement novel', a text in which she plays numerous parts. Just as the case of her melodramatic play, Briony is the writer, promoter, director, and would-be star performer of the piece. In the 'atonement novel' Briony is not only the writer but also the protagonist and one of the principal narrators. Her being the writer of this plot of atonement ultimately means that, even though the other characters in the work are given a certain amount of autonomy (an autonomy, though, that not all the characters can lay claim to, notably Lola), it is ultimately Briony herself who determines the manner in which her characters and their stories develop in the text. As the 77-year-old Briony admits in the final part of the book, which is narrated in the first person, she has also taken it upon herself to trim inconvenient truths and uncomfortable facts out of her narrative – she refrains from acquainting her readers with the lovers' deaths, for example, assuming that her audience will want to have nothing to do with such tragedy – “Who would want to believe that?”, she asks, “except in the service of the bleakest realism?” (McEwan 2001:371). Here Briony reverts to the role of 'imposer of plots', a role she incarnates

to perfection in Part I of the novel. It is her narrative imagination later in the novel that presents the reader of her improved awareness and heightened level of maturity. The gradual letting-go of her egocentric, solipsistic worldview can, therefore, be seen as a precondition for her growth as an artist. For instance, when she, in Part III of the novel, sends Cyril Connolly a draft of her story *Two Figures by a Fountain*, it seems obvious to the reader—and, in fact, to Connolly—that the world of the Robbie and Cecilia characters (they are, tellingly, nameless) has yet to be appreciated meaningfully. They are truly just two figures by a fountain, and that is all. Briony has yet to subsume herself and provide an imaginative investment in the world of the either character. She can write sublimely of “the look and feel of things, and [of] some irrelevant memories” from differing points of view, but she cannot, as yet, locate the differing *meanings* in them (McEwan 2001:303). Moreover, by casting herself merely as a distant observer of this crucial episode, she does not implicate herself or her misinterpretation of the event, as she later will.

If one is to define metafiction as a postmodernist form of fiction which emphasizes its own creation and points to the process of creation of writing, then it is inevitable to mention this element as a key component in the novel. The metafictional element is usually used in postmodernist prose in order to draw attention to the status of the literary work itself. With this, a fictional world is created and at some point its structure will be broken down in order to describe how the realistic universe is fictionalized. In a novel like *Atonement*, where there is an element of a classic realistic novel, the

metafictional element adds a new perspective. It resembles the classic realist novel in that it establishes a realistic universe; however, the difference is that at some point, a narrative frame pointing out what exactly makes it fictional will shatter this realistic illusion. Thus, the reader is given direct information as it pertains to the construction of the novel’s narrative as well as the narrator’s thought process in constructing the plot. Briony is introduced as a writer in the beginning of the novel before she is introduced as a personality. She is constantly focused on improving herself as an author and the reader is introduced with the ins and outs as well as the struggles of producing fictional work throughout Briony’s thoughts. Moreover, there is a crossover between the themes of the dangerous literary imagination and the art of the novel, as both are concerned with the process of writing. This is because the process of writing, and novel-writing specifically, is inscribed in the self-reflexiveness of the narrative. This is after all a novel that the readers are led to believe is written by a successful novelist (Briony) at the end of her career (Ellam 2009). In addition, the metafictional narrative perspective in *Atonement*, is evident because of the novel’s epilogue, where it is revealed that Briony is the author of the preceding three parts of the novel. The metafictional perspective in this story is, therefore, used as a way to tell a story of a girl, who attempts to atone for an error she made as a child. The final part goes on with the route of atonement with the use of meta-narrative. In this part, Briony assumes the role of implied author of the novel, informing the reader of the truth that Robbie and Cecilia have lost their lives in World War II, and the happy ends

of the novel turn out to be imaginary. Meanwhile, Briony always renews her draft until there would be no further draft, and always bear in mind their happy ends to achieve her atonement. She reflects and ponders about the way she has written her story and the decisions she has made. In the final pages of the novel, she informs the reader about her thought process in regards to the potential ending and change of particular events by providing the explanation that the reader would not be fulfilled if the novel had not ended on a positive note. By doing that, she believes that as long as the ending is reader-friendly and positive, the misrepresentation of the characters prior to the ending will not be detrimental for the audience:

“As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love.” (McEwan 2001:371)

With this, Briony creates a plot that has a particular goal: to atone for the wrongs she did as a child. In the end, she mentions that even though she has altered the story, in order for her sister Cecilia and Robbie to reunite once again, she never did this in order for them to forgive her, due to the reason that she knows that it would be impossible, as they are in fact dead. This self-reflection underlines the ideas and decisions the narrator went through in order to finish the novel.

Another metafictional perspective of the novel is presented by David K. O'Hara who in his work “Briony's Being-For: Metafictional Narrative Ethics in Ian McEwan's *Atonement*” details the complexity of the relationship between the reader and

author as well as the text and the world. The relationship of Briony with the others in the novel as well as their perception of the world is evident in the beginning of the novel where Briony is preparing the play:

“In a generally pleasant and well-protected life she had never really confronted anyone before. Now she saw: it was like diving into the swimming pool in early June; you simply had to make yourself do it.” (McEwan 2001:15)

Briony's need for putting together a play for her family is thus driven by a desire to assert power over others – she feels compelled to do it. O'Hara argues that the scene illustrates how Briony is susceptible to using life and art as a strategy for coping with otherness. She uses an aesthetic version of the world to employ her own fantasies upon reality (O'Hara 2011:76-77). The scene where young Briony is putting together a play for her family is utilized to illustrate her need to employ control over others. However, it only functions as a reflection of the entire story as a whole. The metafictional element, where Briony takes control of the text and narrates it from particular angle that makes her achieve atonement for the damage she caused as a child. O'Hara notes that Briony portrays herself in part one as a young woman, who interprets events from her pre-conceived knowledge of narratives. In the scene where Cecilia and Robbie are at the fountain, Briony mistakenly interprets the scene as a proposal: “Otherness is forever sneaking into her constructed, orderly worldview, and she struggles to maintain her sense of authority.” (O'Hara, 2011:78). O'Hara argues that Briony “refers to her

own backlog of narrative schematics in order to interpret the ambiguous behavior of the couple.” (O’Hara 2011:78). However, shortly thereafter, she discovers that her imaginative ability to impose a familiar story onto an event falls short. She can no longer interpret but only watch as her sister takes her clothes off and jumps into the fountain. O’Hara argues that this is the moment where Briony realizes that life is not a series of fairy-tales, but works in ways that transcend preconceived ideas of what the real world looks like.

Overall, it is safe to say that the unconventional narrative approach and techniques as well as the metafictional component are central to the novel’s essence. The perspective of the characters inevitably shapes their reality. By presenting different types of perspectives and realities in the novel, McEwan puts the reader to the test. With this juxtaposition of his characters’ perception of the reality, it is evident that each individual’s reality is influenced by their bias, assumption, prejudice or immaturities. In this case, Briony’s misunderstanding and misperception of the situation launches a series or a chain of events which shape the flow of the novel. Other characters in the novel also jump into the wrong conclusions with their hasty judgments in regards to different occurrences. Thus, through this shift of perspective, McEwan showcases the pivotal role that the narration plays in the novel’s story, the reality of the characters and the understanding and attention of the reader. On

the other hand, the metafictional element is evident most strikingly in the end of the novel and it is also of crucial importance in order to ultimately understand it. Throughout the novel we, the reader, have the ability to witness Briony make her authorial decisions and present the reality of the characters’ lives. In the final pages of the novel a mature Briony notes:

“I love these little things, this pointillist approach to verisimilitude, the correction of detail that cumulatively gives such satisfaction.” (McEwan 2001:359).

In the end of the novel, Briony is revealed as the author of the entire story and the reader is aware of the unreliable information that have been presented during the storytelling. The metafictional perspective is, thus, implemented to understand the constructed nature of a narrative. In Briony, McEwan illustrates the power that fiction can have, but also how fiction is the foundation for her narrative, similar to McEwan’s own point of departure in writing his novel. With an application of Genette’s narrative tools and analysis of the narrative and metafictional ingredients, *Atonement* manages to provide a shocking effect in the end of the novel. McEwan’s construction of the novel thus establishes it as a postmodern novel which can present literature as a reality but cautions the reader of the manipulative power of its author and narrator.

References

- Cochran, Angus R.B. "Ian McEwan." *British Writers: Supplement IV* (1996): 398-408.
- Ellam, Julie. *Ian McEwan's Atonement*. London: Continuum, 2009.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1980.
- Jie Han, Pei Wang. "The Experimental Techniques in Ian McEwan's Atonement." *Open Journal of Social Sciences* (2015): 164-165.
- McEwan, Ian. *Atonement*. London: Jonathan Cape, 2001.
- Nayebpour, Karam. *Mind Presentation in Ian McEwan's Fiction*. Stuttgart: Ibidem Verlag, 2017.
- O'Hara, David K. "Briony's Being-For: Metafictional Narrative Ethics in Ian McEwan's *Atonement*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* (2011): 74-100.

Саберк Јусуф

Метафикција и нарација во *Искупување* на Иан Мекјуан (Резиме)

Овој текст ги анализира клучните елементи на метафикцијата и нарацијата кои го прават романот „Искупување“ (*Atonement*) стожерно дело на англиската постмодернистичка проза. Значајните својства на метафикцијата која директно го разработува односот помеѓу читателот и текстот е една од главните точки во овој текст. Импликациите на временските пропусти, перспективи и ретроспективи поврзани со текот и заплетот во романот се едни од клучните точки за кои се зборува во текстот. Постмодернистичките алатки на Жерар Женет во врска со наративниот дискурс се користат за појасно прикажување на мисловниот процес на Брајони во нејзината млада и зрела фаза од животот. Овие техники се користат за поставување на атмосферата и овозможување на целосен преглед на делото. Метафикцијата како постмодернистички предмет му помага на читателот да биде предупреден за неверодостојноста на нараторот во текстот како и самиот автор. Овој текст ги нагласува и можните последици од критичката интерпретација и книжевната имагинација на читателот. Сепак, се работи за роман во кој се создава книжевност и во кој е потребно од читателот да донесе одлука дали да верува или не на нараторот за тоа што е вистинито а што не во самиот текст. Мекјуан го привлекува читателот раскажувајќи една приказна, а во исто време постојано потсетува на тоа дека делото е фикција. Развојот на ликот на Брајони преку примена на различните перспективи, организацијата на структурата како и повеќекратните нивоа на значење кои се опфатени во дејствието, ја утврдува вештината на Мекјуан и го прави ова дело еден исклучителен пример на постмодернистичка прозна метафикција.

Клучни зборови: нарација, метафикција, глас, раскажување, фикција

Игор Поп Трајков

УДК 821.111(73)-31:791

Review article / Преѓлеген научен џруг



ТЕКОТ НА СВЕСТА И АМБИЕНТОТ НА ЈУГОТ – АВТЕНТИЧНОСТ И АВТОРСТВО (ЕКРАНИЗАЦИЈАТА НА *КРИК И БЕС* ВО РЕЖИЈА НА ЏЕЈМС ФРАНКО)

Клучни зборови: Југ, Лот, патријархалност, традиција, екранизација

Вовед

Овој роман ја следи традиционалната шема на затвореноста на семејството и нејзините граници — во физичка и културолошка смисла — онака како што е тоа претставено во библиската Книга за Лот. Со цел да се сочува чистотата на семејството, тоа треба да остане затворено самото во себе, не смее да се дозволи да преовладаат лошите влијанија врз него. При ова во *Крик и бес*, исто како и во Книга за Лот се употребува моделот на инцестуозност, кој инаку е грев, но во вакви случаи Бог тоа го дозволува како единствен излез. При што структурата и сижето на филмот се следниве:

Крик и бес е поделен на четири дела. Првите три се претставени од перспективите на трите сина на Компсон: идиотот Бенцамин („Бенџи“, роден Мори); Квентин, студентот кој има самоубиствени тенденции; и Џејсон, пропаднати-

от бизнисмен. Четвртиот дел има сезнаен раскажувач во трето лице.

Фокнер создаде необична структура во *Крик и бес*. Приказната се одвива во период од четири дни, од кои секој се гледа низ очите на различен лик. Првиот дел од книгата е монолот на Бенџи на 7 април 1928 година, ден пред Велигден. Вториот дел од книгата му припаѓа на Квентин на денот на неговото самоубиство на 2 јуни 1910 година. Џејсон, синот, е во фокусот на третиот дел, 6 април 1928 година, кој го опфаќа Велипеток, ден пред монолот на Бенџи. Четвртиот и последен дел се случува в недела, на Велигден, 8 април 1928 година. На фрагментиран начин, приказната за семејството Компсон и нивната трагедија постепено се спојува. Секој дел додава делови и делови од историјата на семејството Компсон. Делот на Бенџи опфаќа период од дваесет и пет години. Приказната на Квентин завршува порано од другите двај-

ца брака, бидејќи тој извршува самоубиство во 1910 година. Во овој дел читателот дознава повеќе за раните односи на семејството. Делот на Џејсон, трет во книгата, открива повеќе од темната страна на семејството Компсон. Овој дел ги повторува религиозните настани на Христовото предавство на Велипеток. Предавството е од младата Квентин, која краде пари од својот вујко Џејсон и бега од дома. Делот на Дилси, четвртиот и последен, ја открива фалбеноста на Фокнер за нејзините трајни квалитети. Дилси е таа која се грижела и се трудела да го задржи семејството недопрено со децении. Последниот дел содржи служба во неделата на Велигден во една афроамериканска црква. Црковната служба го потврдува прифаќањето на христијанската љубов од страна на Дилси, настан што некои критичари го толкуваат како повторување на Христовото воскресение.

Пишувањето на текот на свеста е создадено за да остави впечаток на постојано променлива, спонтана и навидум нелогична серија мисли, емоции, слики и спомени коишто ја сочинуваат мислата од реалниот живот. Фокнер бил под влијание на делата на ирскиот романиер Џејмс Џојс, кој ја развил употребата на текот на свеста во својот роман *Улис*. Многу писатели од тој период, вклучително и Фокнер, се под влијание на Џојс во користењето на оваа техника. Во рамките на некои внатрешни монолози во *Крик и бес*, Фокнер користи техники карактеристични за текот на свеста. Отсуството на интерпункција го карактеризира текот на свеста, како и повторувањето на зборовите и фразите. Промените во начинот на пишување, како што е пре-

фрлувањето во курзив, исто така може ефектно да се користат за прикажување на промените во мислата. Иако пишувањето на оваа книга беше на почетокот на неговата кариера, Фокнер покажа мајсторство на оваа техника. Ова е главно напуштено од современите романиери, кои сè уште често го користат внатрешниот монолог.

Иако поголемиот дел од дејството на *Крик и бес* се пренесува преку внатрешните мисли на ликовите, нивната физичка ситуација исто така игра значајна улога во романот. Фокнер го создаде измислениот округ Јокнапатавфа Мисисипи во својот трет роман, *Сарџорис*, и повторно го разгледа во многу од неговите следни дела, вклучувајќи го и *Крик и бес*. Овој амбиент на Југот во дваесеттите фигурира многу видно во ликот на Квентин – којшто се држи до застарениот идеал на јужњачки господин, оној кој ја поддржува честа на семејството и ги штити оние што се грижат за него, особено жените. Неговата сестра Кеди, која постапува според поослободените стандарди на однесување, го принудува да сфати дека неговите идеали не можат да опстанат во современиот свет. Кога ќе забремени вонбрачно, тоа е и дамка на семејната чест и знак дека Квентин не успеал да ја заштити. Променетите идеи за односите меѓу расите исто така се појавуваат во наративот на Квентин. Контрастот во поднебјето предизвикува Квентин да ја разгледа разликата во расните односи на Северот и Југот. Од оваа разлика тој добива увид дека „најдобриот начин да ги прифатите сите луѓе, црни или бели, е да ги прифатите за она за што мислат дека се, а потоа да ги оставите на мира“. При ова, како што вели

Зденко Шкрѐб, дејствието се развива по сегменти (кога зборува за развојот, настанувањето на романот на текот на свеста од детективскиот роман, кој настанал од готскиот, рицарски роман), при што секој лик ја кажува својата верзија на приказната, а сомнежите висат во воздухот, како на пр. трагата од лизгањето по дрвено-то стебло настаната меѓу нозете, која не соодветствува со изнесената верзија за вистината од ликот – онака како што напнатоста се одржува во детективскиот роман.

Со цел да ја спаси својата адолесцентна внука од разврат, во романот *Крик и бес* стрикото се решава кај неа да побуди сексуална желба и да ѝ докаже, на едноставно родителско воспитувачки начин, дека таа би морала да остане со вистинските вредности, односно да ја држи цврсто врската со семејството. Тука Вилијам Фокнер се покажува онаков каков што е и најпрепознат-

лив во академско-теоретските трудови, односно како некој кој ја искусил пакосната заводливост на големиот град и копнее по старите, проверени, вистински вредности.¹ Алтер егото, дефинирано според класичната психоанализа² во случајов, ни го пресликува одметнатиот писател кој странствува по завојуваниот свет како и останатите писатели на изгубената генерација, но се чини единствено тој се враќа назад кон корените, онака како што е тоа дефинирано во огромен број трудови посветени на овој автор кои со право го дефинираат како најамерикански писател од изгубената генерација.³ Склопот на автентичниот недопрен Југ во кој простите, но доблесни жители го зачувале древниот вредносен систем (оној на првите доселеници на Новиот Свет, христијанските пуританци и конзервативци) и модернизмот на текот на свеста го прави овој роман (како и овој автор воопшто)

¹ Ова е од она што Андре Жид го кажал за Фокнер – дека Фокнер е протестант во вистинското значење на зборот, дека во судирот меѓу духот и материјата е секогаш на страната на духот, во судирот меѓу старото и новото, неговите симпатии се секогаш на страната на старото; како и од говорот од доделувањето на Нобеловата награда – дека кога Фокнер зборува за неминливите вистини на срцето – љубовта, честа, гордоста, сомилоста и пожртвуваноста, тој истовремено вели дека зборува за старите вистини без кои нема книжевни вредности; но сепак како и Балзак, кому е многу сличен, тој ги гледа нештата онакви какви што се тие, развивањето на неговите личности, на неговите судбини, развивањето на општеството, онака како што тој го прикажува, не се одредени со волјата на писателот туку со неумоливите закони на психологијата и социологијата (авт. прев.). Извор – од поговорот на Милан В. Димиќ за *Дивље ѝалме* (1963), стр. 304.

² „Монологот во романот на текот на свеста е онаа техника, со која самата личност на романот, без авторовото присуство, му ги покажува на читателот своите: психичка содржина и психички процеси, молкум претпоставувајќи дека некој ја слуша, што не е случај со внатрешниот монолог. (...) примери на ваква техника има и во *Крик и бес* (...) Сето ова се надврзува на класичната психоанализа – видете за ова на истата страница од предговорот на Stjepan Krešić во *Krik i bijes* (1988), стр. 19.

³ Во академските и образовните текстови Фокнер, освен заради горенаведените пуритански вредности замотани во неговата проза, се смета за најамерикански и заради едноставниот факт дека за разлика од останатите автори од изгубената генерација, никогаш не живеел (односно само престојувал) долго надвор од САД. Најчесто овие автори живееле во Европа и најчесто гравитирале кон Париз.

да биде непресушен извор на уметнички влијанија и инспирации – преку интелектуалните позитивисти и задлабочени промислувачи на глобалната добросостојба и психичко здравје од повоениот период, па сè до раскошните, супермодерни остварувања на *antebellum* романите – оние кои ја потенцираат јужната, готска страна на мракот на Фокнер, но тој мрак е чист како мантијата на свештениците, што најмногу доаѓа до израз во социјално-промислените новели на Тони Морисон. Несомнено, огромно е влијанието на овој автор и врз филмската естетика, што за разлика од трудовите во врска со неговите сценарија е речиси необработено, па така со овој труд ќе се обидам да ја надополнам оваа празнина.

Романот и неговото настанување

Според постоечката литературна историографија Фокнер работел во печатница за бедна дневница, а на паузите го напишал овој роман. Некои ја оспоруваат неговата автентичност сметајќи дека тој е заснован на интересот на Фокнер кон литературата,⁴ (толкувајќи во чисто биографска смисла, дека и покрај тоа што неговите родители кои биле од осиромашената јужна аристократија, правеле сè тој да за-

врши факултет, кој го запишал, но сепак останал без високо образование) како и на неговиот комплекс дека и покрај тоа што е од почитувано семејство сепак не успеал да заврши факултет,⁵ па така настојувал да го надомести пропуштеното. Инспириран е од запознаените нови текови во литературата со кои се соочил при својот краток и единствен престој во странство, а тоа е во Франција. Така тој наишол на прочуениот јапонски мајстор на краткиот расказ Рјуносуке Акутагава, авторот на *Рашомон* и на тој начин се повлијаел токму од овој расказ. Но бидејќи сето ова се случувало во времето на големата економска криза во САД, ова минало незабележано.

Како и да е, никој не може да оспори дека овој роман е еден од најсигнификантните во западната литература. Тој остварил големо влијание врз цела една низа писатели кои денес се класифицираат како а. изгубената генерација и б. писатели на текот на свеста (оваа втора група е една од најретките воопшто, според бројот на писатели и на светско ниво). Токму заради ова последново, расчленувањето што е што и кој што придонесол се чини е релативно лесно, барем во една соголена историска и теоретска генерализација, а на генерализациите се базираат сите уметнички историографии.

⁴ Како најчест пример за ова се истакнува неговото пријателство со Шервуд Андерсон и неговата сопруга, кој кога Фокнер немал од што да живее, бил докажан писател. Исто така Ф. сакал да талка во боемските квартави на Њу Орлеанс, што се толкува како негов стремеж да стане дел од изгубената генерација, која имала култура за ваков живот.

⁵ Вилијам бил син на Мјури Ц. Фокнер, благајник на Државниот универзитет во Оксфорд (Мисисипи). Иако неговото семејство имало мали примања, сакале син им да се школува, но тој завршил само прв семестер. За време на Првата светска војна служел во Канадското одделение на Британското воздухопловство. Откако се вратил во Мисисипи променил многу работи. Една од нив била и онаа во печатница. На паузите ја напишал *Крик и бес*.

а) Писателот кој остварил најголемо влијание врз авторите од оваа група е Шервуд Андерсон, чиј стил е недвосмислено синкретичен, еkleктичен и едноставно произлегува од американската наративна традиција за јасно, сеопфатно изразување, која е најприсутна во новинарството. И навистина голем дел од писателите на оваа генерација работеле како воени кореспонденти од воените боишта, најчесто известувајќи од нив, но и солидаризирајќи се со левите социјални и политички тенденции, неретко надоврзувајќи се на социјалните писатели од САД од втората половина на деветнаесеттиот век, како Џек Лондон или Марк Твен. Овој непосреден начин на изразување стана дел од американската, а делумно и од британската, австралиската и нордиската писателска школа,⁶ при што во комерцијална смисла се доближи до тривијалната литература. Самиот Фокнер, пак, (со исклучок на романот Пилон, кој го остварил под строгиот надзор и влијание на издавачот, немал некој особен комерцијален успех, иако имал мала, но стабилна група на читатели која го купувала.⁷ Неодамнешните зачестени екранизации на неговата проза покажуваат дека виталноста и гледливоста на неговата арс поетика (кога е транспонирана на големиот екран) се безвременски извор на инспирација дури и за најмладите поколенија на автори.

б) За текот на свеста има многу контроверзни теории, бидејќи според скромното мислење на потписникот на овие редови можеби ова е и првиот вид на литература (онаа говорната, која ја говорел нашиот примитивен предок, без да знае за литературно изразување, па така зафатен од жарот на раскажувањето, а често пати и опиен од опијатите фрлени во племенскиот оган, го изразува всушност својот тек на мислите).

Прифатените толкувања, пак, ни кажуваат дека оваа тенденција постоела уште во деветнаесеттиот век, при што најчесто се истакнуваат авторите од т. н. група на морепловци, како на пр. Херман Мелвил при што дејствието најмногу наликува на бродски дневник. Во овој поглед теоретичарите особено го истакнуваат романот *Бениџо Сорено* на овој автор, во кој станува збор за еден капетан кој е заминат на друг брод (за кој му се видело дека му треба помош) кој е грабнат од робовите кои биле на него, но кои со смрт им се заканиле на грабнатите дека доколку покажат дека се под смртна закана, ќе ги убијат. И така читателот „го слуша“ ликот кој почнува во себе да се сомнева како тоа чудно се однесуваат патниците на бродот. За пример на ова авторот на овој труд би го истакнал и романот на Едгар Алан По „Авантурите на Артур Гордон Пим“ кој е целосно остварен како тек

⁶ Видете за ова – како социјален модел во нордиската и австралиската културологија денес, како и во англиканската литература и јазик во *Strategy for International Branding of the Nordic Region* од Nordic Council of Ministers (2018); *Introduction to Nordic Cultures*, Edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen (2020), стр. 54; *Practices of Proximity* на Katherine E. Russo (2010), стр. 14 како и долж целата книга; *Publishing and Australian Literature Crisis, Decline or Transformation?* на Katherine Bode (2010).

⁷ За продажбата на неговите книги видете во *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism* од Lawrence H. Schwartz (1990) на стр. 20.

на свеста, како внатрешен монолог на осамениот и единствен патник (во најголем дел како патник, со исклучок на малку страници на почетокот, но пак е тоа монолог идентичен на текот на свеста) на еден брод без капетан. Навистина е чудно што овој роман не е повеќе потенциран како еден од првите во модернизмот со оваа наративна тенденција...

Што се однесува до авторството теоретичарите се едногласни дека родоначалници на оваа тенденција се Вирџинија Вулф, Џејмс Џојс и Вилијам Фокнер. Но исто така има и контрадикторности токму во однос на ова, а тоа е дека има и голем дел на теоретичари⁸ кои сметаат дека парцијалната употреба на оваа постапка е исто така знак за постоење на текот на свеста кај некој автор. Ова можеме да го согледаме кај многубројни писатели од деветнаесеттиот век (како што е горе наведено), но и кај оние претставници на изгубената генерација кои најчесто не се сметани за креатори на романот на текот на свеста. На пр. Ернест Хемингвеј ја употребува постапката да користи говор на текот на свеста, кој повремено го употребува презентирајќи го во курзив. Ова делумно го имаме и кај Фокнер, како на пр. во *Дивијте ѝалми*, но во *Крик и бес* не, бидејќи доминантно е остварен со текот на свеста. Она што Хемингвеј го прави е употребувано многупати пред него (и многу време пред него) од страна на други автори, како и по

него. Значи најчесто ова се смета за влијание од него (на пр. Анастасија Ѓурчинова⁹ ова го истакнува како влијание кај писателите во нашиот повоен период, при што постои едно двојство на релација Хемингвеј – Фокнер), но никогаш пред да се појави текот на свеста како академски дефиниран поим, никој ова не го сметал за нешто необично. Всушност, ова е резултат на една природност, слободност на постапката, која дозволува писателот повремено да влезе во свеста на некој од ликовите¹⁰ (што се разбира не е тек на свеста во смисла како што денес се подразбира на еден академски начин, но е сигурно барем зародиш на оваа постапка). Последново е особено есенцијално при транспонирањето на романот во филм (како и егото или алтер егото според класичната психоанализа), што особено полезно се одрази токму во случајот на оваа екранизација. Неизбежни во овој контекст – исто така според меинстрим теоретичарите – се и рицарските романи, особено оние француските, кои имаат многу сегменти од текот на свеста, што се должи на нивната тематска природа. Односно бидејќи ликот кој е наратор или е опишан е во опасност, се доловува неговата внатрешна мисловна експресија од доживувањето (кое е најчесто авантура опасна по живот, а поретко романтична или духовна секвенција). Најблизок до ова е Марсел Прево, а теоретичарите го нагласуваат и оформувањето на јужниот

⁸ За егзактноста на терминот *тек на свеста* видете во *Literary Theory An Introduction* на Terry Eagleton (2003) на стр. 48.

⁹ Видете за ова на многу места во *Медијерански синетези* (2013), кога авторката зборува за автентичноста на постапката и за автентичноста воопшто кај групата повоеани македонски писатели и нивното влијание од некои од писателите на изгубената генерација.

¹⁰ Видете за ова во *Savremena teorija pripovijedanja* од Vladimir Biti (1992).

готски роман, токму под влијанието на рицарскиот (готскиот) роман. При што оваа последователност во теоријата често се надоврзува и на детективскиот роман; за ова меѓу најзаслужните е Зденко Шкроб. Полезното влијание на напнатоста во детективскиот роман и напнатоста во филмската нарација е очигледно.

Џејмс Франко како екранизатор

Режисерот Џејмс Франко го конципирал снимањето на овој филм како една работилница во која во голем дел како колективен труд се реализира режисерската замисла за една динамична, културолошки веродостојна претстава на американскиот југ, онака како што таа е претставена во романот.

Според многубројните написи во академските и дневните списанија, актерот и режисер Џејмс Франко иако имал многу предизвици во својата долга кариера постигнал големи успеси, особено кај критиката и академските граѓани. Овој филм е несомнено реализиран на едно многу високо професионално и естетско ниво, и како таков е достојна компонента во богатиот опус на постхумно филмувани остварувања врз база на остварувањата на Фокнер. Го одбрав ова остварување бидејќи тоа е многу блиско до литературната основа и речиси сè што постои формално и тематски во романот постои и во

филмот. За ваквата едноставна „перфекција“ во екранизациите најчесто „се обвинуваат“ британските филмации, како основачи на тенденцијата, која почнува со првите звучни екранизации пред сè на пиеси, а потоа и на романи, оние на литературната класика, од кои како најчести примери се наведува прозата на Дикенс.¹¹ Сепак, најсилен сегмент од оваа екранизација не би можело да се каже дека е англосаксонското традиционално, филмолошко наследство, туку би рекол нескротливиот дух на американскиот независен филм, кој не дозволува малиот буџет да ги спречи авторите во реализацијата на нивните високи естетски претензии. Всушност, според работата со актерите и непосредноста во импровизацијата, овој автор (во оваа екранизација, како и воопшто во сите свои остварувања) се доближува до интелектуалниот филм од шеесеттите, т. н. интелектуална школа; најмногу онаа поставена на плеќите на упорните филмации од периодот на шеесеттите како Џон Касаветис и Пол Мазурски. Токму овој аспект на филмувањето, кој ја заобиколува масивноста на *on the set* пристапот а се доближува до камерните форми, кои изобилуваат со крупните планови, е најприсутен во оваа екранизација и како таков кореспондира со текот на свеста, вешто опфаќајќи и не испуштајќи ништо битно од романот. Дали е ова еден интелектуален метод, со кој режисерот сака да ни стави до

¹¹ За првите екранизации и за врската на филмската и театарската нарација (односно дејство) која се засновува на западната естетика – онаа на Аристотел – видете во *Film Theory and Criticism* edited by Leo Braudy, Marshall Cohen (2008), на стр. 141. Токму од оваа поетика произлегуваат совршените британски екранизации на литературните ремек-дела, кои во периодот по Втората светска војна го достигнале својот максимум. Публиката покажувала тогаш огромен интерес кон овие екранизации, а знак на распознавање била компанијата *J. Arthur Rank Studio*.

знаење дека ја почитува авторската моќ на литературниот гениј? Не – напротив, станува збор за едно лаконско, воздушно решение, кое успева да ја долови веродостојноста на јужното поднебје, амбиенталноста на затворениот круг на семејството, старозаветно сместено во амбиентот на спарниот американски Југ. Ова постмодернистичко решение на релација мит-модерност е всушност многу присутно во американската класика, и за да го поткрепам ова со влијанието во филмот, како и другите медиуми, согласно со горенаведените тенденции/текови на естетското влијание во САД, ќе го дадам примерот со реферирањето кон античката класична трагедија на авторот од времето на Фокнер, Јудин О’Нил и неговата пиеса *Црнилото ѝ прилепа на Електира*, како и романот на Тони Морисон *Соломоновата ѝесна*, во кој освен горенаведените влијанија од готскиот роман, ги има постмодернистичките референции од *Книјата за Лој* и повторно од античкото, трагичарско наследство.

Методологијата на режисерот

При настојувањето што поблиску да се доближи до литературниот извор, авторот користи бројни стилистички изразни средства кои не секогаш се еднакви со оние во книгата, но секогаш го постигнуваат истиот естетски ефект.¹² При ова треба да се спомне – меѓу другото и би-

дејќи Фокнер често се зафаќал (од финансиски причини, за да има пари за пишување) и со филм – дека реализацијата на Џејмс Франко никогаш не би можела да се случи во времето на Фокнер, а причината за ова е најмногу од техничка природа. При ова многу поблиску до буквалната желба на авторот како би сакал неговиот филм да биде снимен би била екранизацијата од 1959 на Мартин Рит, која ја следи класичната формула за филмување, не обидувајќи се да се доближи во стилистичка форма до литературата; при што не е исклучено и размислувањето дека тогаш така најверојатно сакал и самиот писател, бидејќи се разбира дека тој не можел да предвиди како ќе се развива техниката (мислам на верзијата на Франко), но исто така и како резултат на разработената класична, линеарна нарација (во верзијата на Рит) која Фокнер ја употребува во сите негови реализирани сценарија, од што се гледа дека тој мисли дека иновациите во литературната нарација (кои Фокнер несомнено ги остварил) не би можеле да се рамнат со оние во филмот и дека тоа би била една апсурдна претенциозност, можеби и бидејќи филмот е една млада уметност (за разлика од литературата), како и заради недоволната созреаност на публиката (ова второво е поверојатно, бидејќи сè укажува дека Фокнер најчесто мислел дека пишувањето на филмски сценарија е за заработување, не за уметничко изразување). На последново укажува и фактот дека му било сеедно

¹² Како на пр. несигурноста која во нарацијата се одразува преку отсуство на интерпункција – во филмот ја има со слеаноста на музиката која е од само еден тон и која соединува сè, како што сè е соединето во главата на еден ментално болен човек; како валканиот начин на нарација кој во филмот е транспониран во валканата, робусна визура на сиот филм, базирана на сите типови на нехигиена итн.

дали ќе си го прочита името на шпицата од некој филм, заради што на многу и го нема, иако е автор (или коавтор) на сценаријата.

Значи оваа реализација на Џејмс Франко ја има можноста да ги користи предностите за сложена, паралелна монтажа, со флешбекови кои одаг напред-назад во времето или се реминисценции, како и електронски синтетизиранiot звук, музика и звучна монтажа коишто се разбира би биле невозможни во времето на Фокнер. Потоа, исто така, тука е застапена и искршената драматургија, односно поделеноста на дејствието на посебни текови. Наведените изразни средства навистина се доближуваат до субјективно-објективниот стил на Фокнер кој се изнедрова се разбира од текот на свеста на ликовите, како и сеприсутноста на амбиентот на Југот кој е навистина како слеан со литературната основа пресликан во ткивото на филмот, со сета онаа физичка запуштеност на сè (хабитатот, природата, костимите...), но која запуштеност е врамена во железната оформеност на ликовите, кои – слободно може да се генерализира – страдаат од битноста на моралноста која за нив е причината за секоја среќа или несреќа. Дали станува збор за некој кој е ментално слаб, болен всушност, или некој кој е врвен интелектуалец, стопан или адолесцент – секогаш сè се прелева во едно оформување на судбината низ призмата на моралноста која произлегува од традиционалната јужна култура.¹³ Тенденцијата да се доближи што поблис-

ку до основата од романот овој автор ја потенцира и преку застапеноста на актерите и нивното крупно кадрирање, кое кореспондира со описноста на ликовите во романот, при што (како и во повеќето романи од овој автор) дури и се запоставува доловувањето на амбиентот, чија описност е стеснета од страна на доживелиците на ликовите (кои се најчесто со многу силен набој) и кои ја заземаат главнината од наративното ткиво. Затоа токму низ ликовите сиот амбиент се огледува како во одразот од мирната вода. Звукот на природата од филмот е еднаков со амбиенталната, речиси монотонална музика во филмот, која е фон за сè, на овој начин потенцирајќи го светот од кој не може да се излезе затоа што не се сака да се излезе. Единствено адолесцентната Куентин Компсон околу која се гради главнината од заплетот е некоја која пребарува по неоткриените предели на својата сензуалност, но (колку типично американски...) сепак е постојано рационална, отворена за совети, ненарцисоидна. Доколку хипотетички ова би бил еден европски референцијален роман, стегнат во канците на претенциозната европска културна традиција, ликовите не би можеле да го најдат спасот едни во други, односно во семејството, бидејќи фаталноста на европската цивилизација произлегува токму од нарцисоидноста на културата на Стариот Континент која своите трагичарски, судбинско-фатални корени ги има токму во античката трагедија. Расонетиот, освестениот, изненадувачки религиозен

¹³ За пренагласеното интерпретирање во прозната основа на јужната моралност видете во *Faulkner's The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication* на Olga Kuminova (2010). Југот како висока морална вредност е согледан во *Narratology, Myth and Dissolution in William Faulkner's The Sound and The Fury* на Francisco Collado Rodríguez (1984).

Американец ја има доблеста да каже „доста“ за да не е препуштен на своите демони, за да ја сочува топлината на семејната куќа. Доколку ги погледнеме литературните остварувања од преку Големата Бара од овој историски период, ќе видиме дека и самите индицираат на едно сосема поинакво ментално поднебје: Демони, Стоик...

Фотографијата на Брус Тиери Чонг е сегментот кој како сосема да е пресликан од романот, без разлика дали се навлегува во свеста или несвеста на еден ментално болен човек, или пак камерата ги фаќа сенките од природата која како да сака да скрие некоја срамна тајна, за оние кои не заслужиле да ја имаат. Тие сенки се и осенчувања на лицата кога во крупен план откриваат некаква, како за прв пат произнесена мисла – без разлика дали станува збор за директно говорење кон камерата, или за суптилна комуникација меѓу разжестените војни (како на пр. меѓу посесивниот брат и простиот јужњак). И филмот исто како и романот, неколкупати го менува стилот, во зависност од кого се произнесува нарацијата во литературната основа. Се разбира дека во книгата мора да има разлика, и тоа голема, бидејќи станува збор за разлика во интелектуалниот капацитет на произнесувачот. Во филмот, иако редоследно не се следи истиот модел, сепак можеме да забележиме дека во првиот дел околината е позатемнета, со цел да покаже дека Бенци Компсон сака да биде среќен, затоа си се осветлува самиот себеси однаatre. Него околината го отфрлила, тој е во темнина, но однаatre нешто – иако и самоуништувачко, сепак повеќе заштит-

ничко – му свети. Последователноста на дејствието потоа, во наредните „епизоди“ на филмот нè пренесува кон ликовите чија заднина не е затемнета, но е разбранувана од ветрот низ пејзажот, кој ни алудира на плодноста на поднебјето. Семките на вегетацијата ќе ги разнесе ветрот, тој амбиент нема да одумре, туку ќе се прероди со наредните генерации на природности, на нормалности, на наследности, кои логично се зачнати од предците кои заслужиле да бидат продолжени. За да продолжат да живеат во поднебјето кое со својата исконска, јужна страст го граделе во почетоците на Новиот Свет.

Заклучок

Оваа екранизација покажува дека сеопфатната, сликовита нарација на Фокнер, иако настаната како резултат на психологизмот на фабулата, не е особина која може да биде продуктивна само во литературата, бидејќи психологијата на ликовите го оформила општото поднебје, моментумот на цивилизацијата во кој се случува дејството, па така овој културен пејзаж стана продуктивен и во седмата уметност. Одговорното, модерно око на режисерот овозможи да стане видлива насушната изразност на поетот, фантастот Фокнер, која во премногу брзото секојдневие на развиениот Запад, е потребна за да потсети на истакнатата правилност на поднебјето на Југот, во кое сè е на оптималната позиција – и семејството, и религијата и материјалната благосостојба.

Литература

- Biti, Vladimir. 1992. *Savremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus
- Braudy, Leo. Cohen, Marshall. 2008. Edited by. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press
- Corey, Melinda, OCHOA, George, brown, Gene, American Film Institute. 2002. *The American Film Institute desk reference*. New York: A Stonesong Press book
- Croce, Benedetto. 1990. *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism*. Albany, New York: Suny Press
- Davis, Thadious M. 2011. *Southscapes: Geographies of Race, Region, and Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press
- Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema*. Parigi: Athlone Press
- Eagleton, Terry. 1999. *Literary Theory*. New York: Oxford University Press
- Falkner, William. 1988. *Krik i bijes*. Zagreb: Globus
- Godden, Richard. 2008. *William Faulkner: An Economy of Complex Words*. New York: Routledge Journals
- Gregor, Ulrich, PATALAS, Eno. *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Institut za film, 1977.
- Inge, M. Thomas, EMORY, Robert, edited by. 1995. *William Faulkner: The contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press
- Jansen, Anne Mai Yee Jansen. 2013. *Momentary Magic: Magical Realism as Literary Activism in the Post-Cold War US Ethnic Novel*. Ohio: The Ohio State University
- Kartiganer, Donald M., Abadie, Ann J. edited by. 2020. *Faulkner at 100: Retrospect and Prospect*. Jackson: University Press of Mississippi
- Leach, Edmund, Aycock, D. Alan. 1983. *Structuralist Interpretations of the Biblical Myth*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lindskog, Annika. Stougaard-Nielsen, Jakob. Edited by. 2020. *Introduction to Nordic Cultures*. London: UCL Press
- Lurie, Peter, ABADIE, Ann J. 2014. *Faulkner and Film*. Jackson: Univ. Press of Mississippi
- Mchaney, Thomas, Chashi, Kenzaburo, Ono, Kiyoyuki. 2008. *Faulkner Studies in Japan*. Athens: University of Georgia Press
- Nathan, Monique. 1956. *Virginia Woolf par elle-même*. Paris: Editions Du Seuil
- Perkins, George. 1985. *The American Tradition in Literature*, Volume 2. New York: Random House
- Russo, Katherine E. 2010. *Practices of Proximity* на Katherine E. Russo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- Schwartz, Lawrence H. 1988. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville: The University of Tennessee
- Škreb, Zdenko. 1981. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga
- Wellek, Rene. WARREN, Austin. 2018. *Theory of Literature*, New York: Harcourt
- Димић, Милан В. 1965. *Дивље њалме*. Београд: Просвета
- Ћурчинова, Анастасија. 2013. *Медијџерански синесџезии*. Скопје: Магор

- Bazin, André. 1957. “La Politique des Auteurs” IN *Cahiers du Cinema no 70`*
- Bode, Katherine. 2010. “Publishing and Australian Literature Crisis, Decline or Transformation?” IN *Cultural Studies Review*
- Buehner, Marc J. 2017. “Space, Time and Causality” IN *The Oxford Handbook of Casual Reasoning, edited by Michael R. Waldman*
- Çüçen, Kadir. 1998. “Heidegger’s Reading of Descartes’ Dualism: The Relation of Subject and Object” IN *Paideia*
- Goldstein, Laurence. 2003. “Our Faulkner, Ourselves” IN *Michigan Quarterly Review, Issue 4*
- Knoper, Randall. 2003. “Walt Whitman and New Biographical Criticism” IN *works.bepress.com/knoper/2/ University of Massachusetts Amherst*
- Kuminova, Olga. 2010. “Faulkner’s The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication” *Literature Interpretation Theory, 21:41–60*
- NORDIC COUNCIL OF MINISTERS. 2015. “Strategy for International Branding of the Nordic Region” *Norden*
- Rodriguez, Francisco Collado. 1991. “Narratology, Myth and Dissolution in William Faulkner’s The Sound and The Fury” *Anuario de Estudios Filológicos, vol. XIV 105-14*

Igor Pop-Trajkov

The Stream of Consciousness and the Ambient of the South - Authenticity and Authority (the Screening of *The Sound and the Fury* Directed by James Franco)

(Summary)

There are many currents throughout the history of literature and art that repeat themselves cyclically, often over long distances of time, thousands of years (e.g. the revival of classical thought in Renaissance literature). Currents from one art flowed into another, just like scientific methodologies from one discipline to another. The subject of this text is the functionality of classical literature and its contribution to finding new means of expression in modern film, as well as modernizing existing ones. In this film I look at the culture of the South and the stream of consciousness narrative, whose authentic father is Faulkner and its possible influence in the modernism of the narrative of the film, as well as the treatment of classic literature by the young author James Franco in the film *Scream and the Fury* (2014).

Key words: south, Lot, patriarchy, tradition, screen adaptation

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

д-р Лидија Капушевска - Дракулевска, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Lidija Kapuševska-Drakulevska (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology Blaze Koneski, Skopje (Macedonia)

Aleksandra Veleva (PhD) The University of Texas at Tyler, Tyler (United States of America) / **д-р Александра Велева**, Универзитет на Тексас во Тајлер, Тајлер (Соединети Американски Држави)

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

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

Sofija Popovska, Master student, Faculty of Philosophy, Georg-August University of Göttingen, Göttingen (Germany) / **Софија Поповска**, студент на мастер студии на Филозофски факултет, Георг – Август Универзитет во Гетинген, Гетинген (Германија)

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

д-р Кристина Димовска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје (Македонија) / **Kristina Dimovska (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Folklore Marko Cepenkov, Skopje (Macedonia)

Sanberk Yusuf (PhD candidate) Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology Blaze Koneski, Skopje (Macedonia) / **м-р Санберк Јусуф**, докторанд на Англиска книжевност при Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија)

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

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