

CONTEXT / КОНТЕКСТ 29

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
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje**

**ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје**

CONTEXT / КОНТЕКСТ 29

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



Skopje – Скопје
2024

CONTEXT is an international review and publishes contributions in English and in Macedonian. All submissions are peer reviewed.

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

Institute of Macedonian Literature
Grigor Prlicev 5, p.o.b. 455
1000 Skopje
Republic of North Macedonia

КОНТЕКСТ е меѓународно списание и објавува прилози на англиски и на македонски јазик. Сите текстови се рецензираат.

Ракописите и редакциската преписка се упатуваат на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. факс 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија

електронска верзија на списанието
<https://iml.edu.mk/context-контекст/>

CONTENTS / СОДРЖИНА

- Маја Јакимовска-Тошиќ / Маја Jakimovska-Toshikj**
ОХРИДСКАТА КНИЖЕВНА ШКОЛА КАКО ОСНОВА НА МАКЕДОНСКИОТ КУЛТУРЕН
ИДЕНТИТЕТ ВО НАУЧНИТЕ ПРИЛОЗИ НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ / The Ohrid Literary School as
Foundation of the Macedonian Cultural Identity in the Scientific Contributions of Blaze Koneski 7
- Елена Карпузовска / Elena Karpuzovska**
МИХАИЛ Ј. ЛЕРМОНТОВ И АНДРЕ ЖИД: БЕСПРИЧИНСКИОТ АКТ ВО
РОМАНТИЧАРСКАТА И ВО МОДЕРНАТА ЛИТЕРАТУРА / Mikhail J. Lermontov and André Gide:
The Gratuitous Act in Romantic and Modern Literature 17
- Биљана Рајчинова-Николова / Biljana Rajchinova-Nikolova**
ПУЛСИРАЊЕТО НА ЖЕНСКИОТ ИДЕНТИТЕТ НИЗ ЖИВОТЕКОТ НА ЛИЧНАТА ВИСТИНА
(ПРЕКУ ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ *ФРОСИНА*) / The Pulsation of the Women's Identity
Through the Lifetime of Personal Truth (Through the First Macedonian Feature Film *Frosina*)..... 33
- Зоран Пејковски / Zoran Pejkovski**
СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ КАКО ИНСПИРАЦИЈА ВО СОВРЕМЕНАТА ФИЛМСКА
ПРОДУКЦИЈА / Saint Clement of Ohrid as an Inspiration in Contemporary Film Production..... 49
- Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер**
THE COMPLEXITY OF REPRESENTATION OF EMOTIONS IN LITERARY TRANSLATION /
Комплексноста на претставувањето на емоциите во книжевниот превод 63
- Маријана Клеменчиќ, Марија Стевковска / Marijana Klemenchich, Marija Stevkovska**
БОЈАТА НА ПУРПУРОТ ОД АЛИС ВОКЕР – ЕПИСТОЛАРЕН ВОМАНИСТИЧКИ
БИЛДУНГСРОМАН / *The Color Purple* by Alice Walker – Epistolary Womanist Bildungsroman 73
- Ана Јовковска / Ana Jovkovska**
НАСИЛСТВОТО И ТРАУМАТА ВО РОМАНИТЕ ВО ПОНЕДЕЛНИК *ЌЕ НЕ САКААТ* ОД НАЈАТ ЕЛ
ХАЧМИ И *МОДАР НАКИТ* ОД КАТАРИНА ВИНКЛЕР / Violence and Trauma in the Novels *On Monday*
They Will Love Us by Najat El Hachmi and *Blue Jewelry* by Katharina Winkler 83
- Винсент Вилчник / Vinsent Vilchnik**
УРБАНОТО ВО МАКЕДОНСКОТО ПОЕТСКО ЖЕНСКО ПИСМО / The Urban in Macedonian
Women's Poetry 95

Mira Bekjar / Мира Беќар
SOCIAL INTERACTION, LANGUAGE USE AND NEW MODALITIES / Социјална интеракција,
употреба на јазикот и нови модалитети111

Владимир Јовановски / Vladimir Jovanovski
БУШИДО КАКО ЕТИЧКИ КОДЕКС НА САМУРАИТЕ / Bushido as an Ethical Code of the Samurai..... 121

Маја Јакимовска-Тошиќ

УДК 811.163.1:[091:003.349(497.771)

УДК 930.85(497.7)

Изворен научен труд / Original scientific paper

ОХРИДСКАТА КНИЖЕВНА ШКОЛА КАКО ОСНОВА НА МАКЕДОНСКИОТ КУЛТУРЕН ИДЕНТИТЕТ ВО НАУЧНИТЕ ПРИЛОЗИ НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ

Клучни зборови: Блаже Конески, Охридска книжовна школа, културен идентитет, кирилометодиевска јазична норма, глаголица

Во одредени трудови на Блаже Конески¹ посветени на проблематиката поврзана со дејствувањето на Охридскиот просветен, духовен и културен центар, се следат релевантните оценки во детерминирање на неговата физиономија, улога и значење сврзани со востановувањето и развојот на словенската цивилизациска свест. Притоа, во нив е истакната улогата на македонскиот терен во поглед на сесловенската културна афирмација, и тоа како поради акцијата на Охридската книжевна школа така и поради некои реминисценции сврзани со

воспоставувањето на словенските светителски култови поврзани со Охрид и охридското духовно средиште.

Со ова наше навраќање кон неговата капитална студија *Охридска книжовна школа*, сакаме да ги подвлечеме трајните придобивки од нејзиното влијание во светската славистичка наука поврзани со значењето на Охридскиот центар за сесловенската културна афирмација, но и за откривање на изворната димензија на македонскиот културен идентитет. Блаже Конески со оваа студија врши конечна разрешница

¹ Блаже Конески, „Канонизација на словенските светци во Охридската црква“, *Прилози МАНУ*, I 1-2, Скопје 1976, 63-72; Истиот, „Култот на светителите и словенската културна афирмација“, *Прилози МАНУ*, X 2, Скопје 1985, 5-9; Истиот, „Охридска книжовна школа“, *Климентий Охридски. Студиум*, Скопје 1986, 9-23; Истиот, „Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија“, *Кирил Солунски*, кн. 2, Скопје 1970, 97-109; Истиот, „Јазикот на старата словенска писменост во Македонија“, *Јазични шѐми*, Скопје 1981, 9-18, Истиот, „Дрембица и Велика“, *Прилози: Одделение за лингвистика и литературна наука, МАНУ*, XIV, 1, Скопје 1989, 69-74.

на повеќе суштински прашања поврзани со создавањето на првиот словенски литературен јазик, со ред одговори во однос на најстарата словенска писменост, со прашањата за приматот на глаголицата над кирилицата, со подвлекувањето на разликите во физиономијата на Охридската наспрема Преславската школа итн. Во рамките на Охридската книжевна школа, Климент Охридски помогнат од собратот Наум создале своевидни христијански, но и цивилизациски признаци што се потпирале на традиционалните духовни и културни одлики од охридскиот терен поврзани уште со ранохристијанскиот период. Притоа, актуализирањето на општите културни насоки од ранохристијанската духовна традиција ја зацврстиле словенската културна свест како рамноправна во заедничкиот цивилизациски систем.

Од големо значење е да ги сублимираме одликите на Охридскиот книжевен и духовен центар оформени според критериумите воспоставени од св. Климент и Наум Охридски во поглед на просветната, црковната и книжевната дејност развивана во негови рамки, а во насока на афирмација на македонскиот културен идентитет. Во неговото дејствување согледуваме доследна примена на изворните идеи на Моравската мисија. На еден таков начин се оформила карактеристичната физиономија на Охридскиот центар, со неговите препознатливи белези сврзани со:

- црквата и христијанизацијата на словенското население;
- доследната приврзаност кон кирилometодиевското наследство, преку задржувањето на

глаголицата во употреба во продолжение на скоро два века, спротивно на Преславската соборска одлука од 893 година за нејзина замена;

- подоследната приврзаност кон кирилometодиевскиот превод на Светото писмо;
- просветно-книжевната програма и
- преводната и оригиналната книжевна дејност на св. Климент и Наум Охридски, како најголем дострел на класичната црковнословенска литература (Јакимовска-Тошиќ 2013: 50).

Зачуваното ракописно наследство од Охридската книжевна школа одразува типичен охридски правописен систем, што од XI век наваму ги поттикнува развојните насоки во домен на македонската јазична редакција на старословенскиот јазик како посебна во однос на српската, бугарската или руската јазична редакција (Велев 2014: 134).

Сите овие карактеристики на директен и индиректен начин можат да се извлечат од аргументираните образложенија во посочената студија на Конески. Разгледувањето на оваа студија е значајно и од аспект на заклучоците на Конески дека иако во изучувањето на најстарата словенска писменост се направени исклучително значајни резултати, сепак поради скудните изворни податоци од епохата на св. Кирил и Методиј, на Климент и Наум Охридски, одредени прашања сè уште остануваат отворени, дел од нив се оспорувани, некои толкувања се движат во насоки на повеќе хипотези, а голем дел од нив во заклучоците се дефинитивни. Во својата студија за Охридската книжевна школа

тој започнува со суштинското прашање поврзано со создавањето на првиот литературен словенски јазик. Првиот заклучок на Конески е во релација со народната основа на старословенскиот јазик: „Панонската теорија за неговото потекло е конечно отфрлена, а се установи дека вон секако сомнение старословенскиот јазик е заснован врз јужнословенскиот говор“ (Конески 2016: 9). Според заклучоците на Конески, тој словенски јазик кој се употребувал на поширока територија како и секој литературен, обработен и софистициран јазик, во својата нормираност се издигал над народната основа.

Од суштинска важност се заклучоците кои одат во релација со кирилородиевскиот превод спрема различните грчки редакции на Светото писмо, во кој солунските браќа Кирил и Методиј изразиле не само извонредна филолошка подготвеност поврзана со теолошко-филозофска ерудиција, туку и „силно чувство за стилските и емоционалните можности на словенскиот јазик“, кој допрва требало да се утврдува како литературен јазик (Конески 2016: 9). Во науката особено беа присутни дебатите поврзани со натамошната судбина на тој превод, кој бил подложен на извесни промени во дадени словенски црковни средини. Во тој контекст особено важни се ставовите за судбина-

та на словенскиот превод во рамките на Охридската книжевна школа.

Развитокот на писменоста во Охридската школа во доменот на графискиот израз се одликува со доследната примена на глаголицата, а во однос на правописниот и јазичниот израз со блискоста со кирилородиевската јазична норма (Рибарова 1986: 57). Климент како создател на Охридската книжевна школа, и Наум како негов најдоследен соработник директно ја спроведуваа и афирмираа глаголската традиција, што како факт е „најочевидна потврда за опозиционото становиште на самите нив спрема грцизираната азбука“, израз на нивното несллагање во овој поглед со културната политика на Симеон (Конески 1986: 16). Во својата студија Конески аргументирајќи ги своите ставови, особено во однос на ставовите на Е. Георгиев² за приматот на кирилицата над глаголицата, го подвлекува општоусвоениот поглед дека „глаголицата е првата установена словенска азбука, во сè прилагодена кон бележењето на словенската реч, и дека кирилицата малку подоцна била конечно оформена како целосен азбучен систем“ (Конески 1986: 12). Кирилицата притоа во своето настанувања била подложна на решителното влијание на глаголицата, кои понатаму опстојувале и се развивале како два генерички сврзани системи.

² Конески ги коментира ставовите на Е. Георгиев во кои тој се обидува да докаже дека сепак кирилицата е постара од глаголицата и дека таа се користела во бугарската држава значително пред да се состави глаголицата, а во врска со Панонската мисија на Кирил и Методиј, кои се изразени во неговите студии: „Началото на славнската писменост в България“, София 1942; „Славянската писменост до Кирилла и Мефодия“, София 1952; „Създаването на Преславската и Охридската книжовна школа в средновековна България“, *Годишник на Софийския универзитет, Филолошки факултет*, I, 1, София, 1955.

Во однос на прашањето за употребата на двете азбуки, како и за примената на кирило-методиевскиот превод на библиските текстови важно е да се разгледаат историските околности и атмосферата што владеела во Охридскиот и во Преславскиот културен центар од крајот на IX век. И покрај одредени тврдења во бугарската наука (Е. Георгиев) дека основите на Преславската книжевна школа биле поставени пред 886 година, на кои и натаму се гледа само како на претпоставки, сепак доаѓањето на изгнетите ученици на св. Кирил и Методиј во Борисовата држава претставува настан од исклучително голема важност за словенската писменост кај Јужните Словени. Тие го пренесуваат меѓу нив книжевното дело на солунските браќа и го развиваат црковниот и просветниот живот во Македонија и во Бугарија. Притоа, се бележат две традиции во восприемањето на кирилометодиевската книжевна и преведувачка норма, едната во Охридскиот, втората во Преславскиот книжевен центар. Во Охридскиот духовен и книжевен центар доследно се спроведува глаголицата како графиски израз, за разлика од Преславскиот каде кирилицата се воведува како официјално писмо. Во однос на правописниот и јазичниот израз Охридскиот се одликува со блискоста со кирилометодиевската јазична норма, а во Преславскиот следува негова ревизија заради доближување до византиско-грч-

киот превод на Светото писмо. Коментирајќи ја студијата на Вацлав Вондрак (1903)⁴, Конески истакнува дека тој мошне умешно го поставува прашањето зошто Климент како еден од најистакнатите ученици на Кирил и Методиј не бил задржан во центарот на бугарската држава, ама се установил во Македонија, притоа поткрепувајќи ги неговите аргументирани ставовишта со цитат од Вондрак: „Многу ми е веројатно дека Климент баш поради кирилското писмо, што се заведувало во Источна Бугарија, се уклонил на Запад во Македонија, каде што без сомнение господствувал и јазик, што повеќе се доближувал до наречјето уведено од словенските апостоли во црковнословенската писменост“ (Конески 1986: 14).

Преку коментари на студијата на Г. Илјински „Где, кога, кем и с каков целю глаголица била заменена кириллицей?“⁵, Конески уште еднаш го толкува прашањето за избор на азбуката, кое се појавило пред бугарските управници, а кое е важно и од културен, но и од општодржавен аспект, истакнувајќи дека налагањето на кирилицата во седиштето на бугарската држава не одело без борба и без државна интервенција. Најверојатно до Климент стигнало барањето за реформа на азбуката директно од Симеон, што индиректно како податок го содржи неговото Пространо житие од Теофилакт⁶ (Конески 1986: 15), но сите индиции зборуваат дека Кли-

⁴ Vondrák Václav, „Studie z oboru církevně slovanského písemnictví“, *Rozpravy české akademie*, Prague 1903.

⁵ *Byzantinoslavica*, III 1, 1931, 79-88.

⁶ Во житието стои податокот дека Климент од Кутмичевица бил повикан од Симеон непосредно по своето воцаровување, кој најверојатно учествувал и на народниот собор есента 893 година, кога е донесена одлуката за промена на глаголицата со кирилица, како и одлуката словенскиот јазик да стане официјален во бугарската држава.

мент не одговорил позитивно на овие барања. Притоа, Конески ги цитира становиштата на Илјински, кој укажува на очекувањата Климент да ја заземе позицијата на главен помошник на Симеона во црковните и културните иницијативи. Но наместо тоа, и притоа наместо да остане во Преслав, „тој е испратен во најоддалечената покраина, до самата граница со Албанија, каде била за него построена Величката епископија, како во Македонија да немало и други епископски катедри побогати и познаменити“. Самата постапка според Илјински повеќе личела на еден вид изгнанство отколку на награда за неговата осумгодишна неуморна работа во прилог на словенската просвета. Причините за овој сплет на настани Илјински и Конески ги бараат во отказот на Климент да учествува во составувањето на новата грцизирана азбука и во процесите на ревизија на првичниот кирилометодиевски превод на Светото писмо.

Во овој период (893) Наум Охридски му се придружува на Климент во реализација на просветителската програма спроведувана во рамките на Охридската книжевна школа, како силно упориште на словенската просвета и култура востановена од св. Кирил и Методиј. Во Климентовите оригинални творби, создавани во склоп на Охридската книжевна школа, ги согледуваме првите пофални слова и химнографски творби посветени за словенски духовни и просветителски дејци, создадени од потребата за воспоставување и засилување на култот на солунските браќа Кирил и Методиј. Според Конески (2016: 640), во создавањето на тој култ,

изразено и во неговото *Похвално слово за Кирил и Методиј*, св. Климент како нивен доследен следбеник увидувал значајна поткрепа на своите становишта во однос на писмениот словенски јазик и словенската азбука, кои продолжил да ги негува во Охридскиот книжевен и духовен центар. Особено значајна е изјавата на св. Климент дека св. Кирил и Методиј го положиле своето дело „не на туѓа основа“, ами одново измислиле нови букви за нов јазик, за што доказ е постоењето на глаголската писмена традиција како предуслов за самобитноста на новата/ младата словенска писменост, што претставува едно *самосвесно сџановишиџе* за првата генерација словенски книжевници (Конески 2016: 641-642). Според Конески, во словото имаме едно индиректно префрлање против оние што го прават спротивното, заведувајќи азбука создавана на туѓа основа, искажувајќи се против застапниците на кирилицата (Конески 1986:17). Тоа на некој начин го определува и раниот период на настанување на словото, најверојатно во кругот на Охридската книжевна школа каде што доследно се негувала глаголицата.

Во одбраната на глаголицата, кон прашањето за замената на двете азбуки, Конески ги наведува и аргументите на Црноризец Храбар во неговата апологија „За буквите“, каде што се содржи и најдиректниот одглас на борбата околу восприемање на официјалното писмо во Симеоновата држава. Тука Конески нè потсетува на претпоставките на Милош Вајнгарт⁷, кој смета дека е можно зад ликот на авторот да се крие Наум Охридски. Со тоа борбата на глаголашите

⁷ *Byzantinoslavica*, V, 1933-1934, s. 419-420.

и не била напразна, таа во својата продолжена примена претставува главна одлика на просветните кругови околу Климент и Наум Охридски во рамките на Охридската книжевна школа. Глаголицата била во полна употреба и еден век по смртта на Климент, за што доказ се македонските текстови од Охридската школа од X и XI век – *Асемановиџо еванџелие*, *Зоџрафскоиџо еванџелие*, *Охридскиоџи аџџоџиол*, *Синаџскиоџи џсалџиџир*, *Синаџскиоџи евџолоџиум* и др. Иако кај нас постоеле книжевници што ја знаеле Кириловата азбука и во периодот на XIII-XIV век, сепак таа во официјална употреба била истисната од кирилицата во XII век, што можеби се должи на традицијата да се пишува со грчко писмо по словенски. Трагите од старата глаголска традиција се согледуваат и во богомилските текстови, за што доказ се босанските богомилски текстови, дури и од почетокот на XV век кои покажуваат траги на глаголски оригинали и архаични јазични редакциски белези типични за Охридската книжевна школа, пренесени во Босна по патот на трансверзалата на ширење на богомилското движење, првично иницирано од попот Богомил во Македонија во X век (Конески 1986: 23).

Во своите одлики, кои се однесуваат на доследната приврзаност кон изворните идеи на Моравската мисија и кон делото на првоучителите Кирил и Методиј, Охридската книжевна школа низ дејствувањето на св. Климент и Наум Охридски и нивните ученици јасно ја означил својата физиономија, која во тие рани времиња од етаблирање на словенската писменост оддавала своја посебност, автентичност, различ-

ност од Преславскиот центар, со што се удрија темелите на македонскиот културен идентитет во својот најрепрезентативен вид. Оваа автентична традиција поникната во Охридскиот културен центар во својот особен вид во текот на вековите се распространуваше низ скрипториумите на македонска територија, кои ги означил развојните насоки на македонската средновековна и подоцна на современата литература. Конески во заклучокот од својата студија нагласува дека делото на Кирил и Методиј жилаво е брането во Моравија, жилаво се бранело во неговата севкупност и на македонски терен, и како некаков завет пред великите учители им се наложила токму на Климента и Наума должноста да не се откажат од нивното писмо и традиција, ами со сите сили да настојуваат да им го предадат на поколенијата, што на македонски терен го бележиме како пренесена порака сè до современите македонски книжевни и културни остварувања. Така, следејќи го процесот на утврдување на нивното значење за народите на Европа од појавата на нивното дело во IX век, па сè до нашата современост, Конески го подвлекува нивниот влог и за македонскиот народ во процесите на утврдување на одделен национален идентитет, на одделна национална култура создавана на почвата на Македонија низ долг историски творечки континуум.

Литература

- Vondrák, Václav. 1903. „Studie z oboru církevněslovanského písemnictví“, *Rozpravy české akademie*, Prague.
- Велев, Илија. 2014. „Охридска книжевна школа“. *Историја на македонската книжевност. Средновековна книжевност*. Том. I. Скопје, 126-136.
- Ильинский Г. А 1931: „Где, когда, кем и с какой целью глаголица была заменена кириллицей?“ *Byzantinoslavica*, III 1, 1931, 79-88.
- Јаќимовска-Тошиќ, Маја. 2013. „Афирмација на изворните идеи на Моравската мисија низ творештвото на св. Климент Охридски“, *Книжевни и културни модели во македонската средновековна литература*, Скопје, 47-56.
- Конески, Блаже. 1970. „Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија“, *Кирил Солунски*, кн.2, Скопје, 97-109.
- Конески, Блаже. 1976. „Канонизација на словенските светци во Охридската црква“, *Прилози МАНУ*, I 1-2, Скопје, 63-72.
- Конески, Блаже. 1981. „Јазикот на старата словенска писменост во Македонија“, *Јазични теми*, Скопје, 9-18.
- Конески, Блаже. 1985. „Култот на светителите и словенската културна афирмација“, *Прилози МАНУ*, X 2, Скопје, 5-9.
- Конески, Блаже. 1986. „Охридска книжевна школа“, *Климент Охридски. Судиш*, Скопје: Одбор за одбележување на 1100-годишнината од доаѓањето на Климент во Охрид и формирањето на Охридската школа за словенска култура и писменост 9-23.
- Конески, Блаже. 1989. „Дрембица и Велика“, *Прилози: Одделение за лингвистика и литературна наука, МАНУ*, XIV, 1, Скопје, 69-74.
- Конески, Блаже. 2016. „Климент Охридски“. *Македонскиот јазик и македонската книжевност од ејохата св. Климент до ејохата Блаже Конески. Ејоха св. Климент Охридски*, кн.27, Скопје, 640-643.
- Куљбаќин, С. М. 1940. „Лексичке студии“, *Глас СКА* 182, други разред, 92, 1-43.
- Рибарова, Зденка. 1986. „Охридските традиции и јазикот на македонската средновековна писменост“, *Климент Охридски. Судиш*, Скопје: Одбор за одбележување на 1100-годишнината од доаѓањето на Климент во Охрид и формирањето на Охридската школа за словенска култура и писменост, 56-77.

Maja Jakimovska-Toshikj

**The Ohrid Literary School as Foundation of the Macedonian
Cultural Identity in the Scientific Contributions of Blaze Koneski**
(Summary)

This study underlines the significance of Ohrid cultural and spiritual center for the all-Slavic cultural affirmation, but also for the Macedonian cultural identity. Some of the conclusions presented in this study refer to the scientific and creative preoccupations of Blaze Koneski, which could be associated with the origin of Slavic literacy and the creative continuity of the Macedonian literary tradition. In his study of the Ohrid Literary School and other works, he addresses key questions about the development of the first Slavic literary language, the early stages of Slavic literacy, the precedence of glagolitic over cyrillic, and the contributions of Saints Clement and Naum of Ohrid in shaping the Ohrid tradition compared to the Preslav School. The study aims to highlight these perspectives in the context of the Ohrid Literary School's significance and its role in shaping Macedonian cultural identity.

Key words: Blaze Koneski, Ohrid Literary School, cultural identity, Cyrillomethodian language norm, glagolitic

Елена Карпузовска

УДК 821.161.1-31.09

УДК 821.133.1-31.09

Прегледен научен труд / Review article

МИХАИЛ Ј. ЛЕРМОНТОВ И АНДРЕ ЖИД: БЕСПРИЧИНСКИОТ АКТ ВО РОМАНТИЧАРСКАТА И ВО МОДЕРНАТА ЛИТЕРАТУРА

Клучни зборови: беспричински акт, слободна волја, предетерминизам, Лермонтов, Жид

Беспричинскиот акт како филозофска апорија

Како егзистенцијалистички императив и волунтаристичка диспозиција *sine qua non*, слободата претставува првобитна состојба на секој акт на дејствување. Филозофскиот феномен на беспричинскиот акт, отелотворен како тематска детерминанта на уметничкиот потход, во историкографско-филозофскиот роман *Херој на нашејто време* (*Герој нашејто времени*, 1839) на рускиот романтичар Михаил Ј. Лермонтов и гротескната, историско-авантуристичка и филозофска романескна сотија *Подрумийе на Ватикан* (*Les Caves du Vatican*, 1914) на францускиот нобеловец Андре Жид го заговара предумовот на *ајсолуџнајна субјективна слобода* во актуализацијата на дејствувањето ослободено од свесен волунтаристички каузален повод.

Човекот е дијалектичко битие. Сорен Киркегор човекот го определува како „синтеза на бесконечното и конечното, на ефемерното и вечното, на слободата и неизбежноста“ (Kierkegaard 1941: 17). Онтолошката слобода на егзистенцијата да дејствува, актуализирајќи се во нејзината есенција, во егзистенцијалниот акт како емпириска перформација на *изборот*, обусловен од свеста на битието за теобната *осуденост* на загадочните апории на слободата, е сопоставена на објективизацијата на слободата како предикат за субјективното дејствување на можноста за дејствување, што, во парадоксално-оксиморонска претпоставка возложува промислување на перформацијата на изборот да се дејствува преку бесповодно (не)дејствување, како чин на егзистенцијална себеперформација. Лермонтов и Жид своите протагонисти, Печорин и Лафкадио Луки, ги

обликуваат во (само)освестеноста за сопствената егзистенцијална излишност и волунтаристичка обесуштественост. Тоа се, всушност, парадигматски ликови – *шејобоносци*. Беспричинскиот акт е апорија на субјективниот и емпириски волунтаризам. Бенедикт де Спиноза сугерира дека „во умот не постои апсолутна, или, слободна волја, ами, умот е предодреден да го посакува ова, или, она со повод, што е одредено од уште една причина, а таа е одредена од некоја друга, и така во бесконечност“ (Spinoza 1994: 146). Секој дејствувачки акт се актуализира како неодбегливо мотивиран, а отаде, и секој акт е поттикнат како исход на *изборот* (киркегоровското 'или-или', но и хамлетовското 'бидување, или, пак не?'). Човековата егзистенција (како „битие за себе“¹) се потврдува во устременоста на актуализацијата на етичкиот хабитус *кон* „битието по себе“, како афирмација на слободата која останува телеолошки заклучена, обесмислена, тегобна и апсурдна во спознанието за неможност на битието да *бидува* и да човекува во автентичната, есенцијализирана слобода. Човекот *пројонет* во *слобода* ги опорува сите (социјални и трансцендентни) императиви и морални принципи, талкајќи во осамеништвото на одговорноста и изборот. Премисите на Сартр стипулираат дека покрај *слобода*, и *изборот* претставува детерминативна егзистенцијална аксиома. Егзистенцијалната од *мојивот* како „множественост од коп-

нежи, емоции и страсти, кои ме поттикнуваат да остварам извесен акт“ (Sartre 1957: 631) може да се актуализира и во недејствувањето, во *одлука* да не се избира, или, пак, во одлуката да се дејствува без непосреден повод. Тоа е филозофска апорија, бидејќи и непосредниот повод мора да исходи како волунтаристичка импликација на свеста која одлучува и која стреми да се потврди во *чино* на *бездејствување*.

Одекнува и ехото на ничеанскиот волунтаризам. Според онтолошките спекулации на Ниче, животот е предодреден како „волја за моќ“. Ничеанскиот богорамен *најчовек* е возвишена егзистенција ослободена од нормативноста, разоглавена од стегите на моралните феномени, бидејќи „постојат единствено морални интерпретации на овие феномени“ (Nietzsche 1968: 149). Според ничеанскиот детерминизам, *најчовеко* кој се актуализира во егзистенцијална надмоќ во иморалистичката афирмација *отпаде добро* и *зло*, во „вечното враќање на истоста“, богочовечки мора да ја отелотвори синтагмата *amor fati*; мора да *сѝа* не она *што е*, перформирајќи ја волјата во апсолутната слобода на изборот. Ниче, во анархистички патос, воскликнува: „Јас не сум човек, јас сум динамит. (...) Јас не сакам никакви 'следбеници'; јас мислам дека сум премногу злостен за да верувам во себе; јас никогаш не им се обраќам на толпите... (...) Јас сум евангелист каков што никогаш не бил виден претходно; (...) јас

¹ Сартр ја предочува онтолошката дихотомија на светот – „битието за себе“ (être-pour-soi), или, човекот кој е битие – за себе, наспроти „битието по себе“ (être-en-soi), што ја објективизира сета појавна, ноумолошка стварност независна од човекот, т.е. стварноста како ноумолошко битие кое е несвесно, а кое станува предмет на спознание на човековата егзистенција како свесно, феноменолошко битие.

сум првиот кој би поттикнал раѓање на нови надежи. Предочувајќи го сето ова, јас, исто така, неизбежно сум човек на заканувачкиот распад“ (Nietzsche 2007: 88). Иморализмот (превозможувањето на Доброто и Злото) од страна на Печорин и Лафкадио, како и физичката, интелектуална и морална *liberum arbitrium*², се определбени диспозиции кои го одразуваат *изборот* на бесповодно поведение како емпирирска актуализација на надмоќ. Беспричинскиот акт, од гносеолошко и психолошко исходиште, ги преиспитува предетерминизмот и автентичната *слободна волја* на егзистенцијата. Шопенхауер *волјата* ја поима во објективизацијата на битието кое ја остварува својата индивидуација посредно низ неа. Битието е *voluntas* – волја *per se*. Волјата се онтологизира во нескротлив стремеж, виталистичко-метафизички нагон, порив за *живој*, за суштествување. Волунтаризмот го изискува остварувањето на егзистенцијата во сите стремежи, страсти, чувства, што се манифестира како бесконечен *circulus vitiosus*. Волјата е нестишлива, незапирлива – таа непрестајно *сиреми*. Дури и апсолутно *слободна волја*³,

врз која не воздејствуваат очевидни поводи, се отелотворува, поттикната од иманентно субјективните, несвесни и скриени пориви. Отаде, и *слободна волја* бидува суштествено предетерминирана. Беспричинскиот акт, пак, скрива парадоксална философска иронија: бесповодната егзистенцијална слобода е аксиоматски предетерминирана од логосот на Волјата.

Печорин: анархија на еден расколнички дух

Шизофреничната и самогибелна природа на Григориј Печорин⁴, на Лермонтов, дијалогизира како ехо на парадигмата на „излишниот човек“ (рус. лишний человек), како тематска доминанта во творечките проседеа на плејада руски писатели од XIX век.⁵ Идиосинкратичниот феномен на „излишниот човек“ се пројаснува како подобие на бајроновскиот (анти)херој, кој бидува историски и политички контекстуализиран. Излишниот човек е „бездејствениот аристократ во противставеност со општеството (...), мечтател, бесполезник (...), интелектуалец

² Артур Шопенхауер во промислувањето на каузалноста на слободата и волунтаризмот, во есејот „За слободната волја“ (1839), ја образложува поделбата на слободата во нејзината актуализација како: физичка, интелектуална и морална слобода.

³ *Liberum arbitrium indifferentiae* – Шопенхауер ја дефинира како слободна, индиферентна, арбитарна, немотивирана слобода на волјата.

⁴ Презимето на Лермонтовиот протагонист поприма подлабока семантизирана и контекстуална вредност на своеобразен, имплицитен омаж на авторот кон својот современик Пушкин и неговиот Онегин. Презимето Печорин е, впрочем, загатнато во хидронимичен контекст, деривирајќи од името на реката Печора, која тече северно од реката Онега во Русија.

⁵ Терминот настанува по објавувањето на мноштво литерарни тематизации на овој феномен во епохите на романтизмот и реализмот, како на пример: *Евџениј Онегин* (1823) на Пушкин, *Кој е виновен?* (1846) на Херцен, *Дневникот на еден излишен човек* (1850), *Рудин* (1856), *Дворјанско ѓнездо* (1859) на Тургеев...

онеспособен за дејствување, бесплоден идеалист, херој кој е чувствителен на социјалните и етички проблеми, но кој не дејствува поради личната малодушност, но и поради политичките и социјални стеги на неговата делотворна слобода“ (Chances 2001: 112), а негови карактеротворни контури се: „отуѓување од официјалната Русија, од родната средина (вообичаено благородничка), чувство на интелектуална и етичка надмоќ над неа, и едновременно – душевна умора, длабок скептицизам, раскол меѓу зборовите и делата“ (Николукин 2001: 485). Овие млади духовни апатриди, кои ги подриваат социокултурните конвенции, во империјалниот контекст на Русија на Николај I⁶, иако се прогресивно устремени изданоци во општествениот поредок, се чувствуваат пренебрегнати во можноста за вистинска делотворна актуализација, поради што пренебрежително се оддаваат на безделнички сеништен живот, а нивниот мироглед го обликуваат (авто)деструктивните сили на цинизмот и агоничното егзистенцијално чувство на *taedium vitae*.

Дваесет и петлетниот Печорин, како архетипско отелотворение на бајроновското горде-

ливо личносно самоуништување, самиот се заклучува во еден солипсистички кафе. Во неговите очи животот трескавично вјаса како брзо-чекорна, молскавична мазурка. Во телеолошката детерминираност од смртта, тој открива последно, пркосно мечување со животот. Печорин во нихилистичките, скептички диспозиции на горд, осамен, а печален одметник од граѓанското јато, но и во емоционалната онеспособеност да заедничари, е *ab initio* осуден трагичен (анти)херој и протоегзистенцијалистички лик *par excellence*, но и безутешен „метафизички метежник“ (Chances 2001: 115). Неговата егзистенција е во расколничко многугласие, кое се одсвива и во неговиот мечтателски нарав, контемплативниот копнеж по естетичкото битие на светот, но и во конфликтот со една подвоена, несвесна Другост внатре себството, со расколот на страстите и поривите поради кои потонува во киркегоровската рамнодушност на естетското донжуанско скалило во генезата на егзистенцијата. Впрочем, оваа презаситеност од нектарот на животот, како егзистенцијално и уморасколничко состојание, се огледува мошне трогливо и токму во стиховите од „И здодевно

⁶ Неприпадноста на младиот благородник во рускиот империјално-религиски и социополитички контекст е импликација на она што подоцна во 1860-тите Достоевски имаголошки ќе го проблематизира како 'концепт на почвата' (рус. почвенничество), или конфликтот меѓу оксиденталните влијанија на Западот врз славјанофилството во руската култура. Според Достоевски, натурализацијата на западните културолошки модели (во периодот на реформаторското владеење на Петар Велики) се космополитски оправдани, но тие не смеат безусловно да се глорифицираат. Сите оние нихилистички настроени ликови-изгнаници и осаменици на Достоевски, но истоветно и ликовите како Онегин и Печорин во рускиот романтизам минуваат низ внатрешни духовни конфликти и расколи произлезени од интелектуалната и аксиолошка (интракултурна) апатридноста во руското општество, каде ортодоксното христијанско учење е сопоставено на субјективниот индивидуализам, оддавајќи им предимство на заедницата и на концептот на заедничарењето (рус. соборность). Оттаму, Печорин е прототип на млад благородник, заклучен во солипсистичка егзистенцијална монада, кој отелотворува соционидеолошки екцес.

и тажно“ („И скучно и грустно“, 1840) на Лермонтов. Контемплативната психологизација на комплексната свест на Печорин, Лермонтовото перо ја оркестрира како објективен социоисториски мимезис на хабитусот на младиот руски благородник на XIX век. Нараторот на повеста бележи: „Јунакот на Нашето Време, почитувани господа, е навистина портрет, но не портрет само на еден човек: тоа е портрет составен од пороците на целокупното наше поколение“ (Лермонтов 2013: 191). Печорин е скулптурно изобразување на младата руска благородничка интелигенција. Статуа која, под строгиот критички окулар, ја обликува Лермонтов, со нагласка на студениот, но самоуништувачки пламен спотнат во матниот очај во нејзините очни длапки, во која е петрифициран трагичниот бит на една поразена генерација. Атрибутивната иронизација во насловот – овенчувањето на Печорин како *херој* – е имплицитно-поттекстовна постапка која ја семантизира аспекнатата критичка дистанца, а од неа тројнообразниот наративен глас⁷ го обликува реалистичкиот модел на свет. Лудизмот на реторичката иронија е поигрување со предубедувањето дека *секое време оглеѓува свои херои*. Епохата на Лермонтов го изнедрува својот – безразлично што, трагичен, порочен и поразен сомнамбулен дух-скитник. Портретот на Печорин, притоа, е изобразба на класичен романтичарски јунак: разнежен

и копнежливо задумчив, но и трескавично, безрасудно заброден во беспределите на сопствената гибел.

Тоа е дух кој е кошмарно расколнички проколнат, но и бонвивански, горделиво недопирлив во нескротливиот немир на егзистенцијалните занеси; дух кој копнее да се вдаде во ескапистички и бесцелни бегства и лунсања. Печорин е портретиран во светлината на романтичарските и сентиментални доблести, но и во романтичарската проколнатост на гибелниот самоуништувачки нарав. Печорин е инкарнација на бајроновскиот презрив неконформистички (анти)херој, кој, презаситен и уморен од материјалните удопствија и авантури, бидува лишен од даровитоста, мечтателската сензибилност да ја преобрази во автентичен акт на индивидуалната слобода. Обезумен од демонот на злодејноста, оддаден на подозривост и безделништво, се преобразува во едно обездуховено битие кое сомнамбулно и заслепено трага по бездната на гибелното *нейознајто*. Неговиот живот, самиот по себе, е отелотворена лудистичка иронија, *иџра заради иџра*, а Печорин станува и *homo ludens* со конците на сопствениот фатум. Како излишен човек, Печорин, заплеткан во мрежите на духовните, противречни конвулзии, смирувањето на онтолошкиот немир го открива единствено во екскламацијата на Хајнеовиот странствувачки, прогонствен диктум: *Среќаџа е она-*

⁷ Композициски, *Херој на нашето време*, е романескна приказна сочинета фрагментарно од пет покуси циклизирани раскази, каде преку постапката 'приказна во приказна' се вградуваат три наративни гласови и фокални инстанци: неименуваниот раскажувач (пронаоѓачот на ракописите на дневничките записки на Печорин), како и ликот на Максим Максимич (како внатрешен / хомодиегетички раскажувач), но и самиот Печорин како автодиегетички (исповеден) раскажувач.

му каде штио не сум јас!: „Дали сум лудак, или злосторник, не знам, (...) мојата душа ја распал светот, фантазијата ми е немирна, срцето ненаситно; (...) животот од ден на ден ми станува сè попразен; ми остана само едно средство: да патувам“. Нагледно, кога егзалтираниот дух на Печорин, кој во патосот на духовната тревога ја искушува неумоливоста на духовното бедствие, потсмешливиот кикот на судбината беспопштедно и просудбено одекнува огласувајќи дека за него – среќата е само миражно привидение на горделив, презрив и духовно обездомен човек. Одразливи се нихилистичките бранувања во шизофреничната, немирна, исповедна мисла на Печорин. Овој метежник е разочаран, резигниран, обезнадежен романтичарски фантаст, над чија душа како властодржец е надвиена сенката на демонот на злодејноста и пропаста. Немирот како идиосинкразија на темните подземја на осаменичкото очајание, во занесенички порив, незапирно стреми кон приграбување, безумничко жнеење на посевите расеани од ветровите што беснеат низ усвитените друмови на обесмислениот миражен живот, оскуден од сушност.

Во мислите на Печорин одамна била расеана правта на горделивиот очај и тегобноста како таинствена онтолошка болест на духот. Во реминисцентна исповед тој ќе си припомни на дните на младоста кога напуштајќи го домот, како единствената телеологија на егзистенцијата, ќе го открие поривот да соблазнува, додека духот го испива отровот на злодејноста и самољубието, кој ќе ги уништи сите духовни идеали, сите устреми да се љуби, да се твори, да

се учи, да се човекува; кога егзистенцијата започнува да замира во тишината и отсуството на импулс за делотворен, егзистенцијален акт, заклучена во челуста на тегобноста. Тоа е битие кое е волунтаристички обесилено и однапред осудено на автодеструктивен агон. Во дневничките записки на Печорин суштествено фигурира токму повеста „Кнегињата Мери“. Животот на Печорин е насликан така што напомува на маскарада, на фарсична театарска претстава во која тој, вообразувајќи си ја ролјата на надмоќен судбодржител, во сардонична безобсирност се поигрува со нему ближните луѓе. Во поривот да биде пркосно безразборен, цинично и студено рационален, воздржано достоинствен, Печорин немилосрдно и бескрупулозно се поигрува со вредноста на пријателството на Грушницки, како и со сентименталната усрдност на Мери Лиговска и Вера. Кога Печорин спознава дека Грушницки ги наклонува чувствата кон кнегињата Мери, неговата „вродена страст да противречи“ ја поттикнува ненависта, поривот за безрасудна игра, а во него стежнуваат плодовите на ревноста: „Присуството на некој што е ентузијаст ме обвиткува со богојавленски студ, а мислам дека почестите врски со апатичен флегматик би направиле од мене страстен мечтател. (...) во моето срце се јави непријатно, но познато чувство: тоа беше завист“ (Лермонтов 2013: 255). *Завистта* како *нейријатно*, но *јо-знајто* чувство загосподарува со духот и го навестува горделивиот и очајнички акт на отуѓување, кога како опиен мечтател, но и мртводушевен, бесчувствен меланхолик, Печорин, е осуден на бродење низ гибелните саморефлек-

сии за трагизмот на својот живот, философските опсервации на граѓанството, светот и луѓето кои стануваат жртви на неговите игри зародени во егзалтираното самољубие. Печорин се одликува со изразито трикстерска умовитост. Контемплирајќи ги стварноста и меѓучовечките воздејства, неретко, потонува во декадентни состојби на духот, што е исход на априорноста на поводите, пред луѓето да го согради сидот на подозривата неверливост што ја наметнува и неговата беспопштена сомнежливост во вреднувањето на нивните постапки и поведенија. Злобливата ревност на Печорин, фарисејската и протејска натура на неговото битие, но и навикот да ги потчинува луѓето како демијург на туѓите судбини, го сензибилизира полифоничниот портрет на овој бајроновски (анти)херој. Во Печорин заискруваат и ничеанските пориви на аристократски натчовечкиот студен расудок. За овој очаен благородник, врховниот идеал кој ја потврдува надмоќта над Другите е сеоддаденото празнување на индивидуалната, бездруго, солипсистичка слобода, која, пак, ја вковува во пранги, туѓата слобода. Подвојувајќи го своето емоционално битие во неговите сентиментални стремежи кон Вера и Лиговска, Печорин го отелотворува *естетскиот модел* во генезата на егзистенцијата, во созвучје со егзистенцијалистичките спекулации на Киркегор. Печорин пребива во инферналните парадокси на битието кога се стреми да ги поседува сите, додека тој останува заклучена монада, која во самрачните кошмари на очајанијата замира во солипсистичкиот храм на осамеништвото и теобноста, кога се стреми да биде љубен без да љуби,

кога туѓите страдања стануваат еликсир што ја крепи тревожно разболената душа: „моето срце се престорува во камен и ништо не може да го разгори повторно. Подготвен сум на сите други жртви, освен на оваа; дваесет пати ќе го ставам на коцка мојот живот, дури и честа, но нема да ја продадам својата слобода“ (Лермонтов 2013: 296-297). Во една исповедна екстаза, Печорин ќе изрече дека копнее да одјазди во галоп на „пламен коњ низ висока трева во пресрет на пустинскиот ветер“ (Лермонтов 2013: 267), што, во јарка алегориска живописност, ја избразува романтичарската фреска на овој (анти)херој, кој единствено во битието на бескрајниот несовладлив преграб на природата може да го огледа одразот на својот несмирлив дух.

Агонот и психолошките противречности на духовната подвоеност на Печорин ја разоткриваат апоријата на субјективниот егзистенцијален волунтаризам. Навидум неговиот етос, неговиот светоглед и неговата обноска кон Другите се актуализираат бесповодно и немотивирано – делотворења произлезени од логосот на демонот на егзистенцијалната здодевност, но беспричинското дејствување на Печорин е, впрочем, предодредено и од ничеанската волја за (над)моќ: „моето честољубие не е ништо друго освен жед за власт, а моето основно задоволство се состои во тоа да ѝ потчинам на својата волја сè што ме опкружува“ (Лермонтов 2013: 279). Овде не е Печорин тој што воскликнува, ами громкиот заповеднички глас на Волјата. Ова упорствување за егзистенцијална себепотврда во ликувањето на моќта, во душата на Печорин ги зачнува сите внатрешни, ин-

тимистички расколи на свеста и совеста. Како неразбран и излишен човек кој живее испаден отаде Доброто и Злото, тој е во морален агон со граѓанското и етичкото битие на светот. Загатката за лулката на иморалистичките беспокojства во Печорин, во фројдовско разглобување на археологијата на (пот)свеста, е илуминирана токму зад заклучените врати на детството: „Да, таква беше мојата судбина уште од детството! (...) Длабоко ги чувствував и доброто и злото; никој не ми ласкаше, сите ме навредуваа: станав злопамтило (...) Бев подготвен да го сакам целиот свет – никој не ме разбираше: се научив да мразам. (...) И тогаш во моите гради се роди очајот, но не оној очај што се лекува со пиштол, туку студен, немоќен очај, прикриен со љубезност и добродушна насмевка“ (Лермонтов 2013: 281-282). Раскрилената, но духорасколничка природа е зародена во аксиолошката положбеност на единката наспроти Другите. Момчето Печорин ги повнатрешнува проекциите на Другите за него, од каде, битието на светот кој тој стремително копнеел да го обгрне, го отима него – испадувајќи го како духовен изгнаник. Детското битие на Печорин било прогонето како несовпадливо, апартно и неортодоксно, спроти судот на граѓанскиот свет, кој не секогаш соумева аксиолошки да ја оправда плаузибилноста за актуализацијата на автентичните етичко-естетички стремежи на духот. Печорин, како излишен човек во духосхизматичниот и виорен агон со себе, просудува да егзистира како самоомразена, осамена монада отаде Доброто и Злото – осуден на заповедите на волјата што ламти за (над)моќ.

Спекулациите на Печорин за неговата ролја во животот на Другите, но и ролјата во неговата егзистенцијална самогибелна драма, ја искушуваат и неизречливата апорија на судбината и предетерминизмот на човековата егзистенција. Печорин го искушува подозрението: зошто токму тој е оној кој ги ткае туѓите драми, зошто е токму тој којшто ја игра „бедната улога на целат или на предавник“ (Лермонтов 2013: 285)? Печорин галопира бесцелно кон драмата на Грушницки – имено, инсценијата на двобојот во кој Грушницки ќе го предизвика Печорин, притоа, заговорнички таејќи дека револверот кој ќе му биде доделен нему, ќе биде празен. Конфликтот првобитно ќе биде исходен од витешкиот императив на Печорин да ја заштити честта на кнегињата Лиговска, но во осуетувањето на скриените намери на Грушницки, Печорин ќе открие метафизички предназначена авантура – соблазната на *danse macabre*: рамнодушното, пркосно итање кон кочијата на смртта. Соочувањето со смртта за него е насмешливо и смело растајнување на животната игра. Кон оваа *игра* тој се вдава занесенички, освестувајќи ја аксиомата за неговата егзистенцијална монадичност, чие исчезнување од лицето на светот не би причинило пресвртнички разгром: „па што, ако треба да умрам – нека умрам: загубата за овој свет нема да биде голема, а и на мене самиот веќе ми е страшно досадно. Јас сум како човек кој се просева на балот и кој не си оди да спие само затоа што неговата кочија сè уште не втасала“ (Лермонтов 2013: 303). Алгоричната слика на кочијата го изобразува обесмислениот и апсурден живот на Печорин. Тој е човек кој

потонал во сон во кочијата на животот, додека сонувајќи си припомнува дека некогаш, дамна, тој бил кочијашот – господарот на својата судбина, но кој ги отпуштил дизгините на коњите, та сега тие вјасаат без него, кон бездната на помирливата безразличност.

Меланхоличниот, но ободрен Печорин, пред двобојот, во длабоко таговоно настроение ја контемплира интимистичката, неснослива духовна дисонанца на својот внатрешен свет со трансцендентното битие на природата, притоа преиспитувајќи ја бесцелноста на малечкавата егзистенција. Гибелниот сентимент на романтичарската *torpa ѝечалносѝ* и егзистенцијалната тегобност го доспеваат психолошкото акме во мигот кога убивајќи го Грушницки, Печорин екстатично ќе воскликне: „Finita la comedia!“, што одекнува во громко созвучје со вистината дека животот за него е свечена театарска претстава, игра во која тој помирливо јуриша кон врвицата на необузданиот живот. По смртта на единствениот пријател, во духовното растројство, Печорин останува гордиот и печален благородник во осамеништвото на обесилениот разум, соочен со огледалото во кое се мрачи неговиот одраз на презрен и трагичен излишен човек. Во миговите на самоотуѓување, како безутешен граѓанин на непрегледните шуми на очајот и самопрезирот, Печорин ја контемплира сликата на осамениот морнар, кој исчекува над брановитите далечини да се укаже осаменичкото, сонувано *egpo*, а која го изобразува демонското очајание на овој проколнат дух и бајроновски одметник.

Лудистичкиот климакс на играта со животот и телеологијата на смртта, Лермонтов го остварува во философските сублимации отелотворени во повеста „Фаталист“, каде, бајроновскиот виорен дух на Печорин, ќе се обиде да ги растајни метафизичките апории на предестинираноста на смртта како фатумска коначност, контрастни на анархистичкиот волунтаризам на егзистенцијата. Печорин го евоцира собитието за поручникот Вулик, кој ќе се обложи со него во постоењето или заблудата на судбината, односно во прашањето за предодреденоста на смртта. Откако Вулик ќе го повлече орозот, пиштолот нема да испука, иако, нишанејќи повторно кон една празна шапка, обидот ќе биде успешен. Пред поразениот во облогот, Печорин, се отклучува тегобен метафизички сомнеж: *аѝоријатиа на судбинатиа*. Печорин ја претчувствува сенката на судбината, и кога пред актот на Вулик, тој си вообразува дека на неговото лице му се присенил „смртен печат“ (Лермонтов 2013: 322). Чудниот „смртен печат“ ќе стане вистинско фатумско знамение кога Вулик ќе биде навистина убиен од еден Козак, а еден истрел ќе ја пониже еполетата на благородничкиот шинел на Печорин како уште едно зловестно знамение за неговата гибел: „Како по сè ова човек да не стане фаталист?“ (Лермонтов 2013: 328) – се прашува во возмутена тревога Печорин, и кој се колеба: дали во бестрашното рамнодушно јуришање кон смртта како горделив, излишен, но печален херој, самовообразбата за себе како господар на својата судбина е заблуда? Една теолошко-метафизичка премиса на Аквински за промислувањето на слобод-

ната волја како иманентно качество на човекот гласи: „оној кој има слободна волја е господар на своите постапки. Но, човекот не е господар на неговите постапки: бидејќи е запишано (Јер. 10:23) 'Патот на човекот не е негов: ниту е на човекот да чекори'. Оттука, човекот нема слободна волја“ (Aquinas 1981: 555). Се косира и гносеолошката скепса: дали емпириската перформација на волјата на Печорин како фатална низа од *беспричински акти* навистина е објективизација на апсолутната егзистенцијална слобода на субјективниот волунтаризам, или *беспричинскиот акт* е исход на тајните на космичкиот пандетерминизам, како беспоговорна аксиома дека човековиот фатум (како метафизичка претпоставка) е неизбежна телеолошка ентелехија на постоењето?

Лафкадио: *L'acte gratuit* како солипсистички пркос *sans raison*

Кон крајот на 1893 година весникот *Saint-Malo* огласил брошура со текстот: *Извештај за ослободувањето на Нејовиџа Свештоси Леон Тринаесеттии зајворен во занданиите на Вајшикан*. Гласината брзо ќе биде стишена, но ќе стане повод во 1913 година Андре Жид, во пајажините на заплетот во *Подрумие на Вајшикан*, преку ликот на деветнаесетлетниот Лаф-

кадио Луки, да го преиспита потеклото на филозофско-психолошката апорија на беспричинскиот акт. Додека животот на Печорин, *per se*, претставува перпетуирачки и агоничен беспричински акт на себепрогонство од светот и иморалистичка себеактуализација, Лафкадио е изобразен во апсолутно ничеанско постројување на егзистенцијалните контури на личноста. Во неговите дамари незапирно бие необузданиот *анархистички волунтаризам*, кој во стихиско-безрасудната и единствено во првобитна согледливост, бесповоден, индиферентен строеж на околности ќе се отелотвори во беспричински акт: убиството на еден 'случаен' несреќник, како непомирлив акт на ожесточен бунт кон граѓанското битие на светот.

Во немотивираниот волунтаризам на Лафкадио се подназира логички парадокс: егзистенцијата е отелотворение на волјата како *spiritus movens* на виталистичката афирмација на битието, а оттаму, да се избере да се дејствува рамнодушно и бесповодно, како чин, происходува волунтаристички акт сам по себе, што ќе рече: *волја за безволие*. Во хабитусот на Лафкадио, полифонично, се кријат сенките на некои од нему сродните јунаци на Достоевски⁸, за кои актот на животот претставува непоколебливо спроведување на nihilистички и автодеструктивни вообразби. Во гласот на Лафкадио

⁸ Оваа контекстуализација е предимно мотивирана од евокацијата на предавањата што Жид во текот на 1922 година ги одржал за „Школата за драмски уметности“ на Жак Копо, во *Théâtre du Vieux-Colombier*, а кои подоцна биле претставени во студијата *Достоевски* објавена во 1923 година. Во предговорот Жид бележи дека „Достоевски своите ликови ги слика како Рембрант“, при што неговите портрети се „уметнички толку моќни и честопати толку совршени, што дури и доколку им недостасуваше длабочина на мислата зад, и околу нив, (...) Достоевски, и покрај тоа ќе беше највеличествен од сите романописци“ (Gide 1961: 17) – согледба која е во дослук со меѓутекстовноста во авторска

одекнува ехото на Иван Карамазов, кој како антирелигиозно и анархистичко начело го востолочи токму диктумот: „Сè е дозволено!“, или, пак, гласот на Иполит Терентјев, чиј восклик „Après moi, le deluge!“ ќе го навести апсурдниот, атеистичко-нихилистички, безрасуден чин на обид за јавно самоубиство како акт на пркос кон сите општествени и метафизички закони. Духовниот анархизам во битието на Лафкадио е возгласување на *волјата* како ничеанската *causa prima* на човековата егзистенцијална диспозиција.

Приказната за карикираното грабнување на папата Леон XIII во 1893 година создава вкрстен мозаик на поврзувања меѓу ликовите. Жанровски хетерогената приказна на интрига и гротескно-ироничен заплет, Жид ја пастижира и романсира во дослук со конвенциите на средновековниот комичен жанр – сотија⁹. Наративните импулси ги оркестрираат интерференциите меѓу генолошките траги на шекспировската комедија и аксиолошкиот агон во приказната, што ја заговара апоријата на *слободнајта волја* и *бесџричинскиот акт*. Созвучно на неговиот предок по лудистичкиот логос на судбината – Печорин, и Лафкадио ќе се загуби во вртлогот на метафизичката иронија. За него, егзистенцијалното превозмогнување на сите столбови на поредокот, низ субјективната волунтаристичка слобода е предетерминирано од внатреш-

ните, самоуништувачки сили на нихилистичкиот демон на пркосот, предназначен од чувството на неприпадност, излишност, а конечно, и *волјата за моќ*. Првите траги на невротичниот очај и генеалогичката таинствениот порив да пркоси, да разгромува и да противречи се откриваат во детството на Лафкадио, кого (авто)стигматизиран со жигот на бидувањето грофовски вонбрачен син, неговата мајка ќе го одгледа заедно со петте ексцентрични вујковци – секој со различна национална и културна позадина. Детството на ова момче е непрестајна потрага по авантури, патешествија, соочувања со опасности, како начин животот да се обгрне како *џркос заради џркос, џресџај заради џресџај*. „Бев гладен за чуда, лековерен и со свежа љубопитност“ (Жид 2010: 70) – ќе му се довери во авторефлексивна искреност на својот полубрат Јулиус. Детството на Лафкадио е голема, фантазмагорична, блескотна училица во која еждневно разгалувано со патешествија и подароци, подучувано на европските јазици и правилата на елегантната, угладена обноска, ова момче се подготвува и за мрачните, осаменички лабиринти што ги таи животот пред неговите неопитни чекори. Дидактиката на возрасните, откако ќе биде напуштен, во спомен му ја остава единствено вообразбата за надмоќта и поривот да го покорува светот пред каприците на волјата. Во дослук со Печорин, и во детството на

интенција на Жид, кој сочинил толку духовно схизматичен, автодеструктивен и парадоксален лик каков што е Лафкадио Луки.

⁹ Во жанровска рамка, сотијата (фран. *sottie*) се дефинира како комично-сатирична и карневалска драма, чија предисторија датира од XV и XVI век во Франција, а во која, на алегоричен начин, се сугерира обработка на морализаторски и етички теми низ инструментариум од постапки како карикатура, иронија и гротеска.

Лафкадио се скриваат автодеструктивните зачетоци на анархистичкиот порив за ничеанската, аристократска иморалистичка натчовечност. Лафкадио, сеоддаден на препредните импулси на самонабедениот волунтаризам на одметничкиот дух, самиот почнува да ја гради солипсистичката зандана на гибелната авантура. Впечатлив е превезот на измамата во изобразбата на Лафкадио. Возвишениот бодар дух, угладениот надворешен хабитус на рицарско благородство е само потсмешливо измамлива, фарисејска сардонична маска наврена врз лицето на притивнат анархист на волјата.

Напоредно кон овие признаци на притаените мизантропски качества во портретот на Лафкадио, созвучни се и покажите за неговите невротични, автодеструктивни, па дури и мазохистички интонираани импулси за самоповредување. Како илустративен се наметнува чинот на себеказнување, кога откако Јулиус, прикрадувајќи се во одајата на Лафкадио, ќе ги открие неговите тајни бележници. Лафкадио, екстатичниот изблик на поттиснатата разјареност, при соочувањето со вистината дека е разоткриен, ќе го сублимира во автодеструктивниот акт на себеказнување, ранувајќи се себеси, а кулминирајќи со чинот на пламеното *auto-da-fé*, на кое ќе бидат осудени тајните дневници и фотографии, како манифестација на импулсивниот, апсурден и нагонски волунтаризам, поттикнат од поривот за себеактуализација во секој претпоставен обид за симболичен акт на пркос кон секој облик на авторитетна моќ која би ја повредила неговата гордост. Дека Лафкадио е најголемиот непријател на поредокот потврдуваат

и неговите промислувања на непоколебливиот акт, во философскиот спор со Јулиус, во кој тој, како писател, со Лафкадио, посредно, превреднувајќи ги прашањата на писателскиот занает, параболично ги откриваат и созвучјата меѓу словесното творење, стратегиите и искушенијата на пишувањето, со искушенијата на човекот како писател на својата животна приказна: „Знаете ли што ми е одбивно во пишувањето? Тоа се исправките, пречкртувањата, шминкањето што се прави. (...) Во животот, човек се поправа или, како што се вели, се подобрува: но не може да го поправа она што го направил. (...) Пречкртувањето е забрането“ (Жид 2010: 66) – ќе подвлече Лафкадио, кој и самиот е жив, бурен ветар кој беснее внатре во својата пустошна душа. Неговата егзистенција се актуализира во актот на мигновеноста и неповратноста на немуливиото, стихиско предметување на субјективниот волунтаризам на свеста. Себеоддаденоста на вртлогот на животот, ја нагласува нужноста од послушност пред сопствените нагони и безрасудни пориви кои секогаш се утилитарно оправдани од прагмата на волјата како императив на егзистенцијалниот хабитус. Ова подвоено битие се измачува во стремезите на молчаливата, осудена на солипсистички молк, природа, како израз на социјалната и духовна апатридноста, бремето на жигот на ’отфрленото дете’ и стремезите на анархистички усвитеното одметништво како повод за пркосно противречење кон светот што го отфрлил од својот преграб, но и кон сите стожери на поредокот и пуритански конвенции кои ги возложува духот на неговото време.

Обземен од демонот на деструкцијата, Лафкадио го оличува архетипот на иморалниот ничеански натчовек што се огледува во 'бесповодниот' строеж на околности, во кој ќе го изврши чинот на убиството на Амеде Цвекарски, при што мечтае, со наследеното богатство од починатиот татко, да го отпочне своето ескапистичко патешествие како уште еден симболичен, антирелигиозен и 'матрициден' акт на пркос кон граѓанскиот авторитет на традиционалната и пуританска Европа во име на нихилистичкиот антиаксиолошки светоглед. Дали актот на Лафкадио е исцело лишен од просудбата на волјата, и дали е, всушност, тоа фатумски предодредено собитие? Апсурдизмот на *бесѝричинскиот акт* на Лафкадио е поттикнат од внатрешните, интимни, духовни, но и идеолошки (пред)убедувања, од каде актот на убиството тој го перформира како афирмација на субјективната слобода на личноста отелотворена како Волја *per se* – необузdana од каузалноста, детерминизмот, картезијански утврдениот повод на свеста и совеста кои просудуваат за пресметано дејствување, што се огласува во волевата *одлука* да се дејствува во име на *недејсѝвувањеио*, во име на капитулацијата на сите вредности, во име на иморалистичкиот императив, да се дејствува како анархистичка, аморализирана Волја отелотворена во овој метежник. Несомнено, животот на овој пркосник е *игра заради игра*, една игра на *бесѝричински акт* заради *бесѝричински акт*.

Лафкадио е иронично прониклив, безмалку потсмешливо трикстерски рамнодушен ловец на непредвидливостите и предизвиците. Тој

соумева сите лексички членови што ја уследуваат секоја реченица која отпочнува со „што ќе се случеше доколку...?“, да ги отелотвори во емпириски материјален акт на субјективен и пркосен волунтаризам, што кај него се афирмира како врховен порив за дејствување, притоа, не одолевајќи ѝ на бодроста, да биде и автоироничен кон себе: „А, толку малку дејствуваме!... Нека биде она што може да биде“, така јас си го објаснувам Создавањето на светот... Вљубен во она што би можело да биде... Доколку бев Држава, ќе наредев да ме затворат“ (Жид 2010: 159). Апсурдното убиство е извршено во мигновен, алеаторен чин на склучување на самоуништувачки облог со самиот себе. Злосторството, исходено од импулсивната одлука, зад себе ги остава сенките од пресметливо поредените фигури на заговорнички построената 'шаховска стратегија'. Возот кој јури во трескавичното прекршување на светлината, при чинот на убиството, безумната и безрасудна послушност на слепиот порив да се пркоси, ја образува психолошката врева во расколничкиот ум на Лафкадио. Противречниот пркос, заглушените гнев и омраза мигновено се претопуваат во ладнокрвна рамнодушност. Во застрашувачка иронија, единствената загриженост по извршеното злосторство за Лафкадио ќе биде тагата по загубената шапка, која, во метежот на злосторството, ќе остане во рацете на убиениот. Впечатлив е, бездруго, и симболот на *коцкаѝа* во џебот на Лафкадио – единствениот спомен од детството, врз која како да е врежан и неговиот проколнат и ироничен фатум. Во противречноста на колебливоста, но и стремезот

да се изврши заповедта на субјективната Волја, умот секогаш се предава пред послушноста кон неспознајната волја на *Случајот* – кон врховниот авторитет на исходот во восклицот „*alea iacta est!*“.

Беспричинскиот акт на Лафкадио, во дневните весници, ќе стане *злосторство*. Лафкадио во овој збор ќе наслушне дисонанција наспроти вистинската природа на неговите пориви. Зборот *злосторник*, нему, му прозвучува чудно и туѓо. Зборот *авантюрист* одекнува во посвечено созвучје со идејата за безразложен пркос како победа на волунтаристичкиот анархизам. Јулиус ја промислува предлошката на животот, емпириската стварност како супстрат за ткаењето на фикцијата, или, поттиците за романот врз кој стреми да работи откако дознава за неразјаснетото убиство на неговиот роднина. Творечкиот порив е да сочини приказна за злосторство сторено од личност која стреми да изврши „совршено немотивирано злосторство“ (Жид 2010: 175). Ироничниот заплет се одразува во ролјата на Лафкадио како советодавател кој, преку своите размисли, ќе му помогне на својот полубрат да го сочини образот на неговиот протагонист (а негов двојник, кој е самиот тој!). Во онтолошките прелевања меѓу световите на имагинацијата и стварноста, во занесот на експликацијата на философските поимања на *бесноводниот злосторство*, тој дозволува негово себеразоткривање, преку реконструкција на подробностите во кои треба да се збидне фикционалното убиство во приказната на Јулиус: „– Да земеме дека е сè уште адолесцент; сакам по тоа да се распознава отменоста на неговата приро-

да, да дејствува посебно поради потреба за игра и поскоро да го претпочита своето задоволство отколку користољубивоста“ (Жид 2010: 175). Лафкадио открива беспрекорно јарки, ничеански иморалистички импликации кои го разоткриваат неговиот внатрешен свет, во кој таинствувал поривот за ладнокрвно злосторство. Протагонистот на Јулиус мора да се одликува со беспримерна храброст, трикстерска вештина, жед за авантури; неказнивоста е она што го поттикнува да стреми кон мечти за посложени задачи, а злосторството кое го оркестрира не смее да биде поттикнато од никакви страсти. Тоа мора да биде *злосторство заради злосторство*. Портретот на овој човек низ окуларот на Лафкадио е архетип на *слободниот човек*.

Пресвртот означен со тематската парадигма на *прејознавање* (созвучно на античката парадигма на *анајнорисис*), кога Лафкадио спознава дека го одзел животот на роднината на Јулиус, ќе исходи со збудување на длабок, тревожен душевен смут, и сомнежи во целисходноста на својот чин, а чувствувајќи се поразен, рамнодушно се себеразоткрива во наметката на вината. Лафкадио ја признава вината, без да затрепери, со морничаво спокоен глас. Но, кој е навистина поводот за злосторството? „Не знам... Не изгледаше среќно.... Како сакате да Ви го објаснам она што не можам да си го објаснам ниту самиот на себеси?“ (Жид 2010: 206) – во бессилна тага, го окончува своето признање, тој. Наспроти Печорин, Лафкадио не станува изгнаник од човечкото милосрдие. Јулиус е уверен дека Лафкадио може повторно да ја возроди суштината на својот живот доколку *избе-*

ре да зачекори под закрилата на Бога, исповедајќи го својот грев наместо да се предаде пред Законот. Растроениот свет на Лафкадио, искушението на изборот го обременува со егзистенцијалната тегобност. Тој не соумева да ја насети светлината зад никое од двете киркегоровски 'или-или'. Егзистенцијата, опиена од нихилистичките отрови на вредносното одрекување, и тежината на свеста до која допира крикот на каењето, автентичната онтолошка слобода не ја согледува ниту зад Законот, ниту зад Крстот. Загадочно алузивен е поттекстот во значењето на епилогот, огласен во реминисцентно ехо со писмото на Достоевски. Женевјев де Бараљул, која како фигура на една ангелообразна патоводителка до покајанието ќе го ободри Лафкадио да се обрне кон Бога, а не кон судот на Законот на граѓанскиот морал, е сообразена со фигурата на Соња Мармеладова, која и ќе го устреми грешниот Раскољников кон Богопознанието, како гносеолошкиот Апсолут во философијата на ортодоксното христијанство.

Во ова интертекстуално двојништво се проблематизираат и философско-теолошките импликации на егзистенцијалниот *избор*, што ги евоцира и премисите на Аквински, за каузалните одразби на *изборот* и *слободната волја*, од каде „изборот сам по себе, е во нас, но ја претполага помошта на Бога“, при што „слободната волја не е моќ. Слободната волја не е ништо, освен слободен суд“ (Aquinas 1981: 556-557). Лафкадио стои пред искушението на волјата, која е заклучена во кошмарот на кафезот на невозможниот избор. Анатемата фрлена од демонот на деструкцијата врз излишната егзистен-

ција го внедрува и спознанието дека, да се побегне од луѓето или од Законот, конечно, и од Бога, не исходува и со ублажување на егзистенцијалните беспokoјства. Во битието на Лафкадио одекнува екотот на самоспознанието и пресудата која возгласува дека да се побегне од себе е, исто така, невозможно. Лафкадио, во трагизмот на нихилистички разгромена душа, е само сенка на гордиот, пркосен, но печален Печорин. Доколку Лермонтов Печорин го осуди на солипсистичката гибел, Жид го напушта Лафкадио во конвенција на незаклучлив епилог. Во недоумието на сомнежите, во чии раце ќе се предаде Лафкадио, се актуализира егзистенцијалистичката етичко-деонтолошка апорија на субјективниот избор среде подадената рака на Бог, или пред прангите на Законот.

Философската загатка на беспричинскиот акт ја потврдува обусловеноста меѓу предетерминизмот на волунтаристичката мотивација на субјективната егзистенција и апсолутната слобода и тегобност на изборот. Човековата егзистенција, како *синџеза*, во својата онтолошка сложеност, секогаш неизбежно се потврдува како *homo voluntas*. Иако апоретично, зад секој акт на привидно бесповодно дејствување, предикативно, во значење на превласт е устремен беспоговорниот, заповеднички прст на Волјата.

Литература

- Жид, Андре. 2010. *Подрумийџе на Вајџикан*. (превод: Елисавета Поповска). Скопје: Магор.
- Лермонтов, Михаил Ј. 2013. *Избрани дела*. (препев, превод и поговор: Ефтим Клетников). Скопје: Магор.
- Николюкин, А. Н. (гл. ред. и сост.). 2001. *Литературна енциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвалк.
- Aquinas, Thomas. 1981. *Summa Theologica*. Westminster: Christian Classics.
- Chances, Ellen. 2001. „The Superfluous Man in Russian Literature”, IN: *The Routledge companion to Russian literature*, (ed. Neil Cornwell), pp. 111-122, London; New York: Routledge.
- Gide, André. 1961. *Dostoevsky*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Kierkegaard, Søren. 1941. *The Sickness unto Death*. Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Ecce Homo*. New York: Oxford University Press Inc.
- Nietzsche, Friedrich. 1968. *The Will to Power*. New York: Vintage Books.
- Sartre, Jean-Paul. 1957. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Methuen & Co Ltd.
- Spinoza, Benedict de. 1994. *The Ethics and Other Works*. Princeton: Princeton University Press.

Elena Karpuzovska

**Mikhail J. Lermontov and André Gide: The Gratuitous Act in
Romantic and Modern Literature
(Summary)**

The text, through a comparative dialogue, considers the thematic actualization of the perplexing philosophical phenomenon of the gratuitous act in the novels *A Hero of Our Time* by the Russian poet and writer Mikhail Lermontov and *The Vatican Cellars* by the French writer André Gide. Following the philosophical postulations of Aquinas, Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche, and Sartre, this study examines the ontological aporia of free will. Can an existence act be entirely unmotivated by the will? Is every existential act predestined? Can free will be denied? Is every act an actualization of subjective will? This comparative interpretation unites the paradoxes of free will, solipsism, predeterminism and individual choice. Consequently, the text suggests the thesis that even behind the gratuitous act hides the shadow of the subjective will in its unconscious actualization or the shadow of fate in its puzzling metaphysical manifestation.

Key words: gratuitous act, free will, predeterminism, Lermontov, Gide

Биљана Рајчинова-Николова

УДК 791(497.7)(049.3)

УДК 82:791

Прегледен научен труд / Review article

ПУЛСИРАЊЕТО НА ЖЕНСКИОТ ИДЕНТИТЕТ НИЗ ЖИВОТЕКОТ НА ЛИЧНАТА ВИСТИНА (ПРЕКУ ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ *ФРОСИНА*)

Клучни зборови: книжевност, филм, идентитет, простор, време, модел на женскост, патријархална парадигма, конструктивистичка парадигма

Релација книжевност – филм

Борис Ејхенбаум¹ тврди дека: „Книжевност е најбогатиот извор на материјал за филмот, а самата неопходност на сценариото претставува врска на филмот со книжевноста“ (Ejhenbaum 1972: 76). Ова тврдење најизразено укажува на релацијата книжевност – сценарио – филм, за којашто Сејмур Четмен (1995) вели: „филмот во себе трансформирал многу од средствата на постарите уметности, и од книжевноста, а тоа

што за претходник го има 'сценариото – текстот' не значи и негова, на филмот 'литераризираност'“ (Четмен 1995). Состојбата, која укажува на филмовите кои се снимени како екранизации на литературните текстови, Цветан Станоевски ја толкува како „неотпорност на филмските сценарија во облик на нивна пренагласена литерарност“ (Станоевски 1986), која се рефлектира во првиот македонски игран филм *Фросина*², снимен во 1952 година во режија на

¹ Борис Ејхенбаум е припадник на руската формална школа, позната по врската и соработката со филмски автори и врз конкретни филмски проекти.

² Премиерата на филмот била одржана на 28 јуни 1952 г. во скопското кино „Култура“. Главната улога, ликот на мајката / Фросина, ја толкува Мери Бошкова, ликот на синот Климе го толкува Ацо Јовановски, а во другите улоги играат: Љупка Цундева, Илија Цувалековски, Петре Прличко, Петар Вељановски, Предраг Наѓа и други. Филмот е снимен во црно-бела техника, со времетраење од 79 минути, со стандардна техника на 35 милиметри. Музиката за филмот е на Трајко Прокопиев, жанрот е социјална драма, која ја

Воислав Нановиќ, според сценариото „Повест за Фросина и синот“ на Владо Малески.³

Филмот *Фросина* – надминување и на сопствената омеѓеност и на робувањето на постојаните стереотипи

Седмата уметност – филмот повеќе од 120 години е и водечка уметност и еден од највлијателните медиуми во светот. Како една од „најзначајните и најмоќните ’играчки’ во 20 век“ (Ангелков 2018: 65) и како самосвоен ентитет е созвучје на повеќе уметности, односно може да се пофали со својата интегрирачка функција што содржи повеќе уметности во себе. Најдолгорочната и најплодната врска што тој ја има воспоставено е онаа со книжевноста, како два пола во едно тело, заводливост што успешно функционира и ден-денес. Од овие причини, на прагот на 72-годишнината од премиерата на филмот *Фросина* (кој останува не само како прв македонски игран филм туку и како документ за едно време, сведоштво на една епоха), одлучивме да проговориме за неговата културна и сознајна резонанца, односно за неговата сушти-

на и смисла, чии значења со текот на времето сè повеќе се продлабочуваат. Тоа е филм кој со својата филмска актива, која е со личен и национален ентитет и која по својата суштина се трансформира во подалекусежни и универзални релации, го означил почетокот на македонската долгометражна филмска продукција во втората половина на XX век. Повикувајќи се на Шелева „дека жената никогаш не била поставена во рамноправна позиција во општествената поделба на улогата на моќта, а дејствувањето како жена е продукт и резултат на долготраен, макотрпен процес на себе-рефлексивност“ (2014: 186) и земајќи предвид дека за уметничкото дело и за ликот Фросина може да се говори на два начина: ’становиште на минатоста’ – од аспект на (традиционалниот) патријархален модел на женскост (патријархална парадигма на идентитет) и ’становиште на сегашноста’ – од аспект на модерниот модел на женскост (конструктивистичка парадигма на идентитет), убедени сме дека постојат многу нешта кои сè уште не се кажани/истражени за суштината на неговата содржина. Меѓу нив е и тематската преокупација со прашањата: Која сум јас/Што сум јас? во контекст на релацијата идентитет –

обработува темата на печалбарскиот живот, војната и трагичниот живот на една мајка.

³ Владо Малески (Струга 1919 г. – 1984 Струга), писател, раскажувач, романсиер, есеист, публицист, истакнат општествен деец, припадник е на првата генерација современи македонски писатели со огромен и разновиден опус. Главна тематска преокупација на севкупното негово творештво е НОВ. Малески е автор на македонската национална химна „Денес над Македонија се раѓа“ (1941), на сценариото на првиот македонски уметнички филм „Фросина“ (1951), како и носител на бројни други активности од областа на литературата и културата. За својот книжевен и општествен придонес добитник е на повеќе највисоки признанија и награди.

простор⁴ – време, од перспектива на „родовата рефлексивна моќ на просудување“ (Кант 1996). Како може да се толкува позицијата на носечкиот лик од аспект на глобалната обусловеност на приказната од доминантниот културолошки модел (образец) на жената?

Оттука, од една страна со оглед на егзистенцијалните услови во кои живее Фросина во 'простор – трошна куќа' и единствена перспектива ѝ се прозорецот и вратата, а од друга страна, пак, со оглед на нејзиниот стоицизам, хуманост, интерес и желба за помош и продолжување на идеалите во 'просторот – партизанска чета', следејќи го Бахтин дека: „*иросџорои* и *времѝо* ги диктираат условите и начинот на постоењето на индивидуата и на една заедница, а го одредуваат и идентитетот на човекот“ (Бахтин, 1989: 388, *мој курзив*), за нашето истражување релевантна е идејата за истакнувањето на улогата и на идентитетот на Фросина во 'просторот – сиромашна куќа' и во 'просторот – партизанска чета' како една рефлексивна на континуирано самоидентификување, самоизнаоѓање, самопотврдување на идентитет – жртва и идентитет – хероина. Поаѓајќи од тезата дека 'просторот – трошна куќа' и 'просторот – партизанска чета' можат да се претворат во кризно место за жешка пресметка меѓу две различни идеологии и ги одредуваат судбините на луѓето кои ги живеат нивните еквивалентности, меѓу другото сакаме да истражиме како тие два простора влијаат врз дејствувањето и рефлексивната на женскиот идентитет. За одговорите на пра-

шањата, за испитувањето на релацијата идентитет – простор – време и на тезата ќе направиме едно аналитичко дискурзивно проследување на содржината на филмот *Фросина*, користејќи ги сознанијата од постколонијалната теорија и студиите за идентитетот, оние кои го објаснуваат преку есенцијалистичкиот и конструктивистичкиот концепт на идентитет.

Филмот *Фросина* претставува автентична приказна на Фросина, мајката – жена – жртва и мајката – жена – хероина. Фросина, согледувајќи го во синот сиот свој живот и иднината, способна е да ги издржи сите сурови вистини на стварноста и како сопруга на печалбар, постојано сама и зачмаена во неизвесноста меѓу неговите (на)враќања и конечното исчезнување во туѓиот, далечен свет, кобен предвесник и придружник на смртта да го сугерира проклетството на личната драма. Мотивите се концентрираат околу минатото, секојдневието, копнежот, јадот, бесот и потрагата по корените на човечкото страдање, тематските преокупации се печалбарството, искоренувањето на националното битие, на окупацијата на Македонија, мајчината љубов кон синот единец, гневот и човечките чувства, надежта и чемерот, со фокус кон страдањето на Фросина за време на Втората светска војна, на нејзиниот статус и улога во македонското патријархално семејство и пошироката социјална заедница. Оттука, Малески навлегувајќи во срцевината на страдалничкиот живот на Фросина и во меѓучовечките/меѓуборбените односи за време на Втората светска вој-

⁴ Во трудот просторот ќе се разгледува како 'простор – трошна куќа' и како 'простор – партизанска чета' на територијата на Македонија за време на Втората светска војна (1945).

на (Македонија, 1945 година), улогата на мајката ја доведува до симболички димензии откривајќи во неа идентитет и на жртва⁵ и на хероина. Следствено, може да се каже дека основните поими со кои се оперира во филмот се категориите простор, време, идентитет и жена – мајка (жртва, хероина). Како што сведочи филмот *Фросина* „просторот во глобалниот систем на вредности се структурира себеси како ризомска мрежа од релации и средби во кој опстојуваат различни идентитети“ (Бановиќ-Марковска 2007: 54), „времето не може да се врати, тоа значи дека секој материјален процес се одвива само во една посока – од минатото кон иднината“ (Коуба 2007: 117), а Крстева го проследува „третманот на женското низ историјата како облик на зазорното (abject), т.е. отфрленото, грозното, сомничавото, срамното, предмет на страв и табу, длабоко непознато, енигматично и фасцинантно со оглед на својата моќ за враќање, донесување на нов живот на земјата“ (2006), која е една од причините за симптоматична, емотивна рефлексивна на улогата – мајка. Идентитетот, зависно од тоа во кој контекст се аплицира, може да ја нагласува индивидуалноста, единственоста и чувството на континуитет во простор и време затоа што „постојат непроменливи, често вродени основи на идентитетот кои се искажуваат како објективни општествени факти (Djordjević 2009: 134); но може да е подложен на криза, сомнеж, оспорување, преиспи-

тување, зашто, според Хол, „идентитетот подлежи на постојана трансформација, тој е предмет на континуирана игра на историјата, културата и моќта“ (Hall 1990: 225). Идентитетот дефиниран според овие две логички своите рефлексии ги наоѓа и во филмот, согласно Бенет дека „Идентитетот и посебноста на еден човек во просторот е израз на некоја внатрешна суштина, која може да биде означувана по пат на знаци поврзани со стремежите, животните стилови и верувањата“ (Bennett 2005:173), како едно континуирано самоидентификување, самоизнаоѓање и самопотврдување на женскиот идентитет во простор и време, што е и нашиот предмет на интерес.

Владо Малески се стреми да го досегне непроменливиот (есенцијалистичкиот) идентитет (жртва која чека), но притоа не губејќи го чувството на идентитетско разнообразие и движење со што го допира и принципот на конструирањето на идентитетот (хероина која дава отпор). Следствено, 'играјќи' се со просторот и со женскиот идентитет, Малески ќе успее своето сценарио да го направи многу посеопфатно, подраматично при потврдувањето на тезата за борбата и за непоколебливоста на жената во улога на мајка која вечно чекајќи си го потврдува својот идентитет – жртва и за борбата и стоицизмот на жената во улога на мајка, која давајќи отпор на нормите на патријархатот за да си го најде својот простор во општество-

⁵ „Во македонското усно творештво се опеани односите на релациите мајка - син, мајка - ќерка, сестра – брат, маж – жена, свекрва – снаа кои се базираат на патријархалната култура и создаваат стереотипни слики што го дефинираат статусот на жената во општеството и семејството. Вредносниот систем што го продуцира усната традиција ја изведува вредноста на жената од нејзината подготвеност за жртвување“ (Георгиевска-Јаковлева 2012 :76).

то си го потврдува идентитетот – хероина. Згора на тоа филмот е и попровокативен, од една страна, со невидливото присуство и изолираноста на (жената – мајка – жртва) Фросина во 'просторот – трошна куќа', во кој женскоста/женскиот идентитет се произведува како реалност на патријархалниот/традиционалниот⁶ модел на женскост. Од друга страна, пак, со самото фуриозно блеснување на (жената – мајка – хероина) Фросина на 'просторот – партизанска чета' преку давањето отпор на патријархалниот модел на женскост, простор дотогаш резервиран само за машкиот свет и во кој женскоста/женскиот идентитет се произведува како реалност на модерниот⁷ модел на женскост. Имено, Фросина се извлекува од периферните подрачја и рамките во кои е потчинета и определена до граница на парализирање на целокупната нејзина животна енергија и од објект на опстојување и отсутност се издигнува и настапува како субјект кој дава отпор на овие состојби. Имено, станува збор за два спротивни модела на женскост/на женскиот идентитет означени како традиционален/патријархален во рамки на патријархалната парадигма и модерен во рамки на конструктивистичката парадигма на идентитет.

Филмот, кој е инспириран и испровоциран од односот на поединецот и историјата, од ко-

лективната егзистенција, од човечките судбини, ја содржи социјалната, револуционерната, борбената, економската, етичката, фолклорната и психолошката компонента, може да се подведе под синтагмата „Секој момент е уште една шанса“ (Анѓелков 2018: 78), која е во корелација и со 'просторот – трошна куќа' и со 'просторот – партизанска чета'. Дека тоа е така ќе потврдиме преку кусо елаборирање на содржината на филмот.

Релацијата идентитет – 'простор – трошна куќа' (аспект на минатоста: рефлексija на женскиот идентитет – жртва)

Централна фигура во филмот е Фросина, која е претставник на сите жени во просторот и го сублимира јадот на поколенијата, а во себе ја носи и низ својот однос кон синот ја изразува трагиката на едно време и на еден етнос. Од аспект на минатоста, Фросина живее во 'просторот – трошна куќа', во кој ги усвојува нормите на патријархатот како сопствени (нема ниту елементарно право на избор, се соочува со еден збир на повеќе донесени одлуки и правила), го манифестира патријархалниот/традиционалниот модел на женскост/женскиот идентитет – жртва, како жена е заробена во улогата мајка,

⁶ „Патријархалниот/традиционалниот модел на женскост подразбира потчинетост на жената на мажот, нејзино сместување во приватната сфера, сопруга и мајка врзана за биолошкиот аспект и нејзината хронолошка/репродуктивна младост, а појавната стимулативност, основниот извор на нејзиното задоволство се идентификува со нејзината комплетна пожртвуваност и посветеност на другите членови на семејството“ (Георгиевска-Јаковлева 2012: 87).

⁷ „Модерниот модел на женскост (кој подразбира парадигматична динамичност, независност, жестокост, рамноправност со мажите, интелегентна, надминување на биолошкиот (репродуктивен) минимум и предуслов на своето постоење и на социјалната легитимност“ (Георгиевска-Јаковлева 2012: 87).

што патријархатот ѝ ја доделува (грижата кон сина си Климе, трепетот и неизвесноста во поглед на судбината на нејзиниот син чинат нејзиниот живот да е секојдневна пасивна лична борба само за да се одржи надежта жива), а како лик го одразува 'принципот на чекање' во сите можни варијанти (исчекување, очекување, дочекување, испраќање).

Имено, согласно Барт дека „историскиот дискурс на отсуството го изговара жената зашто таа е неподвижна, таа останува, а другиот заминува“ (Барт 1979: 117), животот ѝ е исполнет со тага, чекање, тежобност, резигнација, горчлива онтолошка меланхолија, чемер, отсуство, состојби кои преку еден „фингиран исказ на стварноста“ (Шелева 2014: 65), ги компензира со едно апостериорно навраќање⁸ на веќе одминатите и завршени поглавја (како Невеста/Свадба/Разделба/Рожби/Фросина и Јане/Да умрам јас? Писмо/Климе/Во магизата/ По старите патишта/ Враќање), на нејзината животна егз-

истенцијална сторија како единка од аспект на својата сегашна егзистенција.

А согласно својата сегашна/моментална егзистенција Фросина нужно е во дослух со реалноста и со нејзините просторни координати – односно со 'просторот – трошна куќа', а единствената перспектива ѝ се прозорецот и вратата. Следејќи ја Кристева која вели „призивајќи го името и судбината на жената, попрво се мисли на просторот кој ја создава и обликува човековата сорта (вид и квалитет), одошто на времето, настанувањето или историјата“ (Кристева 2006), може да се констатира дека 'просторот – трошна куќа', прозорецот и вратата и понатаму се оние клучни места кои служат за навестување на судбинските животни трагик⁹ и семејни одлуки. Тие/одлуките несомнено влијаат врз нејзиниот идентитет чија рефлексивност како самопотврдување, самоидентификување и самоизнаоѓање како 'жртва' се огледува во односите коишто таа ги гради со својот син, со неговата мала борбена дружина, но пред

⁸ Тоа е едно навраќање на сите решавачки мигови од нејзината егзистенција, почнувајќи од вообичаената практика на присилна мажачка за непознат постар човек, преку мајчинството како единствен модус на нејзината животна самопотврда, па сè до сознавањето на конечниот апсурд на нејзиното осаменичко живеење – безнадежно чекање на нормалниот семеен живот и услови, кои се одвиваат согласно патријархалниот морал.

⁹ Причината за трагиката се огледува во моментот кога за време на ноќниот риболов Климе и Крсте пред бугарските патроли спасуваат двајца илегалци во бегство и едниот од нив, Гоце, Климе го носи дома. Тоа е моментот на 'сокривање' што ќе го пресврти секојдневниот беден живот на Фросина во 'просторот – трошна куќа'. Всушност, така почнува и заплетот – од моментот кога Фросина ја вклучува својата животна приказна, која е една конфликтна парадигма за потребата да се задржи синот. Не успева во намерата да им се спротивстави на силите кои го предизвикуваат конфликтот. Конфликтот на социјална основа е присутен и во епизодите со неговата девојка Љуба и со бугарскиот офицер Асен, кој престојува во нејзиното чорбациско семејство. Токму односот меѓу Љуба и Климе е уште една препрека на патот за одржување на сонот на Фросина за нејзиниот син, за на крајот да доведе до зголемување на драмската тензија, а кулминацијата ја достигнува во моментот кога Климе ѝ соопштува на Фросина дека стапува во илегалното движење, со што Фросина почнува уште повеќе да страда, но нема со кого да го сподели своето страдање, останува сама како и целиот свој живот што е сама.

сè со самата себеси. Имено, Фросина со самото тоа што нема сили да се спротивстави на одлуката на својот син (да се приклучи кон партизанското движење) и егзистенцијално е врзана за фундаменталниот 'принцип на чекање' од аспект на родово рефлексивната моќ на дејствување го потврдува својот идентитет – жртва и го дава одговорот на прашањата која сум јас и што сум јас во 'просторот – сиромашен квартал'. Оттука, може да се констатира дека Фросина е фигура на поднесувањето, фигура на пасивност, која Кристева ја формулира на следниов начин: „Жената е исклучена од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. развојното, дејствителното, пресвртувачкото, еволуцијата“ (Кристева 2006). Понатаму, таа е трагична фигура која страда без вина и страда непрестајно во текот на целиот живот, затоа што „кога се работи за статусот на жената, нејзиното чувство дека е жртва произлегува и од чинот на перманентно изостанување од социосимболичкиот договор, т.е. од моќта и јазикот“ (Кристева 2006), фигура на консенквенциите што произлегуваат од некој Друг, затоа што „нејзиниот фундаментален проблем е токму укинувањето на нејзините желби и разрешувањето од битисувањето“ (Кристева 2006), преку одлуките што во согласност со патријархалниот морал во нејзино име ги донеле Другите – оние што го зацврстиле и потврдиле, со својата постапка, одвивањето на судбината (семејството, сопругот, синот, историјата). Оттука, може да се констатира дека нормите на патријархатот (на патријархалната култура) ја насочуваат жената кон фатализмот, т.е. кон прифаќањето на егзистенцијата како судбина – еднадвор намет-

ната, беспоговорна и конечна сила, па Кристева го опишува етичкиот профил на христијанството како: „исчезнување, апсорбирање и замрзнување на женскоста во мајчинството“ (Кристева 2006: 54).

Следствено Фросина, чии ставови се изградени согласно идентитетот – жртва (но и како жена во улога на мајка), точно знае што сака – синот да го отргне од виорот на војната, беспоговорно да помогне онаму каде што мисли дека треба (помош на ранетиот Гоце), да ги поттикне чувствата за доброто, за трагичното, за сочувството и за разбирањето во 'просторот – трошна куќа'. Фросина чувствува дека во 'просторот – трошна куќа' е фатена во вителот на настаниите во кои таа (вечно) се врти – една состојба која води кон „самозапрашаност на самоидентитетот, за себеидентификување, себеизнаоѓање и себепотврдување: 'кој е овде?... јас или некој што личи на мене?...“ (Шелева 2008: 67). Фросина во 'просторот – трошна куќа' дејствува низ компонентите, и тоа идентитет за себе (јас сум јас), чувство на континуитет на себеидентификување, себеизнаоѓање и себепотврдување преку 'идеалното јас – жртва', кое е највидливо во моментот кога Климе во тој простор ќе ѝ ја соопшти својата одлука за приклучувањето во илегалното движење, со што тој себеси си се потврдува како јунак – самосвесен побудувач на промените, за кои плаќа со сопствениот живот. Од ваквиот епилог Фросина е симболично убиена и мртва за сите можни и натамошни мотиви и дејства, кои излегуваат надвор од рамките на мајчинско-жртвениот циклус од обредни саможртви (да потсетиме, пред Климе нејзе ѝ умираат пет деца). Следствено, може да се каже

дека релацијата мајка – син идејно, па дури и идеолошки, не е исклучива во ниту една насока, зашто ако на почетокот таа релација не гледа и не сака да спознае можен излез од кризата, на крај таа релација уште повеќе фиктивно се засилува – затоа што загубата на синот Климе е провокација за Фросина да се приклучи кон партизанската чета. Оттука може да се констатира дека случувањата и настаните Фросина ја претвораат во транспарентен лик, во и низ кого протекува самоволниот тек на личната (семејната), националната и историската судбина, а како автентични тие ја прават можна (може да делува и парадоксално) и оптимистичката намера негативното да се претвори во позитивно, а несреќата во среќа.

Имено, Малески согласно релацијата идентитет – ’простор – трошна куќа’ ќе се обиде да проговори и за добрата страна, за хуманоста, за сочувството, за борбата насочена кон повисоки цели, но и на самиот филм ќе му даде база на универзална приказна. Приказна која ќе пораќа дека не е можно да се избегне судбината, да се изигра предодреденоста на несреќата, дури и ако не се предавате. Воочливо е дека Фросина никако не се предава. Таа иако е уплашена и полна со недоверба, сепак е многу одважна и смела во одлуките и на крајот од филмот триумфира со својата самосвесност за избор на идентитет. Имено, преку остар протест кон патријархалниот модел на женскоста својата самосвесност за избор на идентитет Фросина ја потврдува и на ’просторот – партизанска чета’ каде своите чувства ги искажува низ своите мајчински способности за грижа, за борба...

Релацијата идентитет – ’простор – партизанска чета’ (аспект на сегашноста: рефлексija на идентитет – херoина)

Фросина, од друга страна, пак, упорно се труди да си го најде своето место во ’просторот – партизанска чета’ каде владеат емоциите, борбата, а не нормите на патријархатот. За да ја искаже својата почит кон загиналиот син, а и за да даде придонес и поддршка на партизанската чета, во ’просторот – партизанска чета’ таа не ги усвојува нормите на патријархатот како сопствени, туку преку нејзината самоиницијативна дејственост, без другите да одлучуваат за неа (се приклучува на партизанската чета – големата мајка наоѓа во себе нови емоции и надежи и го продолжува својот пат со партизаните). Со ваквата нејзина постапка (самиот расплет на филмот укажува на индицираната преобразба на Фросина), низ која таа прави еден радикален пресврт – актуализира еден нов модерен модел на женскоста/женскиот идентитет, кој претставува остар протест кон патријархалниот модел на женскоста. Имено, Фросина излегува од стереотипната патријархална претстава за жената и не прифаќајќи ги улогите што патријархатот ѝ ги доделува нужно е во дослук со реалноста и со нејзините просторни координати – ’просторот – партизанска чета’ каде го потврдува својот идентитет – херoина. Несомнено, ’просторот – партизанска чета’ влијае врз идентитетот на Фросина, чија рефлексija како самопотврдување, самоидентификување и самоизнаоѓање како ’херoина’ се огледува на бор-

беното поле. Со ваквиот свој радикален пресврт таа го надминува (дотогашниот) идентитетот – жртва од аспект на родово рефлексивната моќ на дејствување и го потврдува својот идентитет – хероина, со што го дава одговорот на прашањата која сум јас и што сум јас во 'просторот – партизанска чета'. Имено, во тој простор Фросина како непоколеблива жена во улога на стоичка мајка идентитетски дејствува како хероина токму онака како што покажува и Светиева, во смисла дека постои и друга страна на медалот. Имено, иако во патријархалната култура на Македонците „машкиот принцип често доминирал на манифестно ниво“ (Светиева 2007), сепак жената изнаоѓала алтернативни начини да учествува во одлучувањето и во донесувањето сопствена пресуда за своето дејствување. Парадигма за тоа е 'просторот – партизанска чета' каде жената се задлабочува, го проблематизира сопствениот статус и таму наспроти рамките на репресивниот патријархален јазик, таа е моќна и го користи сопствениот дискурс и на искажување и на дејствување, и дозволува едно нејзино видливо и моќно дејствување како субјект. Тоа е простор на кој е присутна една индицирана преобразба на Фросина, чекор што може да се протолкува и како нејзин отпор кон нормите на патријархатот. Фросина ги игнорира сите верзии на таканаречениот „единствен“ женски идентитет, во кој со векови настојуваше да ја вклопи конвенционалната патријархална тиранија на полот и родот. Со тоа Фросина како лик ги разбива/дава отпор на нормите на патријархатот преку што патријархатот самиот себе однатре се подгризува. На сцена е

модерниот модел на женскост, кој согласно конструктивистичката парадигма на идентитет го подразбира и правото на жената да дејствува, да се именува себеси не само како родов туку и како културолошки и историски субјект и ја потврдува „родовата рефлексивна моќ на просудување“ (Кант 1996).

Историските, социјалните и културните констелации овозможуваат толкувањето на ликот, улогата и идентитетот на Фросина, во еден одреден период ситуирана во минатото, да се поврзе со обидите за нејзино (на Фросина) толкување денес, односно согласно денешниот социокултурен контекст и сфаќање, бидејќи како што вели Кулавакова „во неа е втисната меморијата на судбините и сториите на сите претходни жени“ (Кулавакова, цитирана според Георгиевска-Јаковлева, 2012: 160). Оттука, од аспект на сегашноста Фросина е една несекојдневна личност која владее со 'просторот – партизанска чета' и кој го обележува објективизирајќи го своето дејствување и со извесна животна емпирија“ (Друговац 1985: 54). Дејствување кое ги подразбира отпорот, бунтот, револуционерниот дух, во кое е фокусиран и сонот за победа, кој знае да биде и извор на инспирација за остварувањето на целта на дружината на Климе, бидејќи тука, на 'просторот – партизанска чета', дружината е сè. Следствено, Малески нагласувајќи ја непоколебливоста и стоицизмот на жената, чија кулминација на идентитетот – хероина се огледува во приклучувањето на Фросина кон партизанската чета, и повторното преземањето на мајчинската улога, (лекувајќи го овој пат Гоце), ни овозможува да констатираме дека

во тој момент 'просторот – партизанска чета' за Фросина претставува вонреден пример за „остварен спој на тагата, копнежот, надежта, емпатијата, восхитот и самосвесна дисциплина“ (Друговац 1985: 76). Фросина која во 'просторот – партизанска чета', што од своја страна „го сугерира ослободувањето од норми и забрани“ (Маја Бојациевска кај Капушевска-Дракулевска, 2011: 16), дејствува согласно 'принципот на слобода' и согласно личната моќ и инвентивност, што укажува и на едно нејзино мајсторско проникнување и во психологијата и во настаните што се дел од животот, идентитетот и егзистенцијата на нејзините соборци, што е можеби и една од најважните специфичности на 'просторот – партизанска чета'.

Друга специфичност на 'просторот – партизанска чета' што може да се забележи од аспект на сегашноста е 'чувство за атмосфера и спонтаност', и согласно Капушевска-Дракулевска „претставува и побуна против постојниот и скаменет ред, негација на стереотипот според чиј модел се обликува животот околу нас и во нас, револт против малограѓанското сивило и минливост“ (Капушевска-Дракулевска 2011: 50). Оттука, може да се каже дека станува збор за дејствување на идентитет – хероина, што произлегува од сето она 'што Фросина ја притиска и е во неа' и таа суверено владее во тој простор. Затоа филмот *Фросина* е една генерална приказна во која несреќата е предодреденост на судбината, а 'просторот – партизанска чета' е простор на кој доаѓа до сопствено ослободување. Сведоци сме дека на 'просторот – партизанска чета' Фросина открива една нова

енергија, жестока и бескомпромисна, и праќа порака што е секогаш универзална и актуелна – еден бунт на поединецот (на идентитетот – херој) и негово организирање против системот што го поробува. Со нејзиниот повик за подигање на свеста, кога е во прашање дејствувањето на женскиот идентитет, давајќи отпор на патријархалниот модел на женскоста, таа потврдува дека 'просторот – партизанска чета' не е само предодреден за мажите, туку со него може да се идентификува и жената како субјект, која се обидува да го промени светот.

Таквото дијалектичко единство предизвикува бројни емоционални и егзистенцијални реакции, а Фросина настојува да ги помири спротивностите и на дејствувањето во 'просторот – партизанска чета' му дава притаен интимен печат. Во тој контекст своите дејствувачки пораки ги воздигнува во сферата на нагласениот социкултурен и општествен призив како резултат на идентитетот – хероина, кој егзистира согласно конструктивистичкиот концепт на идентитет. Следствено, Фросина прифаќајќи го дискурсот и моделите на дејствување во 'просторот – партизанска чета' чувствува дека е фатена во вителот на настаните, и од една страна ја губи рефлексивната контрола над животните околности па дејствува од позиција на отпор, а од друга, чувствува дека ја гонат непомирливи сили што ѝ ја одземаат сета автономија на дејствување, па се спротивставува на ентропијата на животот (преку прифаќање на предизвикот – приклучување на партизанската чета) и има една „креативна трансфигурација на нејзиниот идентитет, за виталното совладу-

вање и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство“ (Капушевска-Дракулевска 2006: 78). Оттука, Фросина во ’просторот-партизанска чета’ дејствува низ компонентите идентитет за себе и идентитет за друг, сопствен (дис)континуитет на себеидентификување, себеизнаоѓање и себепотврдување како ’индивидуално јас’ и доживевано јас (мајка – херој) и како општествено јас. Следствено, Фросина покажувајќи ја целата своја сила на вербата во себе и на храброста во ’просторот – партизанска чета’ потврдува дека претворањето на пеколот во триумф, на поразот во победа, на губењето во добивање се можни, особено кога се зборува за едноставноста на човечките наспроти општествените/патријархалните законитости. Што значи ова?

Одлуките што Фросина ги носи не се во согласност со патријархалните норми кои во случајот создаваат флексибилен ’систем на судир’. Нејзиниот индивидуален однос кон општеството е спротивен од востановените патријархални норми и е пресуден за идентитарната деконструкција (од жртва во хероина). Пресвртната визура на крајот на филмот – одлуката за приклучување кон партизанската чета асоцира на тоа дека Фросина го започнува и процесот на деконструкција на стереотипите, кој не може да се запре и на симболичко рамниште го прави филмот *Фросина* побудувач на промените. Потврда за тоа е и нејзиното дејствување во динамичниот ’простор – партизанска чета’ кој значи и слободно избирање и креирање на сопствениот идентитет, за што парадигма е финалето на филмот – изборот на идентитетот – хе-

роина, односно во актуализирањето на индивидуалниот однос кон динамичната структура на општеството како транспозиција на приказната во реалноста.

Оттука може да се констатира дека Фросина е лик чиј идентитет – хероина е синоним за едно апологетско истакнување на „новото време“, т.е. општествено уредување како решавачки пресврт на индивидуалната несреќа во полза на колективната среќа, што се огледува во фактот што крајот на делото посочува една нова, нагорна линија на животот на протагонистката. Следствено, третманот и статусот на жената како второстепена, односно детерминирана егзистенцијална фигура, во чиј домен и компензации стојат главно последиците од нечие Туѓо решавање, дејствување и избирање веќе се надминати. Во таа смисла Фросина со своето дејствување (од денешна перспектива) дава ’отпор’ и на искажаните ставови на Адорно и Хоркхајмер дека „жената останува немоќна, со тоа што моќта ѝ припаѓа само посредувана преку мажот (т.е. бракот)“ (Адорно, Хоркхајмер 1989), и мислењето на Х. Маер за жената „аутсајдер во перманенција“ (1981), што го карактеризира „општествената екстериторијалност“ и тврдењето на Е. Морен дека „жената никогаш не била социолошки одредена“ (Морен 1981), а главно ѝ е препуштена на биологијата.

Имено, Малески согласно релацијата идентитет – ’простор – партизанска чета’ ќе создаде една прекрасна херојска приказна, која ја трансформира во приказна за судир помеѓу две идеологии (патријархалната и конструктивистичката), во приказна за самата егзистенцијална аси-

метрија на оној кој ја живее (Фросина) и оној кој ја објавува (патријархатот – социокултурниот контекст), и во приказна во која има и водачи и следбеници, но само генерално. Ликовите – водачи се насочени кон посебноста на локалното, додека пак ликовите – следбеници во случајот – Фросина ја застапуваат тезата дека преку отпор на патријархалните норми може да се најде своето место во општеството. Оттука, судирот на двете спротивставени гледишта – првото дека 'просторот – партизанска чета' е резервиран само за мажите, а второто дека на тој простор може успешно да дејствува и жената, како што покажува и крајот на филмот, двата судира наоѓаат заедничка точка – 'партизанската чета' чиј исход 'приклучувањето на Фросина' навидум ќе биде успешно решение за надминување на состојбата на потчинетост, безгласност, пасивност.

Следствено, може да се констатира дека интенцијата на Малески не е да зборува за трагичните настани на борбеното поле, за убиствата, борбата, туку негова намера е да даде свое видување на проблемите кои го засегаат женскиот идентитет, но и заедницата, а се однесуваат на следново. Прво, Малески многу ублажено го прикажува целиот проблематичен однос кон женскиот идентитет, кој како што видовме во 'просторот – трошна куќа' се потврди како жртва, која е потисната и стихично дејствува низ потребата да се сочува последниот и единствен син од искушението на партизанската борба како светла точка и смисла на нејзиниот живот, прифаќајќи го страдањето како животна судбина на фонот на колективната трагика.

Од друга страна, пак, со самото тоа што расплетот ја носи индицираната преобразба на Фросина (низ која големата мајка наоѓа во себе нови емоции и надежи и го продолжува својот пат со партизаните), може да забележиме дека од овој момент заедницата има еден поинаков однос кон женскиот идентитет, и како што видовме во 'просторот – партизанска чета' таа се потврди како хероина и тоа во вистинска смисла на моќта на дејствувањето на жената. Страдањето прераснува во императив да се одбрани името на својот син, кој претставува клучен решавачки фактор во еволуцијата на 'просторот – партизанска чета'. Понатаму, Малески го претставува животот во 'просторот – партизанска чета' изразен преку дејствувањето на женскиот идентитет и нејзините внатрешни превирања. При сево ова е загатнато и прашањето за кризата и на индивидуалниот и на колективниот идентитет во просторот, првиот ставен во контекст на 'просторот – трошна куќа' како меѓугенерациски судир и судир во одбрана на најмилото, а вториот во контекст на 'просторот – партизанска чета' како судир на две идеологии, како судир со локалните гледишта и отпор на патријархалните норми, зад кои како што видовме постои стоицизмот и непоколебливоста на женскиот субјект како решение на проблемите.

Но, она што е најважно да се констатира е дека без разлика за кој простор се работи дали е тоа 'просторот – трошна куќа' или 'просторот – партизанска чета' и во двата простора станува збор за една идентитетска стабилизација и еволуција, во кои идентитетот пулсира низ животекот на личната вистина, односно како што

вели Гане Тодоровски „сè е преземено од несе-
кливата изворна инспирација – говорот на срце-
то и сè пулсира низ животекот на личната вис-
тина“ (Тодоровски 1979: 62), која го дава одго-
ворот на прашањата која сум јас и што сум јас и
во ’просторот – трошна куќа’ или ’просторот –
партизанска чета’. Имено, Фросина е почетокот
и крајот на сите проблеми и во двата простора,
кои едновременно се решени со нејзиниот стои-
цизам, непоколебливост, одлучност и храброст,
кои како идентитетски одлики кулминираат во
’просторот – партизанска чета’.

Заклучок

Трудот во кој започнавме со една мала ела-
борација на релацијата книжевност – филм, за
да стигнеме до суштината на филмот во кој про-
тивречностите и приговорите за нормите на па-
тријархатот се претставени преку терминот от-
пор, се стремеше да го потврди правото на жена-
та на избор на идентитет, да се издигне над по-
зицијата на потчинетост (над маргинална уло-
га која ја има – во општеството е, но не е внатре
во него), која никогаш и не била нејзин избор,
како што покажа и самата елаборација на фил-
мот *Фросина*. Филм кој ја насликува општест-
вената и социокултурната-историска реалност
во ’просторот – трошна куќа’ и во ’просторот
– партизанска чета’, и е своевидно сведоштво
за моќта на жената да се извлече од перифер-
ните подрачја и рамките во кои е потчинета,
потисната, опрредметена до граница на парали-
зирање на целокупната нејзина животна енер-
гија, а настапува како субјект кој ги рефлекти-

ра овие состојби. Фросина ги бара можности-
те надвор од поредокот кој жената ја скаменува,
ја идентификува како сопруга и мајка и ја огра-
ничува во рамките на едноразмерната и
празна егзистенција согласно патријархалниот
модел на женскост. Имено, филмот е сведоштво
за едно време на отпор во кое „жената соглас-
но модерниот модел на женскост се позициони-
ра во простор каде има дијалог и разбирање и
преку освестено осознавање на себеси се бори,
си го бара и сака да си го најде своето место
во општеството“ (Павловски 2009). Во сушти-
ната на таа борба е да се прикаже исконското
чувство за слободата и за нејзиното поимање,
за правото на слободен избор жената да не оп-
стојува како објект туку да стане рамноправен
партнер во дијалогот, во дејствувањето, во од-
носите маж – жена, како и морално-етичките
родови прашања, иако тоа дури и денес го има-
ме како нешто кое амблематично го одбележува
времето во кое живееме.

Просторите: ’просторот – трошна куќа’ и
’просторот – партизанска чета’ во филмот прет-
ставуваат две ’метафори’ во кои идентитетот се
потврдува како жртва и како херој, а Малески
во филмот се стреми кон нивното единство,
кон нивната неразделеност дури и кога меѓу-
себно ги спротивставува. Просторите егзисти-
раат во некој чуден паралелизам, односно оп-
стојува и ’просторот – трошна куќа’ (кој е ис-
полнет со внатрешни психолошки искуства) во
кој женскиот ’идентитет – жртва’ кој согласно
патријархалниот модел на женскост / патријар-
халната парадигма се простира од пределното
до невидливото. Како таков тој се рефлектира

низ филмот како еден стремеж за помирување на спротивностите (тагата и радоста, желбата и надежта, односот мајка – син). Од друга страна, пак, опстојува и 'просторот – партизанска чета' (кој е исполнет со конкретен настан/настани), и во кој женскиот 'идентитет – хероина' кој согласно модерниот модел на женскост/конструктивистичката парадигма се простира од пределното до видливото. Како таков тој се рефлектира низ филмот како стремеж за помирување на различностите и за надминување на патријархалниот модел на женскост со модерниот во времето минато и времето сегашно, исправен пред дилемата за идното време. Имено, Фросина согласно релацијата идентитет – простор – време, низ филмот се самоидентификува, самодокажува и самопотврдува како дискретен господар на тагата и радоста (жртва – идеалното јас), господар на желбата и надежта кој освојува со своето дејствување (херој – индивидуалното и доживеано јас), а на крај господар на борбата на она што треба да ја донесе победата – и да му ја осигури досегашната тешка егзистенција (општественото јас). Со ова се потврдува дека за филмот може да се зборува како за една рефлексija на континуирано самоидентификување, самоизнаоѓање и самопотврдување на Фросина во 'просторот – трошна куќа' и 'просторот – партизанска чета' за време на Втората светска војна, во кој жртвувањето,

слободата, правдата, љубовта и среќата се доживеани низ катарзични емоции на тага, на разочараност, на бес, на немоќ, но и на отпор и револт кон патријархатот.

Она што на самиот крај може да се заклучи е тоа дека ова е филм кој од една страна не соочува со неправдата, безизлезот, бесмислата, конфликтите и емоцијата, а од друга, со моќта, силата и емотивниот набој на ликот и идентитетот – жртва и хероина, што носи товар на обид за промени и во 'просторот – трошна куќа' и на 'просторот – партизанска чета', во кои владее вечната кауза за сопствен идентитет, видена од агол на строга индивидуалност. Ова е филм кој носи приказна што удира многу жестоко и бескомпромисно онаму каде што многумина не гледаат или не сакаат да го видат животот без ограничувања и контрола. Филм што треба да разори, да боли, да растажи, да освести, да усреќи, да подучи. Но, пред сè и над сè филм кој треба да остане запаметен како една сентиментална состојба на душата и на духот, рефлектирана низ отпорот како индивидуално, интелектуално, емоционално и егзистенцијално чувство, кое е резултат на еден бунтовен идентитет ('доживеаното јас' и индивидуалното јас), кој ја „надминува сопствената омеѓеност“ (Бановиќ-Марковска 2007: 69), стравот и ризикот од соочувањето со непознатото и робувањето на постојаните стереотипи.

Литература

- Анѓелков, Игор. 2018. *Филм. Мкд*. Скопје: Или-Или.
Андерсон, Бенедикт. 1998. *Замислени заедници*. Скопје: Култура.

Biljana Rajčinova-Nikolova

**The Pulsation of the Women’s Identity Through the Lifetime of
Personal Truth (Through the First Macedonian Feature Film**

***Frosina*)**

(Summary)

Literature is the richest source of material for the film. As a kinesthetic medium film transformed many of the means of older arts from it among other arts forms from the literature. We proved this idea in our paper through the analytical follow-up of the first Macedonian feature film *Frosina*. *Frosina* was recorded according to the script “The Frosina and the Son” by Vlado Maleski. About the film and the character Frosina, we considered the perspective of „gender reflexive power of judgment“ (Kant), and we spoke in two ways: from the position of the past - from the aspect of the patriarchal model of femininity (the patriarchal paradigm) and from the position of the present - from the aspect of the modern model of femininity (the constructivist paradigm), in the context of the relation identity-space-time.

Key words: literature, film, identity, space, time, model of femininity, patriarchal paradigm, constructivist paradigm

Зоран Пејковски

УДК 791(497.7)(049.3)

УДК 791.229.2(497.7)(049.3)

УДК 82:791

Прејлеген научен труд / Review article


СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ КАКО ИНСПИРАЦИЈА ВО СОВРЕМЕНАТА ФИЛМСКА ПРОДУКЦИЈА

Клучни зборови: филм, св. Климент, интермедијалност, адаптација, книжевност, трансмисија, филмска продукција

Култот на св. Климент како инспирација за филмска продукција

Одразот на Светиклиментовиот култ низ вековите во најразлични облици на негова пројава на македонски терен го среќаваме во црковните градби, во фрескоживописот, во бројни книжевни состави инспирирани од него или посветени на него, го согледуваме и во современиот живот, низ творештвото на современите македонски писатели, во филмот, во современата уметност воопшто. Во афирмацијата на култот се содржи посебен квалитет, една нишка на континуиран спој на македонскиот збор и поетика низ вековите, преточена интермедијално во современите уметнички остварувања: литература, драма, филм, сликарство.

Еден од позначајните текстови посветени на св. Климент Охридски е историскиот роман *Климент Охридски* (1989) од Томе Арсовски, којшто е значаен заради два факта: првиот, квалитетот како историски роман му го дава кредибилитетот на најкомплексен текст од литературен производ посветен на св. Климент речиси во целокупната македонска современа книжевност. Вториот факт е во податокот дека и играниот филм и краткометражниот документарен филм се работени според сценарио на Томе Арсовски, којшто пак основата ја поставува првично од својот историски роман.

Уметничката реконструкција ја аплицираме врз два филма од македонска продукција посветени на св. Климент Охридски. Едниот е македонскиот игран филм „Свети Климент Охрид-

ски“, работен според сценарио на Томе Арсовски, а во режија на Славољуб Стефановиќ, чија премиера е прикажана во 1986 година. Вториот фокус го ставаме врз краткометражниот документарен филм „Св. Климент Охридски – охридскиот светилник“, создаден по повод 1050-годишнината од неговото упокојување, исто така од 1986 година, во режија на Славољуб Стефановиќ Раваси, по сценарио на Томе Арсовски, музиката е на Томислав Зографски, а е изработен во продукција на „Вардар филм“ од Скопје. Анализата на двата филма, и играниот и документарниот посветени на св. Климент Охридски, тргнува од определени премиси и правила кои постојат во уметничките креативни форми согледани низ интермедијален приод, тргнувајќи од дадениот едноставен факт дека целата сторија на филмската содржина е во основа филмувана книжевна разработка. Книжеvnата подлога на филмот во нејзината книжевно-историска и книжевно-естетска релевантност има значајно место во вкупниот рецептивен процес со другите уметности, во нашиот случај со филмот, но и со јавниот простор и со публиката.

Ликот на св. Климент Охридски како инспирација во македонската филмска продукција е простор кој досега е неистражуван и многу податлив за согледување низ призмата на односот помеѓу книжевноста и филмот, а преку интермедијалноста и како можност за актуализација на Светиклиментовиот лик и неговото дело и дејност и придонес во нивното зачувување, односно овековечување, или сосема слободно речено, повторно создавање, ново раѓање.

Можеме да се повикаме на фактот дека филмот, седмата и најмладата уметност, претставува типичен репрезент на модерната и е најголемата нерешена енигма за односот на уметноста и индустријата. Тоа е првата и сè уште најголема индустриска уметничка форма која успеа да оствари доминација над културниот живот во XX век и се бори да ја одржи и во ерата на интернетот. Доминантната уметничка форма на дваесеттиот век е родена во склоноста кон машинерија, движење, оптичка илузија и забава за масите од деветнаесеттиот век. Предисторијата на филмот е лавиринт од откритија, иновации, делумни решенија и неуспеси. Сепак, најголемиот дел од пионерите на „подвижните слики“ имале визија за нив како за иновација во служба на науката. Така Луј Лумиер изјавил: „Мојата работа беше насочена кон научно откритие. Никогаш не се впуштив во она што се нарекува продукција“ (Parkinson 2002: 7). Ако визуелната уметност ја подложиме на психоанализа, практиката на балсамирање на мртвите може да ја наведеме како фундаментален фактор за создавањето на филмот (Vazin 2005: 9). Да се зачува вештачки телесното претставува симболички бунт против незапирливото течење на времето. Паралелната еволуција на цивилизацијата и уметноста ги има ослободено визуелните уметности од нивната магична улога. Денес создавањето слики нема само антропоцентрична, утилитарна намена. Повеќе не е во прашање животот по смртта, туку се работи за еден поширок концепт, создавање на посебен свет со сопствена привремена егзистенција или нов живот. Како и да е, преку филмот дефинитив-

но се обезбедува траење, се овековечува споменот, се оживотворува, а од друга страна се воспоставува директен и визуелен контакт со реципиентот. *Теофилакијовојто живее* во тој поглед, како текстолошка предлошка за двата споменати филма, е во понезавидна положба од нив, затоа што сликата и звукот ги зголемуваат и ги прошируваат влијанијата врз рецепторите на реципиентот, а со тоа обезбедуваат полесно место во меморијата.

Идентификување и именување на текстолошката трансмисија

Она што нè провоцира во одлуката нашиот истражувачки фокус да го насочиме кон ликот на св. Климент како инспирација за македонската филмска продукција е потврдата дека силината на Светиклиментовиот творечки урнек не згаснува и денес и токму во овој контекст се потврдува фактот дека книжевното дело постои потенцијално во интервалот кој започнува со книжевно-естетското создавање од страна на активниот субјект, а продолжува тогаш кога делото станува предмет на рецепција со што влегува во историјата на неговото проследување и пошироко восприемање. Дури со рецепцијата делата повторно се вклучуваат во актуелната општествена реалност и индивидуалната свест, задржувајќи го статусот на трајна, незавршена егзистенција и инспирација за ново уметничко создавање. Литературниот печат на св. Климент е директно насочен кон цивилизациската поткрепа на сесловенската духовност и култура во континуирана последовател-

ност низ вековите, а силно е видлив и во инспирацијата да се претстави неговиот творечки лик во современата македонска книжевна, филмска и уметничка продукција воопшто.

Онака како што влијанието на култот на св. Климент Охридски се проследува низ најразличните облици во духовниот и културниот живот во Македонија, тоа силно и беспоговорно се потврдува и во продукцијата на филмот – еден сосема нов креативен простор и поинаква форма на уметничка експресија. Тоа особено е видно врз уметничката реконструкција на формите на современиот уметничко-творечки израз на документарниот филм и играниот филм посветен на св. Климент Охридски, каде што воочуваме целосна текстолошка трансмисија од *Теофилакијовојто живее* врз текстот на Томе Арсовски, односно житијниот текст е комплетна инспирација и мотивска предлошка, но и рамка во која се движи и текстот, а врз основа на текстот и филмот во целина.

Големата книжевност инспиративно доживеана, создава слики. На тој начин книжевноста, создавајќи слики кај реципиентот, може посредно да биде именувана како место каде што се раѓа кинематографијата како уметност на подвижните слики. Впечатоците и восхитот предизвикани од книжевноста и филмот се идентични, со впечаток дека доаѓаат од две страни на нашите сетила. Факт е дека сепак невозможно е тие целосно да бидат измешани, како маслото и водата, затоа кинематографијата и книжевноста создаваат „само“ – емулзија. Филмот по својата природа го носи хуманиот аспект на своевиден медиум, односно неговата

карактеристика на посредник помеѓу стварноста, времето и луѓето – ликовите.

На овој начин се создаваат услови за отворање на прашањата за релевантноста на историските податоци, но и за естетската валоризација на квалитативните карактеристики на елементите што се јавуваат во процесот на уметничкото создавање, во случувањата проектирање низ филмско сценарио. Важно е да се подвлече дека уметничката рецепција е процес во кој восприемачот стапува во своевиден однос со уметничкото остварување, коешто го создал авторот во еден специфичен творечки и креативен процес и кој, исто така, поминал низ сферите на културно-општествената циркулација, што понатаму создаваат еден закономерен систем на заемни релации (творец – адресат). Секое уметничко дело поседува внатрешна конзистенција, специфична структура, знаковност и низа поетички обележја, врз чија основа може да се осигурат упатства за начинот на рецепција на определено дело, на неговото значење и неговото вреднување, особено и од аспект на определена временска дистанца.

Во ниту еден уметнички облик не доаѓа до заемно дејствување и спојување на просторот и времето толку јасно и толку одлучно за структурата на делото, како што тоа се случува на филмското платно. Применувањето на техничките средства за совладување на просторниот и временскиот момент се толку совршени што се добива впечаток дека приказот на времето во целата модерна уметност е условен од филмот. Ако филмската уметност овозможува појави кои создаваат „израз на стварноста“, то-

гаш таа освен што имитира, кај гледачот треба да произведе и егзалтација. Синеастот може да забавува, да ја направи стварноста разбирлива, да им даде форма на ставовите. Гледачот е суштество кое е ослабено од иреалната природа на претставите на кои прифатил да присуствува. „Филмовите ја ослободуваат мислата“ – не станува збор за создавање дистанца туку и создавање чувство на слобода на гледачот, ставен во ситуација каде што може да го замислува сето она што филмот експлицитно не го порачува. Според Грирсон (Grierson), филмската уметност не го оправдува своето постоење сама со себе, туку со својата општествена утилитарност; таа во крајна линија е само машинерија за учење и убедување. (Ова е само една од теориите, која во случајот на нашите анализирани два филма, наполно ни оди во прилог затоа што може комплетно во позитивна смисла да биде во функција на учење, па и убедување. Тоа е пренесување на податоците преку визуализација за дејноста и значењето на мисијата на Свети Климент Охридски и обид за „реално профилирање“ или можеме да кажеме правење реална макета на неговиот лик.)

Главната улога на филмската уметност, според Грирсон, припаѓа на еден конгломерат од ентитети, од економско-политички до идеолошко-морални. Така, филмската уметност станува, многу едноставно, средство кое поприма разни облици, стремејќи некогаш кон едукација, некогаш кон пропаганда (Grierson 2006: 73-77). Хаузер (Hauser) забележува дека постои тенденција културните творби да се осамостојат од околностите на своето настанување, да станат цел

за себе, да се објективизираат и од средства за меѓусебна комуникација и соработка да станат творби со сопствена апстрактна вредност, споменик, фетиш; меѓутоа, овој ларпурлартизам ја наметнува тезата дека уметникот не е ништо повеќе, туку автор на своите дела. Во стварноста ова е невозможно, исто како што и не постои публика која би била пасивен восприемач на уметничките дела¹. Филмската уметност не се создава во социјален вакуум и не може да постои одвоено од општеството. Во конкретниот случај, согледувајќи ги сите овие теориски размисли и насоки, можеме да заклучиме дека овие две филмски продукции на македонскиот игран филм „Свети Климент Охридски“ и краткометражниот документарен филм „Св. Климент Охридски – охридскиот светилник“, работени според сценарио на Томе Арсовски, всушност функционираат како самостојни средства за комуникација кои поседуваат сопствена додадена вредност (споредено со нивната текстолошка предлошка), истовремено се и споменик и имаат функција на проактивно влијание во процесот на восприемање од реципиентите.

Токму затоа од суштинско значење се анализата и параметрите кои покажуваат на димензијата на општествената употребливост на двата филма посветени на св. Климент Охридски, нивното функционирање како алатка за учење и убедување, поседувајќи ги во себе признаците на припадноста на конгломератот од идентитети, поаѓајќи од економско-политички до идеолошко-морални, како што смета Грирсон. Затоа

овде е важно да се напомене дека *Просиџрано-џо житије* од охридскиот архиепископ Теофилакт (пишувано кон крајот на XI век, на византиско-грчки јазик), се смета дека било пишувано врз основа на содржината од првото исчезнато словенско житие и е порелевантен и веродостоен извор за св. Климент Охридски. Сепак, треба да се има предвид одговорот на прашањето – кога и од кого бил пишуван овој култ-нолегален извор, кој директно влијаел на ограничувањето на веродостојноста пренесена во неговата содржина (Велев 2014: 138). Натаму, објаснувањата се однесуваат на актуелните околности на овие простори по пропаста на Самоиловото Царство и возобновениот византиски државен и црковен протекторат, преку месните култови кон св. Климент и св. Наум. „Затоа и поставениот охридски архиепископ, Византиец по род – Теофилакт, напишал житие за св. Климент, со чија помош сакал да ги придобие локалните христијани за верност кон Византија. Се разбира овој житиен текст ја адаптирал содржината со црковно-политичките интереси на Византија. Токму овој житиен текст за св. Климент доживеал помасовна препишувачка дистрибуција во наредниот период и успеал да ја притемни изворната култна меморија за основоположникот на Охридската духовна и книжевна школа (Велев 2014: 139).

¹ Повеќе кај Arnold Hauser. *Sociologija umjetnosti* (Tom I). (R. Rubčić, & J. Rubčić, прев.) Zagreb: Školska knjiga 1986, 247)

Житијната творба на Теофилакт како директна предлошка на текстолошката конструкција на филмот

Кога тргнуваме од фактот дека св. Климент Охридски е силна македонска творечка инспирација, во контекст на книжевните и филмските остварувања, имаме впечаток како да се прекршуваат навидум познатите правила на литературната теорија и поетика, на филмската техника, бидејќи кога св. Климент навлегува во делата на современиот автор, творецот „престанува“ да биде автор, озарен од силината на неговото дело, туку на некој начин „трансцендентно“ се престојува во редот на реципиентите, на публиката. Можеби тоа може и да се нарече појава, процес во којшто и додека создава авторот се вдахнува од св. Климента. На оваа релација го согледуваме восприемањето на филмските остварувања посветени на св. Климент преточени во слики исполнети со духовност, историчност, божественост, светлина, безвременост. Оттаму, опширното житие на Теофилакт², Томе Арсовски го користи како директна содржинска предлошка за текстолошката конструкција на филмот.

По примерот на св. Климент и неговиот творечки образец, неговото присуство во која било книжевна творба од средновековието до денес, во уметничките остварувања, во нашиот случај во филмските остварувања, е под ореолот на тржествувањето и апологетството, похвалата во големи размери и со строго одбран црковно-ду-

ховен вокабулар. За него се зборува, се пишува и ликовно и сценски се изобразува според однапред определена и востановена матрица, на возвишен јазик и со празнична, богоугодна величествена реч.

Неговиот директен цивилизациски придонес за сесловенски прогрес и неговата духовно-просветна дејност како следбеник на светите браќа Кирил и Методиј имале свое извонредно значење во однос на културно-историската афирмација на самиот духовен амбиент проникнат на македонски терен, во Охридскиот Регион, низ прекрасни слики од културно-историски знаменитости доловени особено во документарниот филм. Во неговата дејност се согледува основата на континуитетот на нашиот натамошен цивилизациски развој, на нашиот духовен, културно-историски и национален идентитет. Свети Климент Охридски, како најдоследен следбеник на св. Кирил и Методиј, зазема најистакнато место во македонската културна историја. Неговата сраснатост со македонската историја, уметност и култура, со народното предание, се согледува како дел од цивилизациските придобивки на македонскиот човек кој се инспирира од култот кон светецот, вдахновен за нови уметнички остварувања, согледани во книжевните, сликарските и во нашиот пример – во современите филмски продукции. Токму тука ја согледуваме и интенцијата за овие филмувани записи, кои оставаат трајни пораки за негово возвеличие до современиците, до потомците.

² *Светии Клименти Охридски, хагиографија и химнографија* (Виктор Недески – вовед и превод), Охрид: 2016.

Затоа подвлекуваме дека св. Климент Охридски дефинитивно е најголемата македонска творечка инспирација. Во тој контекст она што исто така побудува внимание е обидот на сите современи автори кои посегнале по инспирацијата проникната од Светиклиментовата културолошка трансмисија да го користат неговиот начин на зборобразување, неговата поетика, да го поддржуваат химничниот стил во неговите похвални беседи. Ова колку и да е на штета на сечија авторска оригиналност, изгледа дека е неизбежно зашто кога зборуваме за св. Климент и за неговото суштествување (на неговото дело и творештво) како творечка инспирација во современото уметничко творештво, треба на ум да го имаме фактот дека во средновековната црковна литература се создава и рефлектира сето книжевно наследство создадено под влијание на неговиот стил и творечки опит, укажувајќи на аргументот за бројните преписи и редакции на неговите состави во текот на вековите што следеле. Неговото влијание било силно и според временските одредници траело долго (со векови), а и според интензитетот на функционирање како модел и урнек на создавање, како востановена традиција од Охридската книжевна школа.

Овие квалификувани елементи суштествени за неговото творештво ги следиме како основа во сценариото за документарниот филм „Свети Климент Охридски – охридскиот светилник“, снимен по повод 1050-годишнината од неговото упокојување. Краткометражниот филм започнува со одлична црковна музичка илустрација од тропарите посветени на св.

Климент создадени од неговите верни ученици и следбеници. Одличните кадри кои дишат со православие, мистика и духовност од охридската црква, проследени со музичката илустрација, пред да започне нараторот, ги наведуваат поетски зборовите посветени на св. Климент од негов непознат ученик од десеттиот век.

Предмет на нашиот интерес е и македонскиот игран филм „Свети Климент Охридски“, работен според сценарио на Томе Арсовски, а во режија на Славољуб Стефановиќ, чија премиера беше во 1986 година. Од македонските актери настапуваат: Кирил Ристоски, Данчо Чеврески, Вукан Диневски, Иван Беќарев, Љупчо Петрушевски, Ванчо Петрушевски, Илија Милчин, Игор Џамбазов.

И анализата за овој игран филм, посветен на св. Климент Охридски, мора да тргнува од определени премиси и правила кои постојат првично во светот на книжевноста (кога се разгледува текстот како директна предлошка за филмот), а потоа и во сите други уметнички форми на креација, како што е филмот, од еден прост факт дека целата приказна и основа на содржината е книжевна.

Книжевноста станува факт дури како рецепциска, естетска и идеолошки неутрална творба. Значи, емпириската социологија на книжевноста е важен патоказ за науката за книжевноста, така што со оглед на нејзината книжевнотеориска, книжевноисториска и книжевноестетска релевантност има значајно место во вкупниот рецептивен процес. Овде интересот го насочуваме кон реализацијата во целосно нов уметнички креиран формат – филмот, каде

што уште еднаш им се навраќаме на прашањата за естетското вреднување и квалитативните карактеристики на фактите, кои во филмот директно произлегуваат од книжевно-култното случување.

Филмот и книжевноста, интермедијалноста, адаптацијата

Ликот на св. Климент Охридски, во функција на инспирација во македонската филмска продукција, централно го сместуваме под хипотезата дека филмот и книжевноста се истовремено сојузници и опоненти и се обидуваме да аргументираме во кои параметри се движи тоа сојузништво или непријателство, се разбира низ директна апликација врз анализата на она што го имаме како книжевен текст, од една страна, и филмот како финален производ, од друга. Оваа експликација ни покажува дека линијата на ова размислување се движи амплитударно, особено кога се знае дека и документарниот и долгометражниот филм за св. Климент Охридски се работени главно врз текстот според кој се раководел сценаристот и режисерот (*Жийишејџо на Теофилакџи*) како главен конструктор на двата филма, кои како финален производ нужно се квалификуваат како нови хибридни вкрстувања во еден нов финален производ – филм (еден документарен и еден игран филм).

Со примената на интермедијалноста – согледување на соодносот помеѓу книжевноста и другите уметности и обратно, аргументите што ги посочуваме во анализите на адаптацијата на книжевноста во филмското сценарио ни

ги потврдуваат овие релации, меѓусебни влијанија, преклопувања и начинот на којшто книжевно-култниот текст учествува во градењето на филмот, а од друга страна, каде и како интервенира филмот како мултимедијална форма, врз финалната рецепција на книжевниот текст. Текстот учествува речиси интегрално во текстуалното градење на филмот, а филмот му дава можност тој да влезе и да освои нови медиуми (слика, звук итн.)

Притоа адаптацијата е многу важна алатка во присвојувањето и адаптирањето на текстот како културен модел што претходно е содржан во друг знаковен систем при изведувањето на филмската адаптација во конкретните два филма. Со самиот процес се врши преточување на книжевниот, житиеписен јазик во филмски јазик. Согледувањето преку аргументи ќе се обиде да потврди дека филмот поседува цврста драмска структура, наспроти житиеписната, преку реалните параметри во конкретно разгледуваните случаи и дека преку резултатите од сознанието се потврдува дека книжевно-култниот образец поседува карактеристика на апстрактност, а филмот е реализација и конкретизација на апстрактната претстава. Следно ниво што го окупира нашето внимание е експресивноста на филмот, односно неговата повеќедимензионална и интерактивна комуникативна способност, која резултира со повисок степен на усвоена меморија кај реципиентот.

Овде мора да спомнеме дека постојат многу интермедијални односи во македонската книжевност и филм. Жанрвската прецизираност ни ги дава следниве податоци:

- роман – филм (*Црно семе* и *Црвениот коњ* – Ташко Георгиевски, *Под усвијеност* – Димитар Солев, *Води* – Јован Стрезовски, *Големата вода* – Живко Чинго, *Пайокој на светиот* – Венко Андоновски).
- расказ – филм („Безимени од десетина“ – Славко Јаневски, „Татко“ – Живко Чинго).
- драма – филм (*Црнила* – Коле Чашуле, *Македонска крвава свадба* – Војдан Чернодрински).

Во нашата опсервација на овој план стигнуваме и до одговорот кои облици на филмска адаптација на книжевната житиеписна нарација се применети и во каква форма се одвива трансмисијата. Дали тоа е направено преку скратување (синкопирање) на книжевната житиеписна нарација, дали има форми на додавање или надополнување на самата култна нарација, како е направена преработката и драматизацијата на образецот од протографот и дали има елементи на преместување (метатеза) во однос на него. Во овој контекст не се забележани поголеми интервенции, од оние класичните кои ги задоволуваат параметрите на филмскиот израз како мултимедијален медиум.

Сето ова ни го потврдува сознанието дека филмот останува уметност на нашето време, но преку симбиозата со култно-легендарните и со книжевните предлошки може да биде и заводлива и возбудлива трансмисија на записите на вековните човечки страдања, болки, надежи и стремежи, што точно и го потврдуваат двата филма во нашиот фокус посветени на св. Климент Охридски.

Особено значајно е да се забележи и дека кога ја анализираме интерпретацијата на овие филмови од страна на публиката, нужно сме упатени на нејзината едуцираност да ги препознае историските, културните и уметничките референци кои се користени во изложувањето на идеите во содржината. Интерпретацијата на филмот како синтеза на уметности подразбира познавање на (барем) базичните методи на нивното комуницирање со публиката. И во овој случај потребно е основно предзнаење кој е Свети Климент Охридски како когнитивна олеснителна околност за восприемање и меморирање на филмскиот израз.

Треба да се напомене дека овие филмови за св. Климент Охридски се уметничко-творечки реализации кои експлицитно или имплицитно настојуваат да пренесат одредена идеја. Поради лесната „читливост“ на овој медиум, филмовите се совршено средство за едукација на публиката. Анализата на филмот како систематски сет од кодови, правила и структури кои можат да се научат, модификуваат и да се претстават когнитивно, претставува заедничко поле за когнитивната психологија и филмската теорија, посебно во општата лингвистика и во психолингвистиката. Ваквата традиција на проучување на филмот се должи на семиотичките учења на Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure). Филмот е сметан за медиум чие читање не претставува когнитивен предизвик, па во своите рани години имал нагласено дидактички карактер. Паралелно со ова се развиле дебати околу можните негативни ефекти врз ранливите групи, како што се младите луѓе и припадниците на ниска-

та класа. Дебатата трае до денешен ден; важно е да се нагласи дека и покрај големата контроверзност околу насилството на филмското платно, комодификацијата и холивудската хегемонија, филмот сè уште претставува важно средство за едукација. Во нашиот случај станува збор за филмски изрази со првенствено едукативен карактер, без нуспојавите на современата филмска (холивудска и цела светска) продукција. Припадниците на Франкфуртската школа во културните индустрии гледале секојна сила која со моќта на сликите полесно ги манипулира масите (перципирани како недиференцирана публика, која не дава отпор и е ранлива). Тие, од друга страна, попуштаат пред верувањата и вредностите на владејачката класа која има монопол над оваа индустрија, што води кон креирање лажна свест за нивниот класен, расен, родов и етнички идентитет и интереси. И покрај ставот дека термините „масовна култура“ и „популарна култура“ содржат можности за продукција на културни елементи од самите членови на публиката, како форма на интеркултурна комуникација меѓу групите, културните индустрии во ваквите заедници гледаат само храна за својот систем на акумулација на публика и продажба. Ова не е онтолошка теорија на филмот (како теориите на Базен и Ејзенштајн), туку повеќе претставува анализа на општественото значење на одредени, речиси стандардизирани форми во конкретни историски ситуации.

Односните филмски ентитети посветени на Свети Климент Охридски не само што се во комплетна интеркултурна комуникација, туку во позитивна смисла и од современ аспект

учествуваат во разјаснувањето на општественото значење на една цела кирилометодиевска епоха, на раѓањето и воспоставувањето на една нова култура и цивилизација на овие простори и профилирањето на една од најзначајните личности за македонската и словенската цивилизација од милениумски размери – Свети Климент Охридски. Критичката теорија на производителите на културните индустрии гледа како на продукти владеани од систем што Маркузе (Marcuse) го нарекол *еднодимензионален*. Голем дел од квантитативно ориентираните истражувања на филмот го игнорираат овој аспект, како и истражувањата кои примарно се фокусирани кон реакциите на публиката. Публиката не е предмет на едноставна манипулација. Според зборовите на Адорно: „...не е идеологијата неверодостојна, туку нејзиното претендирање да соодветствува на реалноста“ (Adorno 2005: 113). Според теоријата на Адорно, бидејќи двете филмски продукции се потпираат на релевантен и истражен текст од науката, тие речиси на полно соодветствуваат со реалноста. Франкфуртската школа не ја нагласува автономијата, туку меѓуповрзаноста, која може да ни помогне да разбереме како економските, културните, идеолошките и политичките услови функционираше во дадени општествено-историски моменти. И според поимањето на Франкфуртската школа, овие два филма за Свети Климент Охридски во голема мера придонесуваат во разбирањето на функционирањето на економските, културните и идеолошките околности во конкретен општествено-историски момент – процесот на христијанизирање и просветување на овие

простори и уште поопределено преку ликот на Свети Климент Охридски како главен протагонист на христијанизацијата и просветувањето на населението на овие простори во периодот на деветтиот и почетокот на десеттиот век.

Од друга страна, синеастите Сига Вертов и Сергеј Ејзенштајн теоретизирале и практикувале кинематографија која ја создава тезата за филмот како репродукција на површните општествени случувања (мимезис). Нивните филмови настојуваат да ги откријат процесите преку кои имитациите на животот се фабрикуваат и на тој начин ѝ даваат на публиката интелектуален предизвик. Она што во конкретниот анализиран случај е направено како спој на текст и филм, навистина повеќеаспектно претставува вистински интелектуален предизвик, предизвикувач и иницијатор на одредени психолошки процеси кај реципиентот. За Всеволод Пудовкин (Всеволод Илларионович Пудовкин) токму монтажата е вистинското изразно средство на режисерот. Основната задача на монтажата, според Пудовкин, е да поттикне одредени психолошки процеси кај гледачот. „Да се покаже нешто онака како што сите го гледаат, значи да не се постигне апсолутно ништо“, ќе каже Пудовкин (Pudovkin 1971: 84).

Свети Климент Охридски е еден од најпопуларните книжевници на православниот и пошироко на словенскиот свет низ целото средновековие, што како влијание во уметничката инспирација го согледуваме и во нашата современост. Факт е дека досега искусствено низ историјата, наместо репродукција на стварноста, уметноста е таа која има моќ постојано да ги

поместува границите на конвенционалната перцепција. Просторот на уметноста дефинитивно е местото каде што на најнеочекувани начини се вкрстуваат минатото, сегашноста и иднината. Преку разни уметнички форми, надврзувајќи се, надградувајќи ги или спротивставувајќи се на традициите и делата на претходниците, уметниците одново ги претставуваат, ги толкуваат, ги оживуваат историските ликови, доближувајќи ги до денешниот современ човек.

Секоја нова генерација носи со себе одредени вредности и идеали, но уметниците се тие коишто, на специфичен начин, можат да го прикажат минатото во сложениот современ контекст, каде што во постојан судир се конзервативните тенденции и прогресивните движења. Овој труд ја преиспитува и ја потврдува виталноста на духовното и културното наследство оставено од св. Климент Охридски, но истовремено се надева да биде повик и поттик за создавање нови современи визуелни дела и филмски производи, провокација за збогатување на перцепцијата на наследството на овој македонски светителски заштитник и духовен патрон и проширување на полето на интерпретација на неговото дело и на неговата мисија во просветлувањето, просветата и описменувањето на народот, како една од најблагородните и највредните човекови заложби.

Разгледувањето и елаборацијата на овие две филмски остварувања, што историографски ги содржат општопознатите места, од и така скудните податоци со кои располагаме за животот и делото на св. Климент, односно текстот на *Теофлакиџовото опширно житие* и други кни-

жевни извори зачувани за него, токму заради придонесот во обзнанувањето на нови согледби и анализи, го откриваат современиот интерес за афирмација на неговото дело низ интермедијален и интердискурзивен пристап. Овој простор останува и натаму широко податлив за нови научни предизвици и истражувања, кон кои неминовно мора и треба да биде насочена македонската книжевна наука. Самиот профил на Св. Климент, како што заклучивме во погоре изнесените анализи, однапред го определува и третманот којшто тој го има како инспиративна нишка во македонската филмска продукција, а за жал отсуствува некаков забележителен интерес за негово интермедијално актуализирање и од театарски и од филмски аспект. Токму тоа беше и нашата интенција, со еден ваков пристап да поттикнеме љубопитство за нови современи уметнички создавања посветени на Светиклиментовиот лик и дело, да го разбудиме интересот на младите создавачи со повторното именување на значењето и големината на неговата мисија и заложба, да ги потсетиме новите генерации да реализираат нови филмски и драмски остварувања. Од друга страна, многу е важно иницирањето на поттикот за создавање филмска документарна и играна продукција, посветена на најзначајната личност на македонскиот милениум, св. Климент Охридски, оти тоа останува запишано како неизбришлива трага во културната меморија и влегува во редот на значајните цивилизациски придобивки. Или, преведено со Светиклиментовиот јазик, тоа би ја исполнило и пофалната (тржествената) и поучителната функција, првата св. Климент беспо-

говорно ја заслужува, а втората ни е повеќе од неопходна.

Уметноста, специфичниот облик на човечката комуникација, ја обликува нашата ментална рамка, нашата емоционална текстура, нашиот јазик, нашиот тонски и визуелен пејзаж, нашето разбирање на минатото и сегашноста, нашите чувства кон другите луѓе, нашиот сензибилитет. Говорејќи за филмската индустрија, францускиот режисер Марин Кармиц (Marin Karmitz) ќе каже: „Зад индустрискиот аспект постои и идеолошки. Звукот и сликата отсекогаш биле користени за пропагандни цели, а вистинската битка во овој момент се води околу тоа кому ќе му биде дозволено да ги контролира светските слики и на тој начин да продава одреден начин на живот, одредена култура, одредени производи и одредени идеи“ (Karamitz 2004: 27). Колку и да звучат овие цитати современо или многу далечно од пред единаесетвековното Светиклиментово појавување, толку најсилно ја потврдуваат силината на неговата мисија, трајноста на визијата и неговиот огромен цивилизациски придонес за целиот словенски свет, особено за нас Македонците, како еден од најзначајните средновековни словенски писатели и просветители. Тоа и во документарниот филм и во филмското остварување посветено на св. Климент е основа на сужејната линија, а како предмет на нашето разгледување добива јасна и недвосмислена потврда.

Идејата за уметноста се однесува на воопштување за природата на стварноста. Кога се обидуваме да ја дефинираме, наидуваме на мноштво случаи кои одговараат на некои, но не

на сите критериуми кои оваа идеја ги изразува. Под уметност вообичаено се подразбира креативно дело што има естетска вредност, како и да е таа одредена; дело што оправдува една кохерентна и издржана естетика (Becker 1982: 38). Според оваа дефиниција на Бекер, категоријата уметност е општествено определена; би било погрешно да ја ограничимо уметноста само на она што во западниот свет се третира како висока култура. Уметноста е широко поле на општествени активности во кои се одвиваат специфични облици на комуникација. Според Хаузер, уметноста го чини супстратот на нормативното естетско однесување само до онаа мера во која останува во врска со тоталитетот на конкретниот, практичен живот, додека

останува двигател и во себе ги апсорбира искуствата кои произлегуваат од практиката на опстојување и ги вклучува во хомогените облици на своите прикази (Hauser 1986: 21). Естетскиот феномен има значење и смисла само кога се доведува во врска со тоталитетот на животот. А што се овие две филмски продукции, ако не естетски феномен којшто влијае врз идентитетските, културно-цивилизациските сопствени сознанија, и колективни и индивидуални. Сите овие теориски претпоставки се потврдуваат врз применетиот концепт на анализа на двата филма чија инспирација е св. Климент и неговата незаменлива и значајна духовно-просветна дејност.

Литература

- Adorno, Theodor. 2005. *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. London: Routledge.
- Ažel, Anri. 1978. *Estetika filma*, Beograd: BIGZ.
- Bazin, Andre. 2005. *What is cinema?* (Tom I). (H. Gray, Прев.) Los Angeles: University of California Press.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Велев, Илија. 2014. *Историја на македонската книжевност - средновековна книжевност*. Том 1, Скопје: Гирланда.
- Hauser, Arnold 1986. *Sociologija umjetnosti* (Tom I), (R. Rubčić, & J. Rubčić, Прев.). Zagreb: Školska knjiga.
- Hauser, Arnold 1966. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti* (Tom 1), (V. Koštica, Прев.) Beograd: Kultura.
- Недески, Виктор. 2016. (овед и превод). *Светии Климент Охридски, ханографија и химнографија*. Охрид.
- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*, (T. Trajović-Filipović, прев.) Beograd: CLIO.
- Parkinson, David. 2002. *History of Film*. Thames & Hudson Ltd. London.
- Смирс, Јост. 2004. *Уметноста под ирпийском*. Нови Сад: Светови.

Zoran Pejkovski

**Saint Clement of Ohrid as an Inspiration in
Contemporary Film Production**

(Summary)

This research deals with the nature and character of the creative genius of St. Clement of Ohrid from the time of his activity, through all the creative forms created under his influence in the spiritual and cultural development of the Macedonian terrain, as well as his inspiring manifestation in the contemporary artistic creation in Macedonia. The study offers an insight into the enormous influence of the cult of St. Clement of Ohrid in the Macedonian contemporary literary and cultural tradition, as well as in the Macedonian film production (feature and documentary). The influence of the cult St. Clement of Ohrid is traced through the most diverse forms of spiritual and cultural life in Macedonia, in medieval literature and art in general, but the emphasis is especially placed on the artistic reconstruction in the forms of contemporary artistic - creative expression in Macedonian literature, as well as in documentary and feature film, dedicated to St. Clement of Ohrid.

As the influence of the cult of St. Clement of Ohrid is passed on in contemporary literary creation, this is strongly and indisputably confirmed in the production of the film - a completely new creative environment and a different form of artistic expression. The analysis also takes place in the direction of the artistic reconstruction of the forms of the contemporary artistic - creative expression of the documentary film and the feature film dedicated to St. Clement of Ohrid, where we see a textual transmission from Theophylact's hagiography of St. Clement to the text of Tome Arsovski's novel, i.e. the life text is an inspiration and a motif, but also a framework in which the novel moves, as well as the film as a whole. In that context, the analyzes refer to the influence of literature on film, but also of film on literature, as two different artistic fields, which interact with each other in many ways.

Key words: movie, St. Clement, intermediality, adaptation, literature, transmission, film production

Sonja Stojmenska-Elzeser

УДК 821.162.3-32:811.163.3'255.4

УДК 821.162.3-31:811.163.3'255.4

Изворен научен љррр / Original scientific paper



THE COMPLEXITY OF REPRESENTATION OF EMOTIONS IN LITERARY TRANSLATION

Key words: emotions, translation, representation, Czech, Macedonian

Introduction

Emotions are inherent segments of literature on many different levels: as a fundamental part of the processes of creation and reception of literary works, as a constitutive element of poetry, narration and drama, and as material for poems, stories, novels (topics, symbols, moods, etc.). Literary representations of emotions are one of the most challenging tasks the authors face (mainly in the field where their artistic skills are shown) and even more so for readers and translators of different languages. Emotions are, first and foremost, translated or transported from real-life expressions into the literary work (through the discourse, style, genre, etc.). Afterwards, they are translated from one national language into another by another creative person – the translator. Of course, we could also speculate that every process of reading a literary

work is another subjective translation/interpretation. In this interplay, many variations and specificities could help us better understand the phenomena of emotions. The main point of this article is that literature, being translated into different languages (same as in the other arts), helps us conceptualize, define and understand emotions cross-culturally and how to know and accept the Self and the Other better, how to harmonize axes of values and ethical norms.

The emotions perceived as intersections between nature and culture, the individual self and the community, the body and the natural things, the conscious and the subconscious, lately became the focus of many different interdisciplinary types of research in the humanities. The so-called “affective turn” has shown that the rethinking of contemporary problems of society and culture could be observed through the prism of emotions, feel-

ings, and sensibility, leading to judgments and values and distinguishing what is good/positive/pleasant and what is bad/negative/unpleasant. As a result of that, the emotions get involved in modelling of the ethical norms.

In literary studies, the growing interest in affects, emotions, and feelings resulted in the development of ethical criticism and eco-critical theories. In translation studies, as a discipline based on the notion of the Otherness, the subtle questions of emotion and intuition in the translation process arise, just as the questions of expression and representation of emotions in the interlingual transfer of literary works. Special attention to emotions is also paid by cognitive linguistics and linguo-culturology (Wierzbicka 1999), as well as by the cognitive theory of emotions (*emotiology* – developed since the 1980s).

Having these notions as a starting point, I would like to comment on some aspects of my latest translating practice (translation of contemporary Czech novels and stories into the Macedonian language), emphasizing the nuances of emotional representations in the source literature and their interpretations/translations. Although my comments are written in an eclectic manner (criticism, hermeneutics, linguistics, etc.), I believe that they could be interesting for those who strongly support the concepts of *semioethics* and *humanism of otherness* proposed by Susan Petrilli and who are engaged in semiotranslational practice (Petrilli 2017).

Michal Viewegh and the enigma of love-emotions

I will start with the translation of the short stories by the contemporary Czech writer Michal Viewegh on the most frequent and fundamental literary topic – love (love and death might be the reason of existence of literature and art!). *Tales of Love (Povídky o lásce / Расказы за љубовиѝа)* is collection of 16 short stories, all written as variations of the spectrum of emotions tied to human relations (almost the entire opus of Viewegh is devoted to the question of love relations, marriage, sex, children's and parental love, etc.). In the stories, the author poses the following questions: What is (and what is not) love in contemporary society, and what kind of emotions does love stir: jealousy, melancholia, shame, happiness, disappointment, joy, revenge, passion, compassion, nostalgia; what happens when these emotions are expressed (openly shown), or suppressed - are they controlled, obsessive or are they missing, and does love exist at all?

Interestingly enough, human emotions are the main topic of Viewegh's short stories, but his discourse is far from emotional. He deals with emotions in a rather rational way, with distance, humour and cynicism. His affective lexicon is not rich, and he often uses a simple vocabulary and forms of direct utterances:

„Vlastně to bylo banální: měla ho ráda, ale nemilovala ho / Всушност, работата беше банална: тој и се допаѓаше, но не го сакаше. / [Actually, it was banal: she liked him but she didn't love him]. Or: Snažím se, abych k Petrovi cítila

lhostejnost (co jiného si zaslouží!), ale nedokážu to. Nenávídím ho. Miluju ho. Pořád!/ Се трудам да бидам рамнодушна кон Петр (заслужува ли нешто друго?), но не можам. Го мразам. Го сакам. Се уште! / [I'm trying to feel indifferent towards Petr (what else does he deserve!), but I can't. I hate him. I love him. I still do]“.

There are many descriptions of demonstrations of emotions in the text: crying, shivering, blushing, laughing:

„udělá obličej nešťastné holčičky/ направи израз на лицето како некое несреќно девојче / [She made a face of an unhappy little girl] or Dívčin smích se nebezpečně blížil hysterii / Смеата на девојката опасно заличи на хистерија / [The girl's laughter was dangerously close to hysteria]“.

The complexity of love as a polyvalent emotion is a well-known phenomenon in psychology. However, it is interesting to see how the writer presents the different emotional combinations in the narrative structure. He constructs short stories that combine the representations of feelings and emotions in many peculiar ways. These short stories function as signs, as “studies” of different aspects of human emotions and their intersections.

For instance, in the short story “Kostka osudu”/ “Коцка на судбината”/ [“Cube of Faith”], we read how hatred suddenly transforms into love, and this transformation is symbolically incorporated into the entire short story and in its title. Alia (the moment of coincidences and unexpected turns) is, at the same time, a motif, a plot, and a symbol. A young woman decides to go out with a hockey player by throwing a cube (by chance), and then

also by chance, after a not-so-exciting evening, she has an accident (he breaks her arms with the trunk in silly situation). There is no one else to take care of the woman, so the man, who is feeling guilty, takes responsibility for her, moves into her apartment and helps her out in everyday life. This situation stirs up many quarrels, hate speech, shame, guilt, and responsibility. The culmination of the plot is the moment at a hockey game where the two of them are caught on a TV camera, projected on the big cube monitor, where the entire crowd of spectators can see them and cheers them up to kiss each other. Irrationally, at this moment, the woman realizes that her feelings for this man are positive and begins to look at him differently. Afterwards, they are happily married. Did her feelings change at that particular moment in their relationship, or was it love all the time but from the different side? How close were her hatred and love this whole time? Are these the contrastive sides of the same emotion?

The similar contrast of rejection and acceptance, or opposing and facing love, is thematised in the story “Comparison Test”. A widow has a cynical attitude to mourning after her husband's death, so she rejects idealizing her marriage and acting in a manner of the usual stereotypes (*Pryč s falešným sentimentem, říkala si / Без лажни сенѿиманѿијалности, си велеше / [Down with the fake sentiments, she told herself]).* In the first part of the short story, she is accused by her surrounding friends and family of lack of emotions and making inappropriate jokes about such a serious affair as loss of her husband. At one moment, she makes up a game – to compare the things she

liked and disliked in her life shared with her husband. She finds out that her life without him is way better than the life she spent with him. So, the logical conclusion of the game is that the best husband is a dead husband. After her satisfaction with the score, at another irrational moment, when she sees his photo on the computer screen, she bursts into tears and becomes aware of her strong emotions:

„To už Kristýna pláče. Cítí bolest a paniku. Pláče kvůli Petrovi tak srdceryvně, až ji to удивuje./ Opravdu nepředpokládala, že bude takhle oplákat někoho, kdo prohraje i ve srovnání s mrtvolou / Кристина веќе плачеше. Чувтсвоваше болка и паника. Плачеше за Петр, толку трогателно, што дури и самата се зачуди. Навистина не можеше да претпостави дека така ќе оплакува некого, кој е губитник дури и во споредба со мртовец / [Kristýna was already crying. She felt pain and panic. She was crying for Petr, so heartbreakingly that it amazed her. She really didn't expect to mourn over somebody who was a loser even compared to a dead man]“.

In Viewegh's love stories, the characters are either unaware of their real feelings, or on the contrary, they often pretend, act or exaggerate when expressing or describing their inner world. For example, in the short story “Neporazitelný sok” / “Несовладлив ривал” / [“The Unbeatable Rival”] we can recognize the deep feelings of disappointment and the desire for revenge. The main character has been hurt and offended by his girlfriend, who had left him without a word and moved far away. From that moment on, he lost his self-confidence, changed his behaviour and started plan-

ning his revenge – prepared questions and an entire speech of accusations, deeply convinced that he had the right to be angry, that he was a victim who had to strike back. This mixture of emotions – anger, fear, lost self-confidence, jealousy, begins to fade away, making him realize that he is even more attracted to her now that she is independent and leading a life of her own. There seems nothing left to fight over and his biggest rival is life itself.

In stories on infidelity, we recognize the tendency of the author to give indicative titles showing the complexity of the emotional controversy of the characters. Their feelings are at least doubly ambiguous, and sometimes with multiple meanings:

„(...) se v Richardovi mísily dva značně protichůdné pocity: radostné erotické očekávání a intenzivní úzkost / Рихард беше обземен од две особено спротивставени чувства: радосно еротско очекување и интензивна вознемиреност / [two quite contradictory feelings mingled in Richard: joyful erotic anticipation and intense anxiety]“.

What happens in the story “Dočasná ztráta orientace” / “Привремено губење ориентација” / [“Temporary Disorientation”] is exactly a metaphor for the main character's emotional state. Having spent a wild night at a hotel, he goes to the bathroom without switching the lights on. He closes the door not to disturb the girl sleeping on his bed, and then something happens – he loses his sense of direction by imaging a picture of the bathroom in his house, and he gets hurt. This literary construction functions on a metaphorical level – the segment of the plot directly refers to the main idea of the sto-

translators: he uses colloquial language mixed up with slang, a variety of styles, coinages and neologisms, he breaks the grammatical rules, and uses numerous foreign words and modifications, or in a word: “he pushes the limits of the Czech language” (Woods: 83). (As an illustration of the difficulties of translating his work, it is interesting to mention one small detail related to the ambiguous meaning of the name of one of his characters, Lebo – the meaning of this word is or/either - in Macedonian, it is или, so the name becomes Илиџ).

According to Michael Stein:

„Any novel that delves into humanity’s darkest horrors brings with it a certain set of assumptions - moral certainly, but also aesthetic, literary, stylistic. Here you have a book that deals with genocide and totalitarianism, so you can imagine a number of stylistic approaches: stark, steely prose to reflect a cold and painful reality; or pages without paragraph breaks, breathless, an unyielding barrage of images; or labyrinthine sentences to combat the inadequacy of memory so evidently on display here“. (Stein)

The novel is about the holocaust, the genocide, and the controversial touristification of memory. It poses provocative questions about the memory of the dark side of history and its morbid commercialization. Divided into two parts, the story spreads in two locations - Terezin, a fortress town and former conlager in the Czech Republic and Minsk/Hatinj in Belarus (a place of massive massacres during WWII). The culmination of morbidity happens at the museum of figures made from real humans, mummies with their recorded voices telling the stories of horror. The novel is filled with the

symbolism of the cold earth, the touch of the cold earth, the touch of death. There are a lot of images of open graves, pits / holes in the earth with bodies of killed people, tunnels, dust, excavations, basements, and bunkers. In a word, a very dark, horrible, unpleasant, yet striking and exciting story.

When we speak about senses, feelings, and emotions, in the case of this novel, we locate them in the reader’s response but not so much in the narration itself. It is very efficient and dry reporting. The characters are slightly naive and even simple-minded (or retarded); they act zombie-like. The intellectual capacity of the narrator is under suspicion, same as his emotional life (his love to his goats, sick mother, and women). Many of his characters deal with mental disorders, drugs, or violence. The entire atmosphere seems dystopian, and although the reader is confused about whether to accept the story as fact or fantasy - it turns out that most of its content is real (reality becomes more frightening than the imagination). In fact, the novel is a semi-documentary with plenty of statistics and precisely depicted realities.

The most striking quality of the poetics of Topol seems to be his ability to suppress the emotions in his narration so that they could explode from the narrated scenes and his writing style. His narrator is concerned only with survival, but in the story he narrates, a variety of emotions appear: fear, anger, disgust, guilt, frustration, shame, hate. The emotional representation in his novel is mainly on a physiological level – the writer doesn’t explain these feelings, he only creates images, symbols, signs of them. For example, the description of the world-known journalist who ends in the

monstrous museum as an assistant making mummies out of the genocide eye-witnesses: he hardly speaks; he just keeps crying and spits and vomits from time to time on a small plate. The reader senses the narrator's emotional state in the description of what is really happening in the museum and how the corpses are being transformed into exhibits. The lack of emotional descriptions could be related to the special narrative strategy of the writer, which according to Christine Goelc (a German theoretician), is strongly influenced by the computer games when she says: "Topol's text orients itself in many different ways on elements of the game and implements them in its own narrative" (Goelc). In his review of *The Devil's Workshop* in *The Washington Post*, Sudip Bose wrote: "While Czech readers will nod their heads in recognition, many Americans will feel like scratching theirs" (Woods: 84). Different historical contexts make the reception of the novel difficult. Cultures also differ in understanding emotions. In this context, the phenomena of humour is indeed illustrative - we may agree that the sense of humour is a point of differentiation of temperaments/mentalities. Reviews of Topol's novel in English usually emphasize the notion of dark humour, but to quote the review in *The Guardian*, "the humour turns so treachably black it almost chokes you" (Housham). In my translation of *Chladnou zemi* in the Macedonian language, I couldn't recognize any traces of humour - I would rather say that there is plenty of sarcasm, irony, satire, and cynicism. Although the book was published in 2018, it still doesn't have a proper reception among the Macedonian readers, mainly because it is pretty "twisty", not easily readable, and quite bitter. The novel deals with

emotions in a very complex way, and this can be traced in the entire opus of Jáchym Topol, (another novel by him, *Citlivý člověk / Чувствителен човек / A Sensitive Person* which I also translated into Macedonian in 2020 - this title is clearly indicative of the writer's profound interest in emotions).

Conclusion

The books written by these two Czech authors, Michal Viewegh and Jáchym Topol (who stand among the most popular and appreciated European prose writers), are examples of compressed emotional representations, and their transfer or translation into the Macedonian language and cultural milieu was a rather difficult task and a great responsibility that required an emotional input. As a translator, I could say that in both cases my approach was enthusiastic because the literary qualities of these prose writings were evident, but as soon as Viewegh's book left me with confused feelings of lightness and irony of human relations, the book of Topol stroke me with disgust from the radical evil and monstrosity, so that in the note on the cover-back of my translation I wrote that this is "раскажување што може да удри во желудникот на читателот, но секако ги става во погон неговите мисловни механизми / [a story that can hit the reader in the stomach but certainly sets his thinking mechanisms in motion]". This note is an explicit confirmation of the role of the emotions in the interpretations and translations of literature and their complex intersection with the sphere of reflection and cognition in general. Literature has a very important quality, and this is the ability to rep-

resent, express, conceptualize and help us understand human emotions cross-culturally.

References

- Goelc, Christine. Jáchym Topol's Fictional Statement on the Possibility of Immersive Remembrance <https://www.academia.edu/19287813/J%C3%A1chymTopolsFictionalStatementonthePossibilityofImmersiveRemembrance> (accessed 21 September 2022)
- Housham, Jane. "The Devil's Workshop by Jáchym Topol – review". <https://www.theguardian.com/> (accessed 21 September 2022)
- Kimovska K., Sonja; Cvetkovski, Vladimir. 2021. "The Effect of Emotions on Translation Performance" in *Research in Language*, vol.19:2, pp.169-186
- Petrilli, Susan (ed.). 2003. *Translation translation*. Amsterdam/New York: Rodopi
- Petrilli, Susan. 2017. "Semioethics and Literary Writings Between Pierce and Baakhtin" In *Language and Semiotic Studies*, Vol.3 No.1, pp. 12-29 https://ricerca.uniba.it/retrieve/handle/11586/182684/120362/Susan%20Petrilli_Semioethics%20and%20Literary%20Writing.pdf (accessed 21 September 2022)
- Rojo, Ana. 2017. "The Role of Emotions". In *The Handbook of Translation and Cognition*, ed. J.W. Schwieter and A. Ferreira. Hoboken: Wiley Blackwell, pp.369-385
- Stein, Michael. "The Devil's Workshop by Jáchym Topol trans. By Alex Zucker – Why This Book Should Win". <http://www.rochester.edu/> (accessed 21 September 2022)
- Topol, Jáchym. 2009. *Chladnou zemí*. Praha: Torst
- Топол, Јахим. 2018. *Работилница на ѓаволови*. Скопје: Магор
- Topol, Jáchym. 2017. *Citlivý člověk*. Praha: Torst
- Топол, Јахим. 2020. *Чувствив и ѓелен човек*. Скопје: Артконект
- Torop, Peeter. 2022. "Transmediality and the Translation of Emotions". In: Petrilli, S., Ji, M. (eds) *Exploring the Translatability of Emotions*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-91748-7_13
- Woods, Michelle. "Translating Topol: Kafka, the Holocaust, and humor". <https://www.academia.edu/7>(accessed 21 September 2022)
- Wierzbicka, Anna. 1999. *Emotions across Languages and Cultures*. Cambridge University Press
- Wieveg, Michal. 2009. *Povidky o lasce*. Brno: Druhé město
- Вивег, Михал. 2022. *Раскази за љубовиѓа*. Скопје: Готен

Соња Стојменска-Елзесер

**Комплексноста на претставувањето на емоциите во
книжевниот превод
(Резиме)**

Овој труд понудува споредба на литературните претставувања на емоциите во два романа на чешки јазик и во нивните преводи на македонски јазик. Во него се анализираат модусите и традициите во прикажувањето на емотивниот свет на ликовите во фикцијата на двата јазика, со споредба на книжевните средства за опис и доловување на емоции во расказите на Михал Вивег и во романот *Работилница на ѓаволоѝ* од Јахим Топол, односно во нивните преводи на македонски јазик. Главната цел е да се покаже како во преводот емотивното книжевно нијансирање се разликува од она во оригиналните текстови. Анализата е фокусирана врз рецепцијата на двете прилично различни авторски писма од страна на еден ист преведувач, како и врз преведувачката реакција на различните емотивни аспекти својствени за оригиналните дела. Пристапот е интердисциплинарен, во пресекот на преведувачките студии, книжевните студии и семиотиката, со посебен фокус на емоционалноста. Главната цел е да се постигне поблиско разбирање на емоциите и нивните литературни претстави на чешки и на македонски јазик, поточно нивната репрезентација во двата различни културни контекста.

Клучни зборови: емоции, превод, претставување, чешки, македонски

Маријана Клеменчич
Марија Стевковска

УДК 821.111(73)-31.09
Сѝручен ѝруг / Professional article

БОЈАТА НА ПУРПУРОТ ОД АЛИС ВОКЕР – ЕПИСТОЛАРЕН ВОМАНИСТИЧКИ БИЛДУНГСРОМАН

Клучни зборови: воманизам, епистоларен роман, роман на созревање, автентичен реализам

Алис Вокер (1944) е позната и значајна афроамериканска писателка, која за романот *Бојаѝа на ѝурѝуроѝ* ја добива Пулицеровата награда за литература во 1983 година. Со тоа таа станува првата Афроамериканка која ја добива оваа престижна награда и признание. Вокер е една од најпознатите афроамерикански писателки во САД и во светот, која ги инспирира и фасцинира читателите со своите дела. *Бојаѝа на ѝурѝуроѝ* е нејзиното најзначајно дело, преку кое таа се стекнува со интернационална слава и за кое ја добива и наградата за „Книга на годината“ во 1984 година.

За романот *Бојаѝа на ѝурѝуроѝ* се карактеристични книжевниот правец на којшто припаѓа и формата на романот. Романот е епистоларен, напишан во форма на писма, а воедно е и bildungsroman, односно роман во кој е прикажан развојниот пат на хероината. Во случајот

на Сели, ова прозно дело ни го прикажува развојот и трансформацијата на една субординирана, обесправена и маргинализирана црна жена од степен на крајна подреденост, сиромашност, злоупотребеност и маргинализираност, до степен на стекнување економска независност и осамостојување.

Романот му припаѓа на литературниот правец наречен автентичен реализам – *authentic realism*. Тоа е правец на кој делата од жените авторки му припаѓаат поради реалното, вистинитото и автентичното прикажување на искуствата и животот. Автентичниот реализам се базира на четири начела. Неговото прво начело е антитеоретската природа, потоа второто начело се однесува на релациите помеѓу женските ликови и женското искуство, третото начело е односот на текстот со авторот и читателот, а четвртото начело се однесува на задоволство-

то од читањето на делата (Diamond and Edwards 1977: 51).

Четириите начела се тенденциозно употребени, и тоа особено начелото од антитеоретската природа со цел текстот да биде достапен и разбирлив за сите жени. Во минатото жените биле спречувани да се стекнат со повисоко образование и заради тоа теориската критика од мажите писатели им била неразбирлива и далечна. Поради тоа, делата кои припаѓаат на автентичниот реализам се со антитеоретска природа со цел текстот да биде разбирлив за сите жени. Вториот елемент е односот на текстот со искуството. Пред сè, Вокер е и самата Афроамериканка и затоа таа е во можност да пишува за искуствата и животите на афроамериканските жени на еден многу автентичен и реален начин. Таа е свесна за дискриминацијата на која се изложени жените со црна боја на кожата и затоа се служи со книжевни дела за да ги прикаже овие искуства, а истовремено и да им даде можност на овие жени да најдат излез од таквата состојба. Нејзиното писмо е воманистички текст, што значи дека во фокусот се наоѓаат односите меѓу женските ликови.

Многу писателки го користат автентичниот реализам за да ги опишат женските искуства воопшто, односно искуствата што ги спојуваат жените како што се бременоста, раѓањето и машката дискриминација. Мажите писатели во своите дела ги претставуваат жените главно како стереотипи – домаќинки, нежни слабаци и безгласни суштества, или како ангели или ѓаволи, односно онака како што тие ги доживуваат жените. Спротивно од нив, жените писа-

телки во автентичниот реализам ги прикажуваат жените поверодостојно и поблизу до тоа какви што се во реалниот живот.

Во делата кои припаѓаат на автентичниот реализам карактеристични се претставувањата на силни женски ликови и ова претставување на женските ликови е многу битно, бидејќи има големо влијание врз женската читачка публика затоа што тие се идентификуваат со тоа. Како што вели Торил Мои во нејзината книга *Сексуална/Текстуална џолиџика*: „Наместо силни среќни возачи на трактори и работници во фабрика, ние сега бараме силни жени, возачи на трактори, едноставно затоа што читателките се поистоветуваат со овие ликови“ (Мои 1985: 17).

Потоа следува третиот елемент, тоа е врската на авторот со текстот. Во текстот изгледа како авторката да е тесно поврзана со нејзините ликови. Вокер и самата објаснува во статијата „Пишувајќи го романот *Бојата на пурпурот*“ дека таа ги чувствува своите ликови како да се живи и пред неа. Таа вели: „Како што привршуваше летото моите ликови – Сели, Шуг, Алберт, Софија или Харпо ќе дојдеа на посета. Ние ќе седнеме, каде и да бев, и зборувавме. Тие изгледаа многу весели и беа, се разбира, на крајот на својата приказна, но ми ја раскажуваа повторно од почеток. Работите што мене ме правеа тажна, нив често ги засмејуваа“ (Diamond and Edwards 1977: 72).

Четвртото начело е задоволството од читањето и бидејќи ова е извонреден роман, секоја жена се одушевува читајќи го, а исто така црпи и мудрост за големината, силата и моќта на женската волја, издржливоста и капацитетот

да сака. Во *Автентичноста на искуството*, Арлин Дајмонд и Ли Едвардс го дефинираат автентичниот реализам како: „Критички правец којшто преку размената на искуства помеѓу авторот, текстот и читателот може да внесе промени во животот на читателот, односно тоа е една читачка стратегија во којашто литературата се гледа како потенцијално средство за промена на животот на жените, бидејќи служи како катализатор за зголемување на свеста кај жените“ (Diamond and Edwards 1977: 52).

Во *Бојаџија на џурџуроџи* се присутни сите четири начела кои го обележуваат автентичниот реализам како правец. Карактеристични за него се неговите силни женски ликови и јазикот што го користи Вокер во романот, тоа е црнечкиот англиски јазик (во писмата на Сели) што го користат Афроамериканците во Соединетите Американски Држави и стандардниот англиски (во писмата на Нети, едучираната сестра на Сели).

Алис Вокер во ова дело потенцира дека искуствата на жените не се однесуваат само на нив самите како индивидуи, туку како на дел од едно поголемо опкружување во кое владее патријархалната репресија. Преку овие искуства жените стануваат потенцијални сојузници, а не соперници. Тие ја користат литературата за да се обединат против машката доминација и репресија. Делата на Вокер се мотивирани од нејзините лични сфаќања и убедувања за местото и улогата на литературата во севкупните општествени збиднувања.

Имено, иако литературата можеби не може да придонесе за остварување на брзи политич-

ки и социјални промени, нејзината мисија е да ги обзнани вистините за женските маки и страдања и да го насочи светот во вистински правец. Вокер верува дека литературата е средство преку кое на виделина излегува борбата на жената за еднаквост со мажот, а воедно и борбата на жената писател за еднаков третман со мажот писател.

Бојаџија на џурџуроџи е епистоларен роман. Тоа е прозно дело кое се состои од серија писма. Постојат главно два типа на епистоларен роман: монолошки – во кој се презентирани писма само на еден или два лика, и полилошки – со три или повеќе ликови како автори на писмата. *Бојаџија на џурџуроџи* содржи 92 писма. Дејствата се одвиваат во руралниот Југ на САД во 1930-тите години. А самата форма на епистоларниот роман дава голема автентичност и реалистичност на приказните, поради тоа што буквално го прикажува и претставува реалниот живот на луѓето. Воедно, дава можност за незабележливо прикажување на различни гледишта поради честата употреба на сеприсутен и сезнаен раскажувач (omniscient narrator).

Вокер тенденциозно го избира епистоларниот роман како жанр од повеќе причини. Таа ја актуализира формата на епистоларниот роман за да ги претстави и окарактеризира нејзините ликови не само како ликови од книга, туку како вистински, реални луѓе. Користењето на формата на епистоларниот роман му дава на романот драматична непосредност, бидејќи настаните кои му се презентираат на читателот се случуваат непосредно и спонтано. Но, зошто Алис Вокер ја одбира токму формата на епис-

толарен роман? Епистоларниот роман бил популарен во XVIII век, но бил исклучиво користен од мажи автори. Писателката најверојатно ја користи оваа форма за да ги предизвика традиционалните норми на пишување.

Тамар Катц во делото *Дугакџицизмот и еписоларнајна форма во Бојата на пурпурот*, објаснува дека: „Во XVIII век епистоларниот роман примарно се занимавал со подучување, особено за прашања поврзани со вредностите на непорочноста. Иронично е што уште на самиот почеток на романот кога се запознаваме со Сели, таа веќе е малтретирана и злоупотребена, а како почнуваат да се развиваат дејствата во романот таа продолжува да биде предмет на насилство“ (Katz 1989: 185). Уште поинтересен, според Катц, е фактот што Сели не е ставена само во улога на пример, таа е ставена и во улога на авторка.

Во епистоларниот роман од XVIII век било незамисливо женскиот лик да биде ставен во некоја поинаква улога освен како пример. Во овој роман главниот женски лик е ставен во улога на автор. Сели е таа која ги пишува писмата, со цел да ги потврди своето постоење, својата личност и својот идентитет. Ова е многу значаен момент за епистоларниот роман. Со ова жената престанува да биде само предмет – објект за кој се зборува. Таа веќе станува некој и нешто, таа станува личност, субјект.

Како и хероините во епистоларниот роман на XVIII век, така и Сели во овој роман е главно претставена како пасивна личност и жртва. Но, мора да се потенцира фактот дека за разлика од сентименталната приказна на епистолар-

ниот роман од спомнатото време, каде што жената докрај останува жртва, овде Сели на крајот од романот успева да му се спротивстави на Алберт, да се избори за сопствената слобода и самостојност, со што престанува да биде жртва. Во овој роман целокупните писма даваат комплетна слика за трансформацијата на Сели од маргинализирана до успешна жена.

Бојата на пурпурот е исто така и bildungsroman, бидејќи во него е проследен животниот развој на Сели од четиринаесетгодишно девојче до жена во средни години, период во кој карактерот на Сели претрпува значајни промени. Таа еволуира од фаза на несреќно, понизно и злоставувно девојче, прво од страна на нејзиниот очув, а потоа и од нејзиниот маж, Г-дин ____, до жена која води сопствен бизнис и која поседува своја куќа. Нејзиниот личен развој во многу нешта соодветствува со концептот на bildungsroman, жанр кој е накусо дефиниран од Петра Рау како „роман на развојот“ (Rau 2006: 119) или пошироко од Сузан Хадер како „приказна за развојот на една индивидуа во одредено општество“ (Hader 2006: 168).

Најзабележителната промена кај Сели се согледува во нејзиниот однос кон традиционалните родови улоги кои се провлекуваат низ романот. Во почетокот Сели верува дека да се биде жена значи да се слугува и да се покорува на мажите, а со ваквото убедување таа е фактички жртва на патријархалноста. Но, подоцна откако ќе ги запознае и ќе се зближи со силните ликови како Софија и Шуг, кои ѝ даваат закрила во еден вид сестринство, тоа ќе даде еден до-

бар пример како угнетените жени можат да се заштитат од патријархатот.

Во *Бојата на ѝурѝуроѝ* сестринството е од клучно значење за Сели, ако се знае дека таа нема никој и ништо крај себе за да ѝ помогнат во ослободувањето од патријархалните вредности кои ја држат некаде долу на дното. Софија ѝ помага на Сели да сфати дека и жените можат да се борат. Сели со леснотија влегува во врска со Шуг, и Шуг ѝ помага да открие многу нови работи, како откривањето на нејзината сексуалност и воведувањето во друг вид религија, односно во пантеизмот.

Што се однесува до жанрот *bildungsroman*, тој произлегува од романи со главни машки ликови што може да ги направи нецелосно применливи кај романи со главни женски ликови: „Дури и неговата најширока дефиниција претпоставува низа општествени опции достапни само за мажите“, вели критичарката Елизабет Абел (Abel 1983: 3). Токму заради тоа се појавува и релативно нова гранка на овој жанр: женскиот *bildungsroman*. Женската гранка на овој жанр се разликува од традиционалниот жанр од неколку аспекти. На пример, тој поаѓа од многу поразлична стартна позиција на женските ликови во споредба со машките. Возраста на ликот исто така поаѓа од поинаква позиција во зависност од полот. „Приказната и развојот во традиционалниот *bildungsroman* започнува од многу раното детство, додека кај женските ликови приказната за хероината може да почне во раното детство, но приказната за нејзиниот развој вообичаено започнува некаде во подоцнеж-

ните години од нејзиниот живот“, објаснува Елизабет Абел (Abel 1983: 19).

Во *Бојата на ѝурѝуроѝ* читателот за прв пат ја среќава Сели како млада тинејџерка, но нејзиниот развој започнува откако ќе се омажи, а пред тоа веќе родила деца за кои не знае ниту каде се, ниту дали се живи. Па затоа романот им припаѓа и на традиционалниот и на женскиот *bildungsroman*, но тој е нов тип на *bildungsroman* – *воманистички bildungsroman*, бидејќи ја разработува животната приказна на жена со црна боја на кожата. Воманистката е феминистка по боја, а терминот е кованица на самата Алис Вокер, бидејќи таа не чувствува дека феминизмот во традиционална смисла ги покрива сите аспекти кои ги смета значајни за обоените жени.

Споредено со ликот во женскиот *bildungsroman*, ликот во воманистичкиот *bildungsroman* има уште понеповолна стартна позиција заради фактот што тој треба да се бори против двојна репресија, затоа што е жена и затоа што е обоена. „Обоените жени се исклучени од идеалот на вистинската ‘викторијанска’ жена која е попустлива, ранлива и сексуално невина“, појаснува критичарката Лоис Тајсон. „Идејата за ‘вистинската’ жена влијае дури и на денешните патријархални сфаќања“ (Tyson 1999: 81). Жената, чија расна или економска припадност ја принудиле на тешка физичка работа и ја претвориле во жртва на сексуално насилство од страна на нејзините предатори, била дефинирана како „неженствена“, па оттука и безвредна за заштита од страна на оние кои ја експлоатирале. Токму заради тоа црната жена, вклучувајќи ја и Сели, не може да смета на под-

дршката ниту од страна на белата жена ниту од страна на црниот маж, со кои дели заеднички карактеристики по различна основа, па оттука се чини сосема природно да не очекува дека ќе може да се обрати за помош како кај едната така и кај другата категорија.

„Има три фази или клучни моменти кои го карактеризираат традиционалниот bildungsroman. Ликот мора да претрпи загуба или незадоволство во раната фаза на романот, следен од постојани конфликти помеѓу неговите потреби и желби и нормите на општеството во кое живее. На крајот, романот на созревање (bildungsroman) завршува со прифаќање на општествените норми од страна на ликот“ (Hader 2006:168).

Во романот *Бојата на ѓурѓурои* можат да се најдат првите две фази, но третата, последната, не постои. Критичарката Сузан Хадер додава дека овој bildungsroman треба да заврши со „оценка на ликот самиот за себе и за неговото ново место во општеството, како што е случај со *Бојата на ѓурѓурои*“ (Hader 2006: 168). Нил Мекјуан ја сумира промената кај Сели на следниов начин: „Таа се развива и расте со текот на приказната од едно кутро девојче на првите страници на романот, до една сензибилна, среќна жена на крајот. Иако секогаш ранлива, таа е цврста; иако често злоупотребена, таа умее да сака; а кога е сакана, таа може да возвраќа и да се развива“ (McEwan 1992: 92).

Сели ја доживува својата прва загуба, или болно искуство уште на почетокот на романот. Втората се случува подоцна, кога очувот ја мажи за Г-дин ___ и таа си заминува од до-

мот. Првата загуба што Сели ја доживува уште во раното детство е кога ја губи својата мајка по тешката болест, по што таа ги губи и својата невиност и своето детство. Сето тоа ќе има многу силно влијание врз нејзиниот понатамошен развој и живот. Тогаш Сели е принудена да ја преземе улогата на мајка си. И тоа не само во поглед на водењето на домаќинството, туку и во поглед на задоволувањето на сексуалните желби и потреби на нејзиниот очув, а тоа резултира со раѓање на две деца од него. Таа вели: „Јас гледам во жени, можеби заради тоа што немам уплав од нив“ (Walker 1982: 5).

Дури и во оваа рана фаза на романот Сели бара прибежиште од нејзините насилници (мажите). Нејзиното прибежиште се жените. Во почетокот тоа е нејзината сестра Нети, за која смета дека е единствената личност која ја сака. Затоа, кога Сели ја губи Нети, таа претрпува голема тага од загубата. Уште во првите редови на романот Сели јасно наведува што значи Нети за неа. Таа се колне дека ќе ја штити Нети од сите можни зла, особено од нивниот очув (иако таа самата никогаш не се борела така за себе). Загубата на детството и загубата на Нети многу придонесуваат за креирањето на идентитетот на Сели во првиот дел од романот. Сè додека е заедно со сестра си, наоѓа утеха и оддишка во нејзина близина. Нети била некој за кого таа можела да се грижи и да го заштитува, некој на кого можела да му ја пружи својата љубов, но и некој од кого можела да прими љубов. Затоа во моментот кога таа ја губи својата сестра, својата утеха и оддишка, таа губи дел од својот идентитет.

Како што наведува Петра Рау „bildungsroman-от често го третира прашањето на идентитетот, начинот на кој личноста и општеството соодветствуваат меѓу себе“ (Rau 2006: 111). Така, во *Бојата на џурџурои* личноста на Сели е диктирана, или поточно, замолчена од општеството уште пред и да започне нејзиниот развој, при што единствениот исклучок е охрабрувањето што го добива од Нети. Наводите на Сели, изнесени во почетокот на романот, јасно ја илустрираат нејзината улога и идентитет во семејниот дом. А тие се: „Додека да се вратам од бунарот, водата се стоплила. Додека да го подготвам послужавникот, јадењето се изладило. Додека да ги подготвам децата за училиште, дошло време за ручек“ (Walker 1982: 5).

Ова исто така ни го покажува недостатокот на почитување за сето тоа што таа го работи. Сели е третирана како инфериорен предмет, кој мажот може да го омаловажува, злоупотребува и малтретира. Оттука, штом жените се константно третирали како објекти, многу нормално и природно е нивниот концепт на самовреднување да биде нарушен и дефектен. Очувот и Алберт ја третираат како бескорисно суштество, согласно утврдените општествени норми и сфаќања. А Сели, пак, работи напорно без и да помисли да скршне од очекуваната улога на добра девојка, плашејќи се дека ако стори нешто спротивно на тоа, тогаш ќе биде уште повеќе злоупотребувана. Кевин Еверод Квоши ја зема Сели за пример во својата *Теорија за црната жена, идентитетот и културолошката теорија*, во којашто вели: „Еднаш обележана како

аутсајдер, таа е подложна на контрола, следење и ограничувања“ (Quashie 2004: 42).

Нејзиниот живот станува како магичен круг во кој таа се обидува да го прави тоа што патријархатот го очекува од неа. А тоа е постојано да чини само добрини и да им угодува на сите околу себе. Па, соодветно на тоа, иако никогаш не добива никакво признание за својот труд и работа, таа сепак упорно се труди да чини што е можно повеќе добрина, во надеж дека постапувајќи така ќе се заштити од злото.

Обидите на Сели, во раната фаза на романот, да остане со идентитетот кој бил избран за неа, но не и од неа, исто така е конзистентен на втората фаза од традиционалниот *bildungsroman* според согледбите на Хедер: „Процесот на созревање е долг, макотрпен и постепен и тој се состои од постојаните судири помеѓу потребите и желбите на ликот и погледите и судот наметнати од непопустливиот општествен ред“ (Hader 2006: 168).

Во случајот на Сели, пак, нејзините душевни и емоционални потреби се поттиснати од основната физичка потреба да остане жива. Поради тоа Сели не си дозволува да искуси каква било емоција која би можела да ѝ ја одземе енергијата неопходна за да го помине денот. Како резултат на прифаќањето на својата судбина во таков обем, фактички нејзината изолација е толку екстремна што тукуречи е психички мртва. Сели му се предава на својот живот, барем на овој свет, како човек кој треба да ги задоволува другите луѓе, но никогаш себеси, што е илустрирано со овој моќен кус императив: „Сели ти си дрво“ (Walker 1982: 5). Тоа

се зборови кои ја покажуваат нејзината тенденција за прифаќање на состојбата на мртвилото на нејзиниот ум. Оваа тенденција му покажува на читателот како нејзиниот развој доаѓа опасно блиску до крајот, дури и пред воопшто да започне, ако „исклучувањето“ на нечии чувства воопшто може да се смета за некаков развој.

Во *Бојата на пурпурот* сестринството игра многу важна улога во буђењето на свесата кај Сели. Таа се здобива со духовно знаење

од својата сестра Нети, од Софија и од нејзината најдобра пријателка, подоцна и љубовничка, Шуг. Главно, со помош на Шуг, Сели го пронаоѓа својот идентитет и станува самостојна жена. На крајот од романот таа успева да се отргне од стегите на доминацијата на Алберт и да се здобие со психолошка, морална и финансиска независност и Вокер умешно го претставува овој процес на трансформација од маргинализирана во успешна жена.

Литература

- Abel, E. 1983. *The Voyage in Fictions of Female Development*. Hanover: Up of New England. Available at: <https://courseware.vt.edu/users/smft/wer/handouts/womanist.html> [Accessed 23 April 2024].
- Diamond, A. & Edwards, L. 1977. *The Authority of Experience; Essays in Feminist Criticism: Feminist readings*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Hader, S. 2006. „The Bildungsroman Genre: Great Expectations, Aurora Leigh and Waterland“. Available at: <http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html> [Accessed 23 April 2024].
- Katz, T. 1989. ‘Didacticism and Epistolary Form in the Color Purple, Alice Walker’. In Bloom, H. Harold Bloom: *Modern Critical Views*. New York, Philadelphia: Chelsea House.
- McEwan, N. 1992. *Alice Walker: The Color Purple: Notes*. Harlow: Longman House.
- Quashie, K. E. 2004. *Black Women: Identity and Cultural Theory: (Un) Becoming the Subject*. New Brunswick: Rutgers Up.
- Rau, P. 2006. ‘Bildungsroman’. *The Literary Encyclopedia*. The literary Dictionary Company. Available at: <http://www.litencyc.com/php/topics.php?rec=true&UID=119> [Accessed 23 April 2024].
- Moi, T. 1985. *Sexual / Textual Politics*. London: Methuen.
- Tyson, L. 1999. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Garland.
- Walker, A. 1982. *The Color Purple*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Walker, A. 1983. *In Search of Our Mothers’ Gardens*. London: Women’s Press.
- Вокер, А. 1982. *Бојата на пурпурот*. Превод од англиски јазик Виолета Христовска. Скопје: Култура.

**Marijana Klemenčič
Marija Stevkovska**

***The Color Purple* by Alice Walker – Epistolary Womanist
Bildungsroman
(Summary)**

Alice Walker (1944) is a famous and significant African-American writer, who won the Pulitzer Prize for Literature in 1983 for her novel *The Color Purple*. By doing so, she becomes the first African-American woman to receive this prestigious award and recognition. Walker is one of the most famous African-American writers in America and the world, who inspires and fascinates readers with her works. *The Color Purple* is her most significant novel, through which she gained international fame. The novel is epistolary - written in the form of letters, and it is also a Bildungsroman, i.e. a novel in which the development path of the heroine is shown. It is also a Womanist Bildungsroman, because it follows the development path of a heroine who is African-American. In the case of Celie, this prose work shows us the development and transformation of a subordinate disadvantaged and marginalized black woman from a degree of extreme subordination, poverty, abuse and marginalization, to the degree of gaining economic independence. The novel belongs to the category of the Authentic Realism Writing which is a descriptive term used to characterize the style and approach of certain authors, such as Alice Walker, who strive for authenticity in her portrayal of characters and situations. Walker believes that literature is a means through which a woman's struggle for equality with a man comes to light, as well as a woman writer's struggle for equal treatment with a man writer and she uses literature as an act of liberation.

Key words: womanism, epistolary novel, coming-of-age novel, authentic realism

Ана Јовковска

УДК 821.134.2-31.09

УДК 821.112.2(436)-31.09

Преџлеген научен тѳруг / Review article


НАСИЛСТВОТО И ТРАУМАТА ВО РОМАНИТЕ *ВО ПОНЕДЕЛНИК ЌЕ НЕ САКААТ* ОД НАЏАТ ЕЛ ХАЧМИ И *МОДАР НАКИТ* ОД КАТАРИНА ВИНКЛЕР

Клучни зборови: траума, тело, насилство, жени

Бројни се книжевните и уметничките дела во кои болката е инспирација за творечкиот чин, како и извор на женското искуство, но поретки се делата од прозната фикција низ коишто критички се промислуваат етичките импликации на траумата. Текстот ги проблематизира клучните поими *род*, *насилство* и *траума* во книжевноста на мароканско-шпанската авторка Наџат Ел Хачми и австриската авторка Катарина Винклер. Нивните наградувани романи *Во ѳонеделник ќе не сакаат* (Антолог, 2023) на Ел Хачми и *Модар накиѳ* (Антолог, 2020) на Винклер ја обработуваат темата за тоталитарната контрола на патријархатот и трауматските реперкусии врз жените. Имено, во двете книжевни дела каде телото е мапа на болката, импликациите на траумата се потврдуваат низ условеноста на менталното здравје на жените од родовата репресија и семејното насилство. Траумата е, всушност, заедничкиот именител на

овие комплексни дела, како ткиво од кое се гради женскиот субјективитет и идентитет.

Во ѳонеделник ќе не сакаат на Наџат Ел Хачми во 2021 година ја добива наградата „Недал“, една од најпрестижните награди за книга напишана на шпански јазик. Овој (авто)фикциски роман, како и останатите нејзини дела, претставува еден вид феминистичка лектира во Шпанија и во Европа. Ракопис што без компромиси и без самоцензура говори за траумите, за личната идентитетска одисеја, за трагиката на невдоменоста, откорнатоста, транзитноста и дезориентацијата. Споредбено, романот *Модар накиѳ* на Катарина Винклер ја освојува публиката со некамуфлираното прикажување на семејното насилство како директна последица на патријархалните норми и барањето алиби низ фанатичките религиозни убедувања. Во книгата на Ел Хачми е раскажана судбината на девојка од маварско потекло, ќерка на емигранти

од Мароко, која поминува проблематични адолесцентни години во строго контролирано муслиманско соседство близу Барселона во Шпанија. Приказната започнува во деведесеттите години на минатиот век. Во современ контекст е сместен и романот *Модар накиѝ* што го следи животниот пат на девојчето Филиз кое е родено и израснато во мало курдско село во турскиот регион Анадолија, а кое сонува да се омажи и да живее во Европа. Вкрстувајќи ги географските одредници Мароко, Турција, Шпанија и Германија, како и религиско-филозофските одредници на исламот и атеизмот, овие романи покажуваат дека пишувањето за патријархатот има универзална димензија. Етичкото истражување на родово базираното насилство како последица на религиски фанатизам е голема тема која само ја допираме низ критичкиот апарат на овој труд.

Имено, двете книжевни дела би можеле да ги категоризираме како феминистички романи низ чија нарација се преиспитуваат културните норми што како челична чизма го газат менталното здравје на жената. И двете авторки, Ел Хачми и Винклер, користат комбинација од факција и фикција за да ги расветлат родовите стереотипи и позицијата на жените во конзервативните општествени средини. Станува збор за проза којашто е во потрага по идентитетот и слободата, (не)сфатеноста на поинаквите, дискриминациските механизми, маргинализираните други, потрагата по љубов, емпатија, прифаќање и припадност. Особено деликатен е етичкиот дискурс на траумата анализирана преку идентитетот, миграцијата, религиските прак-

тики, насилството и женските права. Клучно во овој труд е да се прикаже причинско-последичниот однос меѓу трауматското и идентитетското на повеќе различни рамништа. Деконструирањето на женската траума и токсичната мажественост во еден роман базиран на вистински приказни е прашање кое задира подлабоко од книжевната наука и родовите политики, длабоко во етиката на научноистражувачката работа. Всушност, секое истражување коешто се однесува на женски приказни од различни географски предели и различни религиски заедници со цел да се утврди родовата нееднаквост бара сериозен научен пристап.

Хегемонијата на телото во романот *Во ѝонеделник ќе нѝ сакаат* од Наџат Ел Хачми

„Телото беше мое, но толку ми пречеше што на моменти ме загушуваше, бидејќи не знаев како да се ослободам од него“.

(Ел Хачми 2023: 20)

Наџат Ел Хачми е шпанска авторка со мароканско потекло, која на осумгодишна возраст емигрирала со своето семејство во Каталонија. Студирала арапска литература на Универзитетот во Барселона и почнала да пишува кога имала дванаесет години, на почетокот од забава, а подоцна како начин за изразување на сопствените размисли, но и за да фрли поинаква светлина на сопствената реалност составена од најмалку две култури на кои им припаѓа. Доминанта нарација во нејзините бројни романи

и колумни се феминистичките теми. Имено, по прославениот феминистички есеј „Отсекогаш зборувале за нас“ (2019) го објавува романот *Во џонеделник ќе нè сакаат* (2021), во којшто ги вивисецира темите за идентитетот, миграција-та и значењето да се биде жена во гранични средини. Книгата започнува со посвета за смелите девојки кои скршнале од правиот пат за да бидат слободни, што од почеток укажува на невлапелноста, опресијата и борбата за родова еднаквост. Уште од првите страници се чита ироничниот тон со кој се маскира експлицитниот гнев на девојчињата и жените во обидот да бидат дисциплинирани, патронизирани, вкалапени, субмисивни и пасивни. „Во понеделник ќе започнеме нов живот такви какви што треба да бидеме, а не какви што сме. Ќе се приспособиме на правилниот калап, ќе го фрлиме во ѓубре тоа што ќе остане и единствено така ќе постигнеме успех. Послушно ќе ги почитуваме сите правила, ќе се однесуваме како што треба, ќе ги извршиме сите зададени задачи што ни се наметнати и што самите ги измисливме за да бидеме уште подобри од очекуваното. Во понеделник ќе бидеме послаби, повитки, повредни, попослушни девојки. Ќе почнеме со диета, со вежбање, куќата ќе ја исчистиме како нова, ќе го искористиме целосно времето, ќе успееме децата да си ги испратиме на школо убаво облечени, добро нахранети и доволно наспиени. Ќе се образуваме и ќе се облечеме за да ги добиеме најдобрите работни места и најдобрите сопрузи. Ќе се дотераме за да не изгледаме запуштено. Ќе бидеме убаво расположени и ќе си играме со децата за да ни ја видат радоста отслика-

на на лицето, така утре и тие ќе бидат радосни“ (Ел Хачми 2023: 9-10). Низ овие први редови, всушност, се отвора прашањето за притисокот што жените го чувствуваат да се вклопат во зададените културни норми, како и да се стремат кон недостижното совршенство. Авторката на книгата *Храбри намесио совршени* (2020, Арс либрис), Решма Саџани, го објаснува процесот на воспитување и дисциплинирање на девојчињата од рана возраст да играат на сигурно, почнувајќи од тоа како постојано до нас стигнуваат пораки да внимаваме да не се качуваме премногу високо на игралиштето за да не паднеме, до тоа да седиме мирни и послушни, убаво да изгледаме и субмисивно да потврдуваме за да бидеме прифатени и сакани. Тоа е она што Саџани го нарекува *обвиен меур*, којшто уште во детството, под превезот на заштитата, љубовта и грижата, всушност нè оддалечува од (про) активниот пристап што би требало да го развиваме за да преземаме ризици понатаму во животот и да го следиме патот на нашите соништа. „Значи, уште од мали бебиња, до девојчињата секојдневно стигнуваат стотици микропораки што им велат дека треба да бидат убави, учтиви и елегантни. На момчињата пак, од друга страна, им се дава слобода да талкаат, да се извалкаат, да паднат и да згрешат – сето ова со намера да научат да бидат мажи што е можно порано“ (Саџани 2020: 64). Наметнатите општествени очекувања да се биде добра девојка се потхрануваат со опасниот отров на перфекционизмот, којшто би можеле да го дефинираме како потреба или порив за совршенство, односно

како верување дека совршенството е достижна категорија.

Женската, сексуалноста и егзотичната другост

„Едни нè сакаа со виткана коса и да нè сместат во егзотичниот калап што толку ги фасцинираше: еве ја другата, другите! Трети сакаа да го избегнеме телесниот вишок на нашите мајки, четврти да бидеме што е можно подебели. Важно беше да бидеме какви што треба, а не какви што бевме“.

(Ел Хачми 2023: 12)

Позицијата од која раскажува главната хероина во романот, која е Маварка, е позиција на маргинализација, на „егзотичните“ идентитетски клишеа, на другоста како пониска вредност. Низ оваа женска приказна се случува и деконструкција на идентитетот или идентитетите, фаќање во костец со традицијата и религијата, критичко преиспитување на европеизмот наспроти другиот свет, сагата на странецот и прифаќањето на туѓината како дом. Чувството на бездомност се проткајува цело време во приказната, како една потреба за (не)припаѓање. Бидувањето странец во Европа е исто така позиција којашто се разгледува низ релациите во романот. Во есејот „Токата и фуга за странецот“ од книгата *Токаџи и фуџи на друџијата* на Јулија Кристева пишува: „Странецот се јавува со будење на свеста за мојата разлика, а исчезнува кога сите ќе се спознаеме себеси како странци, неподложни на поврзувања и заедништва. Странец: загушлив гнев длабоко

во моето грло, црн ангел што ја замаглува видливоста, непросирен, необјаснив поттик. Слика за омразата и за другиот, странецот не е ниту романтична жртва на нашата клановска рамнодушност ниту натрапник одговорен за сите несреќи на градот. Неочекувано, странецот живее во нас: тој е скриеното лице на нашиот идентитет, простор што го разгорува нашето живеалиште, време во кое разбирањето и наклонетоста исчезнуваат“ (Кристева 2005: 235). Ова чувство живее цело време низ женските ликови во романот *Во ѓонеделник ќе нè сакаат* на Наџат Ел Хачми, распнато меѓу домот како сигнатура на идентитетот, онака како што секоја култура нè учи дека ние сме она на што припаѓаме и меѓу очајната потреба да бидеме флуидни во идентитетот, ослободени од етикетите на нацијата и религијата на коишто припаѓаме, како и од другите општествени позиции на моќ. Низ чувството на отфрленост и неприфаќање, романот ги критикува бинарните позиции на Ние и Вие, Западот и Другите, сурово наспроти префинето. Стравот од контаминација од Другиот е само јасен показател за привилегираната расистичка, националистичка и сексистичка позиција на моќ. Сексистичките политики во романот, пак, се обработени низ секојдневните болки и трауми на жените.

Прашањето на сексуалноста е врзано со прашањето на моќта. Кога зборуваме за сексуална слобода зборуваме и за хиерархиските односи меѓу мажите и жените, за конструирањето и дисциплинирањето на родовите идентитети. Како што ќе рече Ана Мартиноска: „Сексуална слобода е да ја провоцираш догматска-

та рамка на патријархатот, да ги предизвикуваш непришаните норми и прифатливи матрици на однесување, да не морализираш за туѓите сексуални апетити, да ги кршиш стереотипните претстави за женскоста и машкоста, да инсистираш на одвојување на сексот од репродукцијата, да бидеш отворен кон сексуалните личности и преференци“ (Јовковска 2023: 222). Други трауми поврзани со телесноста експлицитно произлегуваат од религискиот фанатизам кој телото го третира како нешто што треба да биде скриено за да не провоцира сексуална желба или, пак, единствено како апарат за репродукција. Во еден дел на приказната се вкрстуваат етичките дилеми за сексуалноста и слободата, чувството на вина, машкиот поглед одозгора, позицијата на сексуално субмисивната жена, прашањето за абортусот и правото на избор. „Опскурантизмот што сега им се наметнува на немажените девојки да си ја покријат косата сè уште немаше пристигнато, но сепак не се облекувавме како што сакавме. Ако сакаше да носиш панталони, горниот дел мораше да биде доволно долг за да ти го покрие задникот. И сè требаше да биде лабаво за да ти го покрие задникот. И сè требаше да биде лабаво за да не се обележуваат облините. Никогаш во целата модна историја облеката не беше наменета за покривање на женските тела како во 1990-тите, а ние токму тогаш бевме тинејџерки“ (Ел Хачми 2023: 40). Ова е повторно комплексна и проблематична тема од етички аспект бидејќи муслиманската религија има свои објаснувања за покривањето на телото, а феминистките и активистките за женските права и слобод

ди имаат поинакви аргументи. Во приказната за емигрантките од маварско потекло, кои живеат во строго контролирано и претежно муслиманско соседство во предградие близу Барселона, се спомнуваат феминистичките книги како лектира за растењето и еманципацијата, но повторно се нагласува конфузијата кај девојките за тоа кој е правилниот пат при судирот на традицијата и наследените семејни вредности наспроти современиот контекст и прогресивните родови движења. Се поставува прашањето дали повеќето од покриените девојки се откажуваат од сонцето, љубовта и сексот поради сопствено убедување и волја или, пак, поради религиски причини. Значи, од една страна е товарот на традиционалните вредности и доктрината на исламот, а од друга, модерните текови за индивидуалната слобода на Западот. Но, во романот работите не се гледаат низ црно-бела призма, туку низ еден комплексен диоптер преку кој се деконструира лицемерието на „демократските“ општества во кои сексизмот исто така сирка од секое коше.

Товарот на непланираната бременост

„Самиот Мухамед рекол дека во пеколот има повеќе жени отколку мажи бидејќи бевме провокативни блудници, пријателки на ѓаволот“.

(Ел Хачми, 2023: 67)

Независноста на мажите и манифестацијата на нивната моќ се препознаваат низ секој пример во романот *Во ѓонеделик ќе нè сакаат*, каде сите браќа на главната јунакиња, иако

помали од неа, имаат поголема слобода, повеќе можности и повеќе права само затоа што се момчиња. Единствено девојче кое се издвојува од субмисивната женска толпа е Сам или Самира, која е портретирана како силна, самоуверена и слободна, различна од останатите срамежливи и несигурни девојчиња кои потајно се водушевуваат на нејзината независност и суверенитет. За жал, илузијата дека Самира е господарка на својот живот брзо се крши, кога на шеснаесетгодишна возраст таа е принудена да се омажи со братучед што за неа го избрале нејзините родители. Конечно, се отвора и етичката димензија на детските бракови како и на договорените бракови, кои во некои конзервативни средини сè уште се легални. Родово базираното насилство набрзо кулминира кога една вечер, враќајќи се од работа, Самира е следена и силувана. За жал, таа нема храброст да го пријави силувачот, интернализирајќи ја вината за насилниот чин. Бруталноста на силувањето станува релативизирана со преиспитувањето да не случајно Самира била провокативно облечена, уште повеќе од стравот дека никој нема да ѝ верува и дека соседството ќе ја обвини токму неа. „И како никогаш претходно, почна да ѝ се гади од сопственото тело. Повраќаше за да го извлече силувачот однатре, но не успеавше, единствено се извлекуваше самата себеси, клекната пред тоалетната школка при секој нагон“ (Ел Хачми 2023: 138). Станува збор за секундарна виктимизација на жртвата што претставува голема тема, за која, за жал, честопати институциите и медиумите не се сензибилизирани. Но, родово сензитивниот јазик не изостанува во книжевното писмо на Ел Хачми. Доде-

ка од една страна ја детектираме токсичната мажественост којашто ја потхранува патријархатот, од друга страна, поради лажниот морал на заедницата се раѓаат деца во присилени и нефункционални бракови. Голем број деца се родени од несакани сексуални релации и брутални силувања, а прашањето на избор и прашањето за абортус се манипулирани преку идиличниот концепт на мајчинството и правото на живот. Во еден таков контекст, идиличната слика за мајчинството, поттикната од толку многу книги и списанија, воопшто не наликува на реалноста. Ниту убави пастелни сцени ниту меки облаци, ништо од врвот на женската среќа што ја промовираат рекламите всушност не постои. Имено, силувањето и раѓањето дете под присила е една од најголемите трауми за жената. Следствено, би можеле да заклучиме дека нарушеното ментално здравје на девојчињата и жените многупати е последица на сексуалното насилство и непланираната бременост.

Траумата и родово базираното насилство во романот *Модар накит* од Катарина Винклер

„Во нашата долина живеат стотици модри жени. Има светломодри, како мајка му на Некла, и темномодри, како мајка му на Фидан, има модроцрвени и модроцрни жени. Има жени што своите модрини ги носат околу вратот како обрач или во вдлабнатината под грлото како медалјон, на некои модрините им се на рацете, како алки околу зглобовите од дланките или стапалата“.

(Винклер 2020: 19)

Второто книжевно дело во фокус на овој труд е *Модар накит* на австриската писателка Катарина Винклер. Романот е базиран на вистински настани, како одраз на една реална ситуација преземена од денешнината. Преку метафората на „модриот накит“, Винклер раскажува потресна приказна за родово базирано насилство, конкретно за семејно насилство. Главната нарација се одвива преку ликот на девојчето Фелиз кое живее во мало курдско село во Анадолија и на дванаесетгодишна возраст се вљубува во Јунус, момче кое е неколку години постаро од неа. Фелиз си замислува како ќе му стане жена на Јунус, како за него ќе пече баклава, ќе ја приготвува масата за јадење, ќе ги молзе кравите, ќе му раѓа деца и гордо ќе го носи неговото презиме. Таа сонува за заеднички живот со Јунус, далеку од дома, во Западна Европа и затоа по кратката љубовна фасцинација, без дозвола од родителите, тајно се венчава. „Вратите од авионот се отвораат, стапнуваме во земјата на фармерките и патиките. Земјата на гревот. Во Австрија не мора да чекам кокошка да ми долета од небо. Си ја земам од замрзнувачот во супермаркетот. Раскошно спакувани кокошки лежат во раскошни ладилници на раскошни пазари“ (Винклер 2020: 133). Во ова дело, како и во претходно анализираниот роман *Во џонеделик ќе нè сакаат*, се протнува темата за Другиот, за фасцинацијата од европската култура, културниот идентитет и херменевтиката на (не)вдоменоста. Клучна станува потрагата на Фелиз по слободата и потребата да избега од решетката на својот дом, кој најпрво е домот на родителите, за набрзо потоа и новиот

дом со Јунус да се претвори во затвор. Уште од првите страници на романот се опишува тешката ситуација во домот на Фелиз, семејството во кое мајката е покорна, а таткото насилен. Малото девојче постојано е сведок на ударите на таткото врз нејзината мајка, но насилството не е резервирано исклучиво за жените во домот туку и за синовите. Неверојатно силно се опишани сцените во кои таткото црвенеет од гнев, вика, удира и продолжува да го тепа својот син сè додека тој не се онесвести. Мајката, пак, пасивно набљудува и беспомошна го влече својот неподвижен син во скутот, небаре сака повторно да го роди. Траумата е заеднички именител на поголемиот број членови во семејството. Сепак, модриот накит е поголема „привилегија“ за жените.

Тортурата што ја доживуваат девојчињата во малото курдско село во Анадолија започнува уште во раното детство, во односот кон телото и моралот. Низ разни примери се забележува постојаното набивање на вина во врска со женската сексуалност. Менструалниот циклус на девојчињата им се објаснува како нешто грешно, како нешто што треба да се сокрива, што претставува целосно табузирање на природниот овулациски тек на женското тело. Темите за сексуално-репродуктивното здравје на девојчињата и демонизирањето на биолошкиот циклус на крвавење се наметнуваат преку постојаното потсетување дека е подобро да се умре отколку да се нанесе срам на фамилијата. Девојчињата бидуваат затекнати и неправилно информирани за промените во нивното тело и без никакво сексуално образование се втурну-

ваат во годините и предизвиците на пубертетот и адолесценцијата. Немајќи информации како правилно да се заштитат при сексуални односи, голем број девојки непланирано забременуваат. Се разбира, прашањето за абортусот е нешто што не смее ни да се дискутира во затворената, конзервативна средина во малото курдско село со доминантно муслиманско население. „Знам исто така дека не треба да цвакам гума за цвакање. Ајлин остана бремена кога еднаш чичко ѝ донел гума за цвакање од градот. И мракот ме плаши оти и мракот забременува, посебно мракот во шума или на ливада“ (Винклер 2020: 21). Особено е важна родовата диоптрија со која им се приоѓа на работите и точната дефиниција за тоа што сè влегува под сексуално вознемирување. Девојчињата се изложени на сексуално вознемирување во јавниот простор, но и во кругот на поширокото семејство и домот. Имено, тенка е границата помеѓу сексуалното вознемирување и сексуалното злоупотребување, а во книгата којашто е базирана на вистинска животна приказна се појавуваат бројни примери на девојчиња кои се силувани.

Првото соочување на Филиз со „гревот на сексот“ е преку нејзината другарка Лејла на која ѝ се случува непланирана бременост. Лејла е принудена да се облекува со долги и широки фустани за да го крие stomachot. Луѓето со прст покажуваат кон неа, шепотејќи дека во неа се крие ѓаволот, дека носи грев во stomachot. Бременоста е причина поради која на Филиз ѝ е забрането да се дружи со својата другарка, и иако сака да ѝ однесе шарени камчиња за подарок, мајка ѝ не ѝ дозволува да се приближи и

да зборува со неа. Образложението е дека Лејла не внимавала на својата невиност, што експлицитно го покажува односот на секундарно виктимизирање на жртвата. Во нивниот муслимански свет невиноста се третира како нешто свето, а жените како нешто грешно. За погрешно се смета и вљубувањето на Филиз во Јунус, па токму затоа решава да побегне од дома и без дозвола од родителите да стане негова сопруга. Одлуката е импулсивна и набрзо почнува да се подрива со несигурноста во новиот дом и загубата на блиските. Веќе следниот ден Филиз осамнува без верба, со чувство дека никаде не припаѓа, со сомнеж дека сега припаѓа на Јунус. Патријархалниот модел на релацијата маж – жена, љубовник – љубовница, сопруг – сопруга, односно поседувањето, доминацијата и контролата се присутни речиси на секоја страница од романот. Токсичната мажественост е единственото нешто за што Јунус знае, воспитуван низ матрицата на сексизмот и родовите стереотипи. „Посегнува по мене како што се фаќа ждребе за гривата и, божем срцето ми го фаќа, ме поведува дома, своето ждребе во шталата. Ќе добијам сопруг, а ќе изгубам татко. Татко! Ќе се мажам без мајка. Без моите браќа. Без моите сестри. Кој ќе ми ги подари оревите? А кој ќе поведе оро околу мене? Кој ли ќе ми ја запее песната за разделба?“ (Винклер 2020: 49-52). Носталгијата на Филиз по домот се зголемува со драматичниот ритуал на бидување невеста кога таа првпат во животот носи црвен кармин на усните и руменило на образите, доживувајќи се себеси како клоун. Родовата дискриминација се мултиплицира и преку трансгенерациски-

те религиозни ритуали и пагански обичаи. Низ филмска визура е опишан моментот кога невестата ја ставаат во круг, ја фаќаат за рамената и ја вртат. Во таа стрмоглава вртоглавица, додека Фелиз сфаќа дека не познава ниту едно лице, мајка му на Јунус се наведнува, шепнувајќи ѝ да внимава на нејзината невиност, предупредувајќи ја дека утрентата сите ќе сакаат да ја видат нејзината крв на чаршафот. Интензивно е опишана и првата интимна ноќ на Фелиз и Јунус, нивниот прв сексуален однос. „Стојам гола пред него, недопрена, никогаш видена девојка, ги спушта панталоните, пред мене се исперчува неговата машкост, ја носи како копје, се втурнува во мене, озабен, гледам распарчена овца. Болката ми е остра и жилава. Полека, Јунус, полека. Придушено стенкање, треперење, гладен скелет врз моето тело. Пред куќата стојат мажи, пушат и нетрпеливо чекаат Јунус да го покаже доказот за својата машкост. Конечно ми протекува крв помеѓу нозете. Јунус ја убива мојата невиност. Темна дамка на белиот чаршаф. Волците ги ждерат овците, ќе ги распарчат. Ќе брцнат во цревата, цигерот, слезината, срцето, во невиноста. Јунус со корпата во раце се враќа назад на прославата и ја изложува мојата невиност. Лежам тивка и искористена. Јас, невестата“ (Винклер 2020: 56-57). Женската сексуалност е уште една од работите преку кои се манифестира моќта и се детектира родовата нееднаквост. Поразително е тоа што Фелиз сакајќи да побегне од домот полн со насилство, се втурнува во друга семејна релација на контрола и доминација. Тортурата е присутна во секој сегмент од нивната брачна релација која изобилува

со сексуално, вербално, психолошко, економско, а потоа и со физичко насилство.

Патријархатот е идеологија што не смее да се преиспитува во курдското село во Анадолија. Неплатениот труд на жените во домот е прифатен здраво за готово, па на почеток Фелиз се убедува себеси дека е нормално да биде слугинка во домот, дека е должна да го задоволи мажот на секој можен начин без да има право да се спротивстави на неговата волја, дека треба покорно да ѝ служи и на својата свеќрва, или со други зборови да биде робинка во сопствениот дом. Таа се убедува себеси дека Јунус е мажот во домот, силен и бескомпромисен и дека тој треба да јаде топла погача што ќе му ја меси уште пред изгрејсонце, свежо молзено млеко и домашен јогурт, полнети пиперки и сарма, попладне да има приготвен кревет за спиење и кафе, свежо испрана и испеглана кошула, а навечер измени раце и измени стапала, како и таа самата да биде со исчешлана коса, дотерана и привлечна за него, подготвена да влезе во сексуална интеракција во секој момент кога Јунус ќе посака, без разлика на отсуството на нејзината желба или заморот. Она што може да се заклучи е дека многу брзо по венчавката и по првата брачна ноќ со Јунус, таа сè повеќе се разочарува од игнорантскиот и груб однос на нејзиниот сопруг. Како кула од карти се урива митот за вечната љубов кога Јунус зачестено се однесува брутално со неа, и тоа не само вербално и сексуално, туку многу често е присутна и физичка агесија. Покрај родово базираното насилство од секаков вид (вербално, економско, психолошко, сексуално, физичко), особено ком-

плексен е делот за трауматичното искуство со непланираната бременост и немањето право на абортус. Преморена од работата во домот и грижата за децата, изнемоштена од болка, Фелиз ја моли својата единствена пријателка да ѝ помогне да се ослободи од третото бебе во нејзиниот стомак. Лишени од правна медицинска помош за интервенција за прекин на бременоста, жените се советуваат меѓу себе за работи кои, всушност, се опасни по нивното здравје. „Пареа од кромид ќе ти помогне да го отстраниш детето од тебе, вели Зарифе, застани со раширени нозе над котел во кој врие кромид. Купувам три кила свеж кромид, цупкам со раширени нозе преку пареата што излегува од него. Детето останува. Ако се земат многу апчиња, какви било апчиња, детето ќе го снема. Така велат жените на пазарот. Некаде, во монотонијата на отчукувањата, нероденото дете во мене престанува да мрда“ (Винклер 2020: 115). За малку го избегнува фаталниот исход од земањето на голем број апчиња и труењето кое настанува како последица на тоа. Плодот е сепак жилав и не се исфрла од матката, па по неколку месеци се раѓа женско бебе. Тоа е Севда, третото дете на Фелиз, кое се раѓа со влечење со вакуум, со видливи модрини по телото, на што мајката помислува како нејзината ќерка ќе го носи модриот накит низ целиот живот понатаму благодарение на „силната“ машка рака.

Сцените со родово базираното насилство се, всушност, најтешките книжевни експликации во романот *Модар накит*, во кој главната хероина е континуирано малтретирана од сопругот. Се зборува дека има и жени на кои никој не им

го видел модриот накит, жени што го кријат зад долги фустани, како и девојчиња кои сè уште несигурно ја носат својата модрина како првиот кармин на усните. Модриот накит на жените носи своерачен потпис од мажите. За жал, Фелиз е една од нив. Таа за кратко време раѓа три деца и станува жртва на континуирано физичко и психичко насилство. Насилството во домот ескалира, телесниот интегритет на оваа млада жена е целосно загрозен, а таа најпосле останува и психички истрауматизирана. Страшната тортура што ја доживува во сопствениот дом најпосле резултира со нарушување на менталното здравје.

Заклучок

Родовите стереотипи се честа причина за емоционална траума, а деконструирањето на женското искуство преку болката во детството, проследувањето на родово базираното насилство и пронаоѓањето на врската со траумата и менталното здравје на девојчињата и жените се главните цели на овој труд. Следствено може да заклучиме дека нарушеното психичко здравје на девојчињата и жените многупати е последица на родовата нееднаквост, дискриминаторските механизми, сексизмот и трауматските искуства легитимирани од патријархатот. Етичката димензија на научноистражувачката работа при вакви комплексни теми, особено кога треба да се пишува и да се публикува за гласот да стигне до што поширока популација, е клучна.

Интимните сведоштва за трауматските искуства на главните хероини во романите *Во ѝо-*

неделник ќе не сакаат на Ел Хачми и *Модар накиѝ* на Винклер не поттикнуваат да излеземе од книжевните рамки, да размислуваме за етичките импликации на траумата и да провериме какви се реалните состојби во општеството. Едно истражување на ОБСЕ за насилството врз жените во државата покажува дека четиринаесет отсто од жените биле жртви на физичко или сексуално насилство од партнер или од друго лице откако наполниле петнаесет години. Четириесет и четири отсто од жените биле жртви на психолошко насилство од интимен партнер. Три од десет жени биле жртви на сексуално вознемирување, а седум отсто биле следени од демнач. Да заклучиме, насилството врз жените и девојчињата е едно од најраспространетите прекршувања на човековите права и тоа може да вклучува физичка, сексуална, психолошка и економска злоупотреба. Се случува, независно од возраст, раса, култура, класа или место на живеење, од тоа дали се одвива во домот, на улиците, во училиштата и на работното место. Значи, неговите форми се различни – од најраспространето семејно и сексуално насилство, сексуално вознемирување и демнење, до разни видови на фемициди.

Литература

- Винклер, Катарина. 2020. *Модар накиѝ*. Скопје: Антолог.
- Ел Хачми, Наџат. 2023. *Во ѝнеделник ќе не сакаат*. Скопје: Антолог.
- Јовковска, Ана. 2023. *Умејноста на дијалоѝ*. Скопје: Институт за македонска литература.
- Јовковска, Ана. 2022. „Первертираните родови улоги во филмската феминистичка утопија и нивниот одраз во општеството“ во *Контекст бр. 25*. Скопје: Институт за македонска литература, стр. 81-92
- Кристева, Јулија. 2005. *Токаѝ и фуѝ на груѝста*. Скопје: Темплум.

Саџани, Решма. 2019. *Храбри намесѝо совршени*. Скопје: Арс Либрис.

Херман, Цудит Луис. 2000. *Траума и закрепнување*. Скопје: Темплум.

Ана Јовковска

**Violence and Trauma in the Novels *On Monday They Will Love Us*
by Najat El Hachmi and *Blue Jewelry* by Katharina Winkler
(Summary)**

The text problematizes the key concepts of violence and trauma in the literature of the Moroccan-Spanish author Najat El Hachmi and the Austrian author Katarina Winkler. Their award-winning novels *On Monday They Will Love Us* (Antolog, 2023) by El Hachmi and *Blue Jewelry* (Antolog, 2020) by Winkler address the theme of totalitarian control of the patriarchy and its traumatic repercussions on women. Namely, in the two literary works where the body is a pain map, the implications of trauma are confirmed through the conditioning of women's mental health by gender repression and domestic violence. The ethical discourse of trauma analyzed through identity, migration, religious practices, violence and women's rights is particularly delicate. Crucial for this paper is to present the cause-and-effect relation between trauma and identity on several different levels.

Key words: trauma, body, violence, woman

Винсент Вилчник

УДК 821.163.3-1.09

Стручен труд / Professional article



УРБАНОТО ВО МАКЕДОНСКОТО ПОЕТСКО ЖЕНСКО ПИСМО

Клучни зборови: урбаното, женска поезија, Скопје, фланеризам, град

Постојат два неразделно испреплетени света што го формираат човекот во личност и го осмислуваат неговото постоење: неговиот внатрешен свет и надворешниот свет, во кој тој пребива. Во денешно време кога цивилизацијата е на својот врв, кога поимите на индустријализација и модернизација се нешто секојдневно и речиси преживеано, во времето на технолошкиот напредок, урбаната средина е инкубатор на современиот човек, природен хабитат во кој тој создава и твори. Модерниот град стана извор на инспирација, засолниште од секојдневните предизвици, место за одмор, простор за личен развој, ментално преиспитување, а на крај, но не и најмалку важно, еден од клучните фактори што влијаат на идентитетот на една личност. Тоа се одразува и во литературата, а поточно, веќе долги години навлегува и во поезијата каде топосот на урбаната средина станува нераскинлив од суштинската перцепција на све-

тот што ја негува лирскиот субјект. Оваа тесна врска меѓу урбаниот топос и литературата започна да се плете веќе во средината на XIX век, со објавувањето на расказот на Едгар Ален По, „Човекот од толпата“ (“The Man of the Crowd”). Овој прототип на книжевен лик се роди со месо и крв дури подоцна преку поезијата на Бодлер, кога се раѓа фланерот (*flâneur*), централната литературна фигура на урбаното, градскиот шетач по улиците.

Предметот на овој труд е урбаната тематика во македонското современо поетско женско писмо и Скопје како главен топос на лирскиот субјект во кој тој се движи, дише, создава и живее. Со анализата на одреден корпус поезија со урбана тематика се бара одговорот на прашањата – каков дух на градот пренесуваат анализираните поетеси со својата урбана поезија, каква е динамиката помеѓу лирскиот субјект (женскиот) и урбаниот топос на Скопје. За да

се создаде општа слика за ова, под микроскоп е ставена поезијата на неколку современи македонски поетеси: Д. А. Лори, Снежана Стојчевска, Ива Дамјановски, Јулијана Величковска, Биљана Стојановска, Ана Голешка, Виолета Танчева-Златева и Ивана Јовановска, за кои градот Скопје во кој живеат е воедно и нивна поетска инспирација.

Мотивот на урбаното во поезија

На прв поглед поимите урбаност и лирика се тесно поврзани и формираат широка и цврста платформа за модерната поезија. Урбаниот топос е еден од клучните фактори кои влијаат на развојот на современата македонска (женска) поезија. Интересна е мислата на македонската писателка Биљана Стојановска која ја објаснува Аристотеловата мисла дека „сета уметност (поезија) претставува имитирање (*mimesis*) на луѓето и природата“ (2023). Но, ова не е пасивно одразување на природата и човечкиот свет, туку напротив, надградба на природата, исполнувајќи го, односно дополнувајќи го она што природата не може да го заврши. Како што вели Стојановска, во денешно време она што Аристотел го нарекува природа може да се сфати како природата на светот во кој живееме, а тоа често е урбаната средина, градот. А она што градот/природата не може да го „доврши“, ќе го заврши поетот. Градот, како архитектонско и географско битие, просторно се манифестира во телото и умот на градскиот жител, кој го восприема преку своето тело и ум. Така, градот и градскиот жител заедно овозможуваат да се

појават претстави на урбаниот живот во литературата и ликовната уметност. Она што човек го гради не само што се одразува, туку и одредува кој е и како ќе се развива.

Фланеризам

Фланеризмот е првиот концепт на урбаното во поетиката, основата за модерната анализа на урбаното и лиричното, тој е почеток на оваа врска меѓу топосот на урбаното и поезијата. Концептот „фланер“ (фра. *Flâneur* – талкач) се појавува во XIX век. Тоа е централната литературна фигура на урбаниот, градски шетач по улици, кој најмногу се вклопува во толпата, од каде што може да набљудува без да биде забележан од другите. Тоа е лик чија цел и стремеж е да остане анонимен и автономен дури и во самото срце на метрополата. Ултимативната слобода што тој ја поседува е состојбата на неговиот дух: полно присуство во околината, осет за сè што се случува околу него, забележување на најбанални, најсекојдневни детали.

Иако прототипот на фланерот е клучен за развојот на афинитетот кон урбаното и поврзанооста со лирското, оваа книжевна фигура е многу ограничена и, иронично, не дозволува слобода. Имено, да се биде фланер е „скап спорт“. Само човек со пристоен имот и уреден социјален статус би можел да си го дозволи луксузот на вакво бесцелно талкање низ градските улици и набљудување на случувањата околу себе без разлика на време. Исто така и поради ефектите што капитализмот ги имаше и ги има врз искуството на поединецот, фланерот почна да

ја губи способноста да талка и да прави случајни откритија и наоди на улиците преку бавно набљудување. Но, можеби најеклатантното ограничување на овој толку посветен припадник на урбаното е родовата едностраност или пристрасност.

Иако постои термин за жена-скитничка, *flâneuse* (фра.), ова е повеќе имагинарна деривација, бидејќи повеќето француски речници не го ни содржат овој термин. „*Littré* (1905) дозволува *'flâneur, -euse'*. *Qui flâne*. Но *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* го дефинира терминот, на наша запрепастеност, сосема неповрзано, како некаква лежалка“ (Elkin 2017: 14).

Лорен Елкин пишува дека академиците во голема мера ја отфрлиле идејата за женски фланер. Тоа е затоа што во XIX и почетокот на XX век беше невозможно дури и да се помисли на вистинска жена која би живеела во фланеристички стил. Тоа главно било предизвикано од родовата поделба во деветнаесеттиот век. Како што вели Дебора Парсонс, „урбаниот набљудувач [...] бил третиран исклучиво како машка фигура“ (Parsons 2000). Дополнителен фактор кој го отежнува постоењето на „фланерка“ е видливоста. Клучно значење за фланерот е неговата невидливост, незабележителност. На жените им е тешко да останат невидливи, незабележани како мажите, и затоа е речиси невозможно целосно да се поистоветат со улогата на фланер. Како што пишува Лорен Елкејн, жените се и повеќе од способни и ним им е повеќе од неопходно ова бесцелно талкање низ градот. На пример, Вирџинија Вулф длабоко размислувала за односот помеѓу жените и градот. Во 1927 година, таа

го напиша својот голем есеј за фланеризмот, насловен „Уличен лов“ (“Street hunting”). Со текот на времето таа положба на жените постепено се менува: „Додека жените некогаш биле предмет на поглед, како улични скитнички тие стануваат единици за набљудување, десексирани, безродови, облечени во анонимност и толку неразбирливи за градот“ (Elkin 2017).

Како што човечката природа се преобразува, градовите се менуваат, времето се развива и симбиозата на човекот и градот се преформира, па денес имаме една поинаква литературна фигура која талка и шета по улиците на градовите и пее за своето заробеништво или слобода во бетонската џунгла. Значењето на фланер денес е проширено, продлабочено, разгрането и пред сè универзално: веќе не се работи за фланер (машко), туку сега до него стои и пее „фланерката“, за што станува збор и во македонското поетско женско писмо. Во следното поглавје ќе истакнам некои од песните на поетесите кои најмногу ја отсликуваат оваа урбана тематика и во кои Скопје како урбан топос е особено поврзан со нивната лична перцепција на секојдневниот живот.

Тематско-мотивска анализа на македонското женско поетско писмо

За Скопје во поезијата веќе е многу напишано. Скопје е извор на инспирација за многу поети, како што вели Биљана Стојановска: „... не е мал бројот на авторите кои во својата поетика го вметнуваат урбаното живеење, во кое директно или индиректно се насетува битот

на градот“ (Стојановска 2023). Постои и антологија со песни посветени на Скопје – *Песни на Скопје* (Тоциновски 2000), во која се вклучени и многубројни поетеси со своите стихови за Скопје.

Што е Скопје? Тоа е прашање што се појавува како едно од клучните прашања во современата македонска женска поезија. Што е Скопје за овие поетеси, за тие лирски субјекти, за читателите што ги читаат тие стихови; што е Скопје, како е претставено, како е доживувано? Кое е Скопје?

Секако, секоја поетеса лично и на свој начин го доживува Скопје, ја перципира таа поврзаност со градот во кој живее, создава или само поминува, што е многу разбирливо, бидејќи градовите „се менуваат во зависност од тоа чиј внатрешен простор населуваат“ (Јанковски 2008). Интересот на овој труд е пред сè да се види каков однос имаат анализираните поетеси кон урбаниот топос на Скопје и како го доживуваат, како тој град е опеан во нивните стихови. Со својата анализа не би сакала да обопштам карактеристики на урбаното во македонското поетско женско писмо или компаративистички да го опишам, туку едноставно да дадам една куса претстава за урбаното во поединечните песни на анализираните авторки. Со таа намера, врз основа на избрани стихови, ќе го направам токму тоа.

Виолета Танчева-Златева (1968)

За потребите на овој труд беа анализирани 14 песни на Виолета Танчева-Златева од различ-

ни стихозбирки. Иако поезијата на Танчева-Златева не би ја дефинирала како урбана, сепак таа негува посебна врска со својот град – Скопје. Интересно е како локацијата, географското место, топосот во анализираните песни на Танчева-Златева добиваат човечки карактеристики со кои градот се персонифицира: „И уште не можам од тебе да се заситам... тебе раскошен и сиромашен / тебе жежок и студен...“ („Мојот град“, објавена на 091info.mk на 21.3.2023).

Можеби песните за градот Скопје на Танчева-Златева не се пишувани во оној груб, урбанистички манир што се однесува до јазикот, повеќе станува збор за нежен, внимателен, романтизиран, лиричен стил (пример: „Раскрилена во себе по навика влетувам / во секој новораспукан ден“ („Ронење“, необјавена); „... стојам сама од ветровите на есента шибана / среде островот на денот“ („Во потрага по дом“ од необјавениот поетски ракопис *Монолози. Дијалози. Посланија*) и др. Сепак можеме во анализираните стихови да го препознаеме лирскиот субјект што талка низ градот и што црпи инспирација од бесцелното шетање низ улиците и булеварите: „Половина век поминав / по твоите булевари и плоштади и улици / по твоите сокачиња и калдрми / и уште не можам од тебе да се заситам“ („Мојот град“, објавена на 091info.mk на 21.3.2023).

Се спомнуваат одредени топоси: дваесет и тројка („Мало зелено“, необјавена), Соборниот храм во Скопје („Храмот со перјаници“, 2007), Вардар („Тема за песна“, 2011) и урбана архитектура: центар, улици, калдрми, плоштади, плочник, зграда, автобуси, асфлатните

улицы. Потоа, некои специфичности на Скопје како град: смог, магла, маргинализирани делови од општеството, на пример Ромите :„Редно и нашите браќа Цигани да најдат во контејнерите нешто ново и корисно“ („Покривка“, 2018) или „босите нозе на Циганчињата“ („Тема за песна“, 2011) или „Со најубавото ќебе од чеизот го покривам бездомникот“ („Покривка“, 2018).

Би сакала да истакнам уште една многу интересна забелешка за поетското писмо на Танчева-Златева со урбана тематика. Станува збор за вид токсична врска што ја има поетесата со градот Скопје. Од една страна, за него зборува многу мило, убедувајќи го читателот за нивната тесна поврзаност: „оти во тебе е коренот на моето битие“ („Мојот град“, објавена на 091info.mk на 21.3.2023), со што добиваме впечаток за едност со градот, неговиот секојдневен ритам е пулсот на поетесата. Но, од друга страна, анализираната поезија е понижувана со постојана бинарност од урбано-рурално, град-село. Дури самите наслови на песните го најавуваат тоа: „Селско дете“, „Мало зелено“, „Селско-градска девојка“... Виолета Танчева-Златева е родена во село Бориево, па оттука произлегува нејзиниот копнеж по руралното и природното, па така во стиховите постојано се менуваат слики на урбаното и руралното. Љубовта кон градот како да е повеќе принудена, ја уништува идиличноста на поетесата и бара голем данок од неа: „Не се срамам да признаам / дека при последното кубење тревии... прстите ми се накитија со плускавици. / Но и така може да му се плаќа данокот на градскиот живот“ или „Застоениот воздух меѓу зградите / и мор-

ничаво тесто на маглите / ми ја исцицаа бојата од кожата“ („Селско дете“, 2011). Во песната „Одбивам“ поетесата многу јасно го искажува својот став кон градот во однос на селото: „Не сакам да ги слушам- / во далечините веќе треперат звуците / на забрвтаните автобуси и Премногу свесна / за она што ќе ми го зароби погледот / не сакам да се одлепам / од преграчките на стариот даб“ (2011), за во песната „Селско-градска девојка“ се осудува самата себеси: „На што спаднав!? / да лижам прсти / од пиците на Дал Фуфо!“ (2010).

Д. А. Лори (1974)

Долорес Атанасова – Лори со урбаната тематика е повеќе програмски насочена кон критикување на политичкиот и општествениот систем во државата. Во таа смисла градот Скопје се користи како синегдоха, преку опишување на градската динамика и текот на животот, се опишува општествената и политичка состојба („Ние, еве години веќе, живееме на улица, / го шетаме животното во себе по улица, / дреме во колона од автомобили, / дреме на пешачки премин, / стоиме пред општински згради“ („Ние“, 2019). Долорес А. Лори ја упатува својата критика кон политичкиот систем, на пример во песната „Ние“, каде што со елементи на градот се претставува незадоволство од владата, која ја руши симбиозата меѓу луѓето и градот: „Ние – / сите лица еднина и множина, / и ете нè, ќе се искинеме во двоина“.

Би сакала да ја истакнам и песната „Изгубени ракавици“, во која, интересно, токму преку

таа метафора на изгубени ракавици се симболизираат трагите кои човекот ги остава во градот со своето присуство во него, траги кои служат како напомена дека одредена личност постои или постоела; иако изгубена во времето и просторот како ракавици. Градот е сведок на животот, на спомените (албум од слики, мириси, зборови, случки, погледи, прегратки, разминувања...): „Градот е преполн со изгубени ракавици. / Таму ќе останат, на некој тротоар, / меѓу две седишта во автобус, пред трафика, / во кантата во кошот од некоја училница. // Градот е преполн со изгубени ракавици, / како сеќавања од туѓи животи се...“ Интересно е колку дејства се случуваат токму на тротоарот, што е всушност место за прошетка.

Песната „Урбан век“ е вистински манифест на фланеризам во денешниот свет, ги содржи сите „елементи“ на Бодлеровиот фланер (или во овој случај фланерка): бесцелно талкање низ градот („и поминувам бавно, / пешачкиот е празен, / ама чекам некој да помине.“), шетање низ улиците („Го шетам градот, / го роварам градот, / претурам низ градот, / како низ полна фиока, / барам едно, наоѓам друго“), губење во толпа луѓе и набљудување на индивидуи околу себе („И ете ти ја неа, во голема машка маица... и го гледам него, / клекнат покрај трошен велосипед...“). Исто така фланеристичкиот дух ечи и од стиховите на песната „Скопје мое“: „Деновие се бараме низ него, / талкаме низ улички, ... Се губиме. / Се плашам да не се најдеме“. За слично можеме да зборуваме и во песната „Ќе се сретнеме ли?“, во која поетесата се прашува дали во тој град на постојано движење (се

движи и сама – патува во автомобил), постојани разминувања, обврски, итање, среде толпата во која е опкружена со луѓе, но во исто време сама, дали ќе го сретне него: „да подзаборавам дека тивко се губам, / дека се разминувам со себе, / со тебе, со другите. / Ќе се сретнеме ли?“ (2019).

Градот кај Д. А. Лори пред сè е простор во кој се движи, живее и егзистира, рамковна драма на главното драмско сиже – нејзиниот внатрешен свет. Градот е време, изгубено време: „Има еден град, граден од времето“ („Скопје мое“, 2019), поминато време: носталгија и спомени („...и си знаеш, ти шепотат коските, / дека многу малку работи / остануваат исти“ („Небо меѓу чатии“, 2019). Градот за поетесата е општество. Градот нејзе не ѝ нуди засолниште, ниту мир, ниту утеха. Општеството е безнадежно, болно, пасивно: „треба почесто да седам дома, / треба почесто да подзамижувам, / а ретко ми успева“.

Изрази со урбана конотација: улица, колона од автомобили, пешачки премин, општински згради („Ние“), тротоар, автобус, трафика, кантата („Изгубени ракавици“), семафори и конкретни топоси: Дебар Маало („Небо меѓу чатии“).

Слично како кај Танчева-Златева, и Д. А. Лори го персонифицира градот: „Град со аритмија, град со тахикардија“ („Скопје мое“). Во нејзините стихови се наоѓаат и моменти на градот што се карактеристични токму за Скопје: „Глото под него сè уште се тресе, кога ќе се крегне маглава, ќе нè нема нас, ќе го нема градот“.

Снежана Стојчевска (1980)

Иако урбаното во поетското писмо на Снежана Стојчевска не е преовладувачко и во нејзините стихови се наоѓаат стихови инспирирани од урбаното Скопје, од понекогаш непријатната врева и брзиот тек на тоа моденско средиште на Македонија. Со сарказам и скришна здодевност Стојчевска ја доживува скопската џунгла: „Низ автобуското стакло реалноста е поочигледна. / Госпоѓата во BMW-то брои пари над воланот. / До мене седи Ромка со преубаво дебело бебе во рацете. / Се прашувам кој е побогат? Посреќен? // Жените на билбордот на кој пишува / убавината доаѓа однатре / рекламираат корективна козметика. / Пред црквата, како и обично, стојат истите просјаци“ („Во движење“ 2016: 36). Во оваа песна го имаме тоа набљудување на толпата, анонимното губење на себе си во „ние“ и истакнување на „тие“: „Девојката што седи спроти мене, до мене седи Ромка, истите просјаци...“ („Во движење“).

Бесцелното талкање и уживањето во прегратките на саканиот град, шетањето без страв по ноќните улици ги опејува песната „До кога ќе ме оставаш“: „До кога ќе ме оставаш вака сама / да лутам по улиците на Скопје чекајќи утре? („Во движење“ 2016: 65) или „Пешачки премин“: „се прашував додека го премостував Камениот мост. / Истата ноќ ме испрати до пешачкиот премин“, а Скопје персонифицирано е и како сведок: „Скопје беше сведок, улиците празни и тивки / само заспаниот таксист / од другата страна на пешачкиот премин / чекаше да ме врати назад во реалноста“ („Во дви-

жење“ 2016: 43). Скопје за Стојчевска понекогаш е и безнадежна, еднобојна, меланхолична сивотија што ја плени во својот безизлезен кафе: „Денот мирисаше на забна ординација. / Напнатоста беше постојана / реалноста ми зухеше во ушите. /.../ Сиот тој бетон / ми го пие руменилото од образите / не знаев досега / не сфатив / гулабите се камелеони на асфалтот / во овој град со сиво небо, / сиви улици, / сиви лица, / сиви срца“ („Колку сила е потребно да се преживее еден петок преоблечен во понеделник“, 2015: 53).

Јулијана Величковска (1982)

Песните на Јулијана Величковска, анализирани во рамки на овој труд, се од стихозбирката *Комарци* (2010) и од изборот поезија *Отворена книга* (2017). Во поезијата на Величковска не станува збор само за поетско писмо со урбана тематика туку и за урбан поетски израз, бидејќи од сите рамништа на нејзината поезија, како што се јазичен стил, формата или изгледот на песните, тематиката, начинот на перцепцијата и процесирањето на животот, поврзувањето на надворешниот свет со внатрешниот свет на лирскиот субјект, сето тоа кај Величковска може да се поврзе во поетиката на урбаното. Се говори за поетеса без влакно на јазикот („пцујам мајки додека ковам шајки, Ме боли кур, велиш“ („Ме боли“, 2010: 12), без залажување за ситуацијата во општеството, за некаква деестетизација, па дури делиризација на поезијата со што во никој случај не се намалува квалитетот на поетскиот израз на авторка-

та, туку тој многу присно ги одразува денешното време, општеството, начинот на размислување, денешното Скопје, денешното меѓусебно влијание град – граѓанин. На пример: „10 / Така фино одиш кон Џино секс машино! / 11 Заспав пијана, се разбудив со повеќе целулит“ („Sweet dreams are made of this“ 2010: 44). Кај Величковска поезијата не е нешто возвишено, оддалечено, само за посветени души, туку таа е цврсто на земја, со стоичка мисла, понекаде со грубо, остро, болно соочување со реалноста и смело поигрување со банални, непоетски изрази и зборови: „Твоео детско лице / и цицки што нудат утеха / Мојот покачен холестерол / и твојот скршен заб... Сите жртви на модата / И сите жртви од сообраќајот / Сите џанкери и наркоси / И сите тажни, очајни манијаци. Ги пикнав во моите клоновски чевлички“ („Кловновски чевлички“ 2010: 20). Преку нејзините стихови не само што можеме да си ја замислиме таа ведута на Скопје, туку можеме да ги доживееме и сите мириси и звуци, таква урбана атмосфера ечи од поезијата на Величковска: „Сите неискнижени фактури / И калливи сиви улици / Сите градски автобуси / И скршени семафори / Сите криви зебри / И смачкани зелени жаби / Сите ќеси од смоки / И испукани петарди / Ги напикав во моите клоновски чевлички“ („Кловновски чевлички“ 2010: 20).

Како и речиси сите други анализирани поетеси во овој труд, и Јулијана Величковска не може да не го спомне специфичниот воздух на Скопје: „Косата ми мириса на смог / Ох бејби / Ти ми рече: / Косата ти мириса на Скопје / Рече: / Косата ти мириса на скопскиот смог / О беј-

би / Јас ти реков: / Извини“ („BLUES песна“ 2010: 37).

Песната „Ме боли“ исто така сведочи за вонредна внимателност и свесност на авторката за околината: „Далматинец на нашиот сив и мокар плочник... / Црвенкапа бабичка трча по автобусот, / тој не запира, а таа / исчезнува во смог и ќеси за отпадоци“ („Ме боли“ 2010: 12).

Еден од примерите за урбаниот поетски израз на Величковска е и песната од збирката поезија *Ойворена књиџа* (2017: 64), „Новиот асфалт беше во гранули“:

„Новиот асфалт беше во гранули, како и моето утринско кафе. Свеж. Истурен од камиони. Згмечен од валјаци. Мاستилав. Темен. Леплив. Истурен пред нас насилно. Брутално. На сонце се топеше. По дождот уште посилено мирисаше. Како полнета бонбона од Европа крцкаше. Како жив песок со обувки се хранеше. Со син јазик од кинеско куче, како стар Французин, гонови бакнуваше.“

Тоа се само неколку од многуте примери за урбаното во поетското писмо на Јулијана Величковска.

Биљана Стојановска (1984)

И кај Биљана Стојановска Скопје е претставено и доживеано од различни перспективи, во различни бои, во различни расположенија. На пример, во сабота Скопјево е бавно, развлечено, празно: „Лете сè изгледа како слика на Дали. / Нападне нема никој надвор. / Сабо-

та е. / На терасите зјаат само алишта прострени
сношти. /.../ Празни се столчињата од локална-
та меана. / Мачките спијат под клупите на сен-
ка.“ („12.“ 2015). Понекогаш тоа е сиво, слично
како кај Стојчевска: „Небото беше сиво / како
песна на 'Мадругада' / додека те гледав утрово
како минуваш / преку улица во центарот на гра-
дот“ („26.“ 2015: 30). Животот во градот е од-
раз на животот во душата на неговите граѓани
(„2.“ 2018):

„Веќе неколку дена ги рушат бараките што беа
сместени до онаа во која работам.
Багери, машини и купишта отпад.
Наскоро ќе ја срушат и нашата.
И сето тоа не ми е сеедно оти веќе одамна се
имаме научено да рушиме бараки, објекти, пла-
нини, паркови, пријателства, љубови и вселени.
Не за да изградиме нешто ново, туку само за да
не нема.“

Поезијата на Стојановска е исполнета со
градскиот дух, со *црвениите авиобуси и ками-*
ониие, електрични уреди, автомобили и сема-
фори, трафикаџа.

Има и песни во кои со груб и саркастичен
јазик поетесата ја опишува својата внатрешна
состојба, во кои градот ѝ служи за потенцирање
на автентичноста на своето доживување, како
во песната „27.“, кога на почеток вели „Помеѓу
две половина плати / и две префрлања во авто-
бус. / Помеѓу двата краја на градот / и помеѓу
цвеќињата на Матка“, а завршува шокантно,
провокативно: „Помеѓу звукот од чашите по-
пратен / со здравцата на мојата пријателка: 'И
курцу време пролази'“ („27.“ 2015: 61).

Тоа што се забележува во сите десет ана-
лизирани песни со урбани мотиви кај Биљана
Стојановска е што местата, просторите, урба-
ната архитектура и елементите на или во гра-
дот служат како точки според кои Стојанов-
ска се ориентира на мапата на својот внатре-
шен свет: „Најдолгите седум минути во мојот
живот / беа додека чекав да ти дојде таксито за
дома. /.../ всушност, сакав да трчам по улици-
те, / да ги газам трендафилите што ги засадила /
општинската управа / и наглас да урлам дека са-
кам друг“ („29.“ 2015: 33).

Ана Голешка (1987)

Од македонската поетеса Ана Голешка ана-
лизирани се две стихозбирки: *Љубов на улица*
(2013) и *Најишан дом* (2018). Во првата Голешка
не воведува во нејзините стихови со следни-
ве зборови: „Бескрајот / е улицата по која чеко-
риме. / Таму секогаш има Љубов“. Гоко Здраве-
ски во својата рецензија кон стихозбирката *На-*
јишан дом запишал дека Ана Голешка е „жена
што им пркоси на градот што го љуби и на луѓе-
то што живеат во него. Во поезијата таа е во
исто време жена што отмено, со главата крена-
та угоре, чекори низ улиците на градот...“ (Здра-
вески 2018: 49).

Поезијата на Голешка во која можеме да
го согледаме урбаното, ни носи сосема поина-
ков ветар од другите погоре претставени стихо-
ви. Тоа е поезија исполнета со одредена лесно-
тија, ведар дух, жива динамика, хумористички
изразена љубов и припадност кон родниот град
Скопје. Во стиховите на авторката Голешка се

појавуваат разни делови на Скопје: „Крстот на Водно свети до половина“ („Оваа вечер“ 2018: 10), „На одење накај дома ги сликав ружите кај Влада.“ / „Ружна е Владата (Мислев дека разбирам)“ 2018: 29), „Оцата кај Кале“ („На Бајрам“ 2018: 40). Скопје за поетесата е најомилениот град, нејзиниот дом, нејзиниот љубовник, како во песната „По обилни и меки дождови“ (2018), во која градот е персонифициран и претставен со лирични метафори како возвишено место на сеќавања, засолниште и ода на градот, каде што тој невообичаено е спореден со поле полно цвеќиња:

Градот е како Тор изморен, чеканот е само при-
вид во пареата
Такси-возилата се пожелтени полиња нарциси
во амбиент на Гоген
Светот свири кларинет со тага на циганска черга
што се разделува од реката
Го бакнувам градот што ме мие
Од неговите секавици јас раѓам латици диви
ружи, липа и костени
Се заигрувам со коцките сеќавања истурени од
неговата утроба
Го бодрам, по секоја борба,
Како храбар љубовник
Да ме врати дома.

Интересно е и како авторката го доживува градот во различни годишни времиња. Иако неподносливо спарно, летното Скопје Голејшка пак го опишува нежно, кротко, како да зборува за своето дете: „Скопје тоне во жешка кома... Асфалтот гори од незауздана страст“, за на крајот токму на градот да му се постави пра-

шањето: „Што сме ние, граду мој сиров / Освен оган и вода што се доближуваат?“ („Скопје тоне во жешка кома“ 2018: 27).

Во нејзината поезија има и многу изрази со урбана конотација, односно изрази што го пренесуваат урбаниот стил на живеење и на јазично ниво: асфалт, рандом факт, канделабра, виртуелното небо, пешаците, станица, градска врева, автобуси, автомобили... Интересно е како Ана Голејшка ги забележува случувањата околу неа додека се движи низ градот Скопје, дури и оние најситни, најнебитни: „Тонам со денови / Во очите на осамените мачори / што гуват ко намќори / борејќи се за женка / меѓу тркалата на возилата / Во студот по џебови / Беззабиот возач на автобус / што чека нови патници / со стари станици. / И секогаш го фаќа дремка“ („Февруарска“ 2013: 99) или во песната „Во мојот град“: „Овде / графитите веќе ги нема / младите зеваат ... / И сливите / нема кој да ги бере“ (2013: 108).

Голејшка во својата поезија го прифаќа градот таков каков што е, со сите негови мани, грешки, пукнатини и специфики, дури и во најсекојдневното таа ја наоѓа убавината: „Мирис на ‘Solea’ во влез / поминала мајка со бебе / или тазе избричан средношколец, / паднати сметки од кабловска / се меткаат под мојата патика“ („Номе“ 2013: 36) или нежни присетувања на градот: „Кога од небо / авионите ко ајкули / ронеа летки А ние викавме гласно по нив / ко од горе да паѓаат бонбони“ (2013: 82) или пак „Има што да се најде на калдрмите. / Зборови, години, мината и слабости / грамади бол, векови и радости“ („Во мојот град“ 2013: 108).

Исто така една од карактеристиките, што всушност се појавува во анализираната поезија кај сите поетеси земени предвид, е персонификацијата на Скопје и изразувањето љубов спрема градот преку замислување на љубовна врска, како во песната „Елегија СК“: „Не, јас и ти немаме класична врска / како класична музика / што ја пуштаат / секогаш кога е ден на жалост“ (2013: 93).

Ива Дамјановски (1996)

Во рамки на овој труд се анализираат и осум песни на поетесата од помладата генерација Ива Дамјановски, која во своето поетско писмо со урбана тематика навистина нурнува во урбаните прегратки на Скопје, му се предава на неговиот ладен скут од смог, асфалт и брутална нежност. Нејзиниот поетски израз е прецизен, строг, неотповиклив и разумен.

Како пример може да се претстави песната „Да се свиткам или скршам?“, во која градот е персонифициран и ставен во позиција на некој во одреден однос со лирскиот субјект. Градот има очи („неговите очи се ваши“), градот може, иако не сака, да зборува („Градот не е нем / туку дете кое одбива да зборува“). Иако нема конкретни топоси, многу конкретно се чувствува урбаниот дух на современиот град, кој на лирскиот субјект му ја нуди анонимноста и невидливоста. Градот на поетесата Дамјановски ги идентификува луѓето, ги одредува: „Градот знае дека не го препознавам / и знае која сум јас / иако веќе не знам како да дознавам“ („Да се свиткам или скршам?“ необјавена). Во нок-

но време, кога сите спијат, градот е буден. Иако лирскиот субјект е збунет, изгубен, градот го познава многу добро. Додека лирскиот субјект се движи (повторување на стихот „Го сечам по испрекинатите линии“), градот стои на место („градот ме плаши / бидејќи не се движи“) со што предизвикува немир и страв во лирскиот субјект. На крајот Ива Дамјановски вели: „Зарем не гледате дека градот си заминува / и ве остава сами?“ („Да се свиткам или скршам?“ необјавена).

Во уште необјавената песна „Милосрдие“ читаме прекрасна, длабока, ранлива и трогателна исповед на поетесата, која обраќајќи се кон градот ја изрекува својата молитва, својата мантра, својот реквием. Токму во оваа песна е вткаен очајот по анонимноста, по невидливоста на еден граѓанин во својот град: „Сакам да бидам толку мала, / ... / што невидлива ќе се чинам / ... / толку мала што речиси ќе ме нема / и овој град веќе нема да ми биде тесен“. Во овие стихови градот станува храм: „Тртоарот личи на испружена рака / уличната светилка на / тотем / пред кој ја кажувам мојата молитва“ („Милосрдие“ необјавена). Интересно е како во урбаната поезија нешто сосема секојдневно, дури неестетско, добива одлики на возвишено, естетско, свето, што можеме да го наречеме сакрализација на профаното. Токму со таков потфат преку урбаното се создава лиричното, како пример можат да се издвојат следните стихови: „толку мала, колку еден **кварк**, / сакам никогаш да не можам да бидам / ништо повеќе од еден **чарк** / од една светла **машина**“ („Милосрдие“ необјавена).

Интересно е дека мотивот што се протега низ македонското поетско женско писмо со урбана тематика од различни авторки е загадноста на скопскиот воздух, па и Ива Дамјановски не изостанува во тоа: „затоа го сакам мојот град / иако тој не ги сака моите гради“ („Гравитација“ 2022) или „Во оваа магла / не можам да видам дали имаш душа“ („Скопје“ 2019).

Како дел од тоналитетите на Ива Дамјановски може да ги истакнеме и сарказмот и критичноста. Во песната „Без С“ таа со одредена мера иронија и сарказам пишува за својот град: „Светиот смог / е твојот врховен Бог, постојано неизграден / и гладен“ („Без С“ 2022). На ова место би сакала да го издвојам и стихот со набојот на иронија од песната „Врата“: „Се обидувам да ги наполнам моите бели драбови / со дим / за да ме потсеќаат на дома“, или „Ги сакам / како и оние упорни семафори / во град полн со далтонисти“ (2022).

Во истата песна исто така градот е антропоморфизиран: „Тешка е твојата љубов или Твојот часовник не умее да отчукува / и затоа ти не умееш да старееш, / постојано неизграден / и гладен“. Иако и во овие стихови не се спомнуваат конкретни топоси, се спомнуваат конкретни природни катастрофи од кои страдал градот: „ни водата (1962) / ни огнот (1689) / ни земјата (1963) / ни воздухот (-) / не можат / да ти го уништат / духот“ („Врата“ 2022). Интересни се и оксимороните што ги користи авторката: *брујална нежност*, *сива ѝрејрайка*, *бейонска рака*, *бездомен ѝраг*.

Еден од „двоумните“ стихови е и следниот: „Облакодерите се одлично место да научиш да

леташ / го бирам градот наместо градината / и се сеќавам на иднината“ („Вистината е куршум со кој се тркам“ 2022).

При читањето на овие неколку песни со мотив на урбаното на Дамјановски се создава впечаток дека Скопје за поетесата е многу нешта; тој е кафез, но и слобода, тој е отров, но и дом, исто така Скопје за авторката претставува засолниште, извор на илузија... Во секој случај, Ива Дамјановски е несомнено една од македонските поетеси што ја црпи својата инспирација од урбаната оаза на Скопје.

Ивана Јовановска (1998)

Ивана Јовановска е уште една од помладите поетеси за чија поезија може да зборуваме низ призма на урбаното. Веќе самите наслови на двете стихозбирки на оваа поетеса го навестуваат урбаното: *На ракавој на ѝрагој* (2021) и *Номадски зајвор* (2023). Во поезијата на Јовановска „релациите меѓу внатрешниот и надворешниот свет, меѓу себе и другите, меѓу телото и просторот, меѓу домот и градот се мошне ефектно оркестрирани“ (Мартиновски 2023). Особено во песните од циклусот „Нов почеток“ од стихозбирката *На ракавој на ѝрагој* (2021) „лирскиот субјект преку своето тело ја чувствува нераскинливата врска со урбаниот хронотоп“ (Мартиновски 2023): „Погледни во себе / Празнините во телото те чекаат да се вратиш. (...) Болките во телото сонуваат дека ќе се родиш / како првиот слободен човек на градот. / Како првиот што станал свесен за своите места“ („На ракавој на градот“ 2021). Како што

вели Мартиновски во предговорот кон стихозбиркава (2021) „Читајќи ја поезијата на Ивана Јовановска, го насетуваме чувството за единството меѓу човекот и светот“. За тесната врска помеѓу лирскиот субјект и градот зборуваат и стиховите „Одам да се прегрнам со сите маала / низ кои можам слободно да чекорам“ („Никогаш повеќе“ 2021), додека во песната „Котлина на болките“ градот Скопје претставува безнадежна котлина: „Во оваа наша котлина / виреат само исушени болки. / Нема живототворна вода“ чии „Ракавите ... се скриени од уморни ридови“ („Котлина на болките“ 2021).

Слично како и другите веќе споменати поетеси, и Ивана Јовановска ја чувствува вознемиреноста на постојаното патување и парадоксот на некоренетост од една страна, но и тесната поврзаност со градот, од друга страна: „патник си / и во скопје и во мадрид / исто им се бунтуваш на номадските затвори“ („Номадски затвори“ 2023: 11).

Заклучок

Вирџинија Вулф забележа дека физички го апсорбираме таканаречениот „пулс на градот“ и дека градот го инспирира секогаш човекот, и му дава содржина за драма, песна или приказна. И токму ова сакав да го направам со мојата тематска анализа на поезијата на неколку современи македонски поетеси; да го доловам тој пулс во нивните стихови и да истакнам дека и во македонското женско писмо често, особено во последно време, токму градот, урбаноста на

Скопје служи како инспирација, гориво и лекување на овие поетеси.

Од анализата може да се изведе заклучок дека градот навистина е извор на идентитет, нирвана, црпење инспирација, поттик за општествени промени, себепронаоѓање. Кај сите анализирани поетеси неизбежна е забелешката дека Скопје е средиштето, местото каде што се случува нивниот живот, каде што се збогуваат, среќаваат, тагуваат, се лутат, радуваат, ослободуваат, заробуваат, дознаваат... Градот за овие авторки е главната бина на нивните секојдневни (внатрешни или надворешни) драми. Може да се истакнат неколку општи компоненти на урбаното во македонското женско поетско писмо на анализираниите поетеси: несомнена персонификација на градот, одредена доза сарказам во истакнување на општествените и политички случувања, па и еколошки проблеми (загаденоста на скопскиот воздух) на градот Скопје, спомнување на маргинализираните во општеството (Роми, бездомници, просјаци), некои своевидни облици на фланеристичко талкање и губење во градот, таканаречен „Love and Hate Relationship“ со градот.

При читањето на поезијата напишана во последните две децении, се забележува дека одеднаш во поезијата се појавуваат нови топоси (делови од урбаната архитектура и инфраструктура), се наоѓа убавина, спокој и допир со себеси во поинакви нешта: во банални, дури понекогаш примитивни детали на градскиот живот, како што се фрлени ќеси, смрамот во автобусите, звуците на циганските лелекања, менување

то бои на семафори и така натаму. Поезијата станува пореална, подопирлива, поостварлива; поезијата станува живот.

Литература

- Bashkirtseff, Marie. 1997. *I Am the Most Interesting Book of All: The Diary of Marie Bashkirtseff*. Michigan: Chronicle Books.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. USA: Harvard University Press.
- Elkin Lauren. 2018. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris New York Tokyo Venice and London*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Foucault, Michel and Miskowiec, Jay. 1986. „Of Other Spaces“ IN *Diacritics* 16, 1986, no. 1: 22–27. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Parsons L. Deborah. 2000. *Streetwalking the metropolis: women, the city, and modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Stojanovska, Biljana. 2023. „The poet will complete everything the city cannot“ IN *Versopolis*, <https://www.versopolis.com/articles/author-of-the-week/1398/the-poet-will-complete-everything-the-city-cannot?fbclid=IwAR17fKcy4YuwBQtoIyspa-NE8L0iK3tf3c01HUsDym1c1BOvnr1ibOe3ky4>, посетено на 2.10.2023.
- Тоциновски, Васил (ed.). 2000. *Песни на Скопје*. Скопје: Дирекција за култура и уметност.
- Јанковски, Владимир (ed.). 2008. *Скопје со широко отворени очи*. Скопје: Темплум.

Монографии и поетски стихозбирки

- Величковска, Јулијана. 2010. *Комарци*. Скопје: ПНВ
- Величковска, Јулијана. 2017. *Отворена книга*. Скопје: ПНВ
- Величковска, Јулијана и Димоски Ѓорѓо, Славе (ed.). 2023. *Самодиви, ѝанорама на македонската поезија ишиувана од жени, од ипреродбата до денес*. Охрид: Поетска ноќ во Велестово
- Дамјановски, Ива. 2019. *Тие*. Скопје: ПНВ
- Дамјановски, Ива. 2020. *Двоумење*. Скопје: ПНВ
- Дамјановски, Ива. 2022. *Тријажа*. Скопје: Темплум
- Голејшка, Ана. 2013. *Љубов на улица*. Скопје: Култура
- Голејшка, Ана. 2018. *Наишан дом*. Скопје: Антолог
- Здравески, Ѓоко. 2018. „Рецензија на ракописот „Напишан дом“ од Ана Голејшка“ во Голејшка, Ана. 2018. *Наишан дом*, Скопје: Антолог
- Јовановска, Ивана. 2021. *На ракавој на трагој*. Скопје: ПНВ Публикации
- Јовановска, Ивана. 2023. *Номадски зајвори*. Скопје: ПНВ Публикации

- Лори, Д. А. 2019. *Небо во кафез*. Скопје: Д. А. Лори
- Мартиновски, Владимир. 2023. „Лирска драма во три чина“ во *На ракавој на трагој* стр. 47-52, Скопје: ПНВ Публикации
- Стојановска, Биљана. 2015. *Зборовите немаат значење*. Скопје: Темплум
- Стојановска, Биљана. 2018. *Сџан шџо се расџаџа*. Скопје: Галикул
- Стојчевска, Снежана. 2015. *Модри фанџази*. Скопје: Темплум
- Стојчевска, Снежана. 2017. *Треба да е лесно*. Скопје: Антолог
- Танчева-Златева, Виолета. 2007. *Мојој Пикасо*. Скопје: Ѓурѓа
- Танчева-Златева, Виолета. 2010. *Заробеници на молкој*. Скопје: Ѓурѓа
- Танчева-Златева, Виолета. 2011. *Отнена*. Скопје: Ѓурѓа
- Танчева-Златева, Виолета. 2018. *Пајој*. Скопје: Паблицер

Vinsent Vilchnik

The Urban in Macedonian Women's Poetry
(Summary)

The subject of this paper is the urban theme in Macedonian contemporary female poetry and Skopje as the main topos of the lyrical subject, in which she moves, breathes, creates and lives. The analysis of a certain corpus of poetry with an urban theme seeks the answer to the questions of what spirit of the city the analyzed poetesses convey with their urban poetry, what is the dynamic between the lyrical subject (female) and the urban topos of Skopje. In order to create a general picture of this, the poetry of several contemporary Macedonian poetesses was analyzed: D.A. Lori, Snezhana Stojchevska, Iva Damjanovski, Juliana Velichkovska, Biljana Stojanovska, Ana Golejska, Violeta Tancheva-Zlateva and Ivana Jovanovska, whose city, more specifically Skopje, is their inspiration. From the analysis it can be concluded that the city is really a source of identity, inspiration, impetus for social changes and self-discovery. With all analyzed poets, it is inevitable to note that Skopje is the center, the place where their life takes place. Several general components of the urban in the Macedonian female poetic writings can be highlighted: personification of the city, a certain amount of sarcasm in highlighting social and political, even environmental problems of Skopje, mention of the marginalized ones in society, some peculiar forms of flâneurish wandering and getting lost in the city. When reading the poetry, written in the last two decades, one notices that suddenly new topos appear in the poetry. One finds beauty and touch with oneself in different things: in banal, even sometimes primitive details of city life. Poetry becomes more real, more tangible, poetry becomes life.

Key words: the urban, women's poetry, Skopje, flâneurism, city

Mira BekjarУДК 378.147.091.322:316.454.54
Преїлеген научен їрруг / Review article

SOCIAL INTERACTION, LANGUAGE USE AND NEW MODALITIES

Key words: social interaction, language use, human-AI interaction, writing

Introduction

Social interaction occupies the central position of human experience. Verbal, non-verbal, visual and audio social interactions shape our daily activities and existence. Researchers have spent decades studying social interactions and the impact of those interactions on the participants and societies as a whole. In social psychology our existence as social beings is in the heart of the studies meaning that researchers focus in the explaining theoretically and practically how people interact with other people. Language learning and use is an integral part of the social interaction. We know that language learners need input that is just above their current level of understanding, i.e. comprehensible input (Krashen 2004); need opportunities to express themselves, i.e. comprehensible output (Swain 1985); and receive feedback from peers and capable others. Interestingly, these principles can all come into play

when learners use language actively and creatively with other people in social interaction. In other words, through social interaction with others (including humans or technology), individuals can develop skills and cognition through co-construction of meaning. With the development of technology, new media have offered unique ways for social interactions to be shaped.

The relevance of this study is in the attempt to fill a major research gap which relates to the lack of existing facilitators related to social interaction, which are important for proper language use. There is an inevitable urge to address the construct of social interaction, as one of those facilitators. Observation of classes and years of teaching have shown me that language learning, language use and communication in general could be more effective when social interaction between peers or interlocutors is well-established, as important social skills are developed through interaction, including coop-

eration, careful listening, offering help, sharing information, empathy, and self-control (Hurst et al. 2013). Social interaction could be manifested as negotiation of meaning, collaboration, and reciprocal exchanges in classroom tasks. In addition, the role of social interaction in inquiry-based learning, problem-based learning, and project-based learning is paramount, supporting 21st century skills and active learning (Geisinger 2016).

In this paper, various understanding of social interaction will be provided as well as ideas on how communication studies researchers and educators can facilitate and explore social interaction.

Social interaction

Using a native (L1) or foreign language (L2) implies a phase when individuals manage to successfully master grammar rules and acquire significant vocabulary knowledge of a language but may not be able to express themselves using this knowledge. Learning a language and the use of a language is made effective only when speakers use language actively and creatively with other people, or engage into social interaction.

According to Goffman (1959), social interaction was seen as a theater, and people in everyday life were observed as actors on a stage, each playing numerous roles. Other individuals who observe the role-playing and react to the performances are the audience. Goffman's theory is based on the idea that people, as they create social interaction together in various social settings, are constantly engaged in the process of "impression management", meaning that each individual tries to pres-

ent themselves and behave in such a manner that will prevent the embarrassment of themselves or others. This relates well to successful social tasks accomplishment because it emphasizes the importance of the *self* and users' identity creation, participation, and bodily practices involved in the social interaction. Moreover, Little (2016) defines social interaction as "the process of reciprocal influence exercised by individuals over one another during social encounters". Social interaction used to refer mainly to face-to-face communication in which people are physically present with one another in various contexts for various reasons. In modern society, the nature of social encounters has changed, meaning they are technologically mediated and are constantly changing the nature and dynamics of the interactions. Modes such as texting on phones, messaging/chatting via social networking applications such as Viber, Instagram, Twitter, Skype, Telegram, and/or video conferencing tools such as Zoom or Google Meet have significantly influenced the ways people exchange ideas and behave. In sociology, social interaction is generally approached at the micro-level. Discourse, social and mental structures and social scripts include pre-established patterns of behavior that people are expected to follow in specific social situations. Those patterns that govern the relationship between particular individuals are being examined systematically by scholars and scientists.

Social interaction is based on two-way give and take rather than one-way exchange where either only one person is talking or no one is listening and responding. The nature of creative and responsive interaction is changing as new develop-

ments in the world of artificial intelligence (AI) are making rapid and instantaneous breakthroughs in this domain, with opportunities to work interactively with the computer growing exponentially over the past decade. Today, there are applications that can listen to one's speech and respond relatively correctly. For instance, asking Google Home, "What time is it?" is most likely replied to with a grammatically correct response, or asking the text-based, AI-operated tool ChatGPT, the chatbot developed by OpenAI more complex questions such as "Who are the main scholars in Gender studies?", it would similarly produce a meaningful response even stating details about Judith Butler, Simone de Beauvoir, bell hooks (with the distinctive spelling). These apps do the process in a way that it has provoked fear and awe in the academic world due to concerns over cheating in writing and the future of creativity and education in general (see Duffy & Weil 2023, for a review). Additionally, technological innovations have notably transformed academic writing, a crucial skill in educational systems. The advent of various digital tools has profoundly impacted how scholars conduct research, write, and compose their work (Schcolnik 2018).

Whichever angle we take in defining social interaction, the key features that it consists of are: negotiation of meaning, adaptability, emotional and cognitive feedback, reciprocity, social roles and status of participants, purposes, and the norms and rules in the social context. Negotiation of meaning is crucial for successful social interaction, which means that interactants should have the opportunity to ask for clarification, for further elaboration. Non-verbal expression that the communication is

not clear or there is misunderstanding is a technique for negotiation of meaning. In social interaction individuals use some previously-acquired social strategies and work effectively with other interactants, but also with technology.

Previous research on social interaction and learning

Social interaction is the crucial component of the process of learning. For this component to occur, learners should be eager to be engaged in interaction aimed at learning or to allow interaction to happen naturally together with the learning. Social interaction is correlated to the confidence of the learners and comfort in learning. Hurst et al. (2013) explored learning outcomes through reflections after implementing social interaction in an experimental class. They have gathered students majoring in education and applied several social interactive teaching strategies to enhance literacy among students. The researchers utilized reflections and surveys to investigate the learning outcomes of the education students and realized that social interaction improved the learning by enhancing their knowledge of literacy and their critical thinking and problem-solving skills. Another relevant factor that has been researched is passion in teaching and learning which is closely related to successful social interaction. As Levitt et al. (2023: 82), who based their research on passionate teachers and passionate learners, pointed out passionate learners are "more motivated and fulfilled in their studies, leading to improved social and emotional well-being along with a sense of accomplishment

and pride” because they feel a sense of relevance and purpose in their education when they can explore their interests and passions and develop positive social interaction with others.

In my view, the above mentioned issues point to what actually happens during a successful social interaction. Active engagement, goal-directed behavior and metacognition intertwine in the learning process. Active engagement refers to the idea of commitment and confidence, the feeling of doing meaningful work. Goal-directed behavior covers the responsibility and intrinsic motivation (see self-determination theory - SDT by Ryan and Deci, 2017) and extrinsic motivation (see Weiner 2000). Finally, metacognition helps improve individuals’ intuition that aids fluency reflection.

A good example of research that examines the dynamics of engagement with all the above mentioned factors is the one by Dao and Sato (2021). In order to measure students’ positive engagement the researchers used the Experience Sampling Method and also collected measures of learners’ cognitive and social interactional behaviors while completing the assigned communicative task. Findings showed that learners’ positive emotional engagement changed during the 15-minute interactions and the nature of the cognitive and social interaction behaviors varied during the accomplishment of the task, as well as that the nature of these relationships varied over the duration of the task. In other words, the social relationships had greater influence on the learners’ positive emotional engagement than other factors and these relationships changed over the course of the short interactive task. This indicates that by exploring the relation-

ship between components of engagement at different time helps to understand the dynamic nature of engagement in relation to social interaction. The role of social interaction in supporting individual’s intellectual engagement can best be viewed from various applied linguistics perspectives, as this interdisciplinary field aims to “seek out, identify, and provide solutions to real-life problems that result from language-related causes (Nordquist 2019, para. 1).

Other researchers have reported findings on social interaction in virtual reality settings. Hoyt et al. (2003) replicated classic social psychology experiments in VR and discovered that task performance declined when an avatar was observing, indicating that the presence of virtual beings can influence behavior. Garau et al. (2003) demonstrated that aligning visual and behavioral realism in avatars is crucial for enhancing the quality of communication. Additionally, another study by Garau et al. (2005) found that individuals respond more socially to visually responsive agents, suggesting that people can perceive agents as social actors even without verbal interaction.

As language is implicated in social interaction, the connection between participation and social interaction can be explored through various perspectives such as cognitive (e.g., Ahn 2016; Coyle 2007; Robinson & Ellis 2008), sociocultural (e.g., Duff 2007; Norton 2000; Peterson 2012), and sociocognitive (e.g., Atkinson 2014; Batstone 2010; Han & Hyland 2019). The cognitive perspective, which has as its focus the understanding and explanation of learners’ internalization of linguistic structures (Chomsky 1959), highlights social inter-

action as a way to activate the potential language acquisition capacity for human beings through input and output production opportunities and processing the information. For instance, activities such as negotiations of meaning or form (Robinson & Ellis 2008) or action (Zheng et al. 2009), collaboration, and reciprocal exchanges could all provide input to the learners and provide them with opportunities to contribute to the exchange.

On the other hand, the sociocultural perspective sees social interaction as crucial in the development of human beings over millennia, encompassing both their individual and communal lives and also their mental functioning (Lantolf & Thorne 2006). Central to this view, as its followers (e.g., Watson-Gegeo 2004) contend, is an “anthropological conviction” (Ochs & Schieffelin 2012: 1) that language is a fundamental part of children’s integration into their community, a social component which is missing from the cognitivist views of language. As Vygotsky (1978) emphasized, mental functioning emerges from an individual’s interaction with their social environment, through which they appropriate and internalize the knowledge shared by their community. Viewing social interaction from this perspective underscores the significance of individuals’ intrinsic need to connect and engage in exchanges that align with their entire being, encompassing their shared culture, history, social setting, and other attributes. As Wertsch (1988: 56) stated, “the goal of sociocultural research is to understand the relationship between human mental functioning, on the one hand, and cultural, historical, and institutional setting, on the other”. There-

fore, social interaction can enhance individuals’ engagement by addressing their holistic being.

Putting social interaction into practice

In this section I offer some practical tasks for social interactions used for better engagement of users and learners.

1) **Information gap tasks.** An information gap task uses as its premise the idea that one person has information that others do not have. The point of such tasks, then, is to have people interact with each other in an attempt to find all the “missing” information. For example, to practice Parts of Speech, two versions of a story could be created by removing certain information (e.g., character names, locations, adjectives, adverbs) from each story. Then, the students, in pairs and using their own story version, can engage in interactions to complete the story (see FluentU blog.fluentu.com/blog/educator-english/information-gap-esl for a list of seven information gap activities for the ESL classroom).

2) **Using VR platforms.** Many commercial VR platforms, such as Horizon, ENGAGE, VR Chat are designed to shape and encourage social interaction (McVeigh-Schultz et al. 2019). These platforms allow users, represented by digital avatars, to explore different worlds, to interact, to play games, and collaborate on building projects. While social interactions have traditionally occurred in various forms, such as face-to-face communication, text-based applications, and video conferencing platforms, VR introduces unique properties that transform these interactions. Thus, it is crucial

to understand how social interactions are conducted and influenced by the VR medium. This understanding is particularly urgent given the anticipated rise and societal prevalence of the Metaverse in near future.

3) **Learning about ostracism.** Phenomena such as ostracism—the social experience of being ignored or excluded—have been studied using virtual reality (VR). Han and Bailenson (2024) elaborates on Kassner et al. (2012) who utilized VR to investigate the negative effects of social ostracism by recreating the game Cyberball. In Cyberball, participants can either be included (receiving an equitable share of ball tosses) or ostracized (receiving no ball tosses). Within the VR environment, participants played with two virtual agents and experienced either inclusion or ostracism by these agents. The findings indicated that experiencing ostracism in VR negatively impacted participants' mood and threatened their four fundamental human needs: belonging, control, self-esteem, and meaningful existence. Moreover, the study revealed that the negative effects of ostracism in VR were more pronounced than those in face-to-face interactions. Learners and educators can explore the concern whether individuals who are chronically ostracized in the physical world may develop severe physical and psychological problems if they also encounter ostracism in virtual spaces. This issue is particularly pertinent for social VR platforms, which offer meaningful interactions and allow users to engage in everyday activities in novel social ways.

4) **Improving social interaction through writing (and other skills).** We can perceive writ-

ing as a socio-situated practice which connects language to what socially-situated individuals do in specific situations. Lillis (2001) underlined the idea that writing links us to our cultural, social, and situated contexts. Users of any language and writers can learn how texts can convey and create interpersonal relationships. Understand why culture is important when writing in a second/foreign language (Bekar 2012). Discuss individuals' attitudes toward writing and the various language tools writers use in order to build up relationships with their audience such as imagining the reader/target audience, being clear and objective, showing concern for the reader, providing truthful arguments and avoiding assertiveness. Gather writers' reflections and descriptions of perceptions and emotions of how they approached writing.

5) **Guidelines to help educators understand/reflect on social interaction in their own educational contexts**

a. Use a social interaction and communication assessment checklist. For example, the Social Communication and Interaction observation profile from the Suffolk Learning website (<https://suffolklearning.com/wp-content/uploads/2021/08/EY-JUL-21-SCI-observation-profile.pdf>) could be a useful tool to see where your students are before social communication activities, plan future work, and record progress. Think about what this checklist tells you about your learners' social interaction skills? What can you do to improve the social interaction between you and your interactants?

b. Use a Digital Story in your teaching to help students engage with concepts, move different mental muscles, and give you a sense of your stu-

dents' current level of understanding for the concepts you are covering. It can be a powerful tool in allowing the students to communicate by expressing opinions, lifestyles, and interests.

c. Interacting with native English speakers using video conferencing or any social media. These should be used for students discussing relevant world issues such as wars, environmental challenges that human beings face. Conduct a survey and see what learners consider authentic in providing a social interaction component in the tasks they engage in.

AI-enabled tools such as ChatGPT are new tools that can provide unique affordances for developing social interaction skills by proving novel ways of making output more comprehensible.

It would be valuable to explore how the different types (e.g., human vs. technology) of social interaction and/or the types of activities involved (e.g., negotiation of meaning) are shaped by local social structures and by technology or whether learners' perceived importance of social interaction and "authenticity" interact with learning outcomes in a positive or negative way.

Conclusion and discussion

In this paper, I defined social interaction in the context of language learning, language use and impact of technology on understanding social interaction. By presenting research exploring the elements of social interaction suggestions were offered on how educators could facilitate and research social interaction in their own settings. There are different modes of social interaction as well as complex

cognitive, sociocultural, and anthropological perspectives for understanding and integrating social interaction in any learning process. Practical tasks such as inquiry-based learning and project-based learning help the development of social interaction between the participants in the learning process.

People transformation in digital platforms, enjoy the creation of new identities which impacts perceptions and behaviors and ultimately shape the type of social interaction that takes place. The most commercial social VR platforms are used to understand how psychological processes and behaviors change when interacting in a virtual environment with multiple virtual creations. In addition, the popularity of platforms that incorporate artificial intelligence into their interface shape the social interaction in positive and negative ways through avatars as social agents.

The final aspect is the impact of human-technology interaction, seen as social, on academic writing. To understand the depth of the new technologies' impact, future research should explore the transformational effects of generative AI on writing and learning skills. This exploration is important for realizing how such technologies change the modes in which knowledge is acquired and applied by learners by measuring functional literacy, authenticity in writing, and creativity. This study inspires research on the human-AI interaction in learning and academic writing hoping that AI tools can strengthen the writing process although different competence learners demonstrate different level of efficiency in engagement with the GAI-powered tool and different level of refinement of interaction strategies with the GAI-powered tools. My

insights should shed a new light on the Goffman's theory about "impression management" in which people, as they create social interaction together in various social settings, are constantly engaged.

References

- Ahn, S. Y. 2016. Exploring language awareness through students' engagement in language play. *Language Awareness*, 25(1-2), 40-54. <https://doi.org/10.1080/09658416.2015.1122020>
- Anderson, N. J. 2002. *The role of metacognition in second language teaching and learning*. ERIC Digest.
- Atkinson, D. 2014. Language learning in mindbody world: A sociocognitive approach to second language acquisition. *Language Teaching*, 47(4), 467-483. <https://doi.org/10.1017/S0261444813000153>
- Batstone, R. 2010. *Sociocognitive perspectives on language use and language learning*. Oxford University Press.
- Bekar, M. 2012. Култура и настава: Зошто е важно да се разбере концептот Култура при предавање на немајчин јазик? (English title: Culture and pedagogy: Why is it important to understand the concept of culture when teaching a foreign language?). *Annual collected works at the Faculty of Philology 37* (2011-2012), Skopje, R. Macedonia: Blazhe Koneski Faculty of Philology.
- Chomsky, N. 1959. A note on phrase structure grammars. *Information and Control*, 2(4), 393- 395. [https://doi.org/10.1016/S0019-9958\(59\)80017-6](https://doi.org/10.1016/S0019-9958(59)80017-6)
- Coyle, D. 2007. Content and language integrated learning: Towards a connected research agenda for CLIL pedagogies. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 10(5), 543-562. <https://doi.org/10.2167/beb459.0>
- Dao, P., & Sato, M. 2021. Exploring fluctuations in the relationship between learners' positive emotional engagement and their interactional behaviours. *Language Teaching Research*, 25(6), 972-994. <https://doi.org/10.1177/13621688211044238>
- Duff, P. A. 2007. Second language socialization as sociocultural theory: *Insights and issues*. *Language Teaching*, 40(4), 309-319. <http://doi.org/10.1017/S0261444807004508>
- Duffy, H., & Weil, S. 2023, February. ChatGPT, cheating, and the future of education. <https://www.thecrimson.com/article/2023/2/23/chatgpt-scrut/>
- Garau, M., Slater, M., Pertaub, D.-P., & Razzaque, S. 2005. The responses of people to virtual humans in an immersive virtual environment <<https://doi.org/10.1162/1054746053890242>>. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 14(1), 104–116.
- Garau, M., Slater, M., Vinayagamoorthy, V., Brogni, A., Steed, A., & Sasse, M. A. 2003, April 5. The impact of avatar realism and eye gaze control on perceived quality of communication in a shared immersive virtual environment <<http://dx.doi.org/10.1145/642611.642703>> [Conference session]. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Ft. Lauderdale, FL
- Geisinger, K. F. 2016. 21st century skills: What are they and how do we assess them? *Applied Measurement in Education*, 29(4), 245–249. <http://dx.doi.org/10.1080/08957347.2016.1209207>
- Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.

- Han, E. & Bailenson, J. 2024. Social Interaction in VR. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1489>
- Han, Y., & Hyland, F. 2019. Learner engagement with written feedback: A sociocognitive perspective. In K. Hyland, & F. Hyland (Eds), *Feedback in second language writing* (pp. 247-264). Cambridge University Press.
- Hurst, B., Wallace, R., & Nixon, S. B. 2013. The impact of social interaction on student learning. *Reading Horizons: A Journal of Literacy and Language Arts*, 52 (4).
https://scholarworks.wmich.edu/reading_horizons/vol52/iss4/5
- Hoyt, C. L., Blascovich, J., & Swinth, K. R. 2003. Social inhibition in immersive virtual environments <<https://doi.org/10.1162/105474603321640932>>. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 12(2), 1
- Kassner, M. P., Wesselmann, E. D., Law, A. T., & Williams, K. D. 2012. Virtually ostracized: Studying ostracism in immersive virtual environments <<https://doi.org/10.1089/cyber.2012.0113>>. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 15(8), 399–403.
- Krashen, S. D. 2004. *The power of reading: Insights from the research: Insights from the research*. ABC-CLIO.
- Lantolf, J. P. & S. L. Thorne. 2006. *Sociocultural theory and the genesis of second language development*. Oxford: Oxford University Press.
- Levitt, G., Grubaugh, S., Maderick, J., & Deever, D. 2023. The power of passionate teaching and learning: A study of impacts on social science teacher retention and student outcomes. *Technium Social Sciences Journal*, 41(1), 82-85. <http://doi.org/10.47577/tssj.v41i1.8484>
- Little, W., McGivern, R., & Kerins, N. 2016. *Introduction to sociology-2nd Canadian edition*. BC Campus.<https://opentextbc.ca/introductiontosociology2ndedition>
- Lillis, T. M. 2001. *Student writing: Access, regulation, desire*. Psychology Press.
- McVeigh-Schultz, J., Kolesnichenko, A., & Isbister, K. 2019, May 2. Shaping pro-social interaction in VR <<http://dx.doi.org/10.1145/3290605.3300794>> [Conference session]. *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Glasgow, UK.
- Norton, B. 2000. *Identity and language learning: Gender, ethnicity and educational change*. Harlow: Longman.
- Nordquist, A. 2019, November. Applied linguistics: Using language-related research to create better understanding. <https://www.thoughtco.com/what-is-applied-linguistics-1689126>
- Ochs, E., & Schieffelin, B. 2012. The theory of language socialization. In A. Duranti, E. Ochs, & B. Schieffelin (Eds.), *The handbook of language socialization* (pp. 1-22). Malden: Wiley Blackwell.
- Peterson, M. 2012. Learner interaction in a massively multiplayer online role playing game (MMORPG): A sociocultural discourse analysis. *ReCALL*, 24(3), 361-380. <https://doi.org/10.1017/S0958344012000195>
- Robinson, P., & Ellis, N. C. (Eds.). 2008. *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. Routledge.
- Rourke, L., & Anderson, T. 2002. Exploring social communication in computer conferencing. *Journal of Interactive Learning Research*, 13(3), 259-275. <https://www.learntechlib.org/p/15133/>
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. 2017. *Self-determination theory: Basic psychological needs in motivation, development, and wellness*. The Guilford Press. <https://doi.org/10.1521/978.14625/28806>

- Swain, M. 1993. The output hypothesis: Just speaking and writing aren't enough. *Canadian modern language review*, 50(1), 158-164. <https://doi.org/10.3138/cmlr.50.1.158>
- Verga, L., & Kotz, S. A. 2013. How relevant is social interaction in second language learning? *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, Article 550. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00550>
- Vygotsky, L. 1978. *Mind in society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Watson-Gegeo, K. 2004. Mind, language, and epistemology: Toward a language socialization paradigm for SLA. *Modern Language Journal*, 88, 331-350. <https://doi.org/10.1111/j.0026-7902.2004.00233.x>
- Weiner, B. 2000. Intrapersonal and interpersonal theories of motivation from an attributional perspective. *Educational psychology review*, 12, 1-14. <https://doi.org/10.1023/A:1009017532121>
- Wertsch, J. V. 1988. L. S. Vygotsky's "New" Theory of Mind. *JSTOR*. 57(1).
- Zheng, D., Young, M. F., Wagner, M. M., & Brewer, R. A. 2009. Negotiation for action: English language learning in game-based virtual worlds. *The Modern Language Journal*, 93(4), 489-511. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2009.00927.x>

Мира Беќар

Социјална интеракција, употреба на јазикот и нови модалитети (Резиме)

Во прикажаниот труд ја дефинирам социјалната интеракција во контекст на учењето јазик, употребата на јазикот, академското пишување и влијанието на новите технологии за разбирање на социјалната интеракција. Преку претставување на претходните истражувања што ги истражуваат елементите на социјалната интеракција, во трудов се предложени стратегии како едукаторите и индивидуите може да ја поттикнат и насочат социјалната интеракција во новите опкружувања и контексти. Постојат различни начини и модели за социјална интеракција, како и сложени когнитивни, социокултурни и антрополошки перспективи за разбирање и интегрирање на социјалната интеракција во кој било процес на учење и употреба на вештина за преговарање, значење или развивање степен на рафинираност кон алатките за вештачка интелигенција. Претставените практични задачи, како што е учење базирано на истражување, ќе помогнат во развојот на социјалната интеракција меѓу учесниците при некој процес на учење, академско пишување и дејствување. Дадени се и идеи за идни истражувања и редефинирање на концептот на социјална интеракција на Гофман.

Клучни зборови: социјална интеракција, употреба на јазикот, интеракција човек-ВИ, пишување

Владимир Јовановски

УДК 355.11/.13(520)

УДК 355.11:17(520)

Прејходно соопштение / Preliminary communication

БУШИДО КАКО ЕТИЧКИ КОДЕКС НА САМУРАИТЕ

Клучни зборови: Зен, бушидо, будо, боречки вештини, до, пат, етика, морал, кодекс, самурај, Будизам, Шинто, конфучијанство, праведност, храброст, милосрдност, учтивост, искреност, чест, лојалност

Бушидо (буши – воин или самурај, до – пат или начин) е пат или начин на живот, етички кодекс до кој се придржувала воената класа во Јапонија од 1185 до 1868 г. и во воениот, но и во секојдневниот живот. Го опфаќа целокупниот начин на живот на самураите, но најмногу се однесува на нивните морални и етички вредности, како и боречките вештини. Главно претставува код од етички принципи, составен од неколку максими, кои најчесто се пренесувале усно од една самурајска генерација на друга. Во почетокот на XVII век се појавиле првите пишани форми на кодот бушидо од страна на воини и образувани личности. Сепак, во најголема мера, бушидо е незапишан етички кодекс кој најмногу се материјализира преку храбрите дела и законот кој лежи во срцата на самураите. Не е свесно создадено дело, туку е спонтан

производ од седумвековното владеење на воената класа.

„Бушидо не се темели на творештво на еден ум, колку и да е вешт, ниту на животот на некоја угледна личност, колку и да е славна. Тој е природен изданок на децении и векови на воен живот“ (Нитобе 2006: 6).

„Свеста за етичките и воените начела на кодексот бушидо се јавува во средновековието, а неговото потекло временски може да се поврзе со феудализмот кој пак, во форма на политичка институција во Јапонија, својот подем го доживува на крајот на XII век, заедно со подемот на Минамото Јоритомо (1147 – 1199), основачот на првата воена влада или шогунат во Камакура во 1191 година. Воената влада во почетокот била под контрола на императорот, но со зајакнувањето на воената класа застанала на чело со

поредокот во Јапонија. Со тоа бил одбележан почетокот на самурајското владеење со Јапонија (1185 – 1868)“ (Нитобе 2006: 7).

Самураите биле привилегирана класа која во своите почетоци најверојатно привлекувала личности склони кон конфликт, кои на војувањето гледале како на животен повик. По долги периоди на војување, постепено во оваа класа биле повикувани само најмажествените, најхрабрите, најсилните и најспособните. Со текот на времето, согласно природниот систем на елиминација, оние кои опстанале основале семејства и ја сочинувале самурајската класа. Бидејќи оваа класа уживала огромен углед и почит, нивната одговорност станала јавна и се наметнала потребата за општи етички стандарди на однесување.

Извори на потекло на бушидото

Постојат повеќе извори од кои потекнува бушидото. Еден од тие извори е будизмот, пред сè зенот, кој донел смиреност и присебност во секаква опасна ситуација и презир кон сите желби, чувства и очекувања. Наклонувајќи се кон смртта, постепено исчезнува и стравот од неа, и со помош на зенот самураите целосно го отфрлиле стравот од смртта, но секогаш носејќи ја со себе во мислите. Зеновата филозофија да живееш овде и сега, вложувајќи го целото битие во сегашниот момент, им помогнало на самураите да бидат храбри, смирени и одлучни.

„Највештиот учител по мечување на својот ученик, гледајќи дека во целост ја совладал оваа вештина, му рекол: ’Време е моето подучување

да се поклони пред учењето на зенот’. Зен е јапонски еквивалент на цана (санскритска медитација), која ’претставува настојување со медитација да се поттикне мислата над границите на вербалното изразување“ (Нитобе 2006: 11).

Како надополнување на зенот послужил шинтоизмот, кој ја облагородил воената класа со морални принципи како што се: лојалноста кон господарот *даимјо*, почитта кон духовите на предците, љубовта и почитта кон родителите и др. Претставува збир од стари јапонски верувања и традиции, со заедничка особина во вербата во натприродна моќ, *ками*. Најочигледна манифестација на ками бил царот, заедно со небото и инкарнацијата на боговите предци. Исто како и кај зенот, шинто филозофијата означува себеспознание, не само телесно и ментално туку и духовно. Влијанието врз бушидо може да се согледа преку начелата кои опфаќаат љубов и лојалност. Според тоа, бушидо претставува лојалност кон господарот и љубов кон татковината.

Бушидо најплодносно ги презема моралните доктрини преку конфуцијанството и неговите учења за петте морални односи помеѓу господар и слуга, татко и син, маж и жена, постар и помлад брат, како и помеѓу двајца пријатели. Овие учења биле прифатени природно и инстинктивно уште пред делата на Конфуциј да бидат донесени од Кина во Јапонија. Тие биле како создадени за самураите преку својата смиреност и добронамерност. Конфуциј (551 – 479 пр.н.е.) бил кинески учител, филозоф, писател и политичар. Најпознат бил по својата морална филозофија, социјална филозофија и ети-

ка, дела од кои и произлегла идејата за конфуцијанството.

Шигесуке Тајра (1639 – 1730), конфуцијански ученик и воен експерт, инспириран од конфуцијанските учења ја напишал книгата *Бушидо шошиншу* (*Бушидо за ѝочейници*). Делото претставува прирачник за практични и етички упатства за самураите, извор за сите оние кои сакаат да стекнат слика за Јапонија и јапонскиот народ (Шигесуке 2011: 16-17).

Покрај конфуцијанските учења, и делата на Менциј извршиле значајно влијание врз бушидото. Неговите убедливи и крајно демократски ставови ги привлекле сомилостливите и човекољубивите луѓе и нашле значајно место во срцата на самураите.

„Знаењето не претставувало само по себе цел, туку начин да се достигне мудроста. Тоа е идентично со неговата практична примена во животот. Оваа Сократова доктрина нашла свој најголем соговорник во кинескиот филозоф Ванг Јангминг, кој никогаш не се заморил од повторувањата, ’Да знаеш и да делуваш е едно исто‘“ (Нитобе 2006: 15).

Самурајскиот ум бил особено отворен за поуците на Ванг Јангминг (1472 – 1529) кој бил кинески филозоф неоконфуцијанист, калиграф и генерал за време на династијата Минг. Тој доктрината на непогрешлива свест ја довел до екстреман трансцендентализам, припишувајќи ѝ способност да ја препознае не само разликата помеѓу доброто и злото, туку и природата на опипливите факти и појави. Извршил големо

влијание врз духовниот развој и смирувањето на темпераментот.

Етички начела на бушидото

Како етички кодекс бушидо е составен од следниве начела: 1. Праведност; 2. Храброст; 3. Милосрдност; 4. Учтивост; 5. Искреност; 6. Чест; 7. Лојалност (Нитобе 2006: 19-66).

Овие седум етички максими на бушидото седум века биле срцевината на секој кој вистински чекорел по патот на воинот.

1. Праведност

„Еден прочуен буши праведноста ја дефинира како моќ на разделување; – Праведноста е моќ за одлучување за одреден начин на однесување во склад со разумот, без колебање; – да се умре кога мора да се умре, да се удри кога мора да се удри.“ (Нитобе 2006:19)

„Праведноста е темел на непоколебливоста и угледот. Како што главата, без ’рбетот, не може да почива на рамењата, ниту е можно да се придвижуваат рацете или нозете, така без праведност, ниту талентот ниту учењето не го сочинуваат самурајот.“ (Нитобе 2006:19)

Праведноста се сметала за најдоминантна и најзначајна од сите етички начела на бушидото, бидејќи за самураите не постоело нешто полошо од заткулисни и подмолни дела. Таа била ’рбетот на самурајот, без чија помош ниедно негово знаење и вештина не би дошле до израз, била и е симбол на здравиот јапонски раз-

ум. Како што рекол Менџиј, „човековиот разум е милосрдност, а неговиот пат е честитост или праведност“ (Нитобе 2006:19).

И во доцното феудално доба, кога долгите периоди на мир носеле опуштање кај воената класа, епитетот *iyuu* (праведен човек) бил сметан за надмоќен во однос на кој било друг назив кој означувал какво било мајсторство во вештина или знаење. Како спротивставено мислење на горенаведената анализа за праведноста би го проследил следниов цитат од делото *Хаѿакуре* (скриено лисје):

„Да се мрази неправедноста и да се стои на стра-на на праведноста е тешко. Што повеќе мислиме дека праведноста е највисокото нешто што некој може да го постигне и да даде сè од себе за неа, напротив, носи многу грешки. Патот е на повисоко место од праведноста. Ова е многу тешко да се открие, но тоа е најголемата мудрост. Гледајќи од оваа перспектива, нештата како што е праведноста се многу плитки“ (Цунемото 2007: 27).

Хаѿакуре е дело кое настанало како последица на разговорите помеѓу самурајот Јамамото Цунемото и писарот Цурамото. Цунемото е самурај чиј господар починал кога Цунемото имал 42 години. Во таква околност, обичај било самураите да извршат самоубиство, но бидејќи неговиот господар и Шогунатот Токугава го забраниле самоубиството, тој по смртта на господарот станал будистички свештеник. Десет години подоцна бил посетен од Таширо Цурамото, кој бил млад самурај отпуштен од службата како писар. Двајцата разговарале се-

дум години, а седум години потоа, на 10 септември 1716 година, од зборовите на Јамамото Цурамото го создал делото *Хаѿакуре*. Три години подоцна Цунемото починал. И денес делото се смета за еден од најзначајните плодови на воената класа. Се состои од анегдоти од самурајскиот живот и меѓу другото содржи и нелогични и недоречени тврдења. Цитатот за праведноста е еден од нив. Идејата е дека не треба слепо и безглаво да се делува во нејзино име. Но, замижувањето пред лицето на неправдата е исто така неправда, недостаток на храброст да се застане во име на праведноста.

Праведноста навистина можеби е најзначајното етичко начело на бушидото. Ако самурајот не застане во нејзина одбрана, тој нема храброст да се бори за неа, нема милосрдност и сочувство кон оној кому е нанесена неправдата. А ако нема сочувство нема ниту почит кон таа личност, а воедно и не е искрен пред самиот себе во поглед на следењето на патот на бушидо. Следствено на тоа, тој ја губи својата чест и не е лојален на кодексот бушидо. Овде се наведени седумте етички принципи и умешности на бушидото и нивната меѓусебна поврзаност. Аналитички гледано, неправдата и недејствувањето во име на правдата, го рушат целиот систем на етички вредности. Понекогаш и самото недејствување некому може да нанесе зло. Ако нема праведност, нема ниту етика. За да се застане во име на праведноста, потребна е храброст...

2. Храброст

Храброста тешко дека би била класифицирана како етичка максима ако не ѝ била во служба на праведноста. Конфуциј кажал: „да се сфати што е исправно, а да не се постапи така, покажува недостаток на храброст“ (Нитобе 2006: 23). Доколку овој епиграм го префрлиме во потврдна реченица, ќе сфатиме дека храброста е да се делува праведно. Доведувањето во опасност, поднесувањето несреќи, како и втурнувањето во преградките на смртта може да се дефинира и како смелост. Јуришот и загинувањето во битка може да го направи секаква будала. Вистинската храброст, односно онаа која се смета за етичка умешност, е да се живее праведно, а да се умре само кога треба. Во ситуација кога смртта е неизбежна, согласно бушидо, смртта треба свесно да се прифати и да се умре на начин на кој му доликува на еден величествен самурај. „Болката на оние кои умреле срамно, и на оние кои умреле славно била иста. Кога тоа ќе го видите, вистинскиот став на воинот се огледува во одлуката да, ако веќе мора да загине, може барем да загине јуначки“ (Шигесуке 2011: 67).

Духовниот аспект на храброста се спознава во ставот, односно во ладнокрвната присебност и смиреност. Смиреноста е храброст во фаза на подготвеност или статична храброст, додека пак јуначките дела се динамична храброст. Храбриот човек е секогаш присебен, ништо не може да го наруши неговиот внатрешен мир. Во жарот на борбата, тој останува смирен. Во присуство на смртна опасност останува ладнокр-

вен. Метафорички кажано, тој може да напише стих додека над главата му виси меч. Работите кои за обичниот човек се сериозни и страшни, за храбриот се забава.

„Треба секогаш да заземете став дека сте над другите во воена храброст, треба да бидете свесни дека не сте положи од никого, секогаш култивирајќи ја својата храброст.

Доколку не им дозволите на другите да водат битка на бојното поле и ако имате исклучиво намера да се пробие во противничкиот табор, тогаш нема да заостанувате зад другите, вашиот ум ќе стане бестрашен и вие ќе владеете со боречка храброст“ (Цунемото 2007: 47).

Овој извадок од книгата *Хаѿакуре* укажува на ставот на самураите кон храброста и нејзиното култивирање. Храброста е духовна умешност која во Јапонија била вежбана од најмали нозе, развивајќи силна популарност и меѓу најмладите. Во домовите често се раскажувале приказни за деца полни со анегдоти за храброст и јунаштво, меѓутоа тоа не било сè. Родителите, чија строгост понекогаш се граничела со суровост, им задавале задачи кои неминовно барале храброст и одлучност. Намалувањето на количеството храна и изложувањето на студ биле едни од најчестите мерки за тестирање на нивната издржливост. Исто така биле обврзани да стануваат пред изгрејсонце, пред појадок вежбале читање и оделе боси до своите учители, дури и во најстудените денови од зимата. Одењето до страшни места како гробови, губилишта, куќи во кои се верувало дека има духови, било омилена забава за младите.

Во време на јавно погубување на гилотина не само што и најмалите деца присуствувале, туку и биле охрабрувани ноќе да одат на громорното место и да остават доказ за своето присуство. Сепак, за храброста да биде етичко начело, треба да биде проткаена со милосрдност.

3. Милосрдност

Љубовта, добродушноста, грижата за другите, сомилоста и сочувството отсекогаш биле сметани за највозвишени доблести и најзначајни човекови животни вредности. „Шекспир рекол – милоста му прилега подобро на владетелот од круната“ (Нитобе 2006: 28).

И Конфуциј и Менциј повторувале дека највозвишениот владетел треба да владее милосрдно. Не било возможно некој вистински да завладее со народ ако претходно не ги освоил нивните срца.

„Бушидо ја прифатил и поткрепил татковата власт. Разликата помеѓу деспотската и татковата власт е во тоа што во првата народот неволно се потчинува, додека во втората тоа го прави со таква гордост, такво достоинство, таква лојалност која го одржала во живот, дури и во самото ропство, духот на возвишената слобода“ (Нитобе 2006: 30).

Буши но насак (милост на воинот) имала моќ да поштеди или да убие. Гордеејќи се со неа, исто како што се гордееле со силата, вештината и привилегијата да ја употребат чесно и праведно, самураите ги признавале и возвишувале љубовта и милосрдноста. Менциј ре-

кол дека „милосрдноста покорува сè што ја погрчува нејзината моќ, како што водата го покорува огнот. Сочувството кон блиските е корен на милосрдноста“ (Нитобе 2006: 32). Милосрдниот човек е секогаш свесен за степенот на болка на оние кои страдаат. Има силно развиено чувство на емпатија. Милосрдноста кон слабите и покорените отсекогаш била возвишувана како особина која ѝ прилега на воената класа.

„Она што се нарекува дарежливост е всушност сочувство. 'Ако гледаш со очи на сочувство, сите ќе ги сакаш. Оној кој згрешил треба уште повеќе да се сожалува'. Нема граница во длабочината и ширината на ниедно срце. Има место за сè.

Сè што правите треба да правите за доброто на својот господар и родителите, поради луѓето воопшто и поради потомците. Ова е големо сочувство. Мудроста и храброста кои произлегуваат од сочувството се вистинска мудрост и храброст. Кога човекот казнува или се бори, со сомилосно срце, тоа што тој ќе го направи ќе има неограничена сила и исправност“ (Цунемото 2007: 50).

Ниту едно етичко начело не би имало никаква префинета вредност доколку не би било облеано со љубов, милосрдност и сочувство. Тоа што не се спомнува во ниеден дел од книгата *Хаѿакуре*, а силно одекнува и е најголемата вредност кон која сите потајно се стремат, е љубовта. Доколку постои свет полн со љубов, колку тоа и да звучи бесмислено и невозможно, би владееле топлина и неограничен мир, би немало војни и крвопролевања. Сите би биле едно со природата, едно со универзумот. Како што кажувале старите самураи, најголема победа е

победата извојувана без борба, без извлекување на мечот од корицата. Тоа е врвот на бушидото, врвот во животот.

Скромноста и услужливоста, заедно со емпатијата, се извор на учтивоста.

4. УЧТИВОСТ

Учтивоста и префинетите манири се класични обележја на јапонскиот карактер. Во својот најчист облик учтивоста е речиси љубов. Било насочено големо внимание кон подучувањето на начините на поклонување, одење и седење. Служењето и пиењето на чај, со текот на времето, прераснале во *chago* (патот на чајот). Од секој образован човек се очекувало да ги владее овие вештини.

„Од Европејците сум чул презирни забелешки на сметка на нашата грижливо извежбана учтивост. Ни замерувале дека премногу внимание обрнуваме на неа, како и дека е будалштина тоа што така доследно се држиме до неа. Признавам дека во свеченото однесување можеби има непотребни финеси, но дали е толкава бесмислица како инсистирањето на вечни промени на обичаите како на Запад, е прашање кое не ми е докрај јасно. Дури и не мислам дека обичаите се вистински каприц, напротив, ги гледам како неуморна потрага на човековата душа по убавина“ (Нитобе 2006: 38).

Од горенаведеното јасно може да се види идејата на Јапонците за естетика, нејзината потрага и стремеж кон доведување до совршенство. Сето тоа придонесува во развивање на силни

етички вредности, и индивидуални и колективни. Од друга страна, Западот сè повеќе гледа со презир на традицијата и обичаите. Дали е тоа оградување од сопствената култура и традиција и обид за градење на интеркултура?

„Стоите на сонце, жешкото сонце ве пржи; ваш познајник Јапонец поминува покрај вас; вие го поздравувате и тој во истиот момент ја симнува шапката – што е сосем природно, но 'крајно необично', цело време додека разговара со вас останува да стои на сонце како и вие. Каква бесмислица! – Да, баш така, доколку причините не се вакви: 'Вие сте на сонце и јас сочувствувам со вас. Со драга волја би ве примил под чадорот, доколку е доволно голем. Вака, бидејќи не можам да ве заштитам од сонце, ќе ја сподела непријатноста со вас“ (Нитобе 2006: 43).

Тоа е природна реакција на Јапонецот да направи луѓето да се чувствуваат пријатно, етика која доаѓа директно од неговото срце. Многу јасно може да се види почитта и сочувството спрема другиот.

Почитта и учтивоста се етички максими кои имаат силна врска со храброста и милосрдноста.

„Речено е: 'Кога сакаш да го согледаш срцето на другиот човек, разболи се'. Кога сте болни или сте во неволја, многумина од оние кои биле пријателски расположени или биле блиски со вас во секојдневниот живот, ќе станат кукавици. Ако некого го снашла неволја, вие би требало пред сè да се распрашате за него, да го посетите или да му пратите понада, и никогаш во својот живот не бидете невнимателни кон оној кој вам ви направил услуга.

По таквите работи може да се види грижата за другите. Има многу луѓе кои се потпираат на други кога се во неволја, а подоцна никогаш не се сеќаваат на нив“ (Цунемото 2007: 40).

Секој знае да „биде“ добар кога од тоа има корист и потреба. Вистинската етичка особина е да се биде учтив и милосрден спрема некој кој навистина има потреба од тоа. Во тој момент потребна е храброст да се потисне сопственото его и да се направи нешто за оној кој западнал во некаков проблем или е болен.

Учтивоста е тесно поврзана со искреноста, уште една многу важна етичка вредност на самураите. Што е поважно, да бидеме учтиви или искрени?

5. Искреност

Без искреност почитта и учтивоста би биле само маска, лажно напумпана пристопност. Во бушидото, лагата и двосмисленоста биле кукавички. *Буши но щисон* (зборот на воинот) гарантирал искреност.

„Почитта кон вистината била толку висока што, за разлика од повеќето христијани кои упорно ги кршеле директните заповеди на својот учител да не се заколнуваат, најдобрите самураи гледале на заклетвата како на навреда на честа“ (Нитобе 2006: 46).

Според традицијата самураите, за да ја нагласат тежината на своите зборови, понекогаш се заколнувале и во сопствената крв. Вистината котираше високо во рангот на нивните етички вредности. Секако сомневање кон веродостој-

носта на изјавата на Иназо Нитобе за христијаните, како и иритираноста од неа, може да се урне со еден факт – тој бил христијанин.

Во следниот извадок бушидото дава одговор на прашањето од претходното поглавје, односно што е поважно – учтивоста или искреноста:

„Ако го прашате обичниот Јапонец што е подобро – да кажеш лага или да бидеш непристоен, тој без размислување ќе ви одговори: 'Кажи лага!'“ (Нитобе 2006: 46).

Од ова може да се заклучи дека учтивоста и манирите, споредени со искреноста и вистината, се на повисоко место на пиедалот етички вредности на бушидото. Од една страна, лагата значи и непочит, додека, пак, од друга страна, кажувањето на суровата вистина в лице би можело некого да повреди.

„Многу важна работа е некому да му се соопшти своето мислење и да му се исправат неговите грешки. Тоа е чин на сочувство. За да ѝ соопшти мислење на некоја личност, човек мора прво добро да увиди дали таа личност е способна да го прифати тоа или не. Тој мора да стане близок со неа и да се погрижи таа неограничено да верува во неговите зборови. Приближувајќи ѝ се со теми кои ѝ се драги, тој треба да зборува на најдобар начин и да биде јасен. Фалете ги нејзините добри особини и користете ги сите средства да ја охрабрите, можеби дури зборувајќи за сопствените грешки без спомнување на нејзините, но така што на крајот личноста ќе ги увиди сопствените грешки. Нека го прими тоа на начин на кој човек пие вода кога му е суво грлото и тоа ќе биде мислење кое ќе ги исправи грешките. Ова е навистина тешко. Ако грешката

на таа личност е впрочем навика стара неколку години, веројатно нема да биде исправена“ (Цунемото 2007: 24).

Овде може да се дебатира за начинот на кажување на вистината и мислењето како да се коригира направената грешка и од неа да се извлече поука. Индиректниот пристап на соопштување преку себеомаловажување би ја охрабрил личноста која ја направила грешката и безболно би ја согледала целокупната ситуација. Директниот и суров начин на соопштување на вистината и советот како таа личност да ја исправи грешката, може да ја засрами и навреди. На тој начин искреноста не би дала позитивен резултат. Во тој контекст би го додал следново: *„Ако засрамите некоја личност, како можете да очекувате да сѐјане љодобар човек?“* (Цунемото 2007: 24).

Прифаќањето на мислењето варира во зависност од цврстината на карактерот. Оние кои се послаби повеќе би им одговарало индиректно кажување, додека пак на посилните, особено на потврдоглавите, некогаш е подобро да им се каже вистината директно в лице. Уште поважно од укажувањето на вистината и начинот на кој грешката може да ја исправи е искреноста спрема самите себеси и храброста таа грешка веднаш да биде исправена.

„Човекот не смее да се двоуми да се поправи себеси кога згрешил. Ако се поправи без и најмало одложување, неговите грешки брзо ќе исчезнат. Ако се обиде да ги прикрие грешките, тие ќе станат уште понепријатни и поболни. Кога ќе излетаат зборовите кои не би требало да се користат, доколку човекот се поправи доволно

брзо и јасно, тие зборови нема да имаат никаков ефект и тој нема да има причина за загриженост“ (Цунемото 2007: 39).

Од овој извадок може да се изведе заклучок дека е потребен навистина цврст карактер за некој да ја признае сопствената грешка и да ја поправи без размислување. За тоа е потребна голема храброст и искреност спрема себеси. Многу е полесно да се впери прстот кон некој друг, дури и притоа да му се каже вистината. Најголемата искреност е искреноста спрема нас самите. Кажано на Сократов начин, секој најпрво треба да се поправи себеси за потоа да може да ги поправи и другите. Ако не сме искрени спрема нас самите, залудно е кажување на вистината на некој друг.

Идејата за искреноста е тесно поврзана со честа.

„Човекот треба да мисли на моментот на вистината, дури и кога е непријатен, и да им излегува во пресрет на луѓето во секое време без покажување знаци на досада. Би било бескорисно да умрете додека луѓето мислат лошо за вас. Лагите и неискреноста се понижувачки“ (Цунемото 2007: 47-48).

Овде може да се согледа блискоста меѓу искреноста и честа. Ако некој човек е честит, сигурно едновременно е и искрен.

6. Чест

Честа која со себе повлекува силна свест за вистински етички вредности и достоинство неминовно била особина на самураите, кои уште

од најмали нозе биле воспитувани да почитуваат. Се велело дека нивниот углед било она кое ги правело бесмртни. Секоја повреда на честа се сметала за најголем срам. Повикот на чест го допирал самурајското дете директно во срцето, кое небаре уште во мајчината утроба било хрането со чест. Чувството за срам претставувало вистинска насока за етиката на јапонскиот народ. Еден самурај рекол дека „бесчестието е како лузна на дрвото кое времето, наместо да го избрише, само го зголемува“ (Нитобе 2006: 53).

Спротивно на етичкиот кодекс на бушидото, во име на честа биле правени неоправдливи дела. Поради најмала навреда некои насилници го повлекувале мечот, уништувајќи невини животи. Ова дефинитивно не било во согласност со етичките принципи на бушидото. Ваквата чест не претставува доблест, напротив, претставува мана на нечиј нестабилен карактер. Чувството за срам било навистина развиено кај самураите. Во таа претерана чувствителност за сопствената чест, заедно со чувството за срам од валкање на сопствената личност, може да се препознае темелот на оваа вистинска етичка доблест.

За да не дојде до злоупотреба на одбрана на сопствената чест, таа треба да биде проткаена со великодушност и трпеливост. „Да го истрпиш тоа што мислиш дека не можеш да го истрпиш, е вистинска трпеливост“ (Нитобе 2006: 54).

Од епиграмот на трите познати владетели во јапонската историја, од периодот Токугава, може да се проследат трите различни начини на трпеливост. „Нобунага: ’Не запеа ли, ќе

ја убиеме кукавицата’. Хидејоши: ’Не запеа ли, ќе ја распееме кукавицата’. А Иејасу: ’Не запеа ли, ќе ја причекаме кукавицата’.“ (Нитобе 2006: 56). Од овој епиграм може да се увиди вистинската вредност на трпеливоста. Првиот не добил ништо, вториот, применувајќи сила, веројатно не добил ништо, а третиот, чекајќи, на крајот сигурно го слушнал пеењето на кукавицата која кога-тогаш мора да запее.

„Патот на самураите е содржан во смртта. Кога се доаѓа до ситуација или-или, постои само брз избор на смртта. Да се умре со неостварени цели е кучешка смрт. Но, ако не ја оствариме нашата цел и продолжиме да живееме, тоа е кукавичлак. Ова е опасна и тенка линија. Да се умре без остварени цели навистина е кучешка смрт и фанатизам, но во тоа нема срам. Ова е суштината на бушидо“ (Цунемото 2007: 21).

И кога не успеал да ги оствари сопствените цели, самурајот имал можност да умре чесно и величествено. Додека во западниот свет на самоубиството се гледа со презир, во Јапонија тоа претставува величествен чин за спас на честа. Се сметало дека е подобро да се умре без остварени цели и да се зачува честа, отколку да се живее во срам заедно со неоствареното.

Еден од идеалите за кои ни една жртва не била преголема, била лојалноста на самурајот спрема неговиот *гаимјо* (господар) и татковината.

7. Лојалност

Во кодексот на бушидото, лојалноста е поважна од сè останато. Кога самурајот не се согласувал за нешто со својот даимјо, вистинската лојалност се гледала во користењето на секоја можност и на секаков аргумент да го убеди господарот дека греша. Ако обидите биле безуспешни, требало да се дозволи господарот да делува по сопствена волја. Во такви ситуации било вообичаено самурајот да употреби крајни начини на убедување, докажувајќи ја искреноста и веродостојноста на кажаното дури и со пролевање на сопствената крв. Лојалност како лунатизам. Бидејќи честа на господарите била сметана за нивен идеал, сè што правеле самураите било во согласност со бранење на честа на секаков можен начин, како што спомнав, дури и со пролевање на сопствената крв.

„Да бидеш слуга не значи ништо друго освен поддржување на својот господар, да се одречеш од сопствените интереси. Луѓето на високи или ниски позиции, луѓето кои се големи мудреци и знајци, сите тие чувствуваат дека се оние кои постапуваат праведно, но кога ќе дојде моментот кога треба да го дадат животот за својот господар, на сите им се тресат колената. Ова е срамно. Фактот дека во тој момент некој бескорисен човек често станува неспоредлив воин произлегува од тоа што тој веќе се откажал од својот живот и станал едно со својот господар“ (Цунемото 2007: 23-24).

Зборот самурај, меѓу другото, значи и служење на својот господар без ограничувања.

Вистинскиот воин не се плаши да ја прегрне смртта кога таа ќе застане пред него. На тој начин има и најголеми шанси да преживее. Ако биде оптоварен со мислата за смртта и со чувството на страв, тој во моментот на одлука нема да успее да изреагира онака како што знае и како е обучен. Мислата ќе ја забави акцијата.

Отфрлувањето на сопствениот живот во име на животот на господарот, што од денешно гледиште е лудо и екстремно, го претставува максималниот стадиум на лојалноста.

„За прашањето на воената храброст, повредно е да се умре за својот господар отколку да се порази непријателот“ (Цунемото 2007: 49).

Патот на формирање на етичкиот кодекс на самураите

Темелот за создавање на етичкиот кодекс на бушидото е обуката и образованието. Таа се состоела од изучување на боречки вештини, со употреба на оружје или голораки, етика, литература, зен, сликарство, калиграфија и др. Сепак, во различни временски периоди обуката на самураите била различна.

На самиот почеток од ерата на владеењето на воената класа, храброста и борбениот дух поткрепени со етичките максими на бушидото биле од примарен карактер наспроти интелектуалноста и образованието.

„Основа на витешката обука била изградба на карактерот, додека мудроста, интелигенцијата и дијалектиката биле во втор план“ (Нитобе 2006: 67).

Изградбата на карактерот подразбирала бескомпромисно следење и почитување на етичките начела на бушидото. Во почетоците на феудалниот период, од самураите се очекувало исклучиво беспрекорно служење и лојалност, како и храбри и јуначки но етички поткрепени дејства. Ова би го нарекол прв стадиум во развојот на бушидото.

Следувал период во кој постепено и мудроста и интелигенцијата почнувале да се изедначуваат со етичките особини и борбениот дух. Втор стадиум.

„Интелектуалната надмоќ била на цена, но зборот чи, кој се користел да значи интелектуалност, пред сè подразбирал мудрост, додека знаењето имало подредена положба“ (Нитобе 2006: 67).

Во овој период спонтано започнале да се наметнуваат и интелектуалноста и мудроста. Грубоста и беспрекорните етички принципи имале сè поголема потреба од мудрост.

„Се сметало дека основата на бушидо го сочинува тројството чи, цин и ју, односно мудрост, милосрдност и храброст“ (Нитобе 2006: 67).

Во третиот, а воедно и конечен стадиум во развојот на бушидото, образованието и науката станале едно со суровата физичка сила и храброст. Најголемата заслуга за образованието на самураите е воспоставениот мир во целата држава со почетоците на Шогунатот Токугава на почетокот на XVII век. Потребата од храбри воени дејства нагло се намалила. „Неписменоста на воините во време на постојани воју-

вања има оправдувања. Во доба на мир нема оправдана причина воините да бидат неписмени“ (Шигесуке 2011: 25). Воениот идеал кој ја красел оваа класа почнал да ја губи својата практична суштина. Даимјоата сè повеќе имале потреба од образовани лидери наспроти суровите и груби воини.

„Религијата и теологијата помагале во подигнување на моралот. Филозофијата и книжевноста ја сочинувале неговата интелектуална обука. Книжевноста била сметана за разонода, а филозофијата за практичен водич во формирање на карактерот“ (Нитобе 2006: 67-68).

Филозофијата и книжевноста биле столбот на етичките вредности на самураите. Од горенаведеното може да се заклучи дека филозофијата била основа во изградбата на карактерот, материјализација на дотогаш усните етички максими на бушидото.

Во корелација со умствената обука, самураите подеднакво внимание посветувале и на телото. Оваа обука се состоела од изучување на голем број боречки вештини, кои во Јапонија отсекогаш се сметале за начин на живот. Покрај многубројните боречки вештини кои се карактеризирале со употребата на оружје, по воведувањето на состојба на мир, со доаѓањето на власт на Шогунатот Токугава, сè повеќе почнале да се изучуваат боречките вештини кои не вклучувале употреба на оружје. Најценета од нив била боречката вештина *џџуџу* (џу – меко, џутсу – техника или вештина, или мека вештина), која се смета за мајка на голораките боречки вештини. Нејзината практична приме-

на се состои од користење на силата на непријателот за самоодбрана. Оваа вештина била практикувана од самураите и била неизоставен дел од нивната обука, но најмногу дошла до израз во периодот на општ мир.

„Цуцутсу може кратко да се дефинира како примена на познавањето на анатомијата за напад или одбрана. Се разликува од борењето во тоа што не зависи од големината на силата. Во нападот не користи никакво оружје. Мајсторството е во тоа да се зграби или удри дел од телото на непријателот така што тој ќе се запре или ќе се онеспособи за пружање отпор. Нејзината цел не е да убие, туку некогаш привремено да онеспособи за акција“ (Нитобе 2006: 68).

Она што особено ја истакнало оваа вештина во периодот на мир е токму нејзината мирољубива карактеристика. Паролата да се зачува и спаси е во корелација со милосрдноста и претставува круцијално етичко начело на бушидото. Теоретското знаење започнало да се изедначува со практичното воено искуство.

„Програмата за обуката, согласно условите на бушидото, се состоела главно од следното: мечување, стрелаштво, цуцутсу или јавара, употреба на копје, тактика, калиграфија, етика, книжевност и историја“ (Нитобе 2006: 68).

Етиката на самураите и нивната врска со зенот

Етиката на самураите може да се почувствува преку нивниот челичен збор: „Зборот на са-

мурајот е поцврст и од метал“ (Цунемото 2007: 40). Овде не се мисли на гласен и груб начин на говорење, туку на способноста и доследноста на самурајот да го исполни кажаното, преку што се гледа неговата личност и неговиот карактер во целина. Самурајскиот збор е збор на доследност и исполнителност, храброст и одлучност, почит и сочувство, искреност и лојалност... Збор кој ја одликува неговата чест, за чие име е подготвен да го даде сопствениот живот. Збор кој го отсликува патот на воинот – бушидо.

„Кога човекот обрнува внимание на клучните работи, една работа доаѓа од неговото срце. Во однос на прашањето на неговиот господар, тоа е лојалноста; во однос на прашањето на родителите, почитта; во однос на прашањето на боречките вештини, храброста“ (Цунемото 2007: 32). „Многу луѓе кои стануваат ученици или се едноставно привлечени од боречките вештини, веруваат дека станале полноправни војни. Но, жално е да се вложи толку труд и на крајот да се стане 'уметник'. Уметничката техника е добро да се совлада во мера во која не треба да ти недостасува. Воопштено, личноста која е вешта во многу, а има само површно знаење во битните работи, се смета за проста“ (Цунемото 2007: 35).

Овде во неколку реда може да се дознае многу за тоа што значи зборот комплетен буши.

Ако војниот се посвети само на една работа, во случајов на боречките вештини а притоа ги занемари останатите работи кои градат една комплетна личност, станува површен и ограничен од сопственото его и себичност да се предаде само на она што ги задоволува неговите

страсти. Тоа не е вистински буши. Тој би требало да биде сестран и да има знаење од повеќе области, но сепак треба да постои една работа, едно нешто во што воинот, но и секој човек треба да се стреми да го достигне максимумот, да загребе и под површината, и додека има живи атоми во него, да не прекине да гребе. Само така човекот може да биде и комплетна личност и гениј. Во случајот на бушидо таа работа се токму боречките вештини.

Ако само го достигне нивото на гениј, но без други знаења и етички карактеристики, тој ќе биде површен човек кој не успеал да го контролира сопственото его и своите желби и страсти. Можеби ќе заврши вежбајќи осамен на некоја планина, далеку од цивилизацијата, болен и парталав, слично како што Пол Гоген завршил на Тахити.

Ако, пак, човекот се посвети на достигнување на високи етички вредности и црпи знаења од многу области, тој е комплетна личност, комплетен самурај, но е човек кој никогаш нема да загребе под површината, човек кој никогаш нема да биде гениј. Ќе биде само дел од кариката на машинеријата наречена општество. Ќе служи додека е жив и ќе биде просечен човек, просечен во душата. Кај вистинскиот следбеник на патот треба да постои баланс помеѓу сестраноста и генијалноста.

Темелот на бушидото и на неговите етички максими е смртта. Проблемот наречен смрт е проблем што го имаат речиси сите луѓе. Имајќи ја константно на ум смртта, ние постепено се

ослободуваме од стравот што таа го носи. Кога ќе се појави мислата за смртта или некоја критична ситуација во која животот е доведен во опасност, оној кој на каков било начин успеал да го надмине стравот од неа, во тој даден момент не е оптоварен. Напротив, ослободен е од секаков вид чувства и мисли и инстинктивно и флуидно се справува со ситуацијата. Во тој момент е во преградка со смртта (во мислите) и на тој начин спонтано се оддалечува од неа. „Оној кој би сакал да биде воин, пред сè би требало да се стреми во секој момент да ја има на ум смртта, секој ден и секоја ноќ, од зората на новогодишното утро до самракот непосредно пред наредната Нова година“ (Шигесуке 2011: 21).

Од етички аспект, држејќи ја смртта константно до себе¹, човекот максимално ги извршува своите работни задачи, како тој ден да му е последен. Почитта и емпатијата се на највисоко ниво. Скржавоста како прав исчезнува. Храброста и искреноста бликаат од срцето... Суштината е да се однесуваме како секој ден да ни е последен. Мислата за смртта и надминувањето на стравот од неа нè прави подобри во целина, и за нас но и за останатите, но исто така и нè оддалечува од неа. Надминувајќи го стравот од неа, секој човек спонтано станува следбеник на бушидо и несвесно дејствува во корелација со неговите етички максими. Бушидо и зен во секој здив.

Токму затоа и учителите по боречките вештини проблемот со смртта го ставаат како најважна лекција во обуката. Самурајот, за раз-

¹ „Memento mori“ или „Мисли на смртта“ е кредо/вјерују и на христијанството. Како дел од религиските учења и на Истокот и на Западот се и учењата за умирањето, односно, за тоа како најдобро да се справиме со смртта.

лика од обичниот човек, бил постојано во животна опасност благодарение на својата ризична професија. Кога би се плашел од смртта, во секоја борба би бил максимално вкочанет, и телесно и умствено, и би бил обземен со мислата дека можеби во тој момент последен пат ќе го види лицето на земјата. На тој начин, целосно обземен од стравот, и неговото тело би било стегнато и не би бил способен да се заштити и, метафорички кажано, самиот би се фрлил во смрт. Доколку самурајот го надминал стравот од смртта, тој во борбата би влегол како дома. Максимално релаксиран, неговото тело би се движело исто како да оди од соба в соба, мечот би го држел како да држи филцан со чај... Во борбата би дејствувал исто како да седи дома и пие чај. На тој начин неговиот ум би бил ослободен од непотребни мисли и чувства и неговото тело би се движело флуидно, приспособувајќи се на секоја новонастаната ситуација инстинктивно и природно, исто како што водата при течењето го одминува каменот кој се нашол на нејзиниот пат. Тогаш смртта, иако навидум во негова преградка, сепак е многу далеку од него. Иако за него е до него, сепак е многу далеку.

„Која е суштината на патот на самураите? Ретко кој би можел спремно да одговори на ова прашање“ (Цунемото 2007: 21).

Ова е показател на влијанието на зенот врз воената класа во Јапонија, за несвесноста на самурајот за бушидо. И покрај образованието на воената класа во последните два и пол века од нејзиното владеење, тие своите знаења

и вештини, и теоретски и практични, несвесно и инстинктивно ги употребувале. Сосема природно, во корелација со универзумот и неговата енергија.

Влијанието на бушидото во современата јапонска култура

Како што изгрева сонцето и најпрво ги осветлува најистакнатите врвови со црвенкаста нијанса, а потоа постепено ја огрева долината под нив, така и етичкиот систем најпрво ја осветлил воената класа, па со текот на времето придобил следбеници и од останатите класи. Самураите воспоставиле етички стандарди и го воделе народот преку сопствените примери. Благодарение на бушидото, дошло до сеопшто воспоставување на морални и етички вредности во Јапонија. Бушидото е коренот, стеблото и плодот на нацијата и нејзината културна традиција. Иако воините се држеле подалеку од останатите луѓе, сепак со своето битисување биле мотив и пример за целата држава. Самураите биле главна инспирација и тема на речиси сите културно-уметнички настани и творби. Театарот, колибите во кои се раскажувале бајки, легендите и преданијата, музичките рецитали, романите... Сите тие биле фасцинирани од самурајскиот начин на живот, па тој бил и нивна главна содржина. Дури и самите девојки биле фасцинирани од јуначките подвизи на самураите, читајќи љубовни раскази каде бушидото е костурот на текстот. Разумот и етиката на Јапонците биле директно или индиректно плод на воената класа (Нитобе 2006: 113-115).

Бушидото на најразлични начини се распространувало и ги подигнувало етичките стандарди на Јапонија. Неговите начела на почетокот биле елитистички, но со текот на времето станале цел и инспирација на целата нација. Присутноста на бушидото во секојдневниот јапонски живот може да се проследи преку следните неколку цитати:

„Влијанието на бушидото и понатаму е толку присутно што се гледа на прв поглед. Фрлете брз поглед на јапонскиот начин на живот и ќе го видите. Универзалната учтивост на нацијата, заветувањето на витешките принципи, премногу добро се познати што повторно сме ги истакнале. Физичката издржливост, постојаност и храброст кои ги поседува 'малиот Јапаничарос', биле потврдени и во Кинеско-јапонската војна. 'Постои ли попатриотска и полојална нација?', е прашањето кое многумина си го поставувале; а за гордиот одговор, 'Нема', мора да се заблагодариме на начелата на витештвото“ (Нитобе 2006: 124-125).

Гордоста на јапонската нација што го има бушидото како јадро на сопствената култура е огромна и не може да се опише со зборови. За сите свои успеси и подвизи, Јапонците се повикуваат на бушидото и на неговите вредности. Сите етички начела на бушидото заедно го сочинуваат она што Јапонците го имаат во душата. Тоа било и е нивна движечка сила, било и е срцето и душата на Јапонија. Бушидото е коренот на целата јапонска историја, култура и традиција, на суштината на Јапонија.

„Колку и да е борбениот инстинкт во човекот универзален и вроден, колку и да е неговата природа великодостојна и мажествена, тоа не го сочинува човекот. Под инстинктот за борба повозвишен инстинкт е – за љубов“ (Нитобе 2006: 131).

Ова е доказ за уште една иста особина, уште едно нешто заедничко што го споделува христијанството со бушидото – највозвишениот идеал – љубовта. Во тој контекст би ја проследил изјавата на големиот мајстор на боречки вештини Накајама Хакудо (1872 –1958) за весникот *Нийон ѿајмс*, јапонски весник на англиски јазик. Накајама ја дал изјавата за весникот на 28 август 1945 г., на самиот крај на Втората светска војна, и бил првиот Јапонец кој го скршил мразот и јавно проговорил за помирување со противниците.

„Во бушидо ние ова го викаме духот на 'охен' или приспособување на себеси на промена. Со други зборови, тоа е состојба каде по воочувањето и препознавањето на природниот тек на настаните, сите поранешни амбиции се отфрлени и е постигната состојба на ништожност. За ова е потребна великодушност и големо срце. Тоа е и крајното значење на уметноста на бушидо. Ние мора да ги поздравиме сојузничките сили токму со истиот дух. Вчера тие беа наши непријатели, но денес тие не се. Ако не можеме да мислиме на нив дека веќе не ни се непријатели, тогаш не може да се каже дека ние вистински го разбираме духот на бушидо.

Ако постои и најмало чувство на злоба во нашите срца и ако не можеме да погледнеме пошироко, тоа е ограничување на нашите лица и ставови, давајќи им причина на другите да ми-

слат за нас како за кукавици. Јас мислам дека големината на една нација лежи во нејзините неограничени сфаќања.“

Оваа изјава Накајама ја дал само неколку дена по фрлањето на атомските бомби во градовите Хиросима и Нагасаки од страна на Американците. Каков ли само карактер е потребен за еден обичен човек од крв и месо да го изјави сето тоа? Изјавата претставува доказ за суштината на бушидото, великодушнота и љубовта кои водат кон мир и благосостојба. Каде што има љубов, има и етика. Каде што има етика, има сè.

Во денешно време, етичкиот кодекс на самураите може да се види во лојалноста на јапонските работници кон компанијата во која работат. Самурајското „служење“ и денес е сеприсутно во јапонското работно секојдневие. Денешните јапонски мажи се многу слични со самураите. Секако, на работа не одат со меч, меѓутоа чувството за служење, одговорност и лојалност е нераскинлив дел од нив, во духот на бушидото. За разлика од Западот каде што луѓето одат на работа од егзистенцијални причини, на Истокот тоа не е случај. Јапонците работата ја доживуваат како животен пат, како поле за себеизградување. Тие компанијата во која работат ја доживуваат како татковина, а нејзиниот сопственик како даимјо. Истото важи за сите вработени, од најобичниот работник, па сè до управителот. Финансиските побуди и мотивации

за вршење на работата им се на последното место од скалилото на работни и животни вредности. Еден од позначајните начини на стимулирање на вработените е практика која сè почесто ја има и во западниот свет – градењето на заедничкиот дух или, популарно кажано, тим билдинг. Како пример би го посочил заедничкиот утрински тренинг на целата компанија заедно, под раководство на еден учител, каде и управата и работниците заедно учествуваат и подлежат на иста команда и исти вредности. Овие вредности не кореспондираат со вредностите по хиерархија, туку се вредности на човекот во секојдневното живеење. За време на тој тренинг не важи хиерархиската поставеност во компанијата. Сите се исти и сите живеат и работат за успехот на компанијата, исто како што самураите живееле и се бореле за својот господар. Успехот на компанијата го разбираат како сопствен успех. Секој вработен со својот субјективен удел ја гради компанијата колективно. Додека луѓето на Западот при првата криза во компанијата во која работат, во најголема мера го напуштаат работното место и трагаат по ново, Јапонците непоколебливо остануваат и се борат за надминување на проблемите, лојално и трпеливо, исто како што самураите се бореле за својата татковина, до последната капка крв. Токму поради тие причини нивниот дух е нескршлив и тие смело чекорат по одбраниот пат. Етика во најчиста форма...

Литература

Дешимару, Тајсен. 2008. *Зен и борилачке вештини*. Београд: Бабун

- Конфучиј. 2014. *Лун Ји (Мислења и бесеги)*. Скопје: Македоника
- Мишима, Јукио. 2009. *Самурајска етика и модерни Јапан*. Београд: Либер
- Мишима, Јукио. 2009. *Три прикази о љубави и смрти*. Београд, Ужице: Графичар
- Муненори, Јагју. 2010. *Книга за семејната традиција на уметноста за војување*. Скопје: Панили
- Мусаши, Мијамото. 2011. *Книга за етичките принципи*. Скопје: Икона
- Нитобе, Иназо. 2006. *Бушидо: етика самураја и душа Јапана*. Београд: Исполин
- Нукарија, Каитен. 2010. *Зен будизам – религија самураја*. Београд: Либер
- Темков, Кирил. 2004. *Етички речник*. Скопје: Просветно дело
- Turnbull, Stephen. 2005. *Warriors of medieval Japan*. Oxford: Osprey Publishing
- Цу, Сун. 1996. *Вештина на војувањето*. Скопје: Штрк
- Цунемото, Јамамото. 2007. *Хаџакуре: книга о самурајима*. Београд: Бабун

Vladimir Jovanovski

Bushido as an Ethical Code of the Samurai
(Summary)

Bushido (bushi-warrior or samurai, do-way, the way of the warrior) is an ethical codex of the warrior class of medieval Japan (1185-1868), an all-encompassing way of life of the samurai. It incorporates the whole way of life of the samurai, but mostly the ethical virtues and the martial arts – Budo. Essentially, it represents a codex of ethical principles, consisting of several virtues, which were mainly passed on orally, from one samurai generation to another. In the beginning of the 17th century, the first written forms of bushido emerged. However, the bushido codex is mostly an unwritten ethical codex which is mainly materialized through the heroic deeds and the law that lays in the hearts of the samurai warriors. It is a spontaneous outcome of the seven centuries long rule of the warrior class in Japan.

Key words: Zen, bushido, budo, martial arts, do, way, ethics, morality, codex, samurai, Buddhism, Shinto, Confucianism, righteousness, courage, compassion, politeness, honesty, honor, loyalty

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

д-р Маја Јакимовска-Тошиќ, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Maја Jakimovska-Toshikj (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Елена Карпузовска, постдипломка на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Elena Karpuzovska**, Master's degree candidate at the Faculty of Philology “Blaze Koneski”, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje (Macedonia)

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

д-р Зоран Пејковски, Универзитет Еуропа Прима, Скопје (Македонија) / **Zoran Pejkovski (PhD)** University Europa Prima, Skopje (Macedonia)

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

д-р Маријана Клеменчич, Меѓународен балкански универзитет, Скопје (Македонија) / **Marijana Klemenchich (PhD)**, International Balkan University, Skopje (Macedonia)

д-р Марија Стевковска, Меѓународен балкански универзитет, Скопје (Македонија) / **Marija Stevkovska (PhD)**, International Balkan University, Skopje (Macedonia)

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

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

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

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

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

For the Publisher За издавачот
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

Списанието е застапено на



