

CONTEXT / КОНТЕКСТ 30

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 30

**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

Vladimir Martinovski / Владимир Мартиновски

READING FOOTBALL AS *AGON*, *ALEA*, *MIMICRY* AND *ILYNX* IN THE NOVEL *THE TROMBUS* BY OLIVERA NIKOLOVA / Читајќи го фудбалот како *аџон*, *алеа*, *мимикрија* и *илинкс* во романот *Тромбој* од Оливера Николова..... 7

Ангелина Бановиќ-Марковска / Angelina Banovikj-Markovska

БОГОВИ И ЧУДОВИШТА: ЗА (НЕ)МИСЛИВОТО ВО ЧОВЕКОВАТА ПРИРОДА / Gods and Monsters: About the (Un)thinkable in Human Nature..... 13

Дарин Ангеловски / Darin Angelovski

КЛАСИЧНИОТ МИТ ЗА АНТИГОНА ВРЗ ПРИМЕРИ ОД СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА, РАСКАЗ И ДРАМА / The Classical Myth of Antigone in Contemporary Macedonian Poetry, Short Storie and Drama..... 37

Сузана В. Спасовска / Suzana V. Spasovska

ОРФЕЈСКИ ТЕМИ ВО МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА / Orphean Themes in Macedonian Contemporary Poetry..... 49

Доротеа Огненовска / Dorothea Ognenovska

(РЕ)ОБЛИКУВАЊЕ НА ФОЛК ХОРОР ЖАНРОТ ВО ФИЛМСКИОТ МЕДИУМ / (Re)Shaping the Folk-Horror Genre in the Film Medium..... 65

Ема Лакинска / Ема Лакинска

THE TRANSFORMATION OF FEMALE CHARACTERS FROM FOLKTALES IN DISNEY'S MUSICAL *INTO THE WOODS* / Трансформацијата на женските ликови од сказните во мјузиклот *Во шумата* на Дизни..... 81

Кристина Димовска / Kristina Dimovska

МЕТАФОРАТА КОЈА СЕ ПОВТОРУВА КАКО ЗАЕДНИЧКИ МОТИВ ВО РОМАНИТЕ *СЕНКИТЕ НА СОНОТ* ОД ЈОВАН ДАМЈАНОВСКИ И *ПОЖАР* ОД ПЕТРЕ ДИМОВСКИ / The Methapor that Repeats as a Shared Motif in the Novels *Dream's Shadows* by Jovan Damjanovski and *Arson* by Petre Dimovski 99

Африм Реџеџи / Afrim Rexhepi

ПРОТОНИЗАМ ЗА БАЛКАНСКИТЕ КНИЖЕВНОСТИ / Protonism for Balkan Literatures..... 101

Огненка Герасимовска-Димитровска / Ognenka Gerasimovska - Dimitrovska
МЕЛОДИЈАТА, НЕЈЗИНОТО ВЛИЈАНИЕ И МОЌ КАКО УСЛОВ ВО МУЗИЧКАТА
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА / Melody, its Influence and Power as a Condition in Musical Interpretation.....111

Тамара Купева / Tamara Kjupeva
БИБЛИОГРАФИЈА CONTEXT / КОНТЕКСТ (1995 – 2024) / Bibliography CONTEXT / КОНТЕКСТ
(1995 – 2024)..... 119

Vladimir Martinovski

УДК 821.163.3-31.09

Прейходно соопштение / Preliminary communication


READING FOOTBALL AS *AGON*, *ALEA*, *MIMICRY* AND *ILYNX* IN THE NOVEL *THE TROMBUS* BY OLIVERA NIKOLOVA

Key words: games, sport, football, Olivera Nikolova, Roger Caillois, agon, alea, mimicry, ilinx

Introduction

While reading the exceptionally complex and captivating novel *The Thrombus* (*Тромбоџ*, 1997) by Olivera Nikolova (1936-2024), the ancient idea that man is primarily a “being who plays (with himself) / homo ludens” often comes to mind.

But what types of games are being referred to in this novel? At first glance, one might say: well, it’s football! This would certainly not be a wrong answer, as football is the game around which the key intrigues of the stories that make up Nikolova’s novel are woven, but this answer seems insufficient and incomplete.

In his essential study on play, *Les Jeux et les Hommes* (1958/1967), Roger Caillois proposes an attempt to classify human games, grouping them into four main categories: agon (competition), alea (hazard, chance), mimicry (imitation), and ilinx (vertigo). Without much risk, one could immedi-

ately observe that Olivera Nikolova’s novel *The Thrombus* (*Тромбоџ*) is a work in which all forms and characteristics of games proposed by Caillois are complexly intertwined. Indeed, this indispensable novel, which contemporary Macedonian literature can be proud of, abounds in competitions, visible and less visible duels and jousts, but also in countless subtle imitations and feigned mimicry, tricks, and roles played, through which the destinies of all the characters in the novel intersect ver-tiginously.

Agon in Sports and in Nikolova’s Novel

Let’s start with agon. The primordial drive of man to confront others (and himself) is undeniably woven into football, a popular sport long deemed “the most important thing among secondary things in the world,” and which some have even proclaimed a kind of “religion.”

In the era of the professionalization of sports and its increasing commercialization, football has transformed from an innocent game with a ball into a competitive sport that has become the main object of global betting, to the point that it has long been difficult to separate competition, chance games, and also games of imitation and simulation: even the most fanatic supporters admit that their teams know how to arrange or “let a match slip.” One character in Olivera Nikolova’s novel states that “the public thirsts for scandals,” and in this game, spectacles and scandals do not only unfold on the football fields. In modern “spectacle society,” Guy Debord considers that athletes have become a kind of “agents of spectacle.” As mentioned from the very first pages, Olivera Nikolova’s literary work is inspired by the careers of several global icons of this game: “Platini, Maradona, Pelé, Beckham, Pandev...” and in the ocean of numerous “anecdotes” related to football, the author also immersed herself through conversations with the cult sports commentator Ivko Pangovski and the footballer Vasko Kokinovski Makara, leading experts not only in Macedonian and Yugoslav football but also in European football.

From this perspective, it is important to note that in Olivera Nikolova’s novel *The Thrombus*, almost all significant events and decisions of the characters are (in)directly related to football, illustrating how almost impossible it is to escape its omnipresent presence in today’s world: “everyone around her talked about sports—either they were cheering, or they were arguing over the victories of others, or they were losing legs, arms, lives...”

“Games Without Borders”

As we follow the destinies of all the characters in Olivera Nikolova’s novel, delving into the labyrinth of games and intrigues intertwined with football, Guy Debord’s definition often imposes itself on us: “The spectacle is not just a set of images; it is a social relationship between people, mediated by images.”

While reading Nikolova’s novels, one regularly senses a profound understanding of the subject matter that keeps them relevant decades after their first publication: this is undoubtedly the case with the novel *The Thrombus*, in which, through a vast gallery of suggestive characters, the novelist has penetrated not only the depths of human psychology (and the depths of the human body) but also the complex games that weave around football.

In these mysterious “games without borders,” it is not only the players, the footballers, who participate in this novel, but also many other indispensable “actors” of the spectacle called football: coaches (Niko Ilievski), executives (Rade Ivanović), managers (Uncle Gane), club presidents (Nasteski and Paunovski), sports doctors (Smilka), parents, spouses (Elena), lovers, and friends (or enemies) of the athletes, journalists...

Sports and Violence

Due to the presence of violence in and around sports, as well as the numerous health risks for athletes, one often hears the expression “new gladiators” today. “Football is a wonderful thing,” says one of the secondary characters, “but what’s even

more wonderful is that guys like me, who want to become professional footballers, enter the game ready to take, in addition to glory, some hits, right?" This seemingly innocuous remark reveals much about the intrigue of this captivating novel, in which blows (those with fatal consequences) are not only dealt on the football field.

Games and Narrative Strategy

Like in every football match, which is played for a set time (ninety minutes, possibly with an extension of thirty minutes), the narrative strategy of *The Thrombus* plays the countdown card: the novel begins with the revelation that only one hundred eighty-six minutes remain, and it quickly becomes evident that this is the time left (a little over three hours) in the life of the main character, twenty-year-old center forward Ordan Gerasimovski, star of the Skopje football team "Sloboda." But from the very first sentence of the novel ("At six twenty in the morning on April 18, *The Thrombus* found itself in the luxury hall of the Excelsior Hotel in Dubrovnik"), the reader is immediately confronted with the key surprise of this story—the representation and experience of the thrombus as a literary (main) character. In the novel, it is suggested that the time of every human being is limited and delineated, and that every life is a sort of countdown: "Such clocks tick everywhere around people, and also within themselves: they tick by forcing themselves not to stop; by encouraging themselves even."

In the case of the footballer Ordan Gerasimovski, the countdown means that as time dimin-

ishes, the thrombus in his injured left leg increases, but not injured during training or a match, rather in a mysterious fight, for which all the characters have their (often false) hypotheses. It is no coincidence that the novel is called *The Thrombus* for throughout the narrative, as the reader wanders through the veins and arteries of the footballer, the thrombus is perceived as a literary character, with feelings and thoughts, with desires and dreams of its own. "Thus, a non-anthropomorphic character begins to dominate the story," notes Vesna Mojsova-Čepiševska, adding: "Everything depends on it and its desire to move through the blood vessels and its insatiable need to grow and coagulate and obstruct these blood vessels."

In fact, the personification of the thrombus brings Olivera Nikolova's novel closer to animism, which is one of the variants of magical realism. The latest scientific discoveries show that billions of biochemical processes occur simultaneously in the human body every second, and it is not by chance that the author mentions the name of transfusion specialist Dr. Ivan Dejanov in the acknowledgments.

The story of the thrombus growing in the protagonist's blood vessels effectively addresses the theme of human fragility and transience: the main star of the novel, for whom a battle is waged over possible transfers and who dreams of a glorious sports career, is nonetheless powerless against the (supposedly small) thrombus. In addition to this paradox, the novel particularly effectively demonstrates the insignificance of man in relation to cosmic laws, in relation to the rotation of the Earth, the sun, or the galaxy. Alienated from their own being,

from nature and the universe, the characters of this novel sink into the quicksand of vanity, underhandedness, and dirty games.

Rules and External Factors

Roger Caillois states that in competitive games (agon), rules are necessary, the respect for which would imply equal chances and possibilities of success for the opponents. However, from the very first duel of the *Iliad*, we see the awareness of the artists of the word that the rules are (often) broken and that external factors can influence competitions (and their outcomes), as is often the case with referees in sports. In this sense, the novel *The Thrombus* could also be read as a novel about the absence of sportsmanship in and around sports. The main plot revolves around the disobedience of a footballer in the context of a pre-arranged fixed match, which directly affects the fate of the entire team. Although the main character is perceived by one of the main manipulators, the club secretary Gane, as “a twenty-year-old young man with a heart of a deer and a child’s mind,” in the complex games of manipulation, he simultaneously becomes both victim and executioner.

Nikolova’s novel adeptly addresses and intertwines numerous contemporary themes of football (and sport in general) that point to a series of anomalies of corruption undermining the ethical foundation of the sport: from bribery (of its own players and those of others) to the buying of referees, to “negotiating results,” and the notorious sales and transfers of players, regularly accompanied by scandals and controversies.

Mimicry and the Thousand Faces of Characters

It is precisely in these murky waters, full of machinations, schemes, intrigues, and cheating, bluffing, and calculations, that the novel *The Thrombus* skillfully weaves the layer of mimetic rivalries between the characters. In fact, the all characters sink into the infinite space of the gap between the expected and the actual, where human relationships, burdened by small but significant misunderstandings, are the main victims.

The novel is filled with mimetic games, disguises, and imitations: from the start, the footballer Ordan and the coach Niko, in the luxurious “Excelsior” hotel, present themselves as the Stojković brothers, and besides the theme of false representation, this novel particularly highlights the topos of manipulation and simulation by the characters, so that regarding the mimicry of coach Niko, Ordan remarks: “Uncle Gane was right, oh how right he was! Niko used a thousand faces, a thousand!”

Ilinx / The Vertigo of Narration

In parallel with the journeys through the injured body of the young footballer Ordan, through the blood vessels of which the reader follows the gradual preparation for the fatal denouement, the novel also depicts the vast social fabric, afflicted by incurable ailments and anomalies: “Everyone knew that the organism of the state was indeed seriously ill, almost incurably ill.” From this perspective, one would agree with Olivera Kjørvezirovska’s observation that Nikolova’s novel could

be read as “a symbol of a potential threat to us all.” It is particularly interesting to see how contagious mistrust, like a latent disease waiting for its moment, explodes into violence in *The Thrombus* (the beating of Orde in front of Jozo’s bar and the murder of Niko at the hotel in Dubrovnik).

The mimetic strategies, particularly of football officials, but also of (co)players, subtly depict the atmosphere of constant distrust and suspicion that dominates the relationships between characters. In the complex games of demonstrating (over)power, each character sees a hidden threat in the other; each one expects (and often receives) a knife in the back from those closest to them.

The Context of the Games in the Novel

By situating the action in the former Yugoslavia, Nikolova has simultaneously created with her novel *The Thrombus* a complex and extremely vivid image of the collapse and degradation of the value system, which is diagnosed precisely through the links between sport and human nature. As an indicative parallel to Olivera Nikolova’s novel, it is interesting to note that a year after its publication, Elfriede Jelinek, in her play *Ein Sportstück* (1998), establishes semantic links between sport and vio-

lence: “I connect the metaphor of sport to war. The troubles in the former Yugoslavia actually began with a football match charged with nationalism and ended in violence.” In recent decades, a dozen documentary films, fiction works, and television series related to football have been produced. With the most recent autobiographical film by Sorrentino, *The Hand of God*, we have once again been convinced that football stars and iconic matches can leave an indelible mark on our lives.

Conclusions

Reading the novel *The Thrombus*, as well as the other prose works of Olivera Nikolova, one often feels as though they are watching a film of high artistic quality, a film in which each character is the protagonist. While reading *The Thrombus*, there is often the impression, which regularly emerges in the aesthetic dialogue with her works, that the art of storytelling is perhaps the game of games, a game where all games are unified. It is precisely Olivera Nikolova’s narrative mastery that often leads us to think that art is a grand game among games, revealing to us the complexity, richness, and precious essence of life.

References

- Caillois, Roger. 1958/1967. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
 Debord, Guy. 2018. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
 Николова, Оливера. 1997. *Тромбои*. Скопје: Култура.
 Nikolova, Olivera. 2011. *The Thrombus* (translated from Macedonian by Lench Chadlovska). Skopje: Matica makedonska.

Стојменска-Елзесер, Соња. 2004. *Игротис: есеи за книжевниот лудизам*. Скопје: Магор.

Цепароски, Иван, прир. 2003. *Естетика на играа*. Скопје: Култура.

Владимир Мартиновски

Читајќи го фудбалот како *агон*, *алеа*, *мимикрија* и *илинкс* во романот *Тромбој* од Оливера Николова (Резиме)

Читајќи го исклучително романот *Тромбој* од Оливера Николова (1997), многупати ни се наметнува древната идеја дека човекот е пред сè „суштество што (се) игра“. Но за какви сè игри станува збор во овој роман? На прва топка, некој ќе рече – па лесно е, за фудбал! Така, секако, нема да се утне правецот, бидејќи фудбалот е играта околу која се плетат клучните интриги во приказните од кои е сочинет романот, но одговорот, се чини, би бил недоволен и несеопфатен. Во неодминливата студија за лудизмот *Игротис и луѓето* (1958/1967), Роже Кајоа нуди обид за класификација на човековите игри, сместувајќи ги во четири основни категории, коишто ги именува *агон* (натпревар), *алеа* (коцка), *мимикрија* (преправање/подражавање) и *илинкс* (вртоглавица). Без голем ризик, би можело веднаш да се каже дека *Тромбој* од Оливера Николова е слоевит роман во кој на најразлични начини се преплетуваат сите облици и одлики на игрите. Имено, овој роман изобилува и со видливи и со помалку видливи натпревари, мегдани, дуели, но и со безброј заткулисни и суптилни мимикриски преправања и глумења, надмудрувања и минуциозно играни улоги, преку кои вртоглаво се преплетуваат судбините на сите ликови од романот.

Примордијалниот човеков порив да се натпреварува со другите (а и со себеси) е несомнено вткаен и во фудбалот, популарен спорт кој одамна е наречен „најважната споредна работа во светот“, а некои дури и го прогласија за еден вид „религија“. Во ерата на професионализација на спортот, а и на негова сè поголема комерцијализација, фудбалот од невина игра со топка се преобрази во популарен спорт кој стана главен предмет на глобалните обложувања, така што веќе одамна во оваа игра е тешко да се одделат натпреварот, игрите на среќа, но и игрите на преправање и симулирање. Романското дело на Оливера Николова, како што се наведува уште на почетните страници, е инспирирано токму од кариерите на неколку планетарни икони на оваа игра: „Платини, Марадона, Пеле, Бекам, Пандев...“, а различните облици и видови „игри“ во и околу фудбалот во овој роман се преплетуваат на непредвидливи начини.

Клучни зборови: игри, спорт, фудбал, Оливера Николова, Роже Кајоа, *агон*, *алеа*, *мимикрија* и *илинкс*

Ангелина Бановиќ-Марковска

УДК 821.163.6-31.09

УДК 821.162.1-992.09

Оригинален научен труд / Original scientific paper

БОГОВИ И ЧУДОВИШТА: ЗА (НЕ)МИСЛИВОТО ВО ЧОВЕКОВАТА ПРИРОДА

Клучни зборови: тоталитаризам, верски фанатизам, идеолошки екстремизам, Бартол, Капушкински

Историјата којашто ни е позната избобилува со различни видови ропство. Тие може да примат форма на верски фанатизам или на политички екстремизам, но во основа своето постоење ѝ го должат на една опсесивна и опресивна идеологија, чија крајна цел е да завладее со светот. Станува збор за тоталитаризмот кој својата доминација ја темели на сугестивните способности на Водачот, чии стратегии, засновани на манипулација и насилство, создаваат специфична илузија и слепа лојалност кај толпите, консолидирајќи ја својата апсолутна моќ.

За да го појаснам ова ќе се осврнам на две дела¹. Едното успешно ја прикажува моќта на верскиот фанатизам во земјите на Блискиот Исток, а другото вешто го илустрира идеолошкиот екстремизам, специфичен за државите на Ис-

точниот блок, но и двете будат директни асоцијации на една безвременска страховлада која, со конзистентноста на својата идеолошка матрица и примената на сила, едноставно управува со луѓето претворајќи ги во крвници и жртви. Но, да тргнеме со ред.

Од верски фанатизам кон идеолошки тоталитаризам

Напишан класично, со елементи на историско-авантуристичкиот жанр, *Аламуи* (1938) и денес е актуелен роман. Базиран на интригантни, но вистинити настани опишани во патописите на Марко Поло, романот на Владимир Бартол е приказна за фанатичниот верски водач, поет и научник Хасан Ибн ел Сабах (1034

¹ Станува збор за романот *Аламуи*, на словенечкиот писател Владимир Бартол и за есеизираната патописна репортажа *Имџеријата*, на полскиот писател и новинар Ришард Капушкински.

– 1124), познат како Сејдуна. Опседнат со овој легендарен лик од Блискиот Исток, Бартол поминал речиси десет години во собирање и прочување на потребните книги. Со извесни отстапки од историските факти, тој не само што создал митска слика за овој исламистички, односно исмаилитски фанатик и безочен манипулатор со човечката свест, туку во романескниот заплет на *Аламуџ* успеал да развие и еден специфичен имагинариум за Ориентот и неговата религиозна филозофија.

Појавувајќи се во интересен период, кој својот зенит го достигнал во ерата на нацизмот и сталинизмот, *Аламуџ* (Љубљана, 1938) сепак не предизвикал позитивни реакции кај книжевната критика. Сакајќи да ги неутрализира лошите коментари, во предговорот на второто издание од 1958 година Бартол истакнал дека и покрај тоа што говори за религиозниот фанатизам и тероризам на Блискиот Исток, неговиот роман всушност реферира на актуелните историски случувања од првата половина на минатиот век², а книжевниот портрет на Хасан Ибн Сабах, со сите негови идентитетски проблеми и дилеми, буди јасни асоцијации на големите светски диктатори Мусолини, Хитлер и Сталин. Можеби токму поради овие отворени алузии на деспотизмот, диктатурата и тоталитариз-

мот, *Аламуџ* бил забранет во времето на СФРЈ. Станал популарен дури во осумдесеттите години на минатиот век, а по 11 септември 2001 година доживеал бројни изданија и преводи.

Дејството на романот се случува во 1092 година, во северна Персија (денешен Иран), во асасинската тврдина Аламут, која некогаш му припаѓала на Багдадскиот калифат. Во ова исламистичко упориште, водачот на персиските исмаилити, самопрогласениот Алахов гласник Хасан ибн Сабах, го спроведува својот монструозен план. Имено, применувајќи една контроверзна тауматургија³, тој своите млади федаини (воини без животно искуство) ги претвора во асасини⁴, на кои – благодарение на конфузијата што ја создава со хашиши и опијати – им ја нуди оргијастичката мистерија на виртуелниот рај од Куранот во замена за нивната фанатична лојалност. Така, користејќи софистицирани механизми на владеење, овој Махдија/Месија успева да го контролира не само нивното тело туку и нивната душа, принудувајќи ги да минат низ необична индоктринација и иницијација. За да ја докажат непоколебливата верба во својот водач, двајца од федаините ќе извршат јавно самоубиство, додека третиот, Авани ибн Тахир, соочувајќи се со Сејдуновата измама, наместо да му се спротивстави, заведен

² Фанатизмот има религиозно потекло, но тој лесно може да премине и во сферата на национализмот и во сферата на политиката. „Патосот на неговата универзално обврзувачка и ортодоксна вистина, денес се манифестира во фашизмот, комунизмот и екстремните облици на религиозен догматизам и традиционализам“, пишува Бергаев во *Две сфаќања за христијанството* (Да се види: Nikolaj Berdjajev, „O fanatizmu, ortodoksiji i istini“, *Polis*, 18. siječnja 2024, <https://polis.ba/nikolaj-berdjajev-o-fanatizmu-ortodoksiji-i-istini/>).

³ Од грчкиот збор *ἰσχυμαίω* што значи „способност за создавање чуда“.

⁴ Од арапскиот збор *хашишини* – во значење „корисници на хашиш“, членови на тајна шиитска секта која создава убијци/терористи.

од контроверзната и опортунистичка максима „Ништо не е вистинито, сè е дозволено“, станува духовен потомок на неговата манипулативна идеологија и нов проповедник на исмаилитската вера.

Тоа е накратко содржината на романот. Но она што привлекува внимание во оваа приказна за митскиот Аламут е деликатниот, мистериозен и ексцентричен лик на водачот и неговото влијание врз толпата избраници. Со оглед на тоа дека со оваа проблематика се занимавале светски познати имиња, за потребите на овој труд консултирав некои од нив, но познавачите на Бартоловото дело ме уверија дека и тој бил опсесивно прецизен и дека ревносно истражувал бројни историски и филозофски извори. Ги читал Макијавели и Ниче, го проучувал Фројд...

Од Ниче ја позајмил филозофијата според која човечката перцепција не е сосем способна да навлезе во суштината на нештата, дека концептите вистинито и лажно произлегуваат всушност од потребата за самоизмама, па убеден дека реалноста ја гледа таква каква што е, човек си носи одлуки врз основа на своето знаење и сопствената *волја за моќ*⁵. А кога таа волја, во комбинација со фанатизмот, ќе се насочи кон некаква политичка или верска злоупотреба, нештата се движат во лоша насока.

Имено, фанатичната верска институција што овој исмаилитски водач ја градел низ годините се засновала на неговата способност да ја разбере човечката природа и нејзините слабости. Свесен дека измамата е неопходен предуслов за владеење со масите (зависни од нивниот бог, владетел или догма), со својата досетливост, заснована на едно плански режирано и строго контролирано образование, Сејдуна често го будел фанатизмот кај своите војници. Така, благодарение на нивната лојалност и опсесивната желба за смрт, овој супериорен „господар на марионети“ вешто управувал не само со својата тоталитарна верска структура туку и со еротската енергија на неискусните младици, успевајќи да направи од нив физички супериорни поединци кои без поговор ќе бидат подготвени за (само)убиствените очекувања на својот учител (Шмуља, 2020: 246).

Свесен дека држи сè во своите раце и дека сите треба да ги увери во автентичноста на својата суровост, Сејдуна го создавал својот автопортрет, станувајќи не само ирационален туку и безочно бестијален моќник, секогаш подготвен да направи нешто непредвидливо, како животно на кое му се загрозени виталните интереси. Неговата способност за трансформација, таа апсолутна итрина да се биде истовремено и човек и звер, не само што го претво-

⁵ Волја за моќ не е само еден од најважните концепти на Ничеовата филозофија (негова онтологија), туку и најфалсифицираното учење, без оглед дали се работи за нацистички или за псевдомарксистички толкувања. Како заповеднички афект, волјата за моќ е основниот нагон, највнатрешната и најоригиналната суштина на животот. Се манифестира на два начина: како дозволена, креативна, вистинска волја која е во склад со животот и која не се прикрива/камуфлира себеси и како извртена, изопачена, незауздена желба за владеење која ги „извртува тезите“. Да се види: Fridrih Niče, *Volja za moć*, Beograd: Dereta, 1991.

ра во бескрупулозен владетел што влева страв кај другите, туку ја создава и идеолошката подлога на неговата апсолутистичка моќ. Затоа лесно, меѓу нежност и страв, Сејдуна избира страв, убивајќи го сина си⁶ пред очите на своите поданици, зашто според зборовите на Николо Макијавели, Владетелот кој сака да преживее, нужно мора да научи да биде суров и нарцисоиден, да ја прифати ароганцијата без страв од одмазда (Макијавели, 1985: 126).

Ке се повикам сега на францускиот филозоф Жак Дерида, за да ја проширам малку темата за синоубиството. Во една прилика, Дерида зборува за искуството на европскиот човек со (за)дадената смрт. Својата експертиза за христијанското „жртвување“ ја нарече *Donner la mort*⁷ и во неа се обиде да појасни дека целата европска цивилизација е заснована, всушност, на *принесувањето жртва*, односно на *да(пу)вањето смрт*⁸ во наследство.

Анализирајќи го, имено, библискиот мит за тајната врска меѓу Бог, Аврам и Исак, Дерида не само што ја отвора дилемата за губење на смислата и свеста за одговорност, туку ова религиско прашање за христијанската (само)жртва го става во еден филозофски контекст, преиспитувајќи ја (секогаш) актуелната етичко-правна и политичка „одговорност“ на современиот човек. На прашањето „од што страда модерната европска цивилизација?“, Дерида го нуди следниов можен прашален одговор: „од непознавање на сопствената историја, од преземање одговорност, од недостаток на помнење на сопствената историја како историја на одговорност?“ (Дерида, 2018: 12). Оваа метапрашаност ја вади во преден план заедничката генеалогичка на поимите *тајна* и *одговорност*, и парадоксалниот сојуз меѓу нив кој води кон една не толку историска колку политичка лекција за денес и утре, наметнувајќи го сознанието дека суштината на прашањето за историската одговорност

⁶ „Кога остана сам си рече: – Син ми беше камен на сопнување при изградбата на мојата зграда. Дали сум свер затоа што го уништив? Започнатата зграда мора да биде завршена. Ако срцето ти е пречка, кажи му да замолчи, зашто сè што е големо, мора да мине преку човека“ (Bartol, 2006: 201).

⁷ Станува збор за текстот „Давање смрт – тајната на европската одговорност“, кој заедно со текстот „Политиките на пријателството“, како јавни излагања на тема европската одговорност, Дерида ги одржа на 7 и 8 април 1992 година, за време на својата посета на Белград, набрзо по отпочнувањето на војната во поранешна Југославија. Ден претходно, на 6 април, кога и започна граѓанската војна во Босна и Херцеговина (датум кој евоцира на 1941 година и нацистичкото бомбардирање на Белград), Дерида имаше свое мегаинтервју на една од белградските телевизии. Двете јавни предавања, одржани во *Коларац*, се објавени во книгата *Evropski diskurs rata* (Beogradski krug, Beograd, 1995, str. 345-375). Проширената верзија на првото предавање, издадена под оригиналниот наслов *Donner la mort* (Editions Galilée, Paris, 1999), е преведена на македонски како *Дарување смрт* (Артконект, Скопје, 2018). *Politiques de l'amitié* (Editions Galilée, Paris, 1994) е засебна книга и е преведена на српски јазик под насловот *Politike prijateljstva* (Beogradski krug, Beograd, 2002).

⁸ Всушност, тој го истражува и елаборира тројното значење на изразот „donner la mort“, во смисла: *да се загале* (предизвика или нанесе) смрт некому, како убиство или самоубиство; *да се ѝогари* смрт некому, во смисла на жртвување и саможртвување и *да се даде* (предаде или врати: dat/don/donnum) смрт некому во наследство.

е во директна врска со строго чуваната (дајмонска) и застрашувачка мистерија (*mysterium tremendum*⁹) на христијанска Европа, онаа за „жртвеното дарување“ како фигура на (за)дадена смрт. Свеста за неа, всушност, е предупредување до европскиот човек, со кое би можело да се избегне враќањето во бездната на историјата – во ерата на тоталитаризмот – чии последици не само што се предвидливи туку се и многу тешки. Заправо, за да се ослободи од дајмонското, оргијастичко и тајно наследство на смртта, христијанска Европа секогаш мора да повикува на одговорност. Ова сознание ја вади во преден план политичката димензија на одговорноста (како грижа, посветеност, бдење, како *здив на живојош* кој ја засега секоја индивидуа), во создавањето на европското психе (Дерида: 2018, 26).

Во контекст на горенаведеното ќе се надоврзам на Хана Арент, која во книгата *Извори на шопалиитаризмот* го опишува токму тој систем на сеопфатна политичка моќ, кој доминира со луѓето однаде. Со оглед на тоа дека овој тип владеење (сличен на деспотизмот) може да се појави и во напредни и современи култури (како што беше и германското општество за време на нацизмот), Арент во ликот на фирерот ги препознава квалитетите на еден апсолутистич-

ки лидер и фанатик, кој со помош на страв и репресија, терор и принуда, успева да (за)владее со сите аспекти на животот, укинувајќи ги дури и предусловите за слобода. Бидејќи таквиот лидер добро ги познава механизмите на диктатурата, тој секогаш може да смета на лојалноста на своите следбеници (дури и на нивните животи), зашто Тој е Законот на партиската хиерархија, без кого целата структура би го загубила својот *raison d'être*, зашто суштината и не е толку во вистинитоста на неговите зборови, туку во непогрешливоста на неговите постапки¹⁰.

Оттаму, без разлика дали се работи за политички, идеолошки или верски лидери, сите автократи имаат една заедничка карактеристика – страст за апсолутна и неограничена моќ врз толпата, која ја поддржува нивната идеологија, амбиција или вера. Така, анализирајќи ја ефикасноста на нацистичката пропаганда, Арент доаѓа до заклучок дека тоа што влијае врз масите луѓе не се фактите, не се дури ни измислените факти, туку конзистентноста и повторливоста на идеите. Следствено на тоа би можело да се каже дека толпите не веруваат толку во реалноста на сопственото искуство, колку во имажинарноста којашто водачот ја прилагодил на нивната имагинација, па станува јасно зошто Сејдуна, убеден во конзистентноста на своите по-

⁹ Се работи за *шајнаша* што Аврам ја сокрил пред својот син Исак, за неговото жртвување по барање на Бога, кога овој ја испушувал Аврамовата верба во него. Всушност, Дерида сака да каже дека на еден оргијастичен начин, христијанска Европа им ја (пре)дала, на своите потомци, смртта во наследство.

¹⁰ „Фанатикот е егоцентрич. Неговата вера и несобичната посветеност кон идејата, не му помагаат многу да го надмине егоцентризмот... Својата идеја и својата вистина, ортодоксниот фанатик ги поистоветува со себеси... Може да биде и екстреман приврзаник на принципот на авторитет... со кого незабележливо се поистоветува. Во наше време, склоноста кон авторитетност има токму таков карактер“ (Да се види: Nikolaj Berdjajev, „O fanatizmu, ortodoksiji i istini“, *Polis*, 18. siječnja 2024, <https://polis.ba/nikolaj-berdjajev-o-fanatizmu-ortodoksiji-i-istini/>).

стапки, успеал да ги разубеди младите војни дека небото е граница на нивната лојалност.

Со оглед на тоа што студирал филозофија на Универзитетот во Љубљана и психологија на Сорбона, Бартол бил одличен познавач на Фројд и еден од пионерите на психоанализата во Кралството Југославија. А бидејќи Фројд тврдел дека индивидуалната психологија е дел од колективот, покрај *Психологијата на толпите*¹¹, тој морал да ги проучува и индивидуалните карактеристики на водачот. Така, најверојатно, занимавајќи се со Фројдовата „психологија на егото“, дошол до заклучокот дека психологијата на лидерот е слична на психологијата на предокот од примитивната орда. Фигурата на предокот потсетува на натчовекот, којшто Ниче го очекувал од иднината, смета Фројд: нему не му треба волјата на другите, тој не сака никого освен себе. За разлика од него, ордата има потреба од илузија, дека лидерот ја сака подеднакво и праведно; таа копнее по (неговиот) авторитет, сака да биде покорена. И како што на секој овчар му треба стадо, така и на родоначалникот на ордата (како вистинска татковска фигура) му треба пасивната, речиси мазохистичка, преданост на неговите следбеници.

Така, свесен дека генеалогската матрица на архаичната детска послушност кон родителот, ќе создаде од Сејдуна снажна (пра)родителска фигура, која преместувајќи ја волјата од реал-

ниот во имагинарниот свет на желбите, лесно манипулира со своите војни, Бартол напишал интересен роман во кој успешно ја вклопил својата визија за тоталитарните лидери и нивната авторитарна моќ. Ако се запрашаме сега на што се должи таа моќ, одговорот ќе го најдеме кај Гистав ле Бон. Според него, во игра се две работи: првата ја создава *улеготи* (репутацијата) на личноста, а втората – неговата *суестивбилност*. Угледот произлегува од фасцинацијата, од маѓепсаноста што ја предизвикува некоја личност (или учење) кое ја исполнува толпата со чудење и почит (нешто слично како кај хипнотизираните личности, подложни на сугестии). Сугестивноста, пак, е најуспешна кога е во форма на тврдења, зашто толпите не знаат за аргументи, туку за влијанија; тие следат модели, а не факти. Така создаваат *култи* на личноста.

Затоа и можел, благодарение на една психократија со која ги маѓосал младите федаини, Бартоловиот Сејдуна да создаде идеални услови во кои ќе ја реализира својата лукава замисла (да замине од власта, без да ја напушти власта), претворајќи го овој роман во уште една успешна метафора за сите вознемирувачки идеологии кои – користејќи ја архетипската матрица на семејна патерналистичка фигура, со ничеанска волја за моќ¹² – лесно можат да завладеат со светот. Затоа, без разлика дали се работи за некое верско или политичко убедување: за ис-

¹¹ Како едно од првите дела на социјалната психологија, оваа книга била особено популарна кај ултрадесничарските кругови на почетокот од 20. век. Ако Мусолини заспивал со неа, Хитлер велат се инспирирал од неа додека ја пишувал *Mein Kampf*.

¹² Ниче верувал дека *неавтентичната* волја за моќ треба да биде отфрлена. Тој ја промовирал само моќта која го облагородува животот. За него, моќен е оној којшто е обдарен со способност за разбирање на реалноста, па кога зборува

ламскиот фундаментализам или за христијанскиот фанатизам, за суровиот фашизам или за побеснетиот национализам, за воскреснатиот расизам или за геополитичкиот (нео)империјализам, некои фантазми кои наликуваат на религиозни или тоталитарни догми лесно може да ги парализираат критичките способности на човештвото. Дури тогаш човештвото би било во неволја... Ако веќе не е во неволја.

За да го провериме ова, ќе се вратиме малку во минатото, во првата половина на дваесеттиот век...

Помалото зло?

Дваесеттиот век го обележаа режими чии идеологии, засновани на застрашувачката желба за власт и доминација, практикуваа такви облици на терор со кои светот се немаше соочено дотогаш. Тоа што тие сè уште му пркосат на здравиот разум и на нормалното расудување, повторно нè исправа пред сознанието дека обидот да се сфати природата на тоталитаризмот е рамен на обидот да се разбере суштината на дваесеттиот век. Нема ништо поедноставно, би рекла Хана Арент, треба само да се прескокне сопствената сенка.

Изминативе децении за тоталитаризмот како концепт, идеологија и режим е пишувано многу, но меѓу рецентните текстови кои ус-

пешно ги дефинираат, типологизираат и синтезираат знаењата за него, секако е и студијата на Енцо Траверсо. Насловена „Тоталитаризмот. Историјата и апоријата на еден концепт“¹³, таа ги сублимира најрелевантните теориски сознанија од општествените и политичките науки кои некогаш се занимавале со ова прашање. Траверсо предпочува дека благодарение на својот полиморфен и амбивалентен карактер, овој „камелеонски“ поим би можел да преживее во најразлични контексти и времиња. Но, иако во една парадигматична, идеал(но)-типска форма, потсетува на измислениот, кошмарен свет опишан во дистописките романи на Евгениј Замјатин и Џорџ Орвел – *Ние* и *Илјада девејстотини осумдесет* и *четвртина* (објавени во 1920 и 1949 година) – во историска смисла тоталитаризмот реферира на три конкретни и доминантни идеологии од првата половина на 20. век. Станува збор за италијанскиот фашизам (1922 – 1945), германскиот национал-социјализам (1933-1945) и советскиот реал-социјализам (1929 – 1953).

Тоталитаризмот, сепак, не е историска формација. Тој е мрежа од системски поврзани одлики, својствени за сите авторитарни режими кои на експлицитен начин ја покажуваат врска-та меѓу теророт и државата, а со својот моќен политички надзор и со тоталната контрола врз животот на своите граѓани, го поништуваат ци-

за *најчовекој*, Ниче всушност мисли на тој што, во име на повисоки вредности и цели, го преиспитува востановениот христијански (платонистички) морал, уривајќи го истовремено. Сите поинакви толкувања се само фалсификувања на неговата теорија.

¹³ Статијата „Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept“ е објавена 1998 година, во тематот насловен „Regards sur l'humanitaire“, на списанието *L'Homme et la société*, бр. 129, стр. 97-111.

вилното општество и моралниот човечки интегритет. Мислам, првенствено, на советскиот комунизам (од времето на Сталин) и германскиот нацизам, како различни манифестации на едно исто политичко зло¹⁴, но клетките на тоталитаризмот може да мутираат во различни историски периоди. Иако би било интересно да се компарираат сега нивните специфики, би се задржала само на советските искуства опишани во есеизираната патописна репортажа *Им-йеријаџа*, на полскиот писател и новинар Ришард Капушкински, за да проверам една крупна морална дилема: дали нацизмот и комунизмот биле подеднакво злосторнички режими? Кое од двете тоталитарни зла е поголемо зло?

„Оригиналноста на тоталитаризмот е навистина застрашувачка, не затоа што донел на свет некоја нова 'идеја', туку затоа што неговите постапки радикално ја раскинале врската со човечките традиции, уништувајќи ги сите категории на политичкото мислење и стандардите на моралното расудување“, пишува Хана Аренд (Arendt, 2023: 39). Таа го застапува мислењето дека не само поради антисемитизмот, монструозните фабрики на смртта, ладнокрвната соработка на сите слоеви од германското општество, туку и поради отсуството на хипокризија кај злосторниците, „нацистичкиот режим бил поекстреман од сталинистичкиот, во неговото најлошо издание“ (2023: 86).

Но авторите во зборникот *Помалото зло: етичкиот пристојан кон иракискиот на теноци-*

*гоџи*¹⁵, имаат поинакво мислење. Тука би се задржала само на Тодоров и Малиа. Кај нив преовладува впечатокот дека, иако сите тоталитарни општества ја прифатиле манихејската поделба на светот, погромот за кој се виновни и нацистите и комунистите, нема иста тежина. Имено, додека нацистите, поттикнати од манијакалната потреба за истребување луѓе од „пониска раса“, спроведувале *Untermenschen* селекција, болшевиците се раководеле од една идеолошка селекција со која, во општествените чистки, ги жртвувале сограѓаните од „повисока класа“, како политички неистомисленици кои одговарале дури и за гревовите на своите татковци. „Од оваа перспектива, и покрај очигледните сличности на двете политички програми, секој режим ја задржува својата специфика“, вели Цветан Тодоров (2005: 50), убеден дека без темелно проучување на двете злосторства, сознанијата за тоталитаризмот не би биле целосни.

Но, иако за многумина проследувачи комунизмот бил подемократски од фашизмот (зашто произлегол од еден универзалистички и хуманистички светоглед, заснован на еманципација, рамноправност, слобода и правда), останува горчливиот впечаток дека неговиот мутирачки ген развил таква *антихуманистичка логика* којашто и денес е несфатлива за демократските општества и слободниот свет.

„Ова гледиште – вели Мартин Малиа – произлегува од подмолната природа на советската 'Лага', колоквијален назив за 'системот'... кој

¹⁴ За многумина, италијанскиот фашизам (доктрината на Мусолини) бил недовршен тип на тоталитаризам.

¹⁵ Dubil Helmut & Mockin Gabriel (eds.), *Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida*, Beogradski krug, Beograd / Multimedijalni Institut, Zagreb, 2005.

ја означувал фаталната контрадикција на еден универзализам, воден не од милосрдие, пријателски чувства или здрав разум, туку од принципот на псевдокласната борба“ (2005: 34). Затоа, без оглед на грандиозната верба во уште пограндиозната комунистичка идеја која довела до морално слепило од епски размери, нè пресретнува сознанието дека „злосторствата против човештвото, направени во име на човештвото, не се помалку изопачени од оние направени во име на ниски страсти“ (2005: 34) и анти-семитизам. А масовните убиства си остануваат масовни убиства, не поради нивната идеолошка инспирација, туку затоа што се мерат во милиони¹⁶. Сепак, она што шокира исто колку што и збунува, е сознанието дека во една етичка смисла советскиот режим бил, вели Цветан Тодоров, „далеку понечесен, позаводлив и потеатрален од својот нацистички ривал“ (2005: 48). Дури и да немал намера да ја прикрие измамата дека (не)гради општество со можности еднакви за сите, тој упорно настојувал да ја сочува *илузијата* за таа измама. Затоа, во одреден историски миг, сè што можело да се види во земјата на Советите била една „колосална инсцениција“ во која целото општество се претворило во политички монтиран театар на лаги и на парадокси, кои се решавале преку апсурди.

Што вели за ова Ришард Капушќињски? Во неговата *Имџерија* има едно поглавје насловено

„Светилиште и палата“. Иако потсетува на некаква сурова постсоветска анегдота, тоа верно го отсликува времето кога советскиот комунизам на голема врата влегол, а на мала излегол од својата тоталитарна орбита, девастирајќи го минатото за сметка на една химерична иднина..., колку бездната меѓу нив, ете, да стане уште поголема.

Деспотска демократија без Бога

Авторот на *Имџеријата* наведува дека, на 18 јули 1931 година, во весникот *Правда* се појавила вест дека власта на Советскиот Сојуз донела одлука да изгради Палата на Советите во Москва.

„Прстот на Вождот застанал на едно место, таму каде што се издигала импозантната контура на светилиштето кое го изградиле серуските цареви, за да му благодарат на Бога што го принудил Наполеон да се повлече и ја спасил нивната Имџерија“, бележи Капушќињски (2014: 103-104).

Храмот на Христос Спасителот бил најголемиот сакрален објект во Москва. Со височина од 30 ката и сидови широки 3,2 метри, имал гигантска купола покриена со бакар. Го краселе 4 камбанарии и заслепувачки иконостас за кој биле употребени 422 килограми злато. Изградбата на овој православен храм траела ре-

¹⁶ Фокусирајќи се на достапни извори за цивилните злосторства, *Дрнџа книџа на комунизмот* дава опширен и прецизен каталог за нивниот обем, природа и распространетост. Дознаваме 'колку', 'како', 'кога' и 'каде'. Се работи за еден поразителен, но ефектен и влијателен, сувопарно фактичен и статистичен запис за една човечка катастрофа, кој вешто ги избегнува, како што вели Примо Леви, и 'тажните гласови на жртвите' и 'бесниот глас на тие кои сакаат одмазда', пишува Стивен Лукс во книгата *Помалото зло* (2005: 234).

чиси половина век, но велелепноста негова издржала само 48 години, кога Јосип Висарионович решил да ја крене во воздух... со динамит. Смртта на светилиштето настапила на 5 декември 1931 година, а на 4 јуни 1933 г. бил потпишан план за реализација на проектот: Палатата на Советите ќе биде „шестпати потешка од конструкцијата на Емпајер стејт билдинг, крунисана со статуа на Ленин, трипати повисока и два и пол пати потешка од Статуата на слободата...“ (2014: 109).

Но плановите ги осуетил неповолен тек од околности¹⁷... Набрзо Вождот остарел, добил мозочен удар и умрел. Градбата заостанала.

„Во длабокиот ископ застојала вода. Плацот обраснал со густа плевел... Наместа израснале и грмушки пружајќи им засолниште на локалните пијаници и проститутки. Сè што се случувало на плацот се гледало од улицата, бидејќи луѓето ги ваделе тарабите крадејќи дрво за огрев... Ништо не го засолнувало веќе жалното губриште, распослано покрај самиот Кремљ...“ (2014: 113).

Животот понекогаш сурово си поигрува со Историјата: за да биде иронијата поголема, а судбината на „Христос Спасителот“ поочајна, Сталиновиот наследник Хрушчов, не знаејќи како да се справи со несудената градба, наредил

во рунираните темели на велелепниот храм да се изгради отворен базен... Во име на народот, секако – вистински пролетерски Рај!

Овој историски засведочен настан ме потсети на еден интересен коментар за рускиот авангарден дух од периодот на Советскиот Сојуз, кога било „речиси задолжително да се започне, но не и да се заврши започнатото“, па се подигале градби чиј „изглед говорел дека нема никогаш да бидат завршени, зашто тие воопшто и не биле започнати за да бидат завршени, туку да постојат во некое блаженство... во царството на ’замрзнатиот миг‘“ (Епштејн, 1998: 99). Нивната „колосална инсценија“, полупривидот на тие половични и опустени градби слични на Потемкиновите села, само го потврдува сознанието дека објектите на кои им е одземена супстанцијалноста/суштината, и не можат да бидат довршени, зашто кај нив и нема што да се сочува: може само да се продолжи со вечено градење или со константно рушење. Оттаму, таа „постојана изградба, ’долгоградба’, ’недоградба’, за која се најважни гредите и кровните конструкции, а ископите и празнините највпечатливи“ (1998: 99), го претвори нихилизмот од ерата на комунизмот, во „вечен *сјоменик за рушењето* на спомениците“.¹⁸

¹⁷ Сталин најпрво се зафатил со законот за колхозите, па преминал на опозицијата: во големите Московски чистки се пресметувал со своите најблиски соработници. Но не застанал тука: следеле анексиите на Полска, Литванија, Летонија и Естонија, потоа војната со Финска, па Втората светска војна, по што продолжил не само со крвавите пресметки, туку и со депортациите во Сибир и Казахстан.

¹⁸ Дури во 1990 година, и покрај огромната инфлација, во времето на Борис Јелцин отпочнала реконструкцијата на стариот храм. Со мали отстапки од оригиналот, според цртежи и дамнешни фотографии, повторно бил изграден а на 19 август 2000 година и осветен Храмот на Христос Спасителот.

И како сега да не се согласи некој дека *десјојскиите демократији* – оние што ги антиципираше уште Алексис де Токвил¹⁹, а кои во 20. век го покажаа „човечкото“ лице на своите „хуманистички“ засновани идеологии, поголеми дури и од вековните религии – можеле да бидат толку погубни за човештвото и за неговата цивилизација? Варварството впрочем има повеќе лица...

Би сакала да потсетам дека во најголемиот дел од земјите на социјалистичкиот блок, политичките системи беа втемелени на една хиерархизирана и авторитарна структура. Олицетворена во ликот на водачот, партијата и централизираната бирократија, таа монолитна структура имаше монопол врз државите со строго планирана економија и широко распространета идеологија и беше одговорна колку за контролата на информациите толку и за „официјалната вистина“ во нив. Всушност, вождот беше Партијата, а партијата беше Државата која поседуваше божествена моќ.

За овој сакрален карактер на Власта, од кој произлегува и принципот на *кулшој*, длабоко вкоренет во политичката култура на земјата за која Царот е Бог, пишува и Капушќињски во својата *Империја*. „Во таа двојна природа на највисоката власт во Русија – вели тој – почива нејзината стабилност, издржливост и сила. Власта можела да прави сè, бидејќи ги имала санкциите на Небото. Царот бил гласник и помазаник на Семоќниот Бог, негово олицетворение...“ (2014: 110). Затоа и не зачува податокот дека сè до половината на 19. век, портрети на руските цареви виселе по црквите и манастирите како светци, одразувајќи ја духовната приврзаност на рускиот човек кон своите властодршци како Апсолутни Суштества, рамни на Бога.

Во оваа традиција на обожување и култ, се обиделе да се вклопат и болшевиците. Ја презеле истата иконографија, но создале нова религија²⁰ чија идеологија (заснована на идејата за слобода, братство, еднаквост и правда)

¹⁹ Во својата капитална студија од 1830 година, насловена *За демократијата во Америка*, францускиот социолог и политичар Алексис де Токвил, укажа зошто некои демократски режими се претвораат во деспотии. Тоа се случува, вели тој, зашто во име на егалитарноста, луѓето се подготвени да се откажат од своите индивидуални слободи, делегирајќи ѝ на државата огромна моќ, при што таа, заменувајќи го нивниот суверенитет со централизирана власт, бидува уште помоќна. Токвил станал вирален кога во шеесеттите години на минатиот век, Ремон Арон повторно ги актуализирал неговите предвидувања за тоталитаризмот, како убедливи аргументи против марксистичките концепции за демократско општество. Еве го сосем накусо тој дел: „На демократските заедници им се заканува такво угнетување кое не ќе биде слично со ниту едно претходно во светот; нашите современици сè уште за него немаат слика во своето сеќавање. И јас самиот како залудно да барам израз со кој прецизно би можел да ја репродуцирам визијата што сега ја гледам, но знам дека старите поими *десјојизам* и *ишранија* нема да бидат соодветни. Предвидувањето е ново, па ќе се обидам да го дефинирам, зашто не можам да го именувам...“, напиша Токвил (2016: 60-61) опишувајќи ја детално својата визија за тоа што се случи дури век подоцна, нарекувајќи го „le despotisme démocratique“ (*десјојска демократија*).

²⁰ Латинскиот корен на зборот *religiere* значи „да се поврзеш“ со некого или со нешто. Како општествена појава која подразбира верување во нешто свето и божествено, религијата често се меша со верата.

се потпрела врз марксистичко-ленинистичкото учење, развивајќи свои морални правила и догми. Иако пропагирала негација на сите религии, таа протежирала апсолутна приврзаност кон своите стратегии, идеолози и апостоли... Така, по углед на христијанството, била создадена нова (псевдо)религија која тежнеела кон пролетерски „свет без Бога“, свет во кој Христовото учење станало „опиум за народот“, а атеизмот – нова државна религија²¹. Затоа и можело пред очите на Историјата, во приказната којашто почнала да се одмотува на руско тло, брутално да се менува декорот, но не и принципот! *Канонои на култои* останал ист. Додуша малку превртен, зашто паралелно со култ кон Отецот Земен, се развивал и култ кон Мајката

Земја²², но пред да го појаснам овој обратен феномен во советското општество, би сакала да се задржам малку на Михаил Епштејн.

Во книгата *Вера и лик: религиозно несвесно во руската култура на 20. век*, тој го застапува мислењето дека појавата на атеизмот во времето на социјализмот не се должела толку на цензурата што ја вршела власта врз религиозната свест на советскиот човек, колку на една *апофатичка*²³ традиција, присутна во источното христијанство уште од времето на византизмот. Иако се манифестираше како свесна негација на Бога и божјото постоење, атеизмот всушност функционираше како несвесна теологија која го чувала религиозниот принцип на православието. Но наместо со своето ради-

²¹ Тврдењето за религиозниот карактер на комунизмот одамно е присутно во општествените теории. За рускиот филозоф Михаил Риклин, на пример, комунизмот бил најважната религија на 20. век, религија без бог која создала вистински верници со тоталитаристички устроен ум. Но дали е навистина можна религија без Бога, прашува Хана Арендт во текстот „Религијата и политиката“. И покрај тоа што го негира постоењето на трансцендентен бог, комунизмот, вели Арендт, не е еквивалентен со атеизмот. Таа не става равенство меѓу нив, зашто во својата тоталитарна форма, комунистичката идеологија „го третира човека како камен во слободен пад, обдарен со свест и затоа способен, додека паѓа, да ги набљудува Њутновите закони на гравитацијата. Да се нарече оваа тоталитарна идеологија религија не само што е целосно незаслужен комплимент, туку се занемарува фактот дека, иако поникнала од западната историја, таа не ѝ припаѓа веќе на истата традиција на скептицизам и секуларизам, па отвора вистинска бездна меѓу слободниот свет и тоталитарните делови на планетата“. За Карл Маркс, на пример, религијата била општествен феномен, во смисла на тоа дека со човекот управувал производот на неговата глава, па затоа и религијата за Маркс била една од мноштвото идеологизми. „Ако е возможно да постојат секуларни религии во смисла во која постои и комунизмот како ’религија без бога’, тогаш ние веќе не живееме во некаков секуларен свет кој ја изгонил религијата од јавниот живот, туку во свет кој го елиминирал бог од религијата – нешто за што ни Маркс, ни Енгелс не верувале дека е можно“. Оттаму, не комунизмот, туку атеизмот бил првиот „изам“, кој бил денунциран или фален како нова религија, зашто тој е повеќе од глупавото тврдење за непостоењето на Бога; атеизмот е, всушност, побуна на модерниот човек против самиот Бог (да се види: Hannah Arendt, „Religija i politika“, *Peščanik* ><https://pescanik.net/religija-i-politika/><).

²² Од аспект на една политичка моќ ништо не се сменило, се сменил само субјектот на власта.

²³ Апофатика (од грчки *αποφατικός* – одрекување, негирање) е фундаментална карактеристика на источното православие (апофатичката теологија е христијанска теологија, вели Епштејн), една „*theologia negativa*“ според која Бог ниту може да биде именуван, ниту може да биде олицетворен, зашто е многу повеќе од сите можни одредби за него (Да се види Епштејн, 1998: 10-11).

кално настојување да ја истисне таа теологија од свеста на советскиот човек, болшевизмот всушност ја спуштил религиозноста во длабочините на потсвеста, од каде што таа, слично на фројдовски потиснатата сексуалност, почнала да избива во чудните симболи на новата (пролетерска) вера, како „религиозно несвесно“ на руската култура.

Веројатно затоа, некаде кон средината на триесеттите години од 20. век, кога опседнатоста со атеизмот во советското општество го достигнала својот врв, започнал и еден обратен процес со кој, по социјалното очеубиство и духовниот принцип на небесните височини, Советите се свртеле кон култот на родината и материјалниот принцип на земните длабочини, олицетворени во новото светилиште – московскиот Метрополитен²⁴ – од каде несвесно сиркале алузиите на „потиснатите религиозни“ симболи: икони, фрески и натписи за настани и лица од советската историја, пророчки најавувајќи го раѓањето на новата (земна) хиерархија (Епштејн, 1998: 273).

Оваа невротична и по малку шизофрена состојба во која се нашло советското атеистичко општество, довела до тоа дијалектичкиот материјализам, „со својата одбивност кон небото и лудата љубов кон земјата, да ја покаже својата инцестуозна опачина“²⁵ (1998: 274), пишува

Епштејн во поглавјето „Едиповиот комплекс на советската цивилизација“, појаснувајќи: „Но, таму каде што ни се присторуваше огнениот Прометеј, се наоѓал слепиот Едип“ (1998: 279).

Сега станува појасен скриениот мотив на Јосип Висарионович за рушењето на божјиот храм. Имено, партискиот трон требало да биде супституција за небесниот олтар, чие испразнето место го зазел тој, Вождот²⁶, како суперего без кое не постои ни држава ни човек. Така едно *средштие* на култ кон Бога, станало *седштие* на борбата со Бога, откривајќи го дефицит(ар)ниот карактер на новото општество, чиј реализам се претворил во илузионизам-со-минус-хуманизам кому „нужно му недостигало нешто нужно“, зашто ништењето на божјото царство е ништење на човечкото.

Замолкната цивилизација, безочна власт

Случката со православниот московски храм не е само сликовит приказ за раѓањето на една нова цивилизација, туку и показ на една авторитарна свест која убедена дека е нејзин „претбожји“, развила екстреман облик на тоталитарна моќ во сета нејзина непогрешливост и сила. Затоа и можеле да бидат спроведени во дело такви апсурдни и монструозни одлуки: не само

²⁴ За изградба на московската подземна железница, пуштена во употреба 1935 година, бил користен мермерот од споменатиот храм „Христос Спасителот“, кој бил срушен истата 1931 година, кога и започнало градењето на метрото.

²⁵ Уривајќи ја небесната хиерархија, „исполнет со страст кон својата мајка, советскиот човек одлучил... да ја внесе во неа својата работна екстаза, за таа да може да зачне нови, натчовечки суштества“ (Епштејн, 1998: 273-274), *хамосовейикуси*, синови-револуционери, реорганизатори на небото и земјата.

²⁶ „Ако постојат богови, како би можел да поднесам дека јас не сум еден од нив“ (Ниче).

што се уривале манастири и цркви, туку биле и пренаменети²⁷ во бункери, штали, магацини за оружје, стоваришта за гориво...

Овој вандализам се проширил и врз иконите: „од октомври 1917 година, во Советскиот Сојуз биле уништени од 20 до 30 милиони икони“, бележи Капушќињски, потпирајќи се на рускиот историчар на уметноста, А. Кузњецов. Според Кузњецов, во земјата на Советите православните икони биле употребувани во најразлични цели: како мети за стрелиште, сандаци за чување компири или штици за сечење месо. Со нив биле поплочувани дури и поплавени ходници (Капушќињски, 2014: 280).

Но како на ова стихијно и морничаво варварство реагирале жителите на Москва (ги имало во тоа време три милиони), се прашува Капушќињски, кога ја уриваат базиликата „Свети Петар“, нивната катедрала Нотр Дам, нивниот Јасногорски манастир... „Што велат? Ништо не велат... Гледаат, сиркаат, молчат²⁸... Никој не протестира, не демонстрира, не се оградува... Впрочем, Коба такви работи не би толерирал“ (2014: 107-108).

Овој цитат ја покажува јасно грандиозната, мегаломанска и застрашувачка фигура на лидерот, чија способност не се должела толку на славата стекната во времето на Октомвриската револуцијата (впрочем, Сталин во неа имал само маргинална улога и моќ), туку на држав-

ниот апарат што самиот го создал, а го надживеал години по неговата смрт. Благодарение на тој државен полициски апарат, овој самопрогласен бакушка-цар верувал во моќите на рушењето и ништењето, кои толку штедро ги употребувал и врз обичниот човек, додека овој немо гледал како со едноставна но радикална замена на симболите, врз старите темели на руската традиција, никнуваат нови, безлични и моќни зданија – палати на Советите, домови на Партијата, музеи на атеизмот – отсликувајќи го триумфот, монументалноста и непобедливоста на советската држава, а не на советскиот човек. Зашто, целта на тоталитарните општества не е базирана на идејата човекот да го реализира својот индивидуален потенцијал во рамки на системот, туку да се откаже од себеси во полза на Системот, сплеткувајќи се со него „како Фауст со Мефисто“. А тоа можело да се реализира само во согласност со мистификациите. Не морало да се верува во нив, доволно било да се живее „како да“ се верува во нив, коегзистирајќи во една бестежинска состојба од спротивставени реалности, во монструозниот јазол на стварноста и илузијата, на премолченото толерирање и пасивното егзистирање. Така човекот се изедначувал со Системот, отелотворувајќи се во него како што делот се отелотворува во целината, задоволувајќи ја при тоа не само неговата автофа-

²⁷ Пренамената на некој објект е важна постапка во политичката архитектура, вели Алаида Асман. Со неа се постигнува ефектот на заборавање, со кој градбите ја губат својата историчност (Asman, 2018: 21).

²⁸ Молчењето не може да го избрише настанот, може само да го исклучи од комуникацијата. Но ако е базирано на траума, молчењето може да стане и несвесна форма на помнење (на настанот). *Премолченошо* тогаш станува латентно, за да избие како „акутно создадена неприсутност“ (Asman, 2018: 21).

гичност туку и својата *авиоидошалишарна емоционалност* (Zidar, 2011: 78-79).

Од вителот на овој псевдоживот можело да се излезе само со ескапистичка занеменост која кажувала дека таму, каде што „јавното мислење“ се изразува со молчење, и начинот на молчење говори многу за видот на молчењето, зашто стварноста (или нејзиниот призрак) има повеќе лица. Затоа за луѓето од источните демократии секогаш постоеле најмалку две стварности кои коегзистирале во јазол од спротивставени вистини, но скриената некогаш била *йовидлива* од (при)кажаната, зашто премолченото е *йогласно* од изговореното²⁹. И сега е совршено јасно зошто *зоната на прашања* била „забрането минско поле“³⁰ во деспотската демократија на Имperiјата – „дури и самата интонација на реченицата... можела да навести злокобен крај“ (Капушкински, 2014: 151), претворајќи го граѓанинот во недолжна жртва. Така *хомо-советикус* несвесно станувал запчаник во репресивниот механизам на системот и соучесник во неговите (зло)дела.

Но, „цивилизација којашто не поставува прашања, која го исфрла надвор од својот опсег целиот свет – оној кој се изразува токму со прашања – светот на неспокојот, на критицизмот и потрагата, е цивилизација која стои на место, парализирана и неподвижна, а токму тоа им била поентата на луѓето во Кремљ, зашто најлесно е да се владее со неподвижен и нем свет“, пишува Капушкински (2014: 152).

Затоа и можела да отпочне „ерата на гладомор“ во епохата на сталинизмот. За стравотните последици и за паноптичката контрола на советската страховлада, дознаваме најмногу од книгите на руските дисиденти, но еве што читаме кај Капушкински.

На почетокот од 1929 година, владата отпочнала со програмата за тотална колективизација во државата. Било одлучено, до есента 1930 година, целото селанство (кое тогаш броело над сто милиони луѓе) да биде сместено во колхозии. Но селанството се побунило, па отпорот бил брутално задушен: стотици илјади луѓе биле депортирани во Сибир, а останатите биле принудени на послушност со глад³¹. Колективи-

²⁹ Секоја кастрирана/суспендирана јазична енергија избива некаде: ако не во форма на виц, тогаш во облик на пцост, за што говори и оној опасно добар каламбур што кружел меѓу иронично настроената советска елита, а гласел вака: „партиското раководство го обожува дијалектичкиот материјализам, а народот повеќе го сака мајчиниот (матерниј) дијалект“. За електричниот полнеж на пцуењето (материтъ), кое на дијалектичкиот материјализам му нашло соодветно место во грдата пцост (матрещина), да се види повеќе кај Михаил Епштејн во *Вера и лик* (1998: 275).

³⁰ Прашања поставувале само иследниците, тие имале монопол над вистината. Оваа тоталитарна практика ги научила луѓето дека „од поставување прашања нема никаков аир... дека човек дознава толку колку што ќе му кажат (или нема да му кажат)... Со поставување прашања... може да се навлече само беља на враг“ (Капушкински, 2014: 149).

³¹ Во 1932 година бил донесен Законот на клавчето. Го осмислил лично Сталин, поистоветувајќи се со мрачната фигура на императорот Иван Грозни, првиот руски цар кој својата власт ја израмнил со онаа на Бога. Според тој *Закон*, дури и за едно малечко клавче можело да се добие голема казна „и тоа од неколку години гулаг, па дури и стрелање, доколку некој украде макар едно клавче жито, морков или цвекло... Па, така, луѓето само го гледале житото... Знаеле дека, ако некој се доближи до нивата – ќе одекне истрел“ (Капушкински, 2014: 292).

зацијата се претворила во крвава катаклизма во која, паралелно со теророт врз селанството, телече и подготовките за уривање на храмот. Еве што пишува во *Имџеријата*:

„Веќе во јуни 1933 година, кога бил потпишан и планот за реализација на проектот, патиштата и полињата на Украина биле послани со десетици илјади трупови на луѓе, умрени од глад“³², додека жени, полудени од очај, бележи Капушќињски, ги јаделе мртвите тела на своите деца, несвесни за сторените (не)дела... „Да, сето тоа се случувало во исто време – и уривањето на светилиштето, и милионите луѓе изгладнети до смрт, и палатата која требало да ја засени Америка, и канибализмот на овие несреќни мајки“ (2014: 109-110).

Овие стравотни слики не само што го откриваат вистинското лице на една бесмислена политичка лудорија, која ги погазила сите закони на логичкото расудување превртувајќи ги наглава, туку отвораат и едно друго, не помалку болно прашање. Што е тоа што го принудува човека на отстапување, на молк или резигнација, додека пред неговите очи, на суров, неправеден, идолокластичен и речиси бестијален начин, се менува светот, заедно со цивилизацијата која ги обликувала нашите животи? Дали е тоа

непоколебливата верба во идеологијата... или стравот од репресијата?

Црвената инквизиција

Во еден толку брутален свет никој не е сигурен а камоли среќен, но за да се разбере ужасот на тоталитарните општества, во кои владее „мртва тишина“, не е толку важно да се познава режимската политика колку што е битно да се разбере моралниот колапс на тивкото мнозинство, занемено и стаписано пред самонаметната констелација на моќ.

Ќе се обидам да ја илустрирам оваа (раз)мисла со еден книжевен пример. Станува збор за најчесто цитираното поглавје од романот *Браќиња Карамазови*³³ во кое, преку концептот за (не)слободата и (за)робувањето на човечкиот дух, Достоевски го образложува своето религиозно сфаќање на светот, а преку монолотот на Инквизиторот, својата пророчка визија за Антихристот и претстојните случувања во руската историја и култура.

Легендата што ја пре(рас)кажува Иван Карамазов се одвива во 16. век, во Севиља, Шпанија, во време кога настојувајќи да го поврати загубениот авторитет, езуитската црква сурово се пресметува со еретиците спалувајќи ги на клада. Христос одлучува повторно да слезе на земјата.

³² „Страшни и разновидни се облиците на гладот... Гладот ги поделил луѓето.... Милиони гладни биле подготвени на сè, само да добијат парче леб... Многу од нив изгубиле способност да сочувствуваат... На слики од тој период гледаме луѓе кои рамнодушно минуваат покрај дете во канализација, гледаме жени кои спокојно разговараат покрај трупови што се тркалаат по патот, гледаме... запрежни коли од кои стрчат мртви раце и нозе“ (2014: 290).

³³ Ф. М. Достоевски, *Браќиња Карамазови* (том први), Мисла, Македонска книга, Наша книга, Култура, Скопје, 1980, стр. 329-354.

Толпата верници го моли за помош; тој ѝ доволува: лекува болни, исцелува слепи, дури и воскреснува мртво седумгодишно девојче. Но и покрај сите добрини луѓето ќе му го завртат грбот, понизно приклучувајќи се кон Големиот инквизитор и неговата мрачна свита. Христос е притворен во зградата на Светиот суд, каде што Инквизиторот го оспорува неговото величие, посочувајќи ги причините за неговиот пад. Еве како изгледа тоа кај Достоевски:

„Значи, заклучи самиот, кој имаше право: ти или оној што те прашуваше тогаш... Сети се на првото прашање..., зашто *ништо и никога* не било за човека и за човечкото општество, *ионејог-носливо од слободата*! (...) Ти не сакаше да го лишиш човека од слободата и го одби предлогот, зашто *каква е таа слобода ако непослушноста се крива со леб?* (...) 'Нахрани ги, па потоа барај од нив доблест!' – ќе биде напишано на знамето што ќе се подигне против тебе и со кое ќе се разурне твојот храм. На местото на храмот ќе се подигне нова зграда и пак ќе се крене страшна Вавилонска кула, макар што ни таа нема да биде довршена, како некогашната (...) Ќе ја догради само оној што ќе ги нахрани, а *ќе ти нахраниме ние во твое име и ќе ти излажеме* (...) Нам ќе ни се восхитуваат и нас ќе нè сметаат за богови, зашто сме се согласиле да ја поднесуваме слободата од која тие се уплашиле и ќе владееме со нив (...) Ете, *таа потреба од заедничко ивичинување* е најглавното мачење на секој човек лично... И така ќе биде до крајот на светот, *дури и кога ќе исчезнат бојовите: сеедно, ќе им се*

ивичинај на иголите (...) *Со слободата на луѓето ќе завладее оној што ќе ја смири нивната совест* (...) Има три сили што можат засекогаш да ја пленат совеста на тие немоќни бунтовници... – тие се: чудото, тајната и авторитетот (...) *Зашто, кој може да владее со луѓето, ако не тие што владеат со нивната совест и во чии раце се нивните лебови!*“, пишува Достоевски (1980: 338-345; курзивот е мој).

И така би – со новото општество завладеале тие што научиле како да управуваат со волјата човечка, со совеста негова и со неговиот леб. Но кога индивидуалната слобода отстапува пред колективната слепа волја, луѓето масовно стануваат безлични поединци, послушници на системот и Вождот, на Антихристот кој ги поседува моќите на испразнетиот збор и сугестивноста на големата *лажа* со која ја прикрива длабоката и мрачна „тајна“ – дека човек нема потреба за вистина³⁴, туку за леб. Тоа е клучот за победа на системот³⁵, кој знае како да ја уништи жртвата, пред таа самата да се качи на бесилка, зашто... ништо пострашно нема од поворки луѓе кои, како неми кукли, чекорат кон смртта“ (Arent, 1998: 463).

„Во оваа земја сè е така промислено, регулирано и поставено, така што малиот човек, што и да прави..., секогаш ќе има чувство на вина“, пишува Капушќињски (2014: 194). А кога на постоечката ви(сти)на ќе ѝ се наметне и непостоечка „вина по сродство“, станува јасно зошто во борбата против режимската политика обич-

³⁴ Не постои вистина надвор од слободата, само слободата раѓа вистина. Надвор од неа се само интересите на власта.

³⁵ „Лудилото на тие системи не е толку во нивните премиси, колку во доследноста со која се конструираат тие. Чудна е логичноста на сите *изми* нивната простодушна вера во спасоносната моќ на тврдоглавата посветеност која, без

ниот човек, како жртва на колективна психоза, е принуден да интернализира една *шојалиијарна емоционалност*, манифестирајќи слепа послушност пред моќите на „црвената Инквизиција“. Прашање е сега: дали така човек се „ослободува“ од одговорноста за личните постапки и од последиците на сопствените грешки?

За разлика од телото кое може да поднесе само ограничено количество тортурa (глад, измачување, болка), разумот лесно рационализира, изнаоѓајќи дури и апсурдни оправдувања за репресивните политики на режимот. Излегува дека совеста полесно ќе ја прифати абнормалноста (како нова состојба), одошто можноста да го конкретизира и промислува злото³⁶... Но, зарем така човек не се огрешува двапати: еднаш како (недолжна) жртва на апсурдни историски околности, другпат како алатка на режимскиот инженеринг?

Таму каде што постои принципот на демонизација, политиката преоѓа во егзорцизам, велеше Бергаев... Со него нема играчка-плачка.

Јанусовото лице на европскиот хуманизам

Животот на луѓето во тоталитарната хемисфера долго време остана мистерија за слободниот свет. Дури по објавувањето на дисидентските книги (на Александар Солженицин и Василиј Гросман, на пример) јавноста дозна за арктичките логори на смртта (нацистичките не беа тајна). Но останува впечатокот дека овој микрокосмос³⁷ не бил само најважната институција на советското општество туку и „вешто организирана форма на заборав“, биополитичка форма на заточеништво на „голиот живот“, би рекол Агамбен, една кохерентна и логичка³⁸ структура која ги уништувала и политичките (не)истомисленици и душите на преживеаните заточеници, заедно со членовите на нивните потесни семејства. Ним им биле забранети и сеќавањето и болката.

Источноевропската литература е полна со примери кои ги опишуваат средбите на семејствата со повратниците од логорите на смртта. „По десетина години страдање во сибирски

оглед на специфичните и променливи фактори, го содржи исто така вирусот на тоталитарниот презир, кон стварноста и кон фактите“ (Arent, 1998: 465).

³⁶ Оваа практика, која како вештина на преживување го избира молкот или прикривањето на вистинските убедувања, е карактеристична за репресивните режими. Полскиот писател и дисидент од времето на комунизмот, Чеслав Милош, ја нарече *кејманизам* и ја опиша во книгата *Заробенитој ум*. Се манифестира на повеќе рамништа: религиозно, социјално, индивидуално, психолошко или политичко, а ја практикуваат поединци кои чувствуваат дека структурите на моќ станале закана за нивниот опстанок. Се работи, всушност, за морална филозофија која потекнува од Древна Персија, а произлегува од потребата за прилагодување и опстанок: присилен да го прикрие стравот од несогласувањето со религиозните авторитети, кетманот ги менувал принципите на својата етичка филозофија, прилагодувајќи се на актуелниот миг.

³⁷ „La société la plus totalitaire encore réalisée / најтоталитарното општество создадено некогаш“, вели Хана Аренд цитирајќи го Давид Русе за логорите (Arent, 1998: 445).

³⁸ „Да бил логорот апсурден, веднаш би се распрснал“, пишува Капушќињски (2014: 221).

логор – пишува Капушќињски – човек се враќа дома. Никој од роднините не го прашува дојденецот каде бил сите тие години, што правел, што преживеал... Зошто да се прашува?... 'Оној што трупа знаење, трупа болка!'" (2014: 150).

Во книгата *Формије на заборавој*, Алаида Асман говори меѓу другото и за *damnatio memoriae*, една форма на заборав која задира во самата суштина на личното постоење, бришејќи ги покрај името на жртвата, и спомени-те за неа. „Човек живее сè додека му се спомнува името – вели Асман – но луѓето чие име е избришано од анализите или гробовите, умираат двапати“ (2018: 47). Ова исклучување од доменот на помнењето, бил важен механизам за создавање „живи лешеве“ во тоталитаризмот, на кои – од правен и морален аспект – режимот им ја ускратувал не само личната историја туку и споменот за неа³⁹. Така, во еден фантомски свет, изолиран од очите на јавноста, *смртија* (и дословно и метафорички) станала сосем *нормална* мерка, а луѓето сосем *одвишни* нешта, ако воопшто може да се опише една режимска наумисла во свет без смисла...

Фактот дека во советските гулази системски бил уништуван огромен човечки капитал, јасно говори колку всушност, во вонредни животни околности, индивидуалниот морал⁴⁰ станува политичко прашање. Затоа, како историски феномен, тоталитаризмот тешко се опи-

шува со преттоталитарните категории на политичкото расудување (ниту пак може да се проучува како што се проучувале некогаш старите форми на владеење), зашто во својата суштина тој е неструктурен и тешко се дефинира. Но затоа нè соочува со фактот дека преку дисторзија на *човечкој* во човекот, тој лесно управува со луѓето на сите рамништа од животот, претворајќи ги во *ојшћесџвени џела*, целосно условени и секогаш во функција на повисоки историски сили, кои непречено можеле да ги применуваат врз нив, и законот на природата и законот на историјата.

Но она што загрижува, исто колку што застрашува, е сознанието дека тоталитарните дејствија се базираат на една исклучива догматска логика, која вели: власта е секогаш во право. А таму каде што Власта е секогаш во право, хуманизмот како идеологија ја губи својата суштина, својата *биј*(ност): станува фетиш, флоскула, банална апстракција... „*нишћовносџ* пред која се паѓа ничкум, дури и на колена“ (Епштејн). Единствено таму каде што реално суштествува, како филозофски став или поглед на свет насочен кон човечките вредности, го добива својот еквивалент во атрибутот *човечносџ*. Во спротивно, преоѓа во *анишћ*хуманизам.

Оттаму, како сеопфатна животна филозофија, свртена и кон минатото и кон иднината, европскиот хуманизам (оној кој средновековни-

³⁹ Луѓето ги помнат само тие што ги прегрнала светлината. Оние што ги проголтат мракот живеат другаде... во сенките на Историјата.

⁴⁰ Во услови кога совеста е мртва и за ништо не служи, кога човек е немоќен да направи добро дело, па препуштајќи му се на системот свесно (со)учествува во неговите злодела, редовно повлекува со себе и невини жртви покажувајќи, всушност, колку режимот може навистина да биде *џошћален*.

от теоцентризам го заменил со ренесансен антропоцентризам) всушност има Јанусово лице. Функционира слично на Мебиусовата лента која во моментот на инверзија се трансформира себеси, не раскинувајќи ја целината патем. Затоа, во крупни историски периоди, европскиот хуманизам се потврдувал себеси негирајќи се истовремено, зашто – тогаш кога ја славел индивидуалноста, ставајќи го човека во центарот на Универзумот (како единствен субјект со мисија за освојување на светот), тој често му ја одземал човечноста претворајќи го во роб на ниски страсти кои го носеле понекогаш и до работ на бездната. Така, од возвишен антропоцентризам станувал трагичен *анти*хуманизам, кој трагајќи по причините за својот *хибрис* ја живеел историјата како „внатрешно откривање на апокалипсата“ (Berdjajev, 2005: 166).

И еве сега, без трошка сентименталност или патетика, би можеле да кажеме зошто идејата за човекот – независно дали е изразена во религиска или хуманистичка форма, дали е поврзана со етиката или со политиката – имплицира одговорност. Но таква одговорност, која бесконечно преиспитување на минатото ќе го претвори во инфинитивна запрашаност за иднината (Дерида). Тоа секако подразбира и автокритичка рационалност која изворот на среќа го гледа во внатрешната слобода на духот.

Но каква полза имаме од неа кога „тоталитарните идеи ги надживуваат тоталитарните режими“ (Arent, 1998: 467)? Зарем подземните струи на историјата не излегуваат повторно „како гејзери од телото на Историјата“⁴¹, компромитирајќи го достоинството на нашата цивилизација? Таква е, за жал, реалноста во која живееме. Оттаму и потребата за оној *империјатив* (Фуко) на инфинитивна запрашаност пред иднината (Дерида), кој ја напаѓа мислата однатре. Неважно дали во форма на морал, политика, хуманизам, или само како загриженост за судбината на Европа, па и како тревога, сеедно – императив, кој самиот по себе и во длабочината на своето дејствување, ќе биде истовремено и рефлексија и трансформација, и знаење и модификација на осознаеното, кој го трансформира човека додека го открива *немисливојто*⁴², менувајќи го и своето знаење за него.

Можеби затоа, размислувајќи за човекот и неговите двојници, Мишел Фуко ја беше поставил онаа застрашувачки парадоксална дилема, која сè уште одсвонува во книгата *Зборовише и нешијата: археологија на хуманиситичкише науки*. Праша, дали човекот навистина постои и – ако (не) постои – какви би биле без него и (с)мислата и светот? Понуденото образложение беше уште попарадоксално од поставеното прашање. Го кажува следново: „заслепени од

⁴¹ „Интересно е, што и денес, се пролева крв онаму каде што во напад тргнуваат: заслепениот национализам, религиозниот фанатизам или зоолошкиот расизам, тие три црни облака кои можат да го затемнат небото на 21 век“, пишува Капушкински (2014: 326-327).

⁴² За Фуко, *немисливојто* (слично како и несвесното кое е инхерентно на човека), е оној „мрачен предел“ што обично се интерпретира како „бездна во човечката природа или како тврдина, заклучена од историјата“, една имплицитна, наталожена, неактуализирана и неостварена „слепа дамка“ од која започнува сознанието.

евидентноста на човекот, ние не гледаме всушност... дека тој одамна исчезнал и дека не престанува да исчезнува..., додека нашиот хуманизам мирно спие над неговото *громазно нејоспоене*“ (Фуко, 1971: 362-363). Човек не би можел да се впише себеси во европското епистеме, ако не се соочи со *немисливошо*, ако не ја ангажира хуманистичката мисла во пределот на немисленото, откривајќи ја преку неа и својата (с)мисла во историјата (1971: 366-367). Само така ќе може да ја прескокне „сопствената сенка“ (Арент), или барем да се ослободи од неа како од дајмонски двојник, што вечно (ќе) го прогонува.

Оттаму веројатно и контроверзите што го следат хуманизмот, како единствен можен и конечен одговор против неправдите кои го обезличувале човековиот род, низ вековите и денес. Но, ако Јанусовото лице на нашиот хуманизам не го дава очекуваниот одговор на зададеното прашање, може ли човештвото да пронајде тогаш некаков друг, планетарен хуманизам – или одново да го измисли, ако треба – за да не се случи Човекот повторно да исчезне од хоризонтот, „како што исчезнуваат и песочните насипи од морскиот брег“ (Фуко, 1971: 425)...?

Прашањето е отворено и заслужува одговор. Ако треба.

Литература

- Arent, Hana. 1998. *Izvori totalitarizma*, Beograd: Feministička izdavačka kuća 94.
- Arendt, Hannah. 2015. „Religija i politika“, во *Peščanik* 05/05/2015 ><https://pescanik.net/religija-i-politika/><
- Arent, Hana. 2002. *O nasilju*, Beograd: Alexandria Press i Nova srpska politicka misao.
- Arent, Hana. 2023. *Mišljenje i delanje u mračnim vremenima: izbor tekstova objavljenih na Peščaniku*, Beograd: Peščanik.
- Asman, Alaida. 2018. *Oblici zaborava*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bartol, Vladimir. 2006. *Alamut*, Zagreb: V.B.Z. studio.
- Berdjajev, Nikolaj. 2005. *Smisao povijesti*, Verbum, Split.
- Berdjajev, Nikolaj. 2007. *Sudbina čovjeka u suvremenom svijetu (za razumijevanje naše epohe)*, Split: Verbum,
- Berdjajev, Nikolaj. 2024. „O fanatizmu, ortodoksiji i istini“ (preuzet iz knjige: Nikolaj Berdjajev, *Dva shvatanja hrišćanstva*, Beograd, Biblos, 2021), во *Polis*. 18. siječnja 2024 (<https://polis.ba/nikolaj-berdjajev-ortodoksiji-i-istini/>).
- Дерида, Жак. 2018. *Дарување смрт* (превод од француски Елисавета Поповска), Скопје: Артконект.
- Dubil, Helmut & Mockin, Gabriel (eds.). 2005. *Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida*, Beograd: Beogradski krug / Zagreb: Multimedijalni Institut.
- Епштејн, Михаил. 1998. *Вера и лик: религиозно несвесно у руској култури XX века*, Нови Сад: Матица српска.
- Žižek, Slavoj. 2001. *Manje ljubavi – više mržnje: ili zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beograd: Beogradski krug.

- Zidar, Andraž. 2011. „Lustracija“, во *Evropski glasnik*, Godiste XVI, Br. 16, Zagreb, 2011, str. 77-133.
- Kaljinjin, Ija. 2023. „Od sovjetske nacionalne politike do postsovjetske politike sjećanja“ (skraćena i prilagođena verzija teksta objavljenog u časopisu *Novoe literaturnoe obozrenie* pod nazivom „Imperija postkolonijalnih situacija: logika (hladnoga) rata“, 2022, Br. 6, str. 251-272), во *Peščanik*, 25/01/2023 ><https://pescanik.net/od-sovjetske-nacionalne-politike-do-postsovjetske-politike-pamcenja/><
- Капушкињски, Ришард. 2014, *Имперујатиа* (превод од полски Лидија Танушевска), Скопје: Бегемот.
- Le Bon, Gustav. 1920. *Psihologija gomila*, Zagreb: Tisak Kr. Zemaljske tiskare.
- Lefort, Claude (2011). „Pojam totalitarizma“, *Politička misao*, god. 48, br. 3, str. 210-229 (Predavanje održano u Zürichu 1996. godine. Preuzeto iz knjige Claude Lefort, 2007: *Le temps présent. Écrits 1945-2005*, Belin, Pariz, str. 869-891).
- Luks, Stiven (2005). „O moralnoj zaslepljenosti komunizma“, во *Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida*, Beograd: Beogradski krug / Zagreb: Multimedijalni Institut, str. 227-245.
- Lindblad Göran. 2011. Predstavljanje motiva, *Evropski glasnik*, Godiste XVI, Br. 16, Zagreb, 2011, str. 61-71.
- Malia, Martin. 2005. „Nacizam – Komunizam: skica za poređenje“, во *Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida*, Beograd: Beogradski krug / Zagreb: Multimedijalni Institut, str. 13-38.
- Makijaveli, Nikolo. 1985. „*Vladalac*“. *Izabrano delo*, Prvi tom, prir. Damir Grubiša. Zagreb: Globus.
- Česlav, Miloš. 2006. *Zarobljeni um*, Beograd: Paideia.
- Милошевић, Никола. 2003. *Прилози за филозофију исцјорије*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Niče, Fridrih. 1991. *Volja za moć*. Beograd: Dereta.
- Polojaz, Vlasta. 2014. „Vladimir Bartol. Tržaška prikazen“ (preuzeto sa sajta *Slovensko društvo za psihoanalitično psihoterapijo*: ><https://psihoanalitiki-ipa.si/wp-content/uploads/2023/10/Polojaz-Bartol.pdf><).
- Riklin, Mihail. 2010. *Komunizam kao religija. Intelektualci i Oktobarska revolucija*. Zagreb: Fraktura.
- Токвил, Алексис де. 2016. *Десјојска демократија: о утицају демократских идеја и осећања на политичко друштво*, Београд: Службени гласник.
- Тодоров, Цветан. 2000. *Сјропи екстремностиа*, Скопје: Тера Магика.
- Todorov, Cvetan, 2005. „Upotrebe i zloupotrebe poređenja“, во *Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida*, Beograd: Beogradski krug / Zagreb: Multimedijalni Institut, str. 39-52.
- Traverso, Enzo. 2018. „Totalitarizam. Povijest i aporije koncepta“ во *Slobodni filozofski* 12. travnja 20189 (><https://slobodnifilozofski.com/2018/04/totalitarizam-povijest-aporije-koncepta.html><).
- Fuko, Mišel. 1971. „Čovjek i njegovi dvojnici“, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Beograd: Nolit.
- Fukuyama, Francis. 1994. *Kraj povijesti i posljednji čovjek*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Furet, François. 1997. *Prošlost jedne iluzije - ogled o komunističkoj ideji u XX. stoljeću*, Zagreb: Politička kultura
- Frojd, Sigmund. *Psihologija mase i analiza ega* (1921) ><https://www.scribd.com/document/383284773/Sigmund-Frojd-Psihologija-Mase-i-Analiza-Ega-1921><
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2003. *Imperij*, Zagreb: Multimedijalni institut & Arkzin.

- Hobsbaum, Erik. 2002. *Doba ekstrema: Istorija kratkog dvadesetog veka 1914-1991*, Beograd: Dereta.
- Courtois, Stéphane. 2011. *Komunizam i totalitarizam*, Zagreb: Alfa.
- Courtois, Stéphane [et al.]. 1999. *Crna knjiga komunizma: zločini, teror, represija*, Zagreb: Golden marketing.
- Шмуља, Саша. 2020. „Страшни сањар из пакла: Хасан Ибн Сабах у роману *Аламути* Владимира Бартола“, во *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, Vol. 52 (2020) No. 172, Article 13 (p. 237-249). Pristupljeno 1.9.2023 ><https://doi.org/10.18485/kis.2020.52.172.13><

Angelina Banovikj-Markovska

Gods and Monsters: About the (Un)thinkable in Human Nature
(Summary)

History is full of different types of slavery. They may take the form of religious fanaticism or political extremism, but fundamentally they owe their existence to an obsessive and oppressive ideology whose ultimate goal is to rule the world. We are talking about totalitarianism, which bases its dominance on the suggestive abilities of the Leader. His strategies, based on manipulation and violence, create a specific illusion and blind loyalty among the crowds, consolidating his absolute power. In this text, I dwell on two works: the novel *Alamut*, by the Slovenian writer Vladimir Bartol, and the essayed travel reportage *Imperium (The Empire)*, by the Polish writer and journalist Ryszard Kapuściński. The first successfully shows the power of religious fanaticism in the countries of the Middle East, and the second skillfully illustrates the ideological extremism, specific to the countries of the Eastern Bloc, but both evoke direct associations of a timeless reign of terror which, with the consistency of its ideological matrix and the application of force simply controls people by turning them into bloodsuckers and victims.

Key words: totalitarianism, religious fanaticism, ideological extremism, Bartol, Kapuscinski

Дарин Ангеловски

УДК 821.163.3.09

УДК 82.091

Преѓлеген научен џруг / Review article


КЛАСИЧНИОТ МИТ ЗА АНТИГОНА ВРЗ ПРИМЕРИ ОД СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ПОЕЗИЈА, РАСКАЗ И ДРАМА

Клучни зборови: Антигона, Софокле, мит, драма, рецепција

Загатката на митот

Проучувањата на класичните книжевни митови според својот карактер претставуваат истражувања насочени кон спознавање на една стварност којашто најчесто ги надминува границите на искуствата или оние на разумот. Предизвикот да се толкува природата на оваа извонредно сложена културна реалност поаѓа од обидот за детектирање на историскиот момент во кој митот станува „фикција“ (Елијаде), што воедно претставува и обид за испитување на митотворниот чин сфатен како „единствена енергија на духот“ и „затворен облик на свеста“ (Колева, 1992: 265).

Посебните и специјализирани прашања во разјаснувањето на загатката на митот, односно неговото потекло и суштина го определува-

ат *mythos* како автентична структура на човековата свест, а митскиот опис на постојното како единствена стварност на ниво на живото митотворство (Šijaković, 1991: 114-115). И покрај тоа што овие и бројните други досега изнесени претпоставки не можат со сигурност да ги утврдат начините според кои митотворниот говор се вообличува во митско (рас)кажување, она што е мошне извесно за трансформацијата на усната форма на митот во книжевна е тоа дека ниту едно книжевно дело не го пренесува митот во целост, туку само одделни епизоди на усниот прототип од којшто тоа настанало (Томовска; Тошева, 2018: 83). Премиот на еден предтекст од усната традиција во книжевна кодификација е процес што е својствен за митотворната употреба на јазикот кој со својот музикален (ритмично-мелодиски) карактер има за цел да

ја реактуализира суштината, односно да ја активира исконската моќ на она што е именувано.

Митот за Антигона

Таков е случајот и со митот за Антигона. Ова митско кажување претставува дел од т.н. тебански митолошки циклус посветен на судбините на Лабдакидите, потомците на тебанскиот крал Лабдак – Лај, Јокаста, Ојдип, Антигона, Полинејк и Етеокле. Почетоците на книжевното обликување на ликот на Антигона можат да се посочат уште во постхомеровското време според сознанијата за постоењето на епските дела *Тебауга* и *Ојгидија* настанати некаде околу VIII – VII век пр. н. е., а кои денес не се сочувани. Ликот на Антигона се јавува и во епот *Тебауга* на поетот Антимах од Колофон од V век пр. н. е., и во истоимениот еп на хеленистичкиот поет Антагорас од Родос од III век пр. н. е. Од античките литературни извори е познато дека за Антигона пееле и поетот Мимнерм од VI век пр. н. е. и поетот Ион од Хиј во V век пр. н. е. Сепак приказната за Антигона денес ја знаеме благодарение на книжевното вообличување на овој лик во делата на хеленските, а потоа и во делата на римските драмски автори, и тоа најмногу според трагедиите на Софокле *Антигона* и *Ојдип на Колон*, како и преку драмското творештво на Еврипид според неговите трагедии *Фениќанки* и *Антигона* (V век пр. н. е.).

Оттука, една возможна реконструкција на ликот на Антигона ја претставува оваа хероина како ќерка на Ојдип и Јокаста, сестра на Исмена, Етеокле и Полинејк која имала страдал-

нички живот и ужасна смрт. Во митските кажувања речиси и да не постои рамна на неа според преданоста, лојалноста и благородството. Кога нејзиниот татко бил прогонет од Теба од своите браќа, и кога со прободени очи требало да преживува лутајќи по патиштата, Антигона била таа што станала негова придружничка која го поддржувала до крајот на неговиот живот, сведочејќи ги неговите последни часови на Колон (*Ојдип на Колон*, Софокле). Потоа, откако се вратила во Теба, ја очекувало ново искушение. Нејзините браќа Етеокле и Полинејк не можеле да се договорат околу владеењето со полисот и Полинејк тргнал да бара помош од Адраст, кралот на полисот Аргос, по што се вратил со туѓа војска, го опсадил градот и војувал против својот брат Етеокле. Двајцата браќа загинале во битката и по нивната смрт Креонт, откако ја презел власта над Теба, му направил погреб на Етеокле, но издал забрана да биде погребан Полинејк затоа што кренал оружје и ја нападнал својата татковина со помош на туѓа војска. Казната за престапот, односно за предавството што го извршил, била неговото тело да остане откриено, обесчестено и разорено, а неговата душа да биде осудена на вечен немир, талкање и проклетство. Но, и покрај издадената заповед Антигона, која сметала дека е света должност да се погребат мртвите, отишла кај мртвиот Полинејк и извршила ритуално погребување носувајќи го неговото тело со неколку раце пепел. Чинот бил забележан од еден стражар и Антигона била изведена пред Креонт, кој ја осудил на смрт со тоа што заповедал да биде жива погребана во семејната гробница на Лабдакиди-

те. Наместо мачната смрт со изгладнување, Антигона одбрала сама да си го одземе животот со бесење. Нејзиниот вереник Хајмон откако дознал за смртта на Антигона, се самоубил од очај. И Евридика, сопругата на Креонт, не можејќи да ја поднесе загубата на својот син, кого го сакала најмногу од сè на светот, му ставила крај на својот живот.

Хигин во својот митографски прирачник ја вбројува Антигона меѓу најсправедливите жени, пренесувајќи кажувања според кои откако ја прекршила наредбата, Креонт му ја предал Антигона на својот син Хајмон за да ја убие, а овој, бидејќи ја сакал, ја прекршил заповедта од својот татко и ја предал на овчарите лажејќи го дека ја убил. Без разлика на оваа верзија која ја претставува Антигона дури и како мајка (можеби како резултат на увидот што го имал Хигин во изгубената Еврипидова трагедија со наслов *Антигона*) (Хигин, 2016: 60) денес Софоклевата *Антигона* се восприема како дело кое го опишува конфликтот помеѓу Антигона и Креонт во политичката рамка на хеленскиот полис. Драмата истражува мноштво теми какви што се гордоста и емоциите наспрема разумот, односно фаталистичкото сфаќање на судбината наспрема решителноста за промена на стварноста. Приказната отвора родово нијансирани теми, прашања што се однесуваат на релациите на моќ преку одлуките што ги носи поединецот наспрема востановените правила на заедницата. Антигона се повикува на основните и автентични непишани закони на моралниот долг и на братската, односно на сестринската приврзаност наспроти произволноста на законот изда-

ден од новиот крал на Теба. Отпорот кон пасивното потчинување што го наложува законот е оправдан од моралната размисла, која има проблем да го постави државниот интерес на прво место. Нешто за кое не се залага само Креонт, туку нешто кое е во целосен дослук со моралната етикеција од златната доба на Перикле, а тоа е дека државниот интерес го овозможува просперитетот на поединецот.

Митот за Антигона во европската литература

Оваа политичка димензија на предизвикот што го презема Антигона се чини како да не добива големо значење во книжевните профилирања на приказната во наредните епохи. Францускиот поет и драмски автор Жан де Ротру (Jean de Rotrou, 1609 – 1659) наоѓа инспирација да ја создаде својата верзија на приказната за Антигона во 1638 г., повеќе во трагедиите *Фениканки* и *Тебауга* од Сенека одошто од делото на Софокле. Во неговата драма тој централно место им отстапува на моралните семејни вредности, каков што е тоа, впрочем и случајот и со делото *Тебауга* од францускиот неокласичен автор Жан Расин (Jean Racine, 1639 – 1699) од 1664 г. Во ова дело Антигона е обликувана како модел на грижлива ќерка и сестра која го придружува татко си и откажува да направи избор помеѓу двајцата свои браќа. Во драмата *Антигона* од италијанскиот драмски автор и поет Виторио Алфиери (Vittorio Alfieri, 1749 – 1803) од 1783 г. е подвлечена приврзаноста на Антигона кон идеалите на слободата, со што третманот

на овој лик во неговото дело како едвај да отстапува од книжевните обликувања на овој лик од претходните векови. Сепак, во оваа низа треба да се спомене и еден исклучок, а тоа е делото *Антигона* или *Сосипрадание* на францускиот драмски автор и поет, магистратот Робер Гарније (Rober Garnier, 1544/1545 – 1590) од 1580 година. Неговото длабоко хуманистичко драмско дело осмислено како амалгам на елементите на грчко-римската култура со христијанскиот светоглед ја поставува Антигона во светлината на независна жена која се опира на волјата на владетелот, со што се потенцира полемичната димензија својствена за француското општество од тој период. Преоткривањето на делото на Софокле по Француската револуција според препевот, односно адаптацијата на Хелдерлин и теориската интерпретација на Хегел покажува како Антигона се издвојува од останатите трагични ликови од хеленската митологија благодарение на размислувањата за поимите држава и етика. Сепак, политичкиот аспект на ликот на Антигона останува нејасен и во текот на XIX век. Дури во времето кога избувнува Втората светска војна стануваат видливи противречностите во дијалогот помеѓу Антигона и Креонт како противречност меѓу индивидуалната човекова совест наспроти општествената благодат и државниот интерес. Овој контраст најмногу го сведочиме во делата на Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889 – 1963) *Антигона*, 1942 г., на Бертолд Брехт (Bertold Brecht, 1898 – 1956) *Антигона-могел*, 1947 г., Жан Ануј (Jean Anouilh,

1910 – 1987) *Антигона*, 1944 г., и кај уште неколкумина други автори¹.

Понудениот пресек во интерпретацијата на класичниот мит за Антигона во европскиот книжевен контекст покажува дека навраќањето кон класичните митски матрици не претставува едноставна читателска активност. Тоа ги стимулира имагинацијата и размислувањето, ги поттикнува емпатијата и сочувствувањето; го култивира критичкото мислење и го насочува интелектот кон огромниот спектар човекови проблеми пренесувајќи низ вековите духовни вредности, а со тоа и разни модели на човеково поведење. Следејќи ја оваа развојна патека на книжевното восприемање на античкиот мит низ времето, стигнуваме до онаа точка од каде јасно се поставува прашањето за оној вид на специјализирана рецепција на делото со која читателот автор го доживува толку емотивно и длабоко интелектуално она што го прочитал што и самиот станува креатор, писател или поет, односно творец на нова приказна втемелена на митското кажување. Ваквото одржување на класичното дело во живот, според Славој Жижек, е резултат на преземање на ризикот тоа да се смета за отворено, односно да е насочено кон проблемите на иднината. Во својата етикополитичка вежба насловена *Триџе живо-џи на Антигона*, Жижек поаѓа од замислата на Сорен Кјеркегор изнесена во поглавјето од првиот том на *Или-или* „Одрзот на античката трагедија во модерната трагедија“, трансфигурирајќи ги класичното драмско лице кое дејству-

¹ Преглед на рецепцијата на митот за Антигона види: Gordan Maričić. 2020. *Sofokle i njegova Antigona: stvaralac i tragedija kroz vekove*. Beograd: NNK Internacional.

ва (Софоклевата Антигона) и модернистичкиот лик кој не е способен да дејствува (Кјеркегоровата Антигона која засекогаш е осудена на вечно страдање) во парадигматски постмодернистичка фигура која, според неговото мислење, би била соодветна на современата состојба „како протомодерна јунакиња, која се бори за еманципација и зборува за сите оние што се исклучени од јавноста, сите оние чишто гласови не се слушаат; накратко, за она што Агамбен го нарекува *hommo sacer*“ (Жижек, 2024: 22).

За разлика од стојалиштата на Жижек, Светлана Слапшак ја определува Антигона како хероина која се служи со политичките средства што ѝ стојат на располагање, со она подрачје на женската моќ во кое таа е рамноправна со заедницата, но сепак како општествено дејствување во сферата на култот кое го гарантира нејзиниот углед во една јавност во која секој сè знае со секого, но во која не секој ги ужива истите граѓански права. Толкувањето на Антигона што го понудува Слапшак низ призмата на антропологијата на античкиот свет ја определува трагедијата на Софокле како хипердемократска трагедија. Во својот синтетички осврт кон креативните обработки на митската предлошка таа вели: „Европските толкувања на трагедијата отсекогаш ја вбројувале драмската судбина на Антигона во сопствениот контекст на односот на поединецот и власта, и ни една од тие власти не ги повторила практиките на атинската демократија во европските и во други истории. Така Антигона патувала низ времето и приликите со лажен универзалистички пасош.

Како симболична граѓанка таа секојпат е злоупотребена, особено приземно во Жижековите три верзии. И истовремено, сите вчитувања се легитимни како сведоштва за одредено време и контекст. Не тврдам дека моето читање е точно, само предупредувам на можностите за читање, кои, како и многу други читања на античките драми, ќе бидат убедливи во некои идни, можеби послободни времиња, почувствителни на долго неискусени и недоживевани облици на демократија“².

Наведените примери во толкувањето на митската матрица на ликот на Антигона упатуваат на заклучокот дека присуството на класичниот мит во подоцнежните културни системи е обезбедено благодарение на можностите за читање и толкување не толку според принципот на верност или егзактност, колку според капацитетот на современиот миг да ја декодира културната словитост на античкиот свет за да може таа да одговори на предизвиците на тековната стварност. Оваа пресечна точка на пренесување и прифаќање значења нè носи до прашањето за оние специјализирани форми на книжевна рецепција која ја спроведуваат преведувачите, критичарите или коментаторите на реципираното дело и онаа која се остварува преку дејноста на поетите и писателите, односно творците на нови книжевни дела во временски оддалечените културни хоризонти каков што е современиот македонски книжевен систем.

² Светлана Слапшак. 2021. „Антигона – како се осмелувате!“ *Окно*. <https://okno.mk/node/89518>

Митот за Антигона во македонската современа литература

Интересот за книжевниот лик на Антигона во македонската културна средина има своја историја, која ја следиме уште со интересот што го пројавил македонскиот просветител Јордан Хаџи-Константинов Џинот со неговата најава да ја преведе Софоклевата драмска приказна на оваа тема.³ Митот за Антигона во нашата средина кон крајот на деветнаесеттиот и во првата половина на дваесеттиот век се остварува преку посредни канали, според достапните препеви на Софоклевата трагедија на некои од јужнословенските јазици. Добивајќи статус на лектирно четиво Софоклевата *Антигона* е присутна во македонската културна средина од втората половина на дваесеттиот век преку препеви на македонски јазик од посредни јазици што ги изготвува Георги Сталев.⁴ Дури на почетокот на деведесеттите години од минатиот век се јавува првиот и засега единствен превод од оригинален изворник изготвен од страна на класичниот филолог Љубинка Басотова.⁵ На тој начин, она што како основа го поставува продуктивната форма на рецепција на митската приказна се верификува како солиден материјал кој ја овозможува креативната преработка на класичниот мит преку моделите на репродуктивниот вид

рецепција во современата македонска поезија, расказ и драма. Овој аспект на креативна обработка на митот за Антигона во македонската современа литература ќе ја проследиме врз примерот на две песни со наслов *Антигона*, една од Јанко Нинов, другата од Калиа Димитрова, потоа во расказот *Трагедија насловена 'Крeоний'* од Калина Малеска и на крајот во драмата *Исмeна* од Катерина Момева.

Песната *Антигона* од Јанко Нинов се вбројува меѓу мноштвото доследно изведени примери за поетски дијалог со митска тематика во современата македонска поезија. Самата стихозбирка *Ојгивог* е осмислена како хронологија на едно преумување – *μετάνοια*, кое се раководи според Аристотеловиот коментар од XIV глава на *Поетиката* за тоа како треба да се состави фабулата за и оној што, и без гледање, само ќе чуе како настануваат собитијата да сети жал од она што се случува. Имајќи го предвид токму повикувањето на Аристотеловиот коментар од *Поетиката* како мото на стихозбирката, може да се каже дека поезијата на Нинов претставува еден вид обновено пишување или метатекст врз и за првиот текст – драмските дела *Антигона* и *Ојгивий тиранин* од Софокле. Пренапишувањето во случајот со неговата песна *Антигона* подразбира процес на промена на драмски јунак во лирски, а со самото тоа и трансфигура-

³ „Антигона, трегедија Софокла и Умотворенија Лукијана Самосатскаго“. *Цариградски весник*. 25.3.1859. Повеќе за ова види: Ангеловски, Дарин. 2020. Античката литература во македонската културна средина. Скопје: ИМЛ, стр. 137.

⁴ Види повеќе во: Софокле. 1973. *Антигона*. Препев Георги Сталев. Скопје: Мисла.
Софокле. 1976. *Антигона*. Препев Георги Сталев. Скопје: Наша книга.
Софокле. 1987. *Антигона*. Препев Георги Сталев. Скопје: Култура.
Софокле. 1988. *Антигона*. Препев Георги Сталев. Скопје: Наша книга, итн.

⁵ Види: Софокле. 1990. *Антигона, Филоктей*. Препев од старогрчки јазик Љубинка Басотова. Скопје: Мисла.

ција што се осмислува како нов и сосема уникатен начин на перцепција и декодирање на драмската предлошка. Оваа песна од стихозбирката *Ојгивод* се разложува во семантичкиот опсег на личната исповед која лирскиот субјект ја искажува како разрешница на трагичната ситуација, но и како ламент предизвикан од загубата како што читаме во последниот стих: „опустела без тебја земља...“.

На оваа тема од тебанскиот митолошки циклус пее и Калиа Димитрова. Нејзината *Антигона* од стихозбирката *Вештерките генес* (2018) е изведена како своевиден авторски коментар на мимеса на практика и живот според херојски чин, саможртва и волев избор на Антигона, која „не за омраза, за љубов се роди. / таа од чии очи наместо солзи / пепел капе“ (Димитрова, 2018: 103). Етичкиот портрет на Антигона во лиризираната рефлексивна на Димитрова е близок на потрагата на Џудит Батлер по политичкиот статус на женската фигура која ѝ пркоси на државата со моќна низа физички и лингвистички чинови. Во нејзините предавања одржани на универзитетите во Калифорнија, Корнел и Принстон во 1998 г., објавени под насловот „Барањето на Антигона“, Батлер ги согледува постапките на Антигона како дејствување на субјектот кој „одбива да се покори на кој било закон што одбива јавно да ја препознае нејзината тага, и во тоа да ги антиципира ситуациите на оние со јавно неистагувана болка“ (Butler, 2000: 24).

антигона
се мие во свездена прашина
нема да застане
на нивната бина.

совршено, зар не?
антигона сама си заминува.

(Димитрова, 2018: 103)

Наспрема доследното придржување кон митската матрица во песните на Нинов и Димитрова во расказот *Трагедија насловена 'Креоний'* од збирката *Именување на инсекцијои* (2008) на Калина Малеска следиме поинаков третман на книжевно обликување на митот за Антигона. Овој расказ за, како што соопштува гласот на нараторот, „некоја друга драма а не Софоклевата Антигона“, е осмислен како креативна игра која осцилира на пресекот меѓу книжевните постапки на апокрифност, мистификација, цитатност, интертекстуалност, но пред сè како раскажување базирано на техниката на „пронајдениот ракопис“. Расказот претставува приказна за увидот на еден истражувач на старини во извадок од античка драма вметнат меѓу античките ракописи на Софокле и кој бил обележан како една од раните верзии на големата трагедија *Антигона*, но сепак од автор кој не може со сигурност да се потврди. Самиот текст прикажува разговор меѓу Креонт и Хајмон кој отстапува од дијалогот што се одвива меѓу овие ликови во Софоклевата верзија на трагедијата *Антигона*, но кој истовремено мошне наликува на разговорот што го водат двете сестри во верзијата на Софокле. Извадокот го прикажува Креонт како бранител на Полинејк кој дава заповед да се извршат два погреб, додека Антигона, гледајќи неправда во одлуката на Креонт да се погребат двајцата браќа со почести, го поттикнува народот на непослушност. Потрагата по разјаснување на овој спротивен став

низ преиспитувањето на етичкото поведење на двете сестри ја води приказната до контрастирање на интерперсоналниот однос меѓу ликовите како смена на интегрирачки и дезинтегрирачки релации. Со тоа се отвора една фиктивно-фактичка игра која се одвива на повеќе рамништа и која има за цел да ја коментира веродостојноста на авторитетот што го поставува традицијата во однос на идентитетот на ликовите, нивниот општествен статус, слободната волја итн. Можеби едно најсеопфатно толкување на оваа во суштина деконструирачка постапка може да се побара во опфатот на поимот *рекарактијеризација*, кој како термин заемка од областа на правото и казнената проблематика сугерира постапување според одредено однесување на поинаков начин што го определуваат самите учесници: „Креонт и Антигона, обајцата подеднакво, го слушаа гласот на сопствената традиција – кралот традиционално ја претставува државата, сестрата традиционално ги претставува семејните вредности – ни малку не разликувајќи се еден од друг, со сосема исти принципи. Не сакаат, или којзнае, не можат, да излезат од својата улога, ниту да ги согледаат последиците оти должноста е посилен од нив“ (Малеска, 2008: 96). Во таа смисла потрагата по аргументот дека секој го застапува своето гледиште кое е спротивно на оној другиот на површина ја изведува токму Исмена како најсложен лик во драмата како ентитет кој не им робува на своите гледишта ниту на својата традиција.

Токму воздигнувањето на еден спореден лик, каков што е ликот на Исмена, како главен е креативното решение што го предлага и Ка-

терина Момева во испитувањето на жестокоста на трагичниот лик во нејзината драма *Исмена*. Ваквата книжевна обработка со која се напушта темата за јунакот за да се создаде тема на ситуација покажува нов пристап во обработката на митскиот материјал што го пренесува традицијата. Момева ја исцртува поетичката рамка на митската Антигона како монодрама чие дејство се одвива во куќата на Ојдип и Јокаста каде што главното дејствувачко лице Исмена, како единствен член на фамилијата што останува жив по смртта на Антигона, е опкружена со духот на нејзината сестра, со духот на Менојкеј и со гласот на Јокаста. Со оваа постапка на редуцирање на централните ликови од Лабдакидовиот митолошки циклус Момева го фокусира вниманието врз текот на свеста која се обидува да го рационализира трагичниот расплет во нејзиниот дом: „Кога ќе престане дождот, до гробовите ќе стигнам сама. Јас ги барам гробовите на моите блиски. И под оваа кука сигурно има гробови од пред неколку векови, за кои не знам и не сакам да знам. Не сакам да плачам на туѓи трагедии, имам доволно свои. Свои камења што ги носам, свои вистини што ги тегнам. Духовното силување на нашата свест, го нарекуваме волја на боговите. А кои се тие, боговите? Тие се болна идеја на секој што сака да владее со малите глави. Мојата глава е мала и личи на бадем. Целата сум ситна како бадем“ (Момева, 2022: 152). Кога таа ја повикува својата сестра барајќи утеха во немите тегобни дни, она што го добива од неа како одговор ги релативизира конвенционалните читања според кои Исмена се восприема како инертна, бледа заднина на

која се истакнува јаркоста на нејзината сестра. Во пиесата на Момева гласот на Антигона вака одговара на барањето на Исмена: „...Ние ни разделени, ни сплотени нема да бидеме среќни. Ти си моја сенка, јас сум твоја сенка. Ти си ми, јас сум ти, пресек, на душата моја и твоја. Зар омраза и меѓу нас ќе има, ко меѓу нашите браќа. Брат против брат. Сестра против сестра. Омразата, омраза раѓа“ (Момева, 2022: 159). Во согласност со изборот на кој е принудена („А јас немојна се срамам да помислам што мислам затоа што сум должна да мислам што Креонт сака да мислам“ (Момева, 2022: 141)), Исмена станува олицетворение на трпеливоста, стабилноста и опстанокот кои го критикуваат брзото дејствување и гласноста на Антигона: „И ми се гледа залудна жртвата на сестра ми Антигона, затоа што брза во своите одлуки, го направи она што боговите за шега на судбината го направија подоцна. Ги погребваа телата на оние што Креонт не сакаше да им направи посмртен обред“ (Момева, 2022: 164).

Посочените примери упатуваат на заклучокот дека книжевното обликување на митот за Антигона во македонската современа литература се остварува како резултат на задлабочена и креативна рецепција на дела од класичната култура според наизменична примена на широк спектар на книжевни постапки: од верно придржување кон изворникот, па сè до проце-

си на угледување, адаптација и на книжевна деривација.

Од една страна, и во обете современи поетски остварувања следиме стабилно придржување до сржта на основните митски схеми и доследно преземање на класични обрасци од драмските предлошки каков што е случајот со песните посветени на ликот на Антигона кај Нинов и на Димитрова.

Од друга страна, во писмото на Малеска и Момева евидентни се низа отстапувања од класичните обрасци. Тие се манифестираат како разлики во драмската структура, слобода при карактеризацијата на ликовите и контаминација на класичните митски фабули со етички поведенија и со естетички решенија својствени за актуелниот контекст на постмодерното општество.

Оттука станува јасно дека воспоставувањето на мрежата од интертекстуални релации, какви што се цитатноста, сентентичноста, емулацијата или имитацијата, имаат за цел да ја адресираат општествената дихотомија на современиот контекст а не само да искажуваат верност кон класичните обрасци. Овие поврзувања на содржината на тековната стварност со онаа од класичното минато се остварува со вбригување на современ поетски, критички и теориски материјал во новото репрезентирање и рекреирање на изворната митска приказна.

Литература

- Димитрова, Калиа. 2018. „Антигона“, ВО *Вештеркиите генес*. Скопје: Темплум.
 Елијаде, Мирча. 1992. *Аспекти на митот*. Скопје: Култура.

- Жижек, Славој. 2024. *Антигона*. Скопје: Штрих.
- Колева, Елена. 1992. *Сисџаса на ѓраџми како ѓоеџичко начело*. Скопје: Ѓурѓа.
- Малеска, Калина. 2008. „Трагедија насловена Креонт“, ВО *Именување на инсекџоџ*. Скопје: Слово.
- Момева, Катерина. 2022. „Исмена“, ВО *Сара и друџи грами*. Скопје: Перун Артис, 127-164.
- Нинов, Јанко. 1996. *Ојдџоџ-хронолоџија на едно ѓреумување – меџаноја*. Скопје: Мисла, стр. 34.
- Слапшак, Светлана. 2021. „Антигона – како се осмелувате!“. *Окно*. <https://okno.mk/node/89518> (Пристапено на 11.10.2024).
- Томовска, Весна. Тошева, Даниела. 2018. *Античка грама*. Скопје: Три.
- Хигин. 2016. *Миџови*. Превод од латински јазик, увод, белешки и индекс Светлана Кочовска-Стевовиќ. Скопје: Три.
- Butler, Judith. 2000. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia Univesrity Press
- Šijaković, Bogoljub. 1991. *Mythos, physis, psyche: ogledanje u predsokratovskoj "ontologiji" i "psihologiji"*. Nisic: Univerzitetaska riječ, Beograd: Filozofsko drustvo Srbije.
- Maričić, Gordan. 2020. *Sofokle i njegova Antigona: stvaralac i tragedija kroz vekove*. Beograd: NNK Internacional.

Darin Angelovski

**The Classical Myth of Antigone in Contemporary Macedonian
Poetry, Short Storie and Drama
(Summary)**

The paper addresses the complex nature of the myth and its puzzle, through the ancient literary sources that shaped the story of Antigone as we know it today. The review of the literary treatments of the myth of Antigone in European literature served us as an interpretative direction in the conception of the literary treatments of this myth in contemporary Macedonian literature through the example of two poems entitled *Antigone*, one by Janko Ninov and the other by Kalia Dimitrova, the short story entitled *Tragedy 'Creon'* by Kalina Maleska and the play *Ismena* by Katerina Momeva. On the one hand, in both contemporary poetic achievements we follow a stable adherence to the basic mythic schemes and a consistent takeover of classical patterns from dramatic templates, as is the case with the poems dedicated to Antigone of Ninov and Dimitrova.

On the other hand, in the works of Momeva and Maleska, a series of deviations from the classical patterns are evident. They are manifested as differences in the dramatic structure, freedom in the characterization of the characters and contamination of the classic mythical fables with ethical behaviors and aesthetic solutions inherent in the current context of postmodern society. All this points to the conclusion that the establishment of the network of intertextual relations such as citationality, sententity, emulation or imitation aims to address the social dichotomy of

the contemporary context, rather than expressing fidelity to classical patterns. These connections of the content of the current reality with that of the classical past are realized by injecting contemporary poetic, critical and theoretical material into the new representation and recreation of the original mythical story.

Key words: Antigone, Sophocles, myth, drama, reception

Сузана В. Спасовска

УДК 821.163.3-1.09

Преѓледен научен џруг / Review article


ОРФЕЈСКИ ТЕМИ ВО МАКЕДОНСКАТА СОВРЕМЕНА ПОЕЗИЈА

Клучни зборови: орфејски теми, симболистички и модернистички влијанија, митемите за пејачот и песната, за патувањето на Арго, за мртвата сакана и за растргнувањето

Видливиот Орфеј

Дека македонските современи поети никако не ја занемариле фигурата на Орфеј покажуваат и песните кои во својот наслов директно се повикуваат на античкиот пејач, макар што ќе се види дека кога станува збор за митските ликови во македонската поезија далеку пофреквентни се оние од хомеричката сфера (Билјана Ангеловска), но бидејќи ние сакаме митот за Орфеј да го издигнеме на ниво на концепт, односно поетичка постапка која би продуцирала орфички дискурс, ќе кажеме дека овие видливи знаци на Орфеј ќе ги земеме само како микроваријанти на митот, повеќе како митски слики за Орфеј, а дека невидливиот Орфеј ќе го бараме на едно повисоко макрорамниште како орфичка поетика.

Едни од ретките страници во македонската книжевна наука кои се испишани во врска со митот и поконкретно митот за Орфеј и македонската поезија е книгата *Поетика на не-сознајношо* (2001) од авторката Лидија Капушевска-Дракулевска, која е всушност нејзината докторска дисертација за симболистичката и надреалистичката поетика и за нејзините одлики во македонската поезија. Во неа Дракулевска обрнува внимание и на односот на симболистите кон митот, а во таа смисла и кон присуството на митот во македонската поезија, и тоа низ симболистичката визура.

Конкретно за врската на симболистите и митот ќе се послужиме со поглавјето од книгата на Дракулевска „Односот кон митот“, во кое авторката смета дека меѓу поезијата и митот постои органска врска или како што самота вели: „со оглед на своевидната десакрализа-

ција на јазикот во неговата секојдневна употреба, се верува дека единствено во јазикот на поезијата зборот ја сочувал својата изворна митска сила“ (исто, 213), така што тој однос или интерес на поезијата за митот може да се проследи низ сите книжевни епохи и движења, следствено и во симболизмот, или особено во симболизмот. Сепак, како што тврдат и други проучувачи на симболизмот, клучен мит и митски лик не е ниту Аполон ниту Дионис, туку Нарцис. Митот за Нарцис се појавува и во македонската поезија и тоа највидливо повторно кај Чедо Јакимовски, во циклусот именуван „Нарциса“. „Авторовата интервенција во поглед на промената на родот – од машки Нарцис, во женска Нарциса – е во функција на означување на песната, љубовта и убавината – трите врвни ’женски‘ принципи на оваа поезија овоплотени преку трансформираниот мит за Нарцис“ (исто, 216). Но како што вели и самата авторка „не секој мит може да го испровоцира вкусот на симболистичкиот поет. Напротив! Интересно е што симболистите оперираат само со определен круг на митски фигури. Покрај Нарцис, тука се и: Орфеј, Леда, библиската Саломе; натаму некои нижи божества како *Фауни*, *Парки* и др.; токму тие заземаат значајно место во сликарскиот семиозис на симболистите“ (исто, 220).

И така доаѓаме до актуализацијата и на нашиот мит не само од страна на француските симболисти туку и од страна на македонските поети. Тоа мошне конструктивно го забележува и самата Дракулевска: „Модерниот поет, воопшто, се препознава во судбината на најславниот митски пејач и свирач – Орфеј, Орфеј е

синоним за лавиринтската потрага по звукот на песната; оттаму и поимот ’орфизам‘ кој ги подразбира волшебната моќ и магичното дејство на песната. Вистински поклоник на митот за Орфеј, можеби повеќе од кој било друг поет во европски рамки, е германскиот симболист Рајнер Марија Рилке“ (исто, 221).

И потоа продолжува авторката: „Кај нас, лирски топло и суптилно на оваа митема пее Чедо Јакимовски. Неговата песна ’Враќањето на мојата Евридика‘ (*Нарциса*) во центарот на настанот ја става Евридика, слично и на споменатата песна на Рилке: кај нив, таа е доминантен, носечки лик, за разлика од митот каде што има второстепена функција и е во позадина на експонираниот (дури и егоистичниот) Орфеј“ (исто, 221).

„Иако отстапува од основната митолошка схема, песната на Јакимовски, сепак не е лишена од човековиот трагизам, кој ја обележува природата на овој мит, па така спасот на Евридика е по цена на загубената суштина на Орфеј. Слична отстапка прави и Радован Павловски во песната насловена ’Свртувањето на Орфеј‘ (*Високо ѝлагне*, 1955)“, вели Дракулевска, која сепак смета дека меѓу пристапот кон митот на Јакимовски и на Павловски има голема разлика, бидејќи кај првиот песната завршува со своевидно проклетство, додека кај вториот, таа има оптимистичко финале.

Трет поет кој го проблематизира ликот на Орфеј е Ефтим Клетников, кој во песната „Сеќавање“ како да сака да си припомниме на Платоновитиот анамнезис, толку клучен за поетите од орфички тип.

„Кај Клетников, инаку, митемата Орфеј се среќава и во смисла на Рилкеовиот Орфеј од сонетите: како симбол на помирување, синтеза на конечното и бесконечното, односно како еманација на оној универзален дух, кој во симболистичките визији ги проникнува сите нешта и го обезбедува единството на човекот со природното и натприродното“ (исто, 223).

Овде би било добро да се истакне, а тоа ќе биде полезно и за нашите анализи, дека еден добар дел од симболистичкиот дискурс орбити-ра околу митот за Леда и лебедот, при што во цитатот на Зоран Константиновиќ, а кој го цитира Дракулевска, ќе биде доловена самата цел на неговата употреба: „Симболистите од митскиот лебед создаваат свој средиштен симбол за преку него да најдат начин да ја доловат убавината и по рационален пат“ (исто, 224). Се разбира ако се оди по трагата на првичната употреба на овој симбол, ќе се стигне и до самиот Платон, кај кого е претставена инкарнацијата на Орфеј во лебед.

Кај француските симболисти опседнатоста со сликата на лебедот е видлива и кај Бодлер и кај Маларме. Кај првиот тој е поставен во калта на градот со поглед устремен кон синото небо, кај вториот тој е фатен во мразот на смрзнатото езеро, неспособен за никаков лет. Дали зад оваа слика на несреќниот лебед се крие проклетството на поетот (како она на Орфеј, да заврши со насилна смрт), останува загатка. Можеби како своевиден антипод на Орфеј, да се земе митот за Пан или *Фаун*, исто така застапен во симболистичкиот репертоар на митски лико-

ви, кој наместо на лира свири на фрула во при-дружба на нимфите.

Крајот на поглавјето за митот, а по повод песната за Пан на Клетников, Дракулевска го завршува со една констатација, а тоа е дека сигнификантната тема на симболистичката уметност е во знакот на прославата на енергијата и виталноста, она екстатично доживување на природата, што пак може да се поврзе со орфичкиот став на Пјер Адо и со Орфеј, како нејзин заштитник и патрон.

Сега да се вратиме на конкретните анализи на поезијата на нашите поети. Во нашиот подетален прочит на поетските книги на македонските автори забележавме неколку песни посветени и инспирирани од Орфеј.

Како прв автор сакаме да го посочиме Радован Павловски, во чии избори најдовме дури три песни за Орфеј: „Орфеј“, „Свртувањето на Орфеј“ (*Високо ѝлагне*, 1966) и „Лирата на Орфеј ја зедев“ (*Пир*, 1973). Да видиме какво е видението на Радован Павловски во однос на пејачот Орфеј.

За нашата анализа ја земаме првата песна, „Орфеј“. Уште во првиот стих се истакнува безграничната моќ на оној што господари со перото (значи писателот), бидејќи тој го има знаењето од подземниот свет – секој што се зафатил со лириката, се фатил и за лирата и овде пресвртот се случува кога по поетот, кој го охрабрува своето срце да продолжи низ темнината и го советува да не пие од водата од пеколот (т.е. водата на заборавот), оди не Евридика – туку самиот Орфеј и практично мистичната иницијација станува поетска, кога поетот сака да го изведе

Орфеј надвор од подземниот свет и тука одеднаш се поведува дијалог меѓу поетот и Орфеј, Орфеј да оди по него, поетот да не се свртува, а со стихот „задржи го гласот во срцето“ авторот нè потсетува на заветното молчење и повторно го охрабрува срцето да чекори, оти ако срцето го издаде поетот, нема да може да ја доживее љубовта – „смртта/не може да земе онолку/ колку што може да даде љубовта“ – пред крајот всушност се случува сплотување или тотална идентификација на поетот со Орфеј – кога вели „од мене/и од мојата земја/пеј ја во мене својата песна“.

И овде сплотувањето се случува преку интегрирање на гласот на Орфеј во битието на поетот, кој му ги нуди своите лирски водопади, камења, корења и красти – како своевидно исцелување, односно испевање на болките и земното страдање.

Вториот автор, иако хронолошки прв, е Славко Јаневски со „Скаменетиот Орфеј“ од стихозбирката *Глуви команди* (1988), во која авторот прави изместување од митската предлошка затоа што во ниту еден од четирите сегменти од кои е составен митот за Орфеј нема ваков момент на скаменување, што значи дека тука дошло можеби до извесно пародирање на митот, кога оној што успева да ги придвижи камењата самиот станува – камен. Дали е тоа каменот на мудроста, ќе видиме во анализата што следува.

Орфеј исчекува, а пределот е примордијален – сонцето заспива на врвот на бескрајно стебло (значи некое големо дрво, да речеме дрвото на животот), антропоморфизирано е – главата му е во бездна, срцето му е во камен, сен-

ката му е вжештено злато. Изгледа како некое божество, што ние овде би го препознале како богот на светлината – Аполон. Неговиот приврзаник (некаде и син) Орфеј е поставен во чудна положба – напнат, стопен со дабовите жили (дабот е омиленото дрво на Зевс), таинствен и прекриен со зломолклив лишај, спрострен како карпа меѓу карпи, левата дланка му е врз нечие срце (веројатно она на Евридика).

Овде би можеле да направиме една слободна интерпретација на спасувањето на срцето на Дионис од страна на Атена, за Дионис повторно да се роди преку Зевс и Семела. Ако Орфеј го спасува срцето на Евридика буквално, тогаш постои надежта дека Евридика може пак да се роди, но овде не е точно означено дали срцето е конкретно или се мисли апстрактно – дека левата рака е продолжение на срцето (да речеме етимолошки, срцето е тоа што е со раце, како негови продолжувачи – „с(о)р(а)це“), односно на љубовта кон неа. Десната рака е збрцана во земја, „во сржта земна“, небаре таму каде што спијат металите, а тоа ќе ни биде важно за подоцнежното објаснување на текот на песната. Орфеј тука изгледа како тукушто да се вратил од подземниот свет, каде што пред тоа свирел со обеете раце врз харфата (овде лирата е заменета со друг инструмент) на мртвите души – што е индикација за ритуална иницијација.

Со змија во ’рбетниот столб (како интуитивна симболика за Асклепиевиот стап обвиткан со змија), сиот во грч, крикнува, се сплотува со ветерот (неговото етерично тело се издигнува во воздушниот простор) – тагата по Евридика (веројатно обидот да ја изведе од царството на

сенките е безуспешен) е тага по својата кралица, таа е сега од етерична природа, сенка, дух кој не може да го исполни празното срце на Орфеј, толку далеку од него – како бескрајот на крајов мој вечен, небаре свесен дека оваа сцена со него и Евридика ќе се реплицира толку многупати во стварноста на поетите и во нивната поезија, оти овде Јаневски многу добро потсетува на вечниот мотив на Орфеј и смртта на Евридика во книжевноста преку стиховите – „до кога смртта твоја/мој вечен живот ќе е“.

И одеднаш во четвртата целост нагло се променува гледната точка, и од оној што зборува текот на песната се свртува кон оној за кого се зборува. Таа имперсоналност го одделува лирскиот субјект од Орфеј, правејќи го лирски објект – ништо нема да се случи додека чека, нема утеха во чекањето, бидејќи чеканот на времето (овде пред нас излегува никој друг туку Хефест, богот на металите) ја крши утехата на чекањето да се случи преобразба, чудо, металот злато да стане, она што е најавено во четвртиот стих – сенката или душата на сонцето е вжештено злато, што пред нас го открива алхемичарскиот процес и алхемиската свадба на кралот и кралицата, што во овој случај го инаугурира Орфеј како следбеник на алхемијата, што пак е знаење на египетскиот Хермес Трисмегист.

Таа разочараност од неуспехот на сплотувањето со саканата, Јаневски ја искажува во стиховите: „Попусто сонцето со нишки го обрабува/и со цветни свона му ја раскажува венчавката/на она што било и она што не ќе е“. И во следната целост ја имаме Рилкеовата перс-

пектива за Орфеј како бог, божество, но овој пат бог на самотијата кој не се дружи веќе со боговите оти неговата песна пресушила, оти станала тишина, празнина, горчина – без љубовта на љубената.

Последната поетска слика што ни ја претставува Јаневски е дека сепак во длабокото подземије каде што ни мракот не сее мракава (значи дека зад мракот има простор во кој тој не владее) – постои понорна река со свои ракавци-плетенки која се одсвива безгласно – и одеднаш пред нас излегува митот за Нарцис, кој огледувајќи се во реката и заљубувајќи се во себе, ја унесреќил нимфата Ехо, која само ги повторувала неговите зборови како што реката сега одсвивала безгласно – Евридика, Евридика, Евридика. Дали е тоа водата на сеќавањето, Јаневски не ни кажува. Можеме само да претпоставуваме. Така во оваа песна се преплетуваат и аспекти од алхемичарското знаење и Нарцисовиот неуспех и неможност да ја види својата љубена поради сопствената самовљубеност. Јаневски на суптилен начин ни ја објаснува до некаде природата на Орфеевата судбина.

Како трета во нашата низа на македонски орфејски песни ќе ја земеме песната „Кон темата за Орфеј“ од Матеја Матевски, која е дел од збирката *Раѓање на шраѓегијата* (1985). Поетската слика на Матевски е чинот на певот на Орфеј – но кој оди во бездната на заборавот (овде не се алудира дека во таа бездна постои и сеќавање, односно дека покрај реката на заборавот, постои и реката на сеќавањето), „во непријателскиот мрак/на осамата/во мозочните спили“ – и тука споменувајќи ги мозочните спили, ние

не сме сигурни дали ова патување е надвор или внатре. Или можеби по пат на метафора, сака да се каже дека Земјата има и свои мозочни спили, односно дека е персонифицирана и антропоморфизирана, може само да претпоставуваме. Важно е дека на тој пат во заборавот го придружува камењето што пее, а со него и сето она што го раѓаат земјата и дождовите, кои се живи и не ја признаваат темнината, односно се неуништливи во своето постоење, затоа што се во процесот на вечната обнова.

Тука Орфеј е прикажан како мал демиург кој е опкружен од постоењето само и кое го оживува со својата песна. Во втората целост имаме една алузија на друг мит, имено митот за Минотаурот и со клопчето на Аријадна што му го дала на Тесеј, во стихот „по клопчето на гласот што се одмотува“. Бидејќи овде е прикажано влегувањето на Орфеј во подземјето, а не неговото излегување, може да претпоставиме дека клопчето на гласот што се одмотува е повикот на Евридика да ја спаси, додека призраците ја одвлекуваат во мозочните спили, што пред нас ја донесува сликата на лавиринтот како што е оној на Минотаурот, додека зад рамото му душка и сенката (односно душата) му ја демне никој друг туку замислата дека ќе умре од презрена и страшна смрт (овде повторно интуитивно ни се соопштува насилниот прекин на животот на Орфеј) и дека она што ќе преживее нема да биде ниту Орфеј ниту Евридика туку самата љубов – и тоа во етеричните сфери (гласот на осамениот ветер), каде што опстојува музиката и каде што се вели дека се зачувани сите наши спомени. Затоа што тие предели што ќе се оз-

вучат, што ќе се облагородат со музика – тие ќе бидат вечниот копнеж не само на поетите туку и на нивната песна.

Како четврт автор ќе го земеме изразитиот симболист и сонетист во македонската поезија, Чедо Јакимовски. Најпрвин мора да се каже дека тој ги уважува принципите на симболистичката поезија преку негувањето на класичните и римувани форми, како стремеж поезијата да се изедначи со музика. Таква е и песната што ќе ја анализираме следна. Во самиот наслов е наведена целта на песната, имено враќањето на Евридика, но да видиме како се случува тоа враќање.

Во содржината на класичниот мит не е никаде наведено дека Евридика го повикува за помош својот Орфеј, но еве и во оваа песна, покрај онаа на Матевски, поетот соопштува дека нејзиниот глас го вика од незнајни предели и ноќи. Поетот овде е директно во улогата на Орфеј кога е разделен од својата сакана и се прашува дали можеби Евридика сепак спие во темните вилаети на ноќта или се крие во некоја билка (цвет можеби, што е исто така омилен симбол кај симболистите). Поетот, кој овде е претставен како урбан лик, всушност во двата следни стиха директно го повикува пред нашите очи никој друг ами претходникот на симболистите – Нервал и во загадочниот стих „од сите градски светилки светлоста ја обрав“ се укажува на Нерваловата смрт, која се случува по пат на самоубиство со бесење на градска светилка, а тоа се потврдува и со синтагмата „полноќно сонце“ – која овде е парафраза на црното сонце, кое се среќава и во поезијата кај Нервал, а е

позајмено од алхемичарскиот речник; „по свездите скитам“, пак, е алузија на оној што е вљубен во свездите, или астрологијата, што повторно упатува на знаење од алхемијата.

Иако Евридика е скриена во темнината, поетот е дополнително мотивиран да ја осветли својата сакана – „на сончевото срце те цртам“ – може да значи дека во срцето од светлина (или ако алхемиски се толкува светлината како злато) ја впишува онаа што е сребро, вода, месечина, студенило, која ја бара во мразот, дождовите, зад месечината и во сонот во кој не може да досегне до неа. Поетот е подготвен дури и „на грбот на мирисливиот етар“ да го испише нејзиното име, значи во вечната книга на спомените и дури да ја свони нејзината песна на златното небеско своно, небаре небесен клисар (овде имаме алузија на монахот свонар). Откако ја бара и во земниот и во горниот свет и не ја наоѓа, лирското јас е подготвено, иако болно од љубов и крваво од жал, да слезе во рајскиот пекол (пеколот којшто за поетот е рај дека таму се наоѓа неговата сакана) и да ја побара, затоа што цело време го слуша страшниот прекор на нејзиниот глас кој го вика и го прекорува да ја спаси од темнината и длабочината.

Во вториот дел од песната се прикажува сликата на подземјето – доста чуден амбиент, врат камени дождови и чудни билки го пијат поетот. Она што е чудно во сите песни на нашите автори е дека лиризираниот Орфеј никаде не се сретнува со жителите на Адот, ниту со неговите господари, туку тоа е секогаш пуст и морничав предел.

Во песната на Јакимовски се случува едно изместување на митот кога Орфеј ја сретнува Евридика но не како призрак туку како заспана жена на еден камен, ем златна ем црна (повторно алузија на црното сонце, или црно злато), а од чудовишните створови тука се појавува ретка змија која го чува нејзиниот сон – за да не се разбуди. Сега стапува на сцена необичното спасување – поетот во агонија и лудило, каменот го изгризува со заби и три ноќи го гори мракот со своите очи, што значи дека сиот жар и сета љубов што ги имал ги потрошил во совладување на материјата (каменот) и смртта (мракот), за да може да ја оживее. „Во очите сјајот го изгубив“ – би можело да се преведе и како замрачување на душата ако се земе дека очите се огледало на душата, а пиењето на бескрајното отровно море – чемерот и јадот што ги истрпува вљубениот.

Тука имаме уште еден пресврт на митот – а тоа е дека – знаејќи за фаталната грешка на Орфеј што се свртува и ја губи саканата – поетот решава да си ги ископа очите (што е веќе претходно најавено со губењето на сјајот, односно видот) и за чудо, не се свртува. Третиот пресврт е дека поетот успева да ја врати Евридика, воскресната од пеколот, со силината на својата љубов („и на најстудените свезди им покажав како се љуби“), но го јаде јанса – дали тој подвиг вреди откако човек ќе ги потроши силината и младоста на потрагата по вистинската љубов, да ја најде за да се изгуби во неа, зар тоа не е и целта на секоја љубов и алхемиска постапка – сплотување на двете во едно. Губењето на сопственото его е пресудно за тоа. Ете и

во оваа песна на дело ни се покажува теоријата за трансцендирање на егото преку љубовта.

Како последен пример за песна за Орфеј ќе ја земеме песната „Орфеи“ од Јордан Даниловски од книгата *Книџа Нави* (2002).

Во оваа песна се актуализира повторно свртувањето на Орфеј, како негова фатална грешка за губењето на љубената, но и како упад во космичкиот поредок („вознемирам световите“), кое овде лирското јас, кое самото е поет, сака да го избегне, сака да ги заврти тие страници (за губење на љубовта) и да ги затвори во зборови оти тоа е сепак мит, приказна, но не и неговата реалност. Тие зборови кои истовремено се и бранови – со што се алутира на водата, најавена претходно со слапови, и прсти – со што алутира на пишувањето само, а прстите како синегодиха за стиховите, и тонови – со што се алутира на музиката – сите овие зборови се ознаки за самиот поет и неговото орфичко искуство (жедниот за вода, за љубовен допир и за музика).

Поетот е во љубовна возбуда бидејќи во сè ја препознава онаа што станува **негова** азбука (азбука на љубовта), но овде за негова не се мисли на поетот, туку евентуално на Орфеј (или можеби на Бога) – тоа не е прецизно кажано, со чии букви ги создава зборовите на својата песна и која во истокот станува волшебна музика (што значи дека во изгревот на јасното сонце, без да се повикува овде поетот на црното сонце, се слуша музиката на сферите, онаа идеална музика што само ретки може да ја слушнат) и нултата лач (првиот зрак пред сонцето да изгрее) која е совршена како светлината и која самата вчезнува (неологизам дека нешто не се

одделува од целото туку се втопува во него) во совршеното. Се разбира овде совршенството се доживува како спој на музиката и првичната светлина. Со оваа песна веќе мотивот за Орфеј се истргнува од неговите класични содржински и семантички рамки и преминува во помодерно сфаќање за поетското писмо, како блиско до љубовта, музиката и совршеноста.

Замаскираниот Орфеј

Сега да видиме дали зад одредени поетски теми може да се насре замаскираното лице на митот за Орфеј, и тоа преку четирите познати митеми од митот кои ние овде ќе ги именуваме како поетски мотиви: мотивот на аргонаутите, потоа мотивот на магичниот пејач, значи моќта на песната, мотивот на мртвата сакана, што пак е варијација на ренесансниот Орфеј, односно на петраркизмот (мртвата Лаура), како директна алузија на Евридика и крајниот е мотивот на спарагмос, односно насилната смрт на пејачот и главата што пее.

Во анализата што следува ќе се обидеме да покажеме како се распоредени овие поетски мотиви поединечно кај дел од нашите македонски автори.

1. Мотивот на распеаниот пејач е по прво сведен на мотивот на поетот, додека распеаниот овчар како мотив повеќе се сретнува во нашата народна лирика. Таква песна за поетот, неговата љубов и неговата улога е „Венчавање“ (*Корација*, 1964) на Радован Павловски, во која се вели дека поетот нема да се најде крај родното огниште покрај пепелта, туку како патува низ

времињата и просторите. Во песната се воспева љубовта меѓу лирското јас и Марија, и се осудува светот што не ја препознава таа љубов. Поетот е огорчен „сахарин горчлив“ и ко гладијатор за кого не се собираат луѓе за да го слушаат, тој ги бара сиромашните за да им одржи најубав говор за љубовта. Поетот со својата сакана е упатен во други простори надвор од урбаните. „О градови / што не ја спознавте нашата љубов на векот / ви проштеваме.“ Но она што зачудува во песната и што е извесна парафраза на Шекспировата дефиниција за поетот се стиховите: „Мускуливе на телово затегнати ми се / како жиците на харфа“ што директно алудира на поетот како инструмент, како извесна синегдоха за Орфеј. Наместо потсмевот и љубомората што ја добива од луѓето за нивната љубов, поетот се свртува кон Природата (Орфеј како нејзин заштитник), која потајни мапи има на која поетот ќе го најде морето и неговата упатеност кон водните просторства за него, неговата сакана и нивниот пород.

Едно извесно совпаѓање меѓу Орфеј и Исус, пак, може да се препознае во песната на Анте Поповски „The Yellow Christ“ (*Корен единак*, 1985) каде што неговите одлики добиваат шаманска природа – „скита низ пустината и наслушува / од која страна ќе надојдат водите, / разговара со плодовите“ и „неговата галија плови меѓу пусти острови / расфрлани низ морињата на оние што останаа без сон“. И овде Исус долго патува низ темнината и ги искачува ридовите од каде што се гледа девојката со срп во рацете (далечна алузија на Персефона, како ќерка на Деметра, божица на житото). И потоа

тука се соопштува една слика – како се скаменува додека ја чека да помине таа девојка – „низ провалиите на исушени мориња / со векови надоаѓаат заточеници / да го видат како се скаменил / чекајќи ја да мине девојката / на залез сонцето што ја оплоди“. И овде можеби како што Орфеј се поврзува со лирата (која подоцна станува созвездие), и Исус се поврзува со крстот (кој исто така е созвездие). За магичната моќ на песната може да ја земеме за пример и песната „Момина солза“ од Поповски, во која еден усамен младич на зајдисонце пее и моли за нешто. „Неговите зборови како светулки потскокнуваа меѓу житата.“ Цвеќенцата момини солзи си играат низ полето, се пресегаат и од листенцата на тревките го собираа гласот на младичот, скривајќи го во своите пазуви. Ништо не исчезнува, само поинаку се преобразува и во природата се скрива.

Песна во која се укажува на нејзиното дионисиско потекло, како плод на виновата лоза што се искрева до ѕвездите и од чие ѕвездено небо се напојува пејачот, е песната „Раѓањето на песната“ од Славко Јаневски (*Поезија*, 2021). „(...)Лоза / со ластар небото го потпира / ѕвездите плодови ѝ се.“ „Созрева во гроздовите песна.“ Од таква ѕвездена и небесна песна дождовите цедат ѕвездено вино и патем пејач напојуваат, кој кога ќе најде невеста ќе оживее и каменот, што е директна алузија на Орфеј, од чија песна камењата и дрвјата стануваат живи, а невестата е никоја друга туку Евридика. На овој дионисиски мотив може да се надоврзе и песната на Клетников „Оргија“ (*Клагенец на биџието*, 1999) во која се дава една космичка

слика на просторот како дно исполнето со темнина, при што се дотолчува сјајот на една бела галаксија. И наместо да бидува скршен ’рбетот на светот од избобилието на мракот, почнува да струи **музиката на елементите**. Една слепа звезда го открива своето око, својата зеница, односно нежната искра во мракот на материјата низ која се отвора Божјото око. Во таа оргија (како што се нарекувале процесиите на Дионис) еден учесник ја бара својата љубов среде вревата во свеченоста од која изникнува непросирна шума (од духови ли?). Од таму се пробива едно дете (неименувано) кое излегува од натрупаните сенки и пее. Од неговата песна повторно закрепнува истоштениот свет. И големата веројатност дека се работи за Орфеј е стихот во кој се вели дека неговиот нараснат глас ги изведува заскитаните души и ѕвезди, пастирите и стадата (алузија на Исус овчарот) на чистина, врз модрите ливади на небото.

2. Иако општото поетско место за пловењето/бродот/морнарите се сретнува доста зачестено во поезијата на нашите автори, сепак не секоја песна со тој топос можеме да ја поврземе со мотивот на аргонаутите. Секако оние песни што алудираат на кораб, галија, пловидба, морнари, како своевидна алузија на овој мотив, би морале да имаат нужна аргонаутска асоцијација. Сепак, и такви песни наоѓаме во нашата поезија, а како парадигматична ќе ја земеме „Аргонаути“ (333 *Избрани песни*, 2020) на Влада Урошевиќ. Песната на Урошевиќ, за разлика од сите други песни на оваа тема, не се осврнува на самото патување или на екипажот, туку на средството со кое се остварува пло-

видбата, имено на градбата на самиот брод *Арџо* и на самата подготовка за пловидба. И покрај сите несогласувања, запрашувања и недоумици на сите што се вклучени во неа, сепак бродот е готов. Песната е напишана во ироничен тон дека и покрај тоа што „се ширеа разни гласови за бесмислата на потфатот“, и што „подаатоците околу обичаите на крајбрежните народи / беа противречни“ и што „првобитниот занес спласнуваше“, сепак дури и да е идејата за пловидба неоснована, „заблудата, и онаа најлудата, / е единствен пат кон чудата.“ Освен насловот – ништо друго не асоцира на митемата од митот за Орфеј, но пак ќе кажеме дека мотивот на коработ е општо место кое во овој случај се изместува и пародизира, со заклучок дека сепак пловидбата содржи и една чудна и чудесна димензија, со неоминливиот фантастичен призвук толку карактеристичен за творештвото на Урошевиќ.

Друга интерпретација за бродот како општо место кое повторно се пародизира кај Урошевиќ среќаваме и во песната во два дела „Библиотека“ (I и II), но овој пат синоним за бродот е библиотеката која ги содржи не само сите книги и приказни за пловидба и пловење, туку на нејзината палуба можат да се сретнат и познати писатели и поети (преку нивните книги), при што поетите (далечна алузија на Орфеј поетот) се очајни, губат контрола во постапките, па тука е и Бодлер пред кого излегува непознат остров, додека Рембо е далеку во Африка. Секако тоа е патнички брод во современата смисла на зборот на кој има и патнички, и танцов оркестар и кој не успева да го исправи праве-

цот и заринкува во плиткото. Во втората песна библиотеката лаѓа веќе одамна е тесна, безбројните книги станале претежок товар, а дека во песната директно се алутира на митот за Орфеј, но и на други митски и класични предлошки ни покажуваат стиховите „Сирените ја смениле својата песна“. Се критикува и самата идеја за пловидбата како голем подвиг бидејќи никој не ја согледува нејзината важност: „Големите прирачници за пловидба, од Хомер до Мелвил, / излегле од употреба“, а мала пародиска алузија на Орфеј повторно се крие во лицето на поетите кои „несигурни во одот / се засолнуваат од ветрот, од настинка се пазат“, при што се критикува и сегашната положба на поетите кои станале нежни и кривки, неподготвени за големата пловидба за златното руно, како што е случајот со поетот/пејачот Орфеј, „Морската шир толкупати опеана / не привлекува со тајната, не води кон непознатото.“ Тоа што порачува лирското јас е дека е изгубена магијата и ништо не е како во книгите, при што поетите се соочени со грдата реалност на светот и морето.

Во амблематичната книга *Корабија* (1964) на Радован Павловски се наоѓа песната „Пловноста на светот“, во која галијата на лирското јас е неговиот дом среде морето, а самото лирско јас се издвоило од листата на проколнатите, пострасен од сонцето во љубов. Од неговата пловна карта испаруваат сите потоци и истечуваат сите болки, а ветровите семето на љубовта во најдлабоката бездна го сеат. Лирското јас говори за својата небесна природа: „но мене / ме испушти ко кристал / од своите сфери небото на Корабија / меѓу вас“ и ако треба да се повлече

паралела со ликот на Орфеј, тогаш тоа овде не е самиот пејач, туку неговиот патрон и духовен заштитник Аполон: „И сонцето ме слезе / ко нов Аполон / со црно знаменце на љубовта / под кое се множиме / како папрад“. Тоа не е обична галија, туку галија на љубовта: „низ која љубов / и низ кое тело на љубовта / не поминала мојата галија“. Тоа е галија која поетот ко свилена буба во свилена гора во себе ја кроел и судбински ја ткаел. Лирското јас го бара својот сакан лик, за да прими од него бран како што морето може да прими од друго море за да се донесе невиноста на светот, оти лирското јас мирува и во мирувањето мудрува. И покрај средбата со Демон (а не со Сирена) свездите свадбено одсвонуваат во сите бездна за љубовта на лирското јас, кое сепак се открива себеси во сите шуплини светски.

Во *Полнок* (1979) на Михаил Ренцов ја сретнуваме песната „А земјата тивка, тивка“, како и „Гозба (Песна на Аргонаутите)“ (*Нерези*, 1982). Во првата песна лирското јас ја открива сликата на кораб што плови, а на кој му се наклонети и небото и ноќта. Но пловењето е мистично, како да се остварува далечно пророштво: „Отвори ги тајните двери далечен Гласу“. Зад тие тајни двери не се крие златното руно, туку златната светлина. Коработ плови, а и небото со него, над свездите нема сфери туку ангели во занес, додека земјата е тивка како пред смрт. Дали оваа морничавост е најава за новото пресоздавање од големата светлина останува енигма. А таква злокобност и сомничавост се сретнува и во втората песна, во која аргонаутите се заведени од слатки дарови и штом подадат рака да се послужат, срцата им се искачуваат во гр-

лото, небаре треба да си ги прегризаат, без да можат да зборуваат, да пеат и да голтаат.

3. Мотивот на мртвата сакана, како најраширен романтичарски мотив, го издигнува на пиедестал не само во една песна туку во цел циклус (па и цела книга) Петре М. Андреевски, кој го посветува на Дениција, како што тоа многу векови пред него го правеле Данте со својата Беатриче и Петрарка со својата Лаура, а подоцна и Новалис со својата Софија. Стихозбирката *Дениција* (1968) како тема на пеењето го има растежот на љубовта спрема Дениција и тоа од самото нејзино запознавање, умилкување, спиење, љубење, разделување, потоа пишување писма, па болеста, смртта и гробот. Книгата е всушност една историја на љубовта спрема Дениција, една љубовна минипоема, поделена во 23 одделни песни. Во песната „Откако те нема“ за нас е суштинско како лирското јас се однесува спрема отсутното љубено ти. Саканата за него е неговата ноќна татковина (со конкретна алузија на царството на сенките), „поздравуј ме по пролетта што ќе те сретне под земјата“. Во овој стих може да се насети престојот на Персефона кај Ад, за која Зевс одлучил третина од времето да го поминува во подземниот свет, а остатокот на земјата. Кога Персефона била во подземниот свет, настапувала неплодноста, а кога била на земјата природата раззеленувала. Така настанале годишните времиња, а потврда за извесно препознавање на Дениција во Персефона може да најдеме и во стихот од „Првите податоци за Дениција“: „можеше да викне и да ги смени годишните времиња“.

Портретот на Дениција ни се оформува преку другите песни и важно за нас е што тие песни се доведени до рамниште на химни во кои константно се опева само еден лик, Дениција. Нејзината етерична природа најдобро се огледува во стиховите „Дениција доаѓаше од секаде / како дух што го пропуштаат и мртвите стражари / на сите момчиња да им се јавува во сонот“ („Првите податоци за Дениција“). Нејзината космичка сеприсутност лирското јас ја гледа во неговото едновремено или можеби подобро безвремено постоење во сите светови: „кога бев со неа јас дишев во сите светови / оти во неа се среќаваа сите страни на светот“. Таа трансцендирана реалност ја гледаме и во стихот „нејзината воздишка ги соединуваше / и најоддалечените населби“. Дека саканата за лирското јас е своевиден исцелител, врач ни потврдува кога вели дека нејзиниот бакнеж може да лекува и разболува. Соновидната природа на лирското јас се огледа во стихот „ќе спијам во движење, сенката своја ќе ја прескокнам“, надземната, надматеријална и вонпросторна проекција на стварноста е онаа во која нема ниту лево ниту десно, ниту исток ниту запад, ниту север ниту југ. „Ќе ги исфрлам од употреба страните на светот.“ Таа вонвременост и безвременост што се случува единствено во етеричниот свет на љубовта ја создава таа магична привлечност меѓу љубовниците, а саканата е издигната на ранг на најголема волшебничка и двигател на сиот живот на земјата „таа беше причина за сите срцеви заболувања, / оти сè беше во движење кај што се движеше таа“ (од песната „Летување“). Неа ја има насекаде, „немаше земја

кај што не ја сретнав неа“. За лирското јас саканата е светлина „побрза од сите небесни светлини / зашто секаде сама си го осветлуваше патот“ (од „Песна за нејзината песна“).

Може дури да се направи блага споредба на ликот на Дениција со самата шаманска природа на Орфеј – кога лирското јас вели дека „житата и шумата ја следеа во групни походи / и сè околу неа ја добиваше нејзината форма“. Па сепак, клучната Евридикина одлика ја сретнуваме во стиховите: „Ме рануваше како невеста, ме целеше како сестра / **блажената ноќ што ја отквив во неа**“ (обележаното мое). Соочувањето со персонализираната ноќ, како извесна катабаза на лирското јас, го соопштува во стихот: „Бев првиот иследувач на таа топла темница / неисцрпна како свездени и бесценети камења“. Овде ноќта е прикажана антропоморфно во ликот на жена. Жената ја содржи ноќта, како што го содржи и денот (самото име покрај на денот упатува и на свездата Деница, која во словенската митологија ја означува зората, па треба да се каже дека песните на Андреевски во одреден дел содржат и наслојки од словенската митологија, како и од македонскиот фолклор). Оттаму таа го содржи и видливиот и невидливиот свет, таа е претставена како вечна уништителка и вечна обновителка на светот. Нејзиното спиење, нејзиниот здив управува со ноќта, небаре е некое божество на Сонот и Ноќта. Циклусот потоа продолжува со писмата во кои се одразува отсуството на Дениција и потрагата по неа и присуството нејзино во сè што го опкружува. Далечна асоцијација повторно на Персефона и нејзината мајка Деметра, божица на жит-

ните култури и плодородието, наоѓаме во стиховите: „Те барав, наслушувајќи го подземното тапанче / што беше срцето на успаните жетвари“ (од „Петто писмо“).

И конечно, соочен со нејзината смрт, лирското јас на гробот ја пее преобразувачката песна на животот и смртта, дека ништо не умира туку се преобразува, таа конечна отсутна телесност отелотворена во севкупната природа. Извесна орфејска надеж дека мртвата сакана би можела да се врати е изразена во стиховите: „Потоа семнам кај што мислам дека ќе поминеш / и сите градски порти ги оставам отворени / **во секое време за да можеш да се вратиш**“ (од „На гробот на Дениција“). Нејзината сеприсутност продолжува и во смртта – „ме присираш и од небото и од земјата“, но за разлика од Орфеј, лирското јас е свесно за наразеноста од смртта, дека со нејзината почнува и неговата смрт „мојата смрт започна по твојата / и дека блажено е да се живее, а поблажено да се умира, / мислејќи само на тебе, Дениција“. Оваа романтичарска сплотеност со саканата дури и во смртта на најубав можен начин е опеана во македонската поезија токму од Петре М. Андреевски за неговата љубена Дениција.

Извесна парафраза на овој мотив се среќава и во изразот мртва невеста што го наоѓаме кај Клетников, но него го разгледуваме во следното поглавје. Ликот на Нарциса во поезијата на Чедо Јакимовски е претставен како сновидение, но таа, како и Дениција, има светлосна димензија. Тоа најдобро се гледа во седмото пеење од циклусот од 9 пеења „Нарциса“ (Нарциса, 1966) кога лирското јас се навраќа на свое-

то раѓање од луда ѕвезда. Од тоа невообичаено и надреално раѓање во шума, каде што првото млеко му било од неротка срна, лирското јас се соочува со мракот, „мрак во мене и околу“. По бесцелното талкање да се најде патот и по исплакување на тешки води (тешки солзи), лирското јас е сведок на раѓањето на новото сонце во неговата љубов – Нарциса, кое му подарува златна кошула и му ја открива тајната на зборовите. Поетот станува пророк пресоздавајќи се како птица (славеј, лебед?) во својата сакана од чии очи ја чита иднината на светот. Но поетот е уплашен дека тоа сонце може самото да згасне, па тој тргнува во поход да го одржи во живот „ќе одам со моите очи сјајот да му го вратам“. Крајот на циклусот, во кој двајцата протагонисти се во царството (не на сенките туку) на сонот, ги дочекува љубовниците разделени на нивните познати брегови, болни од слатки проклетства и неми. Што значи дека само во сонот се заедно, додека реалноста ги наоѓа секој на својата страна.

Асоцијација на оживеаната Евридика може да се сретне и во песната „Ти, зад тебе празнина“ од истиот автор (*Лажно море*, 1971), каде што саканата стои на брегот, осветлена од зората. Саканата е меѓу светлината и мракот – „светлоста во косите ти плетеше златни снопја. Под тебе мракот ја лижеше шумата“. И овде љубената жена е некој вид волшебничка од чиј волшебен глас сè наоколу се разбудува, а смртта ја оневозможува и скаменува. Далечна асоцијација на процесија може да значи стихот во кој се пее за матниот вител од звуци (хорско или ангелско пеење?) кој од лирското јас прави ми-

рис од темјан (клучен за орфичките, а подоцна и за христијанските обреди). Љубената е онаа пред која се предава мракот, пред која шумата се лекува од смрт, што значи дека таа е претставена како бесмртна и исцелувачка. Крајот на песната дава една слика за закованост на љубената на карпа од пена, која во нашето далечно сеќавање може да ја прिवика сликата на Венера родена од пена, како и на принцезата Андромеда окована за карпа. Секако, оваа песна многу повеќе одговара да се смести во орфичка поезија, но како што ќе видиме низ примерот на нашите анализи, границата помеѓу орфејското и орфичкото не може секогаш да се постави толку реско.

4. Мотивот на растргнувањето или спарагмос го сретнуваме преку варијации на главата што пее како што е претставено во песната на Ефтим Клетников „Глава и камен“ (*Триок*, 1989) кога се прави замена на главата со камен. Во песната главата има сопствен идентитет, независна независност од телото, па во сонот на поетот се одделува од телото, тргнува на пат крај дрварите и секирите и искачувајќи се на ѕвезда, станува небесно светило што свети над ливадите. Во реалноста, пак, на лирското јас, карпата над леската на ридот „го зела мојот профил / и секое утро сè повеќе / заличува на мојата глава, / а мене главата ми станува / сè потешка врз рамената“, за крајот на песната да ни го соопшти преобразувањето на каменот во живо битие (повторно оживување на каменот) „па сепак ме полазуваат морници / кога ја слушам карпата / како почнува најаве / да пее со мојот глас“. Карпата не само што оживува туку го има

и обликот на главата на поетот и пее со неговиот глас. Подобра слика за главата што пее мислам дека нема да се најде во нашата поезија! Друга слика за каменот што пее сретнуваме во песната „Големата меморија“ (*Големаџа меморија*, 1996), повторно кај Клетников, во која каменот памети и се сеќава на своето сончево млеко кога ќе светне искрата во мракот на материјата. Дека каменот има и поинакви својства говори камен-черепот на предците кој почнува да искри и станува огниште на средината од собата во која изземнатите седнуваат околу него. Додека чекаат да запее петелот, над сртовите запее една камена глава на работ од Големиот заборав.

Ако го сфатиме растргнувањето како распнување, во идентификацијата на Орфеј со Исус, тогаш најдобар пример за тоа е песната „Симнување од крстот“ на Михаил Ренцов каде што лирското јас (поетот) исто така се поистоветува со Исус. Песна, пак, во која се пее за една (неуспешна) алхемиска постапка на оживување откако е умртвено лирското јас е песната на Славко Јаневски „Воведение во алхемија“ (*Поезија*, 2021), каде што лирското јас си ги откопува главата, рацете, нозете, но без можност да ги соедини, при што самиот се искачува на Уран (можеби како далечна алузија на Платоновите Хиперурацион како совршеното царство на Формите, каде што се зачнува секоја идеја за животот) за да се сони како жив и за да можат металурзите од подземјето („Леарите под тебе“) да го излеат. Овде се провлекува митот за Хефест и Кабирите. Но дека лирското јас е поет ни укажуваат стиховите: „Попусто. / Ни во

песните ќе те нема“. Од поетот ќе остане само каменот со неговото име, налик на богомилските стени.

За влијанијата преку кои се распространиле овие мотиви во македонската поезија може да лоцираме неколку сфери на влијание – првата сфера се секако романтичарските и симболистичките поети, иако и ренесансните автори со својот семантички корпус ја збогатуваат оваа палета на орфејски мотиви – Милтон, Данте, Шекспир (кај сите нив е потврдено и присуството на темата за Орфеј), потоа тука се соседните југословенски автори, како што се српските и хрватските, особено предмодернистичките – т.н. парнасовци, потоа тука ги имаме и руските симболисти (како што мошне упатно наведува Капушевска-Дракулевска во својата книга во делот на книжевни интерференции), модернистите, дадаистите, надреалистите, футуристите, експресионистите, а да не го забораваме и имажинизмот, чии приврзаници исто така беа обземени со обработка на античката митологија во својата поезија.

Со длабинските анализи на стиховите на македонските поети ќе се види и еден друг лик на Орфеј како ја надминува сопствената трагичност преку помирување на двете, само навидум, спротивставени доктрини (аполониската и дионисиската) низ еден алхемиски чин.

Литература

- Андреевски, Петре М. 1980. *Птица потајница*. Скопје: Мисла.
- Bruns Gerald L. 2001. *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, New Haven; London: Yale University Press; 1974.
- Даниловски, Јордан. 2002. *Книџа Нави*. Скопје: Македонска книга.
- Јакимовски, Чедо. 2001. *Лесновскиџе свона*. Скопје: Наше дело.
- Јаневски, Славко. 1988. *Глуви команди*, Скопје: Мисла.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2001. *Поеџика на несознајноџо*. Скопје: Магор.
- Клетников, Ефтим. 1989. *Триок*. Скопје: Мисла; 1999. *Кладенец на биџиџеџо*. Скопје: Мисла.
- Матевски, Матеја. 1986. *Поеџија*. Скопје: Мисла.
- Павловски, Радован. 1986. *Поеџија*. Скопје: Наша книга.
- Поповски, Анте. 1985. *Корен единак*. Скопје: Мисла.
- Ренцов, Михаил. 1988. *Нерези*. Скопје: Наша книга.
- Segal, Robert. 1989. *Orpheus – Myth of the Poet*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Урошевиќ, Влада. 2020, *333 избрани џесни*. Скопје: МАНУ и Магор.
- Nadot, Pierre. 2008. *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, Harvard University Press: Belknap Press.

Suzana V. Spasovska

Orphean Themes in Macedonian Contemporary Poetry (Summary)

In the text, which is part of the doctoral dissertation "The Orphic Principle in the Genesis of Lyrical Chant", the Orpheic motifs in contemporary Macedonian poetry are analyzed through the explicit processing of the image of Orpheus and application in an indirect way on the four mythemes of the myth of Orpheus: mytheme for the singer and poem, mytheme for the journey on the Argo, mytheme for the dead beloved and mytheme for the tearing apart. The analysis focuses on the works of Macedonian poets: Slavko Janevski, Mateja Matevski, Ante Popovski, Vlada Uroshević, Petre M. Andreevski, Radovan Pavlovski, Mihail Rendzhov, Chedo Jakimovski, Eftim Kletnikov, Jordan Danilovski, with an explicit and implicit treatment of the myth for Orpheus.

Key words: Orphean themes, symbolist and modernist influences, mythemes for the singer and poem, for the journey on the Argo, for the dead beloved and for the tearing apart

Доротеа Огненовска

УДК 791.229.9(049.3)

УДК 791.2(497.7)(049.3)

Стручен труд / Professional article


(РЕ)ОБЛИКУВАЊЕ НА ФОЛК ХОРОР-ЖАНРОТ ВО ФИЛМСКИОТ МЕДИУМ

Клучни зборови: фолк хорор, фантастика, македонски филм, мит, жанр

Ефектот на хорор-жанрот во културно-уметничкиот контекст

Во последните неколку декади, хорор-жанрот во филмскиот медиум станува голем извор на естетска стимулација. Големиот наплив на хорор-литература, особено во делот на тривијалните жанрови, сè повеќе се продуцира и ги исполнува не само полиците на книжарниците туку се појавува и во некнижевни простори: трафики и киосци, бензински станици, маркети и супермаркети, пазари и сл. Оваа масовна репродукција се должи на големиот интерес за страшното и фантастичното како емотивна естетика на современата култура. Реалноста станува истовремено извор на овие слики на „ужасот“ – убиства, криминал, сиромаштија, кражби. Пејзажот на ужасното во реалистична смисла не се разликува многу од ужасното во

уметничкиот дискурс. Тогаш почнуваме да ја восприемаме стварноста како мимезис на уметноста, а уметноста како мимезис на стварноста. Хорор-жанрот има античко потекло, со корени во религиозните ритуали фокусирани на смртта (танатос), на задгробниот живот и сите форми на демонското што се отелотворени во личноста. Овие мотиви на стравот најчесто се поврзани со приказни за суштества како: демони, вештерки, вампири, врколаци и духови. Меѓутоа поимот „хорор“ е мошне општ термин што се користи во пошироката култура и сфатен во европската хорор-фантастична сцена се разликува од модерниот поим за хорор што повеќе се користи во кинематографијата и останатите уметнички и медиумски формати. Грчкиот театар и драма се засноваат на старогрчката митологија, што сама по себе ги испитува темите на стравот, човечкото наспроти божественото, на-

силството (физичко и сексуално) и смртта. Старогрчките автори имале хорор-мотиви во театарските перформанси, но тие никогаш не биле изведувани пред публиката – без разлика колку се ужасни, секоја сцена што има смрт за која знаеме во грчката трагедија се случувала надвор од сцената, а публиката била известена за тоа преку гласникот (специфичен лик во грчката трагедија за таа намена).

Сепак, ако се протолкува хоророт како ужасен акт што вклучува специфичен тип на насилство, во тој случај поимот може да се сретне во еповите или во драмите, меѓу кои и *xenia*¹ (грчки: ξενία), односно старогрчкиот концепт за гостопримство, *hubris* (грчки: ὕβρις) – прекумерна гордост и *thanatos* (грчки: θάνατος) – смрт. Епот *Oguseja* има еден таков пример на *xenia*, кога главниот јунак Одисеј, заедно со неговите луѓе пристигнува во пештерата на киклопот. Читајќи го овој дел се ефектуира застрашувачкото чувство додека Грците влегуваат во празната пештера и кршејќи ги обичаите за гости – го јадат сирењето на киклопот. Потоа тие се казнети од киклопот, а некои од нив насилно убиени и притоа опишани во детали (отсекување на делови од телото, готвење на човечко месо, исцедување на мозокот и сл.). Овие грозоморни сцени се доближуваат до модерното сфаќање за хоророт, а особено во усното рецитирање на рапсодот може да се почувствува колку навистина сцената е застрашувач-

ка. Меѓутоа вакви сцени во трагедијата или во одредени параграфи од еповите *Илијага* и *Oguseja* не се толку чести. Секако, крвавите сцени од военото поле на *Илијага* и раскрвавеното тело на Хектор коешто Ахил го влече седум дена, се во книжевен контекст додека ефектот на страв не е толку влијателен како што е во театарскиот перформанс. Така, може да се заклучи дека повеќето од ужасните моменти во грчката трагедија се случиле надвор од сцената. Медеја ги убива своите деца во истоимената драма на Еврипид, Херкул го убива своето семејство во драмата на Еврипид или е запален до смрт во *Трахињанки* на Софокле – сево ова сугерира страшни и морничави сцени на кои публиката не е навикната да ги гледа. Во таа смисла може да се проследат две од најморничавите сцени на античкиот грчки театар коишто користат хорор-мотиви. Првата е во триологијата *Оресџија* на Ајсхил кога Орест, откако ја убива својата мајка, е прогонет од Фуриите (Евменидите), ужасни суштества кои ги мачат сите оние кои извршиле големи злосторства (типичен пример за хорор-суштество). Вториот пример е од драмата на Софокле *Ојдип Тиранин* или *Цар Егип*, каде Ојдип откако ќе ги дознае последиците од несвесниот инцест си ги копа очите со игли, а неговата мајка/жена се самоубива со бeseње. Овој речиси опишан ужас е експлицитен во двете драми, а она што го прави ефектот на хоророт подраматичен е како влијае сце-

¹ Концептот на *xenia* или „ритуализирано пријателство“ е институционализиран однос вкоренет во грчкиот вредносен систем каде се очекува од граѓаните да имаат специфичен однос кон своите гости. Тоа вклучува дарешливост, размена на подароци како и реципроцитет на странците кон гостите. Гостопримството кон странците било прашање на чест кај Хелените како и прашање на морална обврска, а не избор.

ната врз публиката. Морничавата тага во комбинација со застрашувачките настани, пророштвата, клетвата и убиствата се уште еден доказ дека хорор-мотивот не е производ на дваесет и првиот век, туку постоел и претходно.

На граница од трагичното и страшното, театарот има свои прапочетоци во поглед на хорор-наративноста кои продолжуваат и во ренесансната драма како и во модерните, современи драми. Драмите на Шекспир *Мајбети* и *Тити Андроник* често се наведуваат како примери на жанрот. Првата се занимава со смртта и хаосот, одмаздата, зли духови и вештерки додека втората напишана помеѓу 1588 и 1593 година, се смета за една од најбруталните драми што паднале во немилост во викторијанска Англија поради големиот број на описи за тела, отсечени глави, јазици и раце. Класичната форма на јапонски театар, кабуки (1603 и 1868 г.) често вклучува хорор-теми во претставите кои траат цел ден. Во Европа, театарот *Le Theatre du Grand-Guignol* во Париз стана синоним за хорор-жанрот. Од своето отворање во 1897 година сè до 1962 година, театарот се специјализирал за хорор-изведби со натуралистичка наклонетост коишто денес на кинематографски јазик би се нарекле „сплатер“ филмови². Понатаму, модерната хорор-драма, *Вештеркиите од Салем* на Артур Милер, се занимава со висти-

ната зад вештерските судења во Салем, една епизода од мрачниот период на човештвото, како и драмата *Невиниите* на Вилијам Арчибалд заснована на романот *Свртиување на заврткиите* од Хенри Џејмс (1898) исто така обелоденува хорор, фантастични елементи. Обете драми многу брзо станале култни класици на сцената на Бродвеј. Англискиот режисер и магионичар Енди Најман, нагласува дека ужасот во театарот носи морничаво чувство на страв што е „многу посилено од она во филмот затоа што е во живо, а хорор-сценската продукција ја потсетува публиката дека чувството на опасност е исто толку реално за нив, исто како и за глумците на сцената.“³

Во музиката, хоророт и ужасното се главен мотив на метал, панк и алтернативните бендови (Avenged Sevenfold, Slipknot, Massive Attack, Мерлин Менсон...). Финскиот хеви-метал бенд „Лорди“ катарзично ја потресе Европа со нивниот незаборавен евровизиски настап во 2006 година кога го освоија првото место со нивната песна *Халелуја*. Видеозаписот за песната *Трилер* на Мајкл Џексон (1983) ја револуционизираше продукцијата на музички видеа, притоа популаризирајќи ја продажбата на VHS касети со креирање на музика што истовремено претставува и краток филм. Видеото прави алузии на различни хорор-филмови, додека текстот созда-

² *Splatter филмови* се поджанр на хорор-филмови каде главната премиса е да се постигне заплашување преку слики на тортура и насилство. Главниот фокус е човечкото тело и неговото осакатување (убивање, колење, мачење итн). Ова се остварува како резултат на употреба на специјални ефекти. Карактеристично за овие филмови е тоа што тие се направени со цел да станат комерцијално успешни.

³ Цитатот е изваден од следниов текст достапен на интернет страницата: <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/14/ghost-stories-horror-in-theatre>

ва атмосфера на страв, ужас и беспомошност.⁴ Меѓутоа, покрај т(р)енденциозната музика со страшни мотиви, не треба да се одмине и музиката специфично компонирана за хорор-филмовите. Композиторите на хорор-музиката многу често ја користат добропознатата музичка техника *дисонанција* со цел да постигнат атмосфера на непријатност и страв кај публиката. Еден ваков пример е саундтракот на популарната серија *Изгубени* (*Lost*) од 2004 година, во која американскиот композитор Мајкл Џакино (*Michael Giacchino*) на мошне автентичен и специфичен начин ја користи дисонанцијата за да го нагласи морничавото и страшното на оние места каде треба да создаде чувство на тензија. Ова отсуство на тензија го реализира со воведување на звуци од различни предмети, т.е. остатоци што се користат во првата епизода на серијата за да ја симулираат авионската несреќа, вклучувајќи крило од макетата на авионот и метални плочки коишто им служеле како перкусии на музичарите.⁵ Според Џакино, неговата примарна цел била да создаде музичка композиција што ќе биде „бизарна“ (*Ibid*) и ќе соодветствува на приказната за мистериозниот остров со натприродни хорор-елементи. Така всушност музиката ќе може совршено да ја придружува нарацијата на ликовите кои се обидуваат да побегнат од островот. Оваа експериментација на музички план во хорор-филмот е од клучно зна-

чење зашто прво треба да биде доследна на медиумот и жанрот, потоа да создаде таков звучен ефект што ќе ги опфаќа елементите на ужасот и стравот и, трето, да предизвика морничаво чувство кај гледачите и со тоа да влезе под нивна кожа, дејствувајќи на психолошко и невролошко рамниште. Покрај музиката, во полето на убавите уметности, конкретно во сликарството забележуваме траги од хорор-мотиви: Питер Лис, Хенри Фусели, Френсис Бејкон, Згислав Бекшињски, илустрациите на Стефан Гамел и вајарството на новата генерација интернационални просторни уметници: Сара Бест, Ецуко Мијура, Арпад Сланчиќ и Франческо Албано. Јапонската манга сцена на стрип-илустрациите се погодни за истражување на хорор-фантастиката во делата на Џунџи Ито, Масаки Накајама, Шинтаро Каго, Шузо Ошими и појавата на новиот јапонски манга поджанр „еро-гуро“ (*ero-guro*), спој на еротското и гротескното.

Хоророт се појавува во постмодерната како алузионистички мотив. Авторите креираат еклектички пастиш на различни приказни што ги обединува емоцијата на страв и се потпираат на алегоричката за ужасното. Ова е поврзано со теоријата на фантастичното. Чувството на ужасеност како емоција кај гледачот се разликува во зависност од дејството на книжевниот или филмски текст. Во таа смисла, Ноел Карол забележува дека „за да се избегне недораз-

⁴ Извадок од текстот на песната на англиски јазик: *It's close to midnight / And something evil's lurking in the dark / Under the moonlight / You see a sight that almost stops your heart / You try to scream / But terror takes the sound before you make it / You start to freeze / As horror looks you right between the eyes / You're paralyzed.*

⁵ Информација преземена од видеозаписот достапен на следниов линк: <https://www.youtube.com/watch?v=v1K4Fsk3rG8>

бирање неопходно е да се нагласи дека 'арт-хоророт' се однесува на ефектите од одреден вид на жанр“ (Carroll, 1987: 51-19) – во овој случај тоа е жанрот на хорор-фикцијата на модерната кинематографија. Треба да се има предвид дека сепак стравот се должи на субјективна перцепција и реалност. Тоа значи, она што за еден човек може да се чини страшно и ужасно, за друг може воопшто да не изгледа така. Карол дополнува дека кога говориме за убиство „некој може да биде ужаснат од настани од роман без хорор-тема, на пример, еден читател може да биде ужаснат од убиството во *Сџиренецојџи* на Ками“ (Ibid). Сепак заклучува дека она што го нарекуваме уметнички хорор во најширока смисла се однесува на производот на палимпсестен жанр што грубо се најавува во периодот на објавувањето на романот *Франкенијџајн* на Мери Шели и потоа продолжува, често циклично, да опстојува низ романите и драмите од деветнаесеттиот век, како и книжевноста со филмовите од дваесеттиот и дваесет и првиот век. Како пионер на хорор-фантастичноста се издвојува името на Едгар Алан По, особено со неговата кратка проза, раскази посветени на морничави и страшни ситуации. Но се појавува и како *лик* во филмот *Бледосино око* (The Pale Blue Eyes) во режија на Скот Купер, адаптиран од истоимениот роман на американскиот автор Луис Бајард. Филмот и книгата се омаж на врвниот книжевник. Елементи од жанрот хорор се појавуваат и во библиските текстови, особено во пророчката книга Откровение на Јован Богослов. На тривијалната книжевна сцена, Стивен Кинг е еден од најпознатите авто-

ри на хорор-жанрот чиј текстуален корпус оставил големо влијание врз филмскиот медиум и голем број од неговите романи се адаптирани во филмови.

Во компарација со останатите хорор-поджанрови фолк хоророт се разликува на неколку начини: прво, централната тема што се обработува се приказните на народот, извлекувајќи идејни предлошки од локалниот фолклор; второ, иако во поширока смисла наративот треба да предизвика вознемиреност и страв кај публиката, крајната цел не е само пластично да ја заплашува публиката туку да креира простор на манипулација и заведување; и трето, фолк хоророт не се приклучува кон традиционалните тактики за заплашување со жестоки, крвави слики, туку текстуалниот аспект на наративот е на преден план – да раскажува некаква приказна и вистина. Се разбира, тоа не значи дека не можеме да сретнеме некои постапки и аспекти од другите поджанрови (сè уште можат да се користат), туку се прави разграничување дека не се основниот фактор што ги поттикнува стравувањата. Наместо тоа, фолк хоророт нурнува во имагинарното на митовите и легендите конкретно поврзани со историјата и културата на една цивилизација. Не секој хорор е фолклорен хорор и не секој филм со фолклорни теми е хорор-филм. Потребни се одредени визуелни и наративни постапки што ќе ги категоризираат филмовите во некој од овие поджанрови.

Дијахронски преглед на фолклорниот хорор

Американскиот филозоф Ноел Керол прави дистинкција помеѓу *уметнички хорор* (art-horror) и *најприроден*, т.е. *природен хорор* (natural horror) што се изразува во изгледот на еколошките и природни катастрофи, меѓу кои спаѓаат и терористичките меѓучовечки хорори (Ibid). Тоа значи дека има разграничување помеѓу природниот ужас и уметничкиот хорор „ужас“ што служи да се именува наджанровското постоење на уметничкиот јазик. Хоророт како жанр во филмската уметност своите почетоци ги има токму во овој поджанр на т.н. фолклорен хорор или хорор-фолклор кинематографија. Зборот фолк е коренска морфема што нам ни е позната од именката фолклор. Според *Толковниот речник на македонскиот јазик*, зборот фолклор ги означува следниве три работи: (1) усното народно творештво (англиски: folklore); (2) целокупноста на обичаи, обреди, песни, носии, танци на еден народ; и (3) фолклористиката како наука за фолклорот.

Потеклото на терминот „фолк хорор“ или „фолклорен хорор“ влече корени од 1970 година кога е искористен за прв пат од страна на британскиот филмски магазин *Kine Weekly*, во рецензијата на Род Купер за филмот од 1971 година, *Крвта на сатанската канџа* (*Blood on Satan's Claw*). Подоцна синтагмата повторно е искористена во едно интервју од 2003 г. со режисерот Пирс Хагард за списанието *Фанџорија*. Фолк хоророт како филмски жанр потекнува од Британија во раните '70 години од минатиот

век. Во меѓувреме, други земји режираат фолк хорор-филмови уште на почетокот на минатиот век како што е случајот со немиот шведски филм од 1922 година *Вештици* (Häxan), филмски текст што во себе ги има сите белези и фолклорни мотиви на стравот и паганизмот. Во поголемиот дел од Азија може да се тврди дека речиси сите хорор-филмови спаѓаат во овој жанр. Нема конкретен систем на правила и теми и, наместо тоа, се работи за реплицирање на специфична атмосфера, односно расположение кое се надоградува врз фолклорни митови и приказни.

Компилацијата на хорор-жанрот е синтетизирана во документарната серија на Би-би-си, *Историја на хоророт* (*History of Horror*) на британскиот актер и режисер, Марк Гејтис. Во неа систематично се класифицираат хорор-филмовите според темите и поджанровите. Во втората епизода се фокусира токму на овој тип на филмови што не спаѓаат во класичниот хорор-канон, но се тесно поврзани со фолклорот и паганизмот. Првиот бран на фолк хорор започнува приближно од 1968 година и ги вклучува филмовите: *Ловец на вештерки* на Мајкл Ривс (*Witchfinder General*, 1968), *Гаволојт јава* на Теренс Фишер (*The Devil Rides Out*, 1968), *Крвта на сатанската канџа* на Пирс Хагард (*The Blood on Satan's Claw*, 1971) и *Плеќениот човек* (*The Wicker Man*, 1973), како и пролифичната окултна фикција на Денис Витли и детската фантастична проза на Ален Гарнер.

Вториот бран на фолк хоророт се појавува кон крајот на 2008 година со филмовите: *Езеро Еден* (*Eden Lake*, 2008) и *Жената во црно* (*The Woman in Black*, 2012) на Џејмс Воткинс,

Будна шума на Дејвид Китинг (*Woke Wood*, 2009), фолк хорор-трилогијата на Бен Витли, *Листа на убистџа* (*Kill List*, 2011), *Турисџи* (*Sightseers*, 2012), и *Поле во Англија* (*A Field in England*, 2013), *Граници* (*The Borderlands*, 2013) и *Последна молиџа* (*Final Prayer*, 2013) на Елиот Голднер, *Темнајќа џесна* на Лиам Гавин (*A Dark Song*, 2016) и *Ајосџолоџи* на Герет Еванс (*Apostle*, 2018). Некои од примерите на американскиот фолк хорор стојат надвор од парадигмата на вториот бран. Тука се британскиот фолк хорор-раскази на Вашингтон Ирвинг *Риџ Ван Винкл* (1819) и *Леџендајќа на засџаната долина* на Вашингтон Ирвинг (1820). Расказот *Лоџарија* на Ширли Џексон (1948), според *Ајриш џајмс*, е прогласен за „највлијателниот северноамерикански фолк хорор-текст“ (Murphy, 2019).

Зголемутиот интерес за овој поджанр филмови е директно поврзано со конкретни историски аспекти од реалниот живот коишто не случајно служат како инспирација на овие филмски наративи. Оттаму, американските култни фолк хорори се класифицираат низ овие два брана. Современите хорор-приказни се профестицирани во поглед на нарацијата и кинематографијата. Така, филмовите како *Вешџеркајќа* (2015), *Наследно* (2018) и *Мигсомар* (2019) го обработуваат митот на стравот низ призма на женски протагонист што се соочува со настани што не може да ги разбере и промени. Општо земено, фолк хоророт предизвикува морници и непријатност кај публиката поради силните инстинкти за стравот кај човекот. Под најосновни стравови спаѓаат оние стравови од детството коишто се латентни и скриени и на крајот

се претвориле во приказни суштински за одредени култури. Фолк хоророт презема елементи од овие приказни и ги прикажува на сосема нов, поинаков начин што одново ги отвора нашите вродени стравови. Додека крајната цел на традиционалните хорор-филмови е да го остави чувството на вознемиреност, овој жанр не се потпира премногу на т.н. техника на *jumpscare* за да ја преплаши публиката наеднаш со помош на силен звук или брза промена на сликата. *Мигсомар* всушност стана катализатор на жанрот во сиот ек на модерната хорор-продукција. Наративниот фокус на овој понов тип на хорор-филмови паѓа често врз наивни аутсајдери, осудени на пропаст и смрт. Ритаулизираната човечка жртва е често поврзана со таинствените обреди наменети да ја поттикнат плодноста на посевите и земјиштето. Оттука ги наоѓаме корените во митската фигура на грчкиот бог Дионис и култот на менадите, како и египетската фигура на Озирис – богот кој умира и се раѓа. Во основата лежи обновливоста на Земјата, промените на сезоните (зима во пролет), како и самата природа и нејзината моќ да дарува живот. Концептот на бог кој умира и повторно се раѓа е истражувачка тема во компаративната митологија во делото на Џејмс Фрејзер, кој го поврзал мотивот со обредите на плодноста околу годишниот вегетативен циклус. Во *Златнајќа џранка*, Фрејзер ги наведува примерите на Озирис, Тамуз (Думузи), Адонис и Атис, Загреј, Дионис и Исус. Оваа фигура на вегетативно божество (или човек) е централна идеја во неколку фолк хорор-филмови меѓу кои и *Плеџениоџи човек*, *Ајосџолоџи* и *Мигсомар*. Во нив старото божество, односно стариот култен водач е заме-

нет со нов, што неочекувано се појавува во заедницата. Смртта на старото божество е заменето со ново, посилно и повлијателно.

Дијагезата на фолклорот: креирање митски наратив

Американскиот фолклорист и етнолог Сајмон Бронер тврди дека иако „фолк“ означува група или заедница на луѓе, зборот може „исто така да се толкува како придавка со значење „традиционално“, поврзано во процесите на меѓугенерациското пренесување и локализирана култура“ (Bronner, 2017:1). Како што претходно забележавме, социокултурниот контекст игра улога во дефинирањето на жанрот. Фолк хоророт претставува народен хорор – или во поедноставена смисла – *од народот за народот*. Фолк хоророт е карактеристичен во овенчувањето на ужасот во локалната заедница поврзана со наследените генерациски приказни. Неодминливи во овој аспект се т.н. *урбани легенди* или *урбани митови*, што во доменот на фолклорот означуваат приказни или тврдења познати како фактички појави, припишани на идејата да бидат пренесувани од еден на друг без официјални знаци за сведоштво или вистинитост. Овие наративи имаат повеќеслојни функции: (1) тие можат или да ги реafirмираат општествените етички норми, (2) да ги отсликуваат распространетите предрасуди, или (3) да функционираат како механизми за разјаснување на колективните општествени стравувања.

Секој фолк хорор-проект вклучува очигледна поврзаност со религијата или окултизмот

(вештерки, паганизам, мистицизам, итн.) како важна интегрална улога во целокупниот заплет. На тривијалната книжевна сцена, Стивен Кинг е еден од најпознатите автори на хорор-жанрот чиј текстуален корпус извршил големо влијание врз филмскиот медиум и голем број од неговите романи се адаптирани во филмови. Голем дел од неговите книги го користат мотивот на фолклорот. Така, романот *Децајќа на ѝченкајќа* од 1984 година е одличен пример за овој жанр. Во него се обработуваат настаните за време на еден религиозен култ на деца кои се поттикнати ритуалистички да ги убиваат возрасните додека самите му се поклонуваат на божеството познато само како „Оној што оди зад редовите“. Слично на тоа, ТВ-серијалите како *Мрачната ѝјајна на домот за жетива* (1978) или поновата *Третиот ден* (2020) исто така се фокусираат на феноменот на аутсајдерите, паганиите и култистите.

Во другите делови на светот, фолк хоророт има многу подиректни релации со натприродното. Повеќето азиски хорори го ставаат фокусот на некој одмазднички дух или демон што ги тероризира наивните смртници, пример *Куро-неко* (1968) и *Онибаба* (1964) се рани примери за ова, што се појавиле во Јапонија во 60-тите години. За инспирацијата на филмот *Крв на сатанската канџа*, Пирс коментира: „За мене сликата на селската периферија беше многу важна. Пораснав на фарма и природно е да ги користам селските пејзажи како симболи или слики. Ова беше приказна за луѓе подложни на суеверија за животот во шума и мракот. Ова беше тоа што ме привлече, од тој стремеж се обидов

да направам фолк хорор-филм“ (Piers, 2003). Во овој жанр од големо значење е самиот крај на филмот, односно вознемирувачката сцена или содржина што се однесува на завршетокот на приказната. Фолк хоророт нема да ја остави публиката да се чувствува среќно и расположено. Ретко, ако не и никогаш има преживевани ликови, а оние малкумина преживевани ги следи некоја нова неволја. Целта на филмската проекција е да остави чувство на бизарност, несигурност и страв, чувство што ќе го следи гледачот долго и по гледањето на филмот.

Лоцирањето на фолк хорор-жанрот е во основата блиску до фантастиката и бајките. Се креира митски локус каде владееат натприродни суштества, додека публиката е поставена со чувство на неизвесност и мистерија. Фантастика е француски термин за литературен и филмски жанр што се карактеризира со постоење на натприродни елементи во реалистичната рамка на приказната, придружена со неизвесност за нивното постоење. Цветан Тодоров во *Увод во фантастична истраживања* (1970) ја гледа суштината на фантастичното во колебањето, односно „нерешителноста на читателот во поглед на природата на опишаниот настан (можноста за негово рационално објаснување или негово прифаќање како резултат на влијанието на натприродните сили) на граница меѓу чудесното и чудното“ (Тодоров, 1970). Справувањето со непознатото е репетитивен мотив во фолк хорор-жанрот (и хоророт воопшто). Натприродните сили, односно елементи често се вклучени

во овие приказни, како на пример во *Вештерката* и *Ајостолои* каде стравот доаѓа од тоа како ликовите се прилагодуваат на него или го користат за да ја зголемат својата моќ. Приказната за Јованче и Марика (и нејзините многубројни филмски адаптации) е одличен пример за стравот од непознатото. Приказната е пред сè предупредувачка со дидактичка поука за *схранувањето*, *групирањето*, како и недовербата, користејќи ги нашите стравови од непознатото. Оригиналната приказна има совршено основа за хорор-наратив, особено што потекнува од народните приказни и бајките.⁶

Меѓутоа фолк хоророт, сепак, оди подалеку од тоа. Во својот наједноставен облик се подразбира секој филм што користи фолклорни елементи за да ја поттикне приказната и да го донесе факторот на страв кај публиката. Овие мотиви без разлика како се обидуваме да ги дефинираме, она што е најважно кога станува збор за изработка на фолк хорор-филм, е доловувањето на намерата и целите на самиот поджанр. Една централна карактеристика на фолк хоророт е присуство на фолклорниот мотив во дијагезата на филмот. Постојат филмови каде самите ликови се свесни за постоењето на т.н. фолклорна приказна или фолклорна легенда којашто сега повторно се буди во реалноста на новите збиднувања – такви се примерите со *Селото* на М. Најт Шјамалан и *Клејвајта на Ла Лорона* на Мајкл Чејвс. Свесноста на ликовите покажува за извесно присуство на метафикционалност. Така, народниот хорор е вкоренет во

⁶ Направена е филмувана верзија на приказната за Јованче и Марика во 2020 г., во режија на Оз Перкинс, со феминистичка предлошка.

основата на мрачната народна приказна, односно во традиционалните фолклорни приказни за чудовишта, духови, вештерки, пагански жртви кои го окупираат прагот помеѓу историјата и фикцијата. Постапувањето на филмскиот наратив во состојба на изолација, односно во рурален или стар традиционален амбиент е клучниот фактор за да се долови атмосферата на мистичното и паганското, воспоставувајќи длабока поврзаност со самиот митски простор.

Според Пол Њуланд, фолк хоророт е секогаш поставен во рурален, антимодерен, природен и пагански пејзаж. Луѓето од фолк хоророт често се спротивставуваат на „технократијата на модерноста“ (Newland, 2016), нудејќи на тој начин критика на модерноста во која не се „управувани и контролирани од хомогената културна индустрија“ (Ibid). Иако се втемелени во колективната свест, претставата на т.н. автентична традиција во фолклорниот хорор секогаш треба да подлежат на интерпретативна проверка, од причина што креирањето на нов фиктивен фолклорен мотив не секогаш е прифатен од современата фолклористика. Преземањето на мотиви, сечкањето, комбинирањето и дисецирањето на културолошките теми на различни народи даваат зародиш на т.н. фолклорен пастиш, каде дијагетски народни обичаи и верувања често се изработуваат со специфична цел да се формира онаква локална примитивна заедница, или како што вели Адам Сквел, народниот хорор „создава свој фолклорен наратив“ (Scovell, 202). Субјектот изолирано поставен наспроти група луѓе, т.е. заедница којашто се држи нераскинливо блиску едни со други е типична манифе-

стација на позиционирање во фолк хорорите. На пример во *Mugsover* на Ари Астер, група пријатели, студенти по културна антропологија патуваат во Шведска и таму случајно се наоѓаат во злокобен култ познат како Хорга. *Mugsover* е всушност инспириран од најпознатиот фолк хорор-филм на Робин Харди од 1973 година – *Плејениот човек*, каде се раскажува една слична ситуација за полицаец кој истражува исчезнување на една млада девојка, за подоцна самиот тој да се најде како главна жртва на антички пагански култ.

Без разлика дали филмот е поставен во затскриена фарма, длабоко во шума, изолиран остров или пак уништен град, не е толку важно како што е важно дека постои чувство на поврзаност со идејата за „стариот свет“. Гледачот треба да почувствува дека станува збор за античка, речиси исконска и многу моќна креација. Најчесто наместо да ги надминат околностите, протагонистите се придружуваат на ужасите што ги преживеале, станувајќи нивни учесници. Ова го гледаме во *Вештерката*, каде Томасин во улога на Ања Тејлор-Џој во последната сцена им се приклучува на вештерките во мрачната шума. Нејзиниот бунтовен чин е тоа што ја прави вистински слободна. Иако филмот временски е сместен во минатото, се отвораат прашања коишто се релевантни и денес. Томасин е различна од сите околу неа. Не е од оние средновековни конформисти кои слепо ја следат религијата како што тоа го прават нејзиното семејство и сограѓаните. *Судењата на вештерки во Салем* се мрачен дел од историјата и докажу-

ваат дека луѓето отсекогаш се плашеле од она што не го разбираат.

Атрибутот хорор во македонскиот филм

Чувството на страв и ужас не се единствените ефекти што ги изнудува хорор-жанрот. Впрочем, жанрот може да обработува сериозни и комплексни културни и социјални пораки. Тука се подразбираат заедничките стравови како и политичко-етничките конфликти. Затоа и модерниот хорор-филм не се ограничува само на овие особености, туку нуди можност за рефлексивна и преиспитување на различни аспекти од нашето општество и култура. Уште една важна компонента е хронотопот на приказната. На балканските простори имаме одличен пример за фолклорен хорор-филм. Имено станува збор за југословенскиот филм *Лейтирица* од 1973 година, во режија на Ѓорѓе Кадиевиќ, адаптиран според расказот на Милован Глишиќ. Сниман во селото Зелиње, крај Зворник, *Пејерујка* е првиот српски хорор-филм и еден од ретките фантастични филмови во југословенската кинематографија.

Фолклорниот мотив постепено си наоѓа зајакнување и во македонскиот филм, конкретно во современата македонска кинематографија, каде сезоната на вештерките се затвори на Скопскиот филмски фестивал во 2022 година со дебитантскиот долгометражен филм на Горан Столевски, *Нема да си сама* (*You won't be alone*). Филмот е поставен во временската рамка на 19. век и прикажува една мошне оригинална при-

казна што се одвива од едно изолирано, планинско село во Македонија. Шеснаесет години подоцна, младата вештерка Невена, во улога на Сара Климоска, заминува од пештерата и доаѓа во селото каде почнува да учи што значи да се биде човек. Вештерката ги открива животот, љубовта и смртта преку телата на луѓето што им ги зазема. Со окупирањето на едно тело, настанува смрт на претходниот живот. Таа симболична смрт ѝ дозволува на вештерката да го искуси животот како човек. Филмот мошне занесно се движи меѓу сонот и реалноста, навиѓира низ кошмарно брутални сцени, но истовремено пејзажните кадри на природа и зеленилото оддаваат контрасна сопоставеност со морничавата тема на филмот. Тука, фолклорните мотиви на природата суптилно го задушнуваат злото, додека она што се восприема како злобно сега добива карактеризација на наивност, несвесност и љубопитност. Она што го прави овој филм специфичен и на граница помеѓу жанровите се меките рафинирани парчиња на нарација, коишто во интерсекција со поетско воспевање на надворешниот свет се исполнети со внатрешните мисли на Невена.

Наоми Рапас ја презема зрелата фаза на Невена кога вештерката ја отвора својата градна празнина и ги префрла органите на жената внатре. Оваа видлива „трансформација“ е типична за фолклорниот жанр и старите фолклорни приказни за вештерките, каде метаморфозата се одвива преку трансплантација на органи и празнење на *уџробајта* (*uterus*). Утробата во овој случај се градите и стомакот, типичните атрибути на женскиот физикус. Преземајќи ги тела-

та на селаните, Невена ги пресликува и имитира однесувањата на луѓето околу неа, вклучувајќи ги и остатоците од идентитетот на самото тело што моментално го поседува. Впивајќи ги искуствата, таа го гради своето сфаќање за светот. За разлика од филмовите од истиот жанр, овој длабоко хуман филм претставува медитација за човечкиот идентитет, но го отвора и прашањето: *Што значи да се биде човек?* Столевски ги комбинира архетипите од приказните на браќата Грим, но внесува и нешто сосема ново на сценографски план (на прв поглед, таа специфичност наликува со хорор-нарацијата на култниот режисер Роберт Егарс).

Филмот се базира на мотивот на љубопитната жена која го презема обликот и ликот на кое било суштество или човек што ќе посака (двата пола). При овој процес таа ги открива вкоренетите опасности на човечкиот живот: преку ранливата мајка Босилка се соочува со мизогинијата, преку Борис сексуално се осознава и преку Билјана ја прифаќа судбината како човечко суштество. Егзистенцијалната расправа на *Нема да си сама* е замаскирана во опојниот бајковит елемент на визуелното раскажување. Јазикот што го користат ликовите е архаичен, притаен, со примеси од старословенскиот јазик измешани со македонскиот, разни лексички и синтаксички збороформи. Потпирајќи се на регионалниот фолклор, сценариото на Столевски се фокусира на прашањата за човековата природа по границите на дивината и цивилизацијата, за злото и добрината, за чо-

вечкото и демонското. Концептите човек-природа, францускиот филозоф од ерата на просветителството, Жан Жак Русо, ги толкува како сопоставени состојби, проблематизирајќи ја природната состојба на луѓето кои некорумпирани од влијанијата на општеството, во суштина се мирољубиви и добронамерни. Русо за состојбата на природата (*natura*) и човечката природа (*humanitas*) тврди дека се спротивни бидејќи луѓето во конструкциите на цивилизацијата, со нејзините хиерархии и социјални нееднакости, се тие што предизвикуваат алчност и насилство во светот. Во оваа насока Невена е „човекот што се раѓа слободен, но секаде е окован во синџири“ (Rousseau, 2002). Таа колку и да се трансформира засекогаш останува „заглавена“ во телото на другиот и со тоа заглавена во општествените ограничувања што ѝ ја искривуваат вродената човечка добрина. Всушност, таа иако е вештерка, во нејзината физичка основа има нешто човечко што е присутно само кога е во *трансформација*. Природата е единствената константа наспроти луѓето што се менуваат. Во контекст на останатите хорор-приказни, овој филозофски став на Русо може да се искористи за да се анализира повторливиот мотив на природата како светилиште наспроти цивилизацијата како расипувачка сила. Многу хорор-мотиви ја користат оваа дихотомија за да ги прикажат монструозните трансформации и примарното насилство не како својствени човечки особини, туку како одговор на општествените притисоци и моралното распаѓање на душата.⁷

⁷ На пример, филмовите како *Масакрот со мојорна пила во Тексас* (The Texas Chain saw Massacre) или *Ридовиите имаат очи* (The Hills Have Eyes) често ги сместуваат своите ликови во затскриени, рурални средини каде што остатокот

Така, критиката на Русо за коруптивната моќ на цивилизацијата резонира длабоко во жанрот, сугерирајќи дека вистинскиот ужас не лежи во нашата природна состојба, туку во она што општеството нè принудува да станеме. Оваа перспектива всушност го збогатува нашето разбирање за хорор-мотивите. Теророт што овие филмови го предизвикуваат не е само за натприродното или чудовишното, туку за латентното насилство предизвикано од неприродните ограничувања на човечката цивилизација. Интересно, а истовремено иронично е тоа што чудовиштата или суштествата, поставени во приказната да дојдат и да го уништат човештвото, секогаш се спротивставени на човекот и хуманизмот. Општествениот талог сега е капсулиран во ентитет што е олицетворение на севкупното човечко зло. Заедницата почнува да се формира околу потребите или придобивките на натприродното суштество. Со цел да се одржат околностите во граница на нормалното, заедницата се наоѓа себеси како прави ужасни работи. Таков е случајот со филмот *Ајосџолоџи* на Герет Еванс од 2018 година, каде суштеството не е страшно само по себе, туку тоа што го прават селаните во негово име е тоа што го носи теророт и стравот во приказната.

Елементот на хорор е мошне суптилно, но истовремено експлицитно прикажан во филмската нарација. Она што се именува како „новата хорор-кинематографија“ е тесно поврзано со самиот фантастичен жанр. Зад фантастичното и страшното стои чудното, необичното. Овие атрибути му се припишуваат на жанрот. Оттука

може да се заклучи дека највозбудливиот, дури и револуционерен аспект на *Нема га си сама* е ангажманот што го постигнува со тоа што им пркоси на бинарните дефиниции за родот, додека процесот на себесознавање е природен и автентичен. Филмот излегува надвор од какви било цисродови правила, креирајќи свој јазик, свој наратив и идентитет надвор од она што е општествено прифатено. Поривот да го повлече читателот да биде поемпатичен кон ликот на Невена е речиси непостоечки – нешто што суштински го разликува од останатите модерни филмови за вештерки. Давајќи му филозофска длабочина на ликот, Столевски не ја хуманизира Невена на начин на којшто, да речеме, тоа го прават филмовите на Дизни со хуманизација на антагонистите – туку напротив, ја покажува таква каква што е пред да биде исполнета со новите искуства на животот.

Во суштина, *Нема га бигеш сама* мајсторски го испреплетува македонскиот фолклор со природниот пејзаж на селската идила, кинематографски доловено во духот на македонската традиција. Искуството на младата вештерка е видно низ нејзините очи, а бидејќи ние гледачите сме поставени како набљудувачи низ нејзината фокална точка, на некој начин заедно со неа учиме за светот и животот. Волшебната наративност на филмот, заедно со визуелни елементи претставуваат антитеза на бруталните убиства што Невена несвесно и во незнаење ги прави. Спокојната убавина на природата го „амортизира“ малициозното присуство на старата вештерка, како и самата идеја на смртта.

од цивилизацијата е соголен, откривајќи ги остатоците од дивјаштво предизвикано од општествениот пад.

Веќе на крајот има целосно редефинирање на поимите за доброто и злото. Како што современата македонска кинематографија продолжува да се развива, овој филм е доказ за богатата културна традиција на раскажување приказни, долго присутна во нашата усна историја. Сепак,

неминовно е дека со овој филм се најавува доаѓањето на нов експериментален жанр на македонската филмска сцена и верувам дека ќе продолжи да се развива, (ре)продуцирајќи ги митовите што сите нам ни се добро познати.

Литература

- Bacon, S., & Keetley, D. 2023. *Future folk horror: Contemporary anxieties and possible futures*. Lexington Books, an imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- Bronner, Simon J. 2011. *Folklore: The Basics*, New York: Routledge.
- Carroll, N. 1987. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
- Нау, Р. Ј. 2018, *Body Horror and Biopolitics in Livy's Third Decade*.
- Keetley, D., & Heholt, R. 2023. *Folk horror: New global pathways*. University of Wales Press. Lovatt, H. 2013. *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. New York: Cambridge.
- Newland, P. 2016. *Folk Horror and the Contemporary Cult of British Rural Landscape: The Case of Blood on Satan's Claw*. UK: Manchester University Press.
- Rousseau, J.-J., Dunn, S., May, G., Bellah, R. N., Bromwich, D., O'Brien, C. C., Crocker, L. G., & Tozer, H. J. 2002. *The Social Contract; and the first and second discourses*. Yale University Press. Scovell, A. 2021. *Folk horror: Hours dreadful and things strange*. Oxford University Press: Auteur Publishing.
- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 1998. *Во лавиринџиите на фанџасџикаџиџа – фанџасџичниоџиџ расказ во македонскаџиџа лиџераџџура*. Скопје: Магор.
- Тодоров, Ц. 1970. *Увод во фанџасџичнаџиџа лиџераџџура*.
- Murphy, Bernice M. 2019. *Beyond Midsommar: 'folk horror' in popular fiction*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/beyond-midsommar-folk-horror-in-popular-fiction-1.3963971> (пристапено: на 1 јуни 2024 година).
- Haggards, Piers. 2003. *Cult films and the people who make them*, (пристапено на: 1 јуни 2024 година).

Dorotea Ognenovska

(Re)Shaping the Folk-Horror Genre in the Film Medium
(Summary)

Horror as a genre has a significant effect on the audience, not only through simulating fear and tension, but also through its influence on various aspects in the cultural and artistic sphere. From ancient myths and legends to contemporary films and literary works, horror as a genre attracts attention for its ability to explore man's (deepest) fears and phobias. In a cultural context, the phenomenon of fear, theorists managed to pierce into human psychology and insert it into the social dynamics of society. Through various aspects of the horror genre, with a particular emphasis on the film horror genre, such as: the script, characters, scenery, costumes and music, the authors manipulate the emotions of the audience and challenge them to think about these topics. In addition to mainstream horror narratives, an intriguing aspect of the genre lies in its connection to the folklore tradition, where tales of the supernatural and fantastic are passed down orally through the generations. The subgenre of horror, that is, the folk horror draws inspiration from these motifs of the fantastic, blending elements of myth and legend to create narratives that blur the lines between reality and fiction. Rooted in the tradition of fantasy, a literary genre that combines elements of the supernatural through realistic settings and characters, folkloric horror stories often evoke a sense of eerie familiarity because they are rooted in the primal fears of collective memory. In this paper, the effect of the so-called folklore or folk horror genre in the cultural-artistic context is discussed. In doing so, analyzing its impact on audiences and society and examining how authors use horror to communicate with different segments of the human psyche and how that communication impacts our beliefs. With this research, through examples, we will try to understand why horror is such a potent and influential genre in the contemporary cultural scene. By "dissecting" the various elements – from narrative constructs and character archetypes to visual aesthetics and thematic motifs – the aim is to uncover the complex ways in which horror resonates with audiences and shapes the cultural-artistic discourse of fear.

Key words: folk horror, fantasy, Macedonian film, myth, genre

Ema Lakinska

УДК 791.221.1(73)(049.3)

Преїлеген научен ѓрруг / Review article


THE TRANSFORMATION OF FEMALE CHARACTERS FROM FOLKTALES IN DISNEY'S MUSICAL *INTO THE WOODS*

Key words: modern female transformation, civil profiling, initiation, *Into the woods*

The norms and the rules of behavior that were imposed during the profiling of the civil concept in the frames of society in the past, were mainly transmitted through folktales and fairy tales. This process of civil profiling continues even today, given that, in the past, the original wonder tales were used and transformed in a way that will teach children the positive effect of civil behavior. Many thinkers have written on this topic, among which, the most important one for our paper will be Michel Foucault with his work *Archeology of Knowledge* (*Archéologie du savoir*, 1969). In this book Foucault analyses the way phallogocentric power structures in society function. Under the term phallogocentrism, he means behavior that reflects that men are the superior gender to women.

This civil profiling, but also as Foucault explains - phallogocentrism, in the form of social norms and rules can be detected in a great number of wonder tales throughout the world. In this regard, we

are just going to mention the tales of Charles Perrault in France and the Brothers Grimm in Germany, which affected the whole European continent and beyond. Macedonian wonder tales are not an exception, we can detect this in the wonder tales collected by Marko Cepenkov, Kuzman Shapkarev, Stefan Verkovic and others.

When we look at a wonder tale closely, civil profiling is the most visible through the process of transformation of female characters. The reason for this is that the process of transformation of female characters is usually strongly connected with their process of initiation. Furthermore, the process of female initiation is, as we know, always conditioned by the male initiation process, and vice versa. Thus, in this paper we are going to take a closer look at the process of female initiation in today's remakes of popular wonder tales. This does not mean that the male initiation process will be neglected, as it does condition the female, but this

short analysis will not focus on it. This being said, the male initiation process will be used as a tool that will help us clarify the picture of female initiation even more, taking into account that female initiation is dependent on male.

The initiation process is one of the key terms of this paper. It is best defined and explained in Arnold Van Gennep's work *Rites of Passage (Les rites de passage – Etude systématique, 2011)* where the author offers a study of initiation rites from one stage of life to another. This study deals with rites of passage in terms of female initiation, but also in terms of male. As Van Gennep himself explains in his work, for a person to pass from one life stage to another, and for the transformation of the person to be recognized by society, he must adhere to the norms set by society and perform certain rites approved from the society – otherwise, it will not be recognized and confirmed by the members of the community, and thus, the initiation process cannot be finished.

The process of initiation in modern works of art (literature, theater, film etc.) is a mirror of the progress of modern social norms, the change in civil profiling and phallogentrism in general. These changes in the teaching of social norms and behaviors in society sparked our desire to analyze a modern rework of classical works. Since the progress of social norms and rules is most transparent in wonder tales, we decided to take a closer look to Walt Disney's musical *Into the Woods*.

To begin with, we are going to present the musical *Into the Woods* by Walt Disney shortly, and later we are going to take a closer look at the transformation of the female characters in the

musical, taking in consideration their primary roles in the original wonder tales they come from. We will close with some points that we do not call conclusion, since in our opinion, in order for us to have a proper conclusion on this subject, we need to deeply analyze the transformation of each of the female characters, in comparison to their role in the original tale, and then analyze the way they affect each other in this musical.

Disney's *Into the Woods*

Into the Woods is a 2014 American musical directed by Rob Marshall and adapted to the screen by James Lapine. It was modeled after Stephen Sondheim's 1876 Broadway musical of the same name - *Into the Woods*. Walt Disney decided to remake this musical and make a film, but still keep the form of a musical. This Disney film stars: Meryl Streep, Emily Blunt, James Corden, Anna Kendrick, Chris Pine, Tracey Ullman, Christine Baranski, Lila Crawford, Daniel Hattelstone, Mackenzie Mosey, Bill Magensen and Johnny Depp. The film, like its predecessor – Broadway musical, is inspired by the famous stories written by the Brothers Grimm and Charles Perrault, or particularly, the following wonder tales: "Little Red Riding Hood", "Cinderella", "Jack and the Magic Bean" and "Tangled". As we can see all four stories that are in the intertext of the musical, and contain its core, are in fact- wonder tales.

Into the Woods had its world premiere at the Seefeld Theater in New York City on December 8, 2014, and the film was released in US and European theaters on December 25, 2014, the mo-

ment from which we could see it in Macedonian cinema halls as well. Commercially, Disney's *Into the woods* was very successful worldwide and received generally positive reviews from film critics. It also received many awards and award nominations such as: a nomination for Best Picture in a category with 14 other films - receiving first prize from the American Film Institute; Oscar nomination in several categories including: Best Supporting Actress (Meryl Streep); three Golden Globe nominations including Best Picture, Best Musical and Best Comedy.

The distribution of this film - musical on television in Macedonia is advised in the green category, or programs for the entire audience, which makes it accessible to all age groups. In the next chapter we will take a closer look at what the film educates in children, but also in adults.

The initiation in the film *Into the woods*

Into the woods is a musical that is fairly new, released in the past decade, but at the same time it evolves around characters that were already developed in different classical wonder tales. What kept our attention was that each of these characters in the musical, illustrated a different initiation process. Walt Disney studios made an interesting puzzle, or patchwork, where all female initiation stages are present – from birth to death – carefully depicted through the selected main characters' stories. As we mentioned before, all of the characters present in the cartoon – musical, among which: Little Red Riding Hood, Cinderella, Jack and the Beanstalk, and Rapunzel, have already been devel-

oped in previous separate cartoons. Given this circumstance, the authors of the musical expect the viewers to already be familiar with them and their original story.

The post-modern challenge of Disney studios, is to generate a single musical out of four already well-known characters developed in their well-known stories. If all these wonder tales describing different types of initiation were to happen to one and same character, we would get a female character who went through all stages of initiation in one lifetime. This "patchwork" of several stories conveys, among other things, different values than those conveyed in the original films, in order to gather them into a single story with a unique message. The message that is sent is not so easy to understand by the youngest viewers, which, in our opinion, makes the musical slightly ineffective in reaching the children's imagination and creating new modern values that are far from the civic profiling of traditional norms.

In *Into the woods*, as we have previously mentioned, all the stories depict different stages of the process of female initiation. Little Red Riding Hood shows the initiation process of the main character the "Little Red Riding Hood" story, from child to girl; Cinderella, originally the main character the "Cinderella" cartoon and wonder tale, in the musical depicts the initiation process from a girl to a young woman, who will achieve the self-realization, through marriage with the prince and come to a conclusion that she does not want such wealth; we see Rapunzel's initiation, originally main character in "Tangled", from young woman to wife; the baker's wife, present as main charac-

ter in folktales, but not in Disney cartoons, from wife to mother; and, of course, the witch, present in most of the stories and cartoons, from a mother to an old woman who sends her child to another stage of initiation, and thus herself passes to another stage, the last one - death.

The musical's central characters are the baker and his wife. All the other characters gravitate around their story, which starts with them being cursed by a wicked witch. She cursed them because, not so long ago, the baker's father stole the magic beans from her yard, causing the witch to lose her youth and turn into an ugly midwife. This motif is less reminiscent of Snow White's stepmother, but it is still different because the condition for the witch's beauty to be restored is different. Namely, at the moment when the magic beans were taken away from her, she cast a curse on the baker and his wife, disabling them to have children. With this, she conditioned the birth of a child with the return of her youth, which of course has symbolism. During the film, she gives these two characters the opportunity to break the curse if they collect a few magical items. These items should help the witch regain her youth and beauty. The magical items to collect are: a red robe, a golden shoe, a cow as white as snow, and hair as yellow as gold.

As we can see, each of these four magical objects the baker and his wife have to collect from each of the main characters in the four supporting stories: the red cloak from Little Red Riding Hood, the golden slipper from Cinderella, the cow as white as snow from Jack and the hair as yellow as gold from Rapunzel. So, the initiation of the baker and his wife into parents is conditioned by the ini-

tiation of the main characters from the side stories. The items that are required to be collected are the magical items in these stories, or those that help the characters move from one stage to another. For example: the red cloak symbolizes the virginity of Little Red Riding Hood and helps her pass to the next stage, the prince finds Cinderella thanks to the golden slipper that she loses, etc. Therefore, all the stories, "Little Red Riding Hood", "Cinderella", "Tangled" and "Jack and the Beanstalk" revolve around this main story of the baker and his wife and are in its function. The initiation of supportive characters is conditioned by the initiation of the baker and his wife. The action is driven by the witch, whose story is similar to that of Baba Yaga (Baba Roga). Similarly, she conditions the initiation of all the girls in the film, but what is different from wonder tales is that this witch conditions her own initiation as well.

The place where all these stories take place is not accidentally chosen to be - the woods. The woods in the musical is a depiction of the world and the daily "madness" and cruelty that adults face on a daily basis. Often in the songs that the characters sing, they mention that it's crazy or scary in the woods, which is a metaphor for life in general. Additionally, we would like to stress the choosing of words - it is said into the 'woods', not the 'forest'. 'Woods' as a term is plural of 'wood', which on its own, symbolizes the shamanic experience the characters of wonder tales take in order to make their unconscious conscious.

Little Red Riding Hood is a depiction of child-to-girl initiation. What's interesting about this Red Riding Hood character is the fact that the wolf in

the musical doesn't give her any signs that he might eat her like in the original cartoon, but makes it clear that he's sexually attracted to her. This of course made us think of Red Riding Hood's loss of virginity, which de facto transfers her from the child stage, with all the attributes this stage brings (innocence, purity, naivety, etc.) to the girl stage. This process of "maturing" of Little Red Riding Hood through her relationship with the wolf is not shown in the older version of the musical from 1986. With this in mind, before finding the wolf, Little Red Riding Hood meets the Baker in the woods. In this occasion the Baker tries to take her cloak (virginity) forcefully in order to give it to the witch, who will use it to break the cast spell. If he were to take her cloak, we would be talking about a conditioned female initiation from a male character. But, Walt Disney Studios wants to show us new values, so when the Baker comes to his senses and understands that he cannot take her cloak by force, they part ways and he leaves her. Later, walking through the woods he will hear her screaming, so he will enter her grandmother's house and traditionally save Little Red Riding Hood, ripping open the wolf's stomach. Once he is done, and the girl emerges from the wolf's stomach with her grandmother, she willingly gives the red cloak to the baker. Or, metaphorically speaking, she gives him her virginity. She is ready for a new cloak – at this moment she is thinking that her grandmother will skin the wolf and make her a new one, making her officially a girl. This new robe is her trophy for the successfully completed initiation and transition from one life stage to another, which is assisted by another female character - her grandmother.

The difference in the story of Cinderella in *Into the Woods* from the conventional Disney "Cinderella" story is that in the musical she is given the right to choose, which also speaks about the advancement of women's rights in modern times. She is presented as a girl who can choose and decide for herself what she wants in life, instead of waiting for the prince to come and save her, as in the conventional story. In that sense, from a female initiation that is conditioned by the male, this story grows into a female initiation that does not depend on others, but only on Cinderella. That her initiation is not conditioned by the prince is evident in the fact that she goes three times to the prince, but also runs away from him three times. Meanwhile, while sitting in the woods, she thinks about whether she would be happy with the prince and whether she wants to choose him as her eternal companion. This practically separates the female initiation process from the male initiation process, and here the female initiation process does not depend on the male initiation process. At the same time, the prince is not put on the same pedestal as in the conventional story, on the contrary, in the musical he is portrayed with mockery and presented as a rich and spoiled young gentleman, who is not yet mature for the next stages of life.

Rapunzel in this Disney musical is portrayed as a girl who fights for herself, but also for what she wants. She is closely related to the witch who guards her since she was a girl at the top of the tower. The love between her and the prince is love at first sight, which no character in the musical manages to break. In our opinion, this is one of the few messages that Disney sends to the youngest au-

dience, which they can actually fully understand: fight for what you love. When Rapunzel marries the prince and together they decide to live alone in another part of the kingdom, she enters the new stage of life. We would like to underline that she is not a wife who is submissive to her husband, but equal to him.

The witch is a depiction of a mother who helps her children, as she takes care of Rapunzel, to move on to the next stage of life. She often sings about how her children don't listen and that no matter what she tells them, they will eventually go away. For the first time, in the story of Rapunzel, she does not die at the end, because this time Disney wants to appeal to the adult audience and show them that it is okay for children to go off and start their own lives one day. The witch in this process folds, thus showing us that this process is not the least bit easy. She says, "no matter what you say, the kids will leave you." At the end of the musical, she dies, which shows us that she is also passing from one stage to another, i.e. from old age to death, through sinking in quicksand. This witch is different in many ways from popular stories witches, since she has a parent role towards the supporting characters.

Male initiation in this musical is shown through Jack and the Beanstalk. He sells the cow named White to the Baker, and in return receives five magic beans, which he plants in the yard and grows a huge tree from them. When he gets on it, he manages to take down several gold objects, including gold coins and a golden egg. With this, Jack begins his initiation from the stage of a child to the stage of a man, by proving that he can earn enough to

take care of himself and others. Let's not forget his sly heroic move to kill the giant, which solidifies the position of a man, as opposed to a child. This initiation of Jack from boy to man is conditioned in the same way as in classic tales, through the possibility of earning.

That the forms of male initiation are more diverse in modern times is shown by the Baker's initiation from husband to father, and then from father to single father with a non-traditional family consisting of Cinderella, Little Red Riding Hood and Jack. He confronts death through the death of his wife.

Instead of a conclusion

Through the example of the musical *Into the woods*, we can clearly see that modern norms and values are perhaps easier to profile through the big screen, with the help of the seventh art. It adds flavor to the story and makes it more appealing to the younger generations. As an example of something that could not be conveyed in any other way than through the big screen, we would take the sexual attraction of the wolf on the part of Red Riding Hood, which is seen through the way he looks at her and the way she plays, which in turn, through the telling of the tale, it wouldn't be possible to describe to that extent.

Cinderella's right to choose whether or not to be with the prince and stay with him for the rest of her life, or to end their story when she learns of his infidelity, is a clear indication of the advancement of women's rights on a social level. Cinderella, unlike in the cartoon, tells the prince that she doesn't

Ема Лакинска

Трансформацијата на женските ликови од сказните во
мјузиклот *Во шумата* на Дизни
(Резиме)

Овој труд ја нотира промената во трансформативниот процес на иницијацијата на женските ликови во мјузиклот *Во шумата* на Дизни. Во него се истакнуваат промените на нормите и правилата кои ги налага општеството преку позитивните примери во цртаните филмови на Дизни, кои, пак, и самите се потпираат на сказните. Во овој мјузикл Дизни покажа дека супресијата која се вршеше врз женските ликови во претходните цртани филмови е неправилна, па воведо нови позитивни правила и вредности за најмладата публика. Во овој труд само накратко ги разгледуваме промените кај ликовите Црвенката, Пепелашка, Златокоса, вештерката и Џон.

Клучни зборови: модерна женска трансформација, граѓанска профилација, иницијација, *Во шумата*

Кристина Димовска

УДК 821.163.3-31.09

УДК 81>373.612.2:821.163.3-31

Преѓлеген научен џруг / Review article

МЕТАФОРАТА КОЈА СЕ ПОВТОРУВА КАКО ЗАЕДНИЧКИ МОТИВ ВО РОМАНИТЕ *СЕНКИТЕ НА СОНОТ* ОД ЈОВАН ДАМЈАНОВСКИ И *ПОЖАР* ОД ПЕТРЕ ДИМОВСКИ

Клучни зборови: метафора која се повторува, заеднички мотив, современ македонски роман, *Сенкиите на сонои* (роман), *Пожар* (роман)

Вовед

Во трудот се истражува метафората која се повторува како заеднички и споделен мотив во два романа од современи македонски автори, односно во романот *Сенкиите на сонои* од Јован Дамјановски (Панили, 2009 г.) и во *Пожар* од Петре Димовски (Панили, 2010 г.). Овие два романа се избрани од неколку причини: 1. објавени се во ист временски период и обајцата автори се родени во иста година (1946); 2. двајцата автори го претставуваат хронотопот на провинцискиот град (Битола, Тетово), што индиректно влијае врз идиосинкразијата на нивните ликови; 3. во двата романа постои заеднички,

споделен мотив на метафора која се повторува – тоа е сонот/сенките на сонот во случајот со романот на Дамјановски, односно огнот/пожарот во случајот со романот на Димовски; 4. во двата романа се претставени интроспективни ликови, односно ликови „свртени навнатре“, кон себе и кон својот внатрешен свет, што резултира со специфичен самоиспитувачки тон во нивното изразување; 5. и во двата романа е застапен негативен и, веројатно застарен/надминат стереотип на женските ликови¹; и 6. метафората која се повторува во двата романа постои на двојно ниво: буквално и фигуративно (т.н. „сенки на сонот“ се своевиден портал од јавето до сонот, но претставуваат и метафора

¹ Исклучок од ова правило, и еден вид противтежа, е ликот на „вамп-жената“ Вилма во романот на Дамјановски, лик на современа, прогресивна жена чиј животен стил и лични убедувања се во спротивност со генерално традиционалните ликови на Методие, Калиопи и Благдатис/Јоргос.

за идеализирана реалност, а огнот/пожарот е метафора за негативните чувства на ликовите, но истовремено и реална, физичка или материјална појава во романот). Споделените карактеристики меѓу овие два романа дозволуваат тие да се читаат на заедничко рамниште и во нив да се пронајде и да се анализира метафората која се повторува и да се образложи како таа функционира на буквално и на фигуративно рамниште. Во заклучокот на трудот треба да се покаже дека заедничките карактеристики на двата романа, и особено тоа што се настанати во ист временски период и третираат слични теми, резултираат со сличности и при начинот на кој се претставени ликовите и ситуациите во кои тие се наоѓаат.

Во трудот нема да бидат наведени сите примери што постојат во романите, туку илустративно ќе се наведат само дел од нив кои треба да послужат како аргументи во прилог на темата.

Дефинирање на оперативните термини

Метафората и мотивот се двата стожерни термина преку кои се врши интерпретацијата на двата романа. За метафората постојат безброј дефиниции и таа се определува како „семантичка фигура (троп) со којшто еден збор се употребува во нему својствен контекст и, поради тоа, си го менува значењето, од буквално и денотативно, во преносно и конотативно (морално, метафизичко), по принципот на аналогија“ (Кулавкова 2007: 318). Оваа стилска фигура „традиционално се дефинира како јазично изразно средство за пренос на значењето

или за необична употреба на зборовите“ (Dukat 1991: 453). Метафоричното значење, според класичната реторика, „се обликува во согласност со вистинското (конвенционално, *proprium*) и преносното (пренесеното, *improprium*) значење. (...) Метафората го реорганизира нашето искусување на светот, ја придвижува имагинацијата, ја збогатува перцепцијата, а на исказот му припишува непосредност и сликовитост“ (Bagić 2012: 187). Овие дефиниции се општи и конвенционални и не можат целосно да го доловат значењето на т.н. „метафора која се повторува“ и која е застапена во двата романа. Интерпретацијата на двата романа бара метафората која се повторува да се дефинира како стилска фигура која се користи за да се означи субјективна промена (во духовниот свет или светогледот на ликот или на ликовите за кои станува збор, или премин од благосостојба во состојба на немир), или објективна промена (пожарот како ситуација или епизода на абнормалност или сенките на сонот како претскажување или навестување).

Мотивот, во тематска смисла, „ја означува најмалата тематска целина која понатаму не може да се разложува и која може да има различни функции: да ја заокружи сликата (описот) на личноста или предметот (*статички мотиви*), да го движи дејството напред (*динамички мотиви*), да изразува одредено расположение (*асоцијативни мотиви*), итн. Обемот и функцијата на мотивите зависи од жанрот“ (Živković 1991: 488). Родвеј го поистоветува терминот „мотив“ со терминот „форма“ и смета дека „формата е она што е спротивно на

’содржината која може да се парафразира‘, [таа е] *начиноѝ* на кој нешто е кажано, спротивно на она *што* е кажано“ (Rodway 2006: 91). Легалуа и Кок сметаат дека „концепцијата на *моѝивоѝ* во античките и традиционалните текстови задолжително е поврзана со интертекстуалноста и колективната меморија. (...) *Моѝивииѝе* секогаш се *лајѝмоѝиви* во една култура“ (Legallois & Koch 2020: 3). Болдик нуди општа дефиниција за мотивот, сфаќајќи го како „ситуација, инцидент, идеја, слика или тип на лик кој се среќава во многу различни книжевни дела, фолклорни творби или митови, или тоа е кој било елемент на едно дело кој е елабориран во поопшта тема“ (Baldick 2001: 162). Врз основа на овие дефиниции, и во контекстот на овој труд, под „мотив“ ќе се подразбира сличноста на (функцијата на) метафората која се повторува и во двата романа и која го означува преминот од една во друга (психолошка или материјална/физичка) состојба или реалност на ликовите.

Метафората која се повторува во *Сенкиѝе на соноѝ* од Јован Дамјановски

Во романот *Сенкиѝе на соноѝ* на Јован Дамјановски упатувањата кон сонот се присутни уште од почетните страници. Веројатно во една од уводните реченици на почетокот од романот: „Градските кафеани се идеални места за реприза на сонот. Тие се собиралишта на оние кои засолнувајќи се од жештината на летното сонце, бараат внатрешна свежина за да допрат до некои предели за маѓепсна

починка од своите страдања“ (Дамјановски 2009: 5), е сублимирана идејата за сонот како прибежиште, но и како бегство од тегобната стварност. Ликот на Најден е претставен како страдалник – делумно поради животните случувања, делумно поради смртта на неговата сопруга Славка, делумно поради староста. Воочливо е дека главен предмет на интерес на почетокот од романот е тенката нишка која ги одвојува стварноста и сонот, а сепак иронично е што главниот лик е „бессоничар“ – тој не спие, или спие многу малку.

Слично како во романот на Димовски така и во романот на Дамјановски упатувањата кон сонот се чести, суптилни и речиси незабележливо се провлекуваат во описите на хронотопот на градот Тетово, претставен преку кафеаните. Сонот и сенката се два метафорични сигнали кои го означуваат процепот, или влезот, или „слизнувањето“ на стварноста во светот на ониричното, замисленото, посакуваното, во онаа сфера којашто е нематеријална, но којашто е единственото место што му овозможува своевидно ослободување на Најден од стегите или, барем, му дава оддишка од чувството на тежина. Нараторот го опишува „загледувањето во минатото“ не како регрес, како чекор назад, како враќање, туку како начин да се оствари врска со иднината, а за да се случи тоа, потребни се „сенките на сонот“: „Таму, меѓу дрвјата од сонот кои се нишаат на сите страни од разни ветришта, се складираат соништата, за да се одбраниме од ветрот во чии налети има и некои нејасни шепотења за иднината“ (Дамјановски 2009: 6). Метафората на „сенките на сонот“ служи како код за преминот од стварноста

во иреалноста, или од рационалното во ирационалното; преку овие таинствени сенки се инсинуира некаква скриена реалност којашто може да се досегне само преку сонот: „Сенките на сонот ја бараат вистинската човечка душа што на последниот [sic] исповед пред господа треба да се провери во некои лавиринти кои ништо друго и не можат да покажат, освен дека лавиринтот е за збунување пред конечниот влез во бесконечноста“ (Дамјановски 2009: 7).

Покрај метафората која се повторува, романите на Димовски и Дамјановски се слични и поради тоа што во својот фокус имаат слични ликови. На пример, Најден „длабоко во душата (...) беше жртва на сопствениот пајак внатре во себе“ (Дамјановски 2009: 20). Сличен опис, или барем опис во слична насока, среќаваме и за Ленче во *Пожар*: „(...) Ленче пак ја зачешка некој немир. Почна да грицка некое првче, постојано, без престан, јадејќи го спокојството“ (Димовски 2010: 64). И двајцата автори избрале ликови чија нарав и настроение ќе се покажат како погубни за нивната среќа или благосостојба, но тоа можеби е полезно и продуктивно бидејќи токму вакви ликови се потребни за да се прикаже метафората која се повторува и која се однесува на природата (во *Пожар*) и на т.н. „меѓусвет“ (во *Сенките на сонот*). И во двата романа постојано се потенцираат „изместените [човечки] вредности“, а исто така се води и судски процес за неправедно отпуштање од работно место, така што и во *Пожар* и во *Сенките на сонот* се проблематизираат македонската општествена транзиција, нејзиното влијание врз моралниот вредносен систем и, на крајот, пропаста што

некако нужно и природно го погодува тој систем. Во оваа насока, во романите постои сличност меѓу хронотопите, атмосферата и ликовите, кои се искористени за преку нив да се пренесат слични пораки. И покрај тоа што се фокусирани на почетоците на македонската транзиција, и двата романа обработуваат теми кои се сè уште актуелни.

Во *Сенките на сонот*, сонот претставува и механизам за своевидно навестување на потенцијалната иднина. Добар пример за тоа е сонот на Најден во кој два орла растргнуваат црно јагне. Символиката е очигледна: црното јагне е самиот тој, а орлите се неповолните околности во кои се наоѓа. Соништата, исто така, претставуваат и сфера во која се јавува нукулеот на одлуките коишто Најден ги носи кога е буден, како што е одлуката да прифати нова работна позиција, но со помала заработувачка, поради природата на околностите (транзицијата и неповолната клима на пазарот на трудот).

Метафората која се повторува за сенката/сенките на сонот не е секогаш врзана за сферата на ониричното, но во најголемиот број случаи служи за да го означи речиси невидливото премостување од светот на стварноста во светот на сетилното, инстинктивното, насетеното, замисленото или посакуваното. На пример, се јавува како проблесок во навидум вообичаени сцени од секојдневниот живот: „[Најден го милуваше внучето]. Со еден дел од себе, како сенка на сонот, насекаде гледаше ангели престорени во параглајдери кои лебдат на небото за да предупредат дека животот продолжува со борбата на параглајдерите со сатанизираните

птици“ (Дамјановски 2009: 50). Суптилните навестувања на бинарните опозиции (светло-темно, рај-пекол, ангели-сатана и сл.) одат во прилог на двојноста на постоењето на Најден: тој постојано е во костец со самиот себе, но и со опкружувањето. Дуалноста којашто ја искусува е проекција на неговата духовна состојба која влијае врз тоа како тој го перципира светот и како ја прави разликата меѓу она што е добро и она што не е. „Сенките на сонот“ може да се чита и како кодирано име за неименувана состојба, и тоа на две рамништа: едната е поетска и имагинативна, и е врзана за натчовечката способност да се гледаат визији, а другата е психолошка или психосоцијална, и е врзана за потенцијалната болест на овој лик. Во текстот постои потенцијал Најденовите „способности“ да се читаат и на едното и на другото рамниште, но и двете рамништа, всушност, не се исклучуваат едно со друго, туку постојат комплементарно. Постои една реченица којашто е нејасна или е срочена на чуден начин, но го потврдува мислењето дека сферата на сонот не е целосно изолирана и не постои засебно, туку се надврзува на стварноста, и особено на чувствата кои произлегуваат од восприемањето на таа стварност: „Во сонштата сенките се за огледалување во чувствата“ (Дамјановски 2009: 55). Ако се дешифрира, оваа мисла упатува на тоа дека Најден ги манифестира своите вистински чувства во сонот; поради социјалниот притисок тој е принуден, присилен и притиснат да се однесува на однапред определен начин, да игра наметнати социјални улоги, а ова создава притисок од кој тој единствено може да се ослободи во сонот.

Двојноста на постоењето или двојниот живот на Најден – едниот физички, материјален и практичен, а другиот емотивен, сетилен и сомнабулен, се сугерирани и во неспособноста понекогаш да се направи разлика меѓу реалното и иреалното: „Неразрешлива е загатката што е сон, а што јаве. [Сенките на сонот се за срамежливо барање одговор за отворени прашања што го притискаа во свеста]“ (се мисли на Најден; Дамјановски 2009: 75). Можеби за Најден решението е да се постои на границата помеѓу двете сфери – онаа на стварноста и онаа на сонот – и секогаш кога емотивно ќе му „згустити“, тој може да ја искористи шансата да се „слизне“ во сетилниот свет во кој единствено може да се постигне некакво, макар мигновено, ослободување од стегите. Дури и неговото име е индикативно: тој е најден, или го наоѓа своето вистинско себство во сонот.

Целиот роман е обележан од метафората за сенките на сонот која постојано се повторува и станува очигледно дека таа, сепак, не е исклучиво врзана само за ликот на Најден, туку повеќе претставува писателска техника на паралелно сопоставување на стварноста и сонот, при што тие постојано се прелеваат една во друга: „Тие двајцата [Методие и Калиопи – К. Д.] сонуваа за нова работа, за среќен почеток, но сенките од сонот, во јавето не се исти“ (Дамјановски 2009: 78); „Втората страна од сенката на овој сон [на Методие – К. Д.] е фактот што сме тука [во Австралија – К. Д.]“ (Дамјановски 2009: 112); „Често се случува да се помисли како некое утро да не сме се разбудиле, зошто и дента нè [sic] мачат ноќни мори, а сенките од сонот внатре, во нас го замаглуваат

погледот и подготвуваат нов материјал за ноќни анализи каде сонот се растегнува во нови конфронтирања [sic]“ (Дамјановски: 156-157) и др. Сите овие примери укажуваат на тоа дека метафората која се повторува се користи речиси секогаш кога авторот или нараторот сака да го навести постоењето на невидливата сфера на свеста, без притоа подробно или детално да ја дефинира; „сенките на сонот“ е шифра за преминот од едниот во другиот свет, за што добар пример е мислата: „Калиопи сонуваше и на јаве. Сенките на сонот ги препознаваше и во светлите пространства на австралиското сонце (...)“ (Дамјановски 2009: 168) и за разлика од сите претходно споменати примери, нема секогаш позитивна конотација, што се потврдува во примерот: „Таквите врски [меѓу Најден и Аница – К. Д.] ги демнат сенките од секој сон“ (Дамјановски 2009: 187) или во „Соништата доминираат како ферментација на времето, а не како визија на тоа што се очекува од иднината.² Тука постојано беа само сенките од сонот кои немаа дежурни теми“ (Дамјановски 2009: 190). И во двата примери, метафората очигледно добива неповолен предзнак. Сепак, вистинското или точното значење на метафората останува да постои некаде помеѓу инсинуацијата на авторот/нараторот и размислувањата/насетувањата/хипотезите на читателот. Но, таа е успешно искористена како механизам

кој ги позиционира стварноста и сферата на замисленото/сонуваното како конкомитантни, сопоставувајќи ги сонот и невидливото како неодвоиви сфери кои постојат наизменично и на исто рамниште со стварноста.

Метафората на мотивот кој се повторува во *Пожар* од Петре Димовски

Во романот *Пожар* на Петре Димовски, огнот/пожарот се претставени, но и можат да се читаат, како субјективно чувство, како претстава или начин на восприемање на светот, но и како недвосмислено објективен настан, присутен во пожарот што ја зафаќа куќата на Христови во првиот дел, но и пожарот на шумата во вториот дел на романот. Преку претставата на огнот како метафора која се повторува, нараторот се обидува да ја илустрира разорноста на негативните чувства, кои во многу наврати се поврзани со овој симбол. На пример, нараторот го користи огнот на семантичко, но и на семиотичко ниво за да сигнализира некаква промена во внатрешниот свет на своите ликови, промена којашто најчесто е негативна. Во сцената со препирката меѓу газдарицата на станот и Јасмина, внатрешниот свет на Јасмина е разрушен и разнишан поради откриената, а ненасетена злоба на старицата:

² Ова мислење се побива во шеснаесеттата глава: „Сенките на домашниот сон во јавето изгледаат како некоја далечна илузија, зошто *сониишта се и за ѝрејскажување на иднината*“ (курзив К. Д.; Дамјановски 2009: 202). Ова не е единствениот пример каде што нараторот е контрадикторен и сознанието дека станува збор за повеќе случаи на вакво побивање, оди во прилог на тешкотијата конкретно и точно да се дефинира метафората на „сенките на сонот“ или што таа точно значи.

„нејзината лутина затворена во срцето зовре, искока капакот и врел удар ја кутна Јасмина и ја изгоре“ (Димовски 2010: 14). Ова е првото индиректно спомнување на огнот и тоа формира своевидна основа за метафората која ќе се повторува во видоизменета форма, но со исто значење, и која ќе се појавува на различни рамништа низ целиот роман.

Иако симболот на огнот не е директно опишан или спомнат во разврската на судбината на Христови откако тие ќе бидат избркани од куќата, сепак тој е индиректно присутен, бидејќи е контрастиран преку описите за студот: „закрцкаа бајлаците по мразот“, „растреперени од студ“, „на сред улица ќе смрзнат“, но, и, условно, „клетвите на старицата“ (Димовски 2010: 15). Овие слики или претстави служат за да ја илустрираат трагичната судбина која ќе ги снајде чесните Христови како ликови, кои уште во почетоците на раскажувањето се сместени меѓу две спротивставености, како ова да е механизам кој го најавува целото нивно понатамошно патешествие. „Клетвите на старицата“ се метафора за студенилото на говорот обременет од емоции кои разделуваат и разединуваат, но и кои ставаат крај на животот на Христови онаков каков што дотогаш го знаеле, но и се иницијална точка за да почне да се открива насоката во која ќе почне да се движи нивниот живот. Мразот, како контраст на огнот, е искористен и подоцна во описот на неспокојството на Христови поради високата кирија што им ја наметнува неименуваниот брачен пар: „Го чувствуваа стегот на мразот во срцата“ (Димовски 2010: 16).

Контрастите на огнот се препознаваат и во епизодата со споменот на Христо за неговото детство и блискиот контакт со смртта, но и во пасијата за риболовот што тој ја споделува со Ване. Природата е во функција на сликање на внатрешното чувство на ликовите, така што преку деталната и релативно долга епизода со фаќањето на рибата од Христо, подетално и подлабоко се претставува неговиот карактер и неговите особини на темелност и упорност, кои и ќе бидат основа за тој да се најде, подоцна во романот, во непожелни и безизлезни ситуации. Дури кога минува „жештината“, тој, како дете, закрепнува, па така нараторот сигнализира дека Христо уште од дете постои помеѓу два спротивставени пола и дека оваа негова судбина или к’смет ќе го доведат во деликатна ситуација да се прашува дали ќе остане предан кон семејството или кон пријателството, кон долгот што треба да се врати или кон капиталот што треба да се создаде.

Во епизодата со успешниот улов, Христо ќе забележи: „Можеби и никогаш не постоел таков сом и сето тоа е само мое причинување кое ми се наметнало како реалност“ (Димовски 2010: 25). Со една едноставна реченица навес-тен е целиот заплет на романот: ликовите, со фокус на Христови и Ваневи, само *замислуваат* дека знаат што им се случува, и ќе се покаже дека тоа што мислат дека го знаат е неточно, илузија, привид, погрешна процена, или, дека тоа што мислат дека го знаат е, во најмала рака, нешто што е менливо со текот на времето. Ова, главно, се однесува на нивното меѓусебно пријателство, кое од цврст пакт ќе се претвори

во товар, во пријателство „на стаклени нозе“, во пријателство кое одвај опстојува и кое, на крајот, целосно ќе згасне или ќе се претвори во непријателство. Целата епизода со успешниот улов не е нималку наивна како што се чини, затоа што може да се чита на двојно ниво, на подлабоко ниво, во кое рибарот е Ване, а рибата – Христо. Ване е тој кој успешно ќе го извлече Христо од неговите финансиски непогоди, но со тоа ќе му го одземе животот на еден метафоричен начин. Борбата со сомот е приказна за триумфот на Ване над Христо. Тоа е сигнализирано во мислата на Христо: „Големата риба ја јаде малата. Законот на водите. И јас сум фатен во тој закон и настојувам да бидам посилниот“ (Димовски 2010: 25) и подоцна, во истиот монолог: „Помоќниот победува. (...) Победува посилниот“ (Димовски 2010: 29). Секако дека овој дел од неговиот говор ја навестува само сликата за неговиот привиден и привремен триумф, но не и за неговиот страшен, непредвиден и незамислив пад. Раскажувањето за постигнатиот, навидум натчовечки триумф, на Христо му создава „чувство на топлина низ телото што доаѓа од играта на Јасмина и оган во душата од моќта на чувството за големиот подвиг што го направи“ (Димовски 2010: 27) и подоцна, во истиот контекст: „Ми пламнува пожар во душата“ (Димовски 2010: 29). Ова е една од ретките сцени во кои на огнот му се припишани позитивни карактеристики или тој е претставен како продуктивен/благопријатен за ликовите.

„Пожарот“ во душата како метафора што се повторува се среќава и во описот на Христови кои се решени да успеат приземјето на куќата

да го искористат како почетна точка за својот приватен бизнис. „Тој пожар (нивната амбиција и решителност – К. Д.) не оставаше да се пушти времето само така да протекува, постоеше заканата дека ќе ги согори срцата во неостварената желба (...)“ (Димовски 2010: 32). Во овој опис, спомнувањето на пожарот/огнот е во неутрална насока, односно не е исклучиво негативно, па со тоа е и повод да се отпочне и да се реализира замислата што ќе ги направи Христови пионери во нивниот град; тие ќе го побараат спасот во започнувањето на личен проект, бидејќи државното вработување повеќе не им носи сигурност, па и од таа причина Јасмина заклучува дека: „сите се [sic] исплашени, гламносани во душата“ (Димовски 2010: 32).

Никулецот на разјадувањето на пријателството меѓу Христови и Ваневи започнува со изјавата/предлогот на Ленче и тие (Ваневи), по урнекот и примерот на Христови, да отворат своја продавница. Кај Ване „таквиот оган е запален“ (Димовски 2010: 45), но оттука, па сè до финалето на романот ликот на Ленче е подинамичниот од дуото Ваневи и, всушност, благодарение на нејзината настојчивост, но и на нејзините малограѓански квалитети, тие ќе се издигнат над Христови. Во нејзиниот предлог, во неколку наврати е искористена метафората која се повторува: дејствата поврзани со огнот се искористени за да се илустрира изневереното очекување, но и да се илустрира разорноста на огнот. Но, и целата изјава на Ленче е со тон на зајадливост и загледување, својства карактеристични за паланката, за малата средина, за провинцискиот град и менталитет. Таа е онаа која го

запалува огнот на сомнежот кај Ване и макар што тој добро се „држи“ во текот на целиот роман (односно, доследно останува на страната на Христови и функционира како глас на разумот наспроти навидум претераните обвинувања на Ленче на сметка на Христови), тој, сепак, на крајот поткликнува под нејзино влијание и во моментот кога тоа ќе се случи, пријателството меѓу двете семејства ќе тргне во неврат. Но, од друга страна, и реакцијата на Јасмина на исповедта на Ленче е неодминлива за да почне да се одвива овој процес, така што, во извесна смисла, ликовите се виновни за она што ги снаоѓа – делумно поради непромисленоста на она што им го кажуваат на другите, но и поради злата среќа која не можат ни да ја предвидат, ни да ја контролираат.

Факт е дека среќата им е понаклонета на Ваневи. Тие низ целиот роман постојано се „горе“, на врвот, и како никогаш да не паѓаат во јамата на маките со која мораат да се справуваат Христови, што, на крајот, ќе биде причината за нивната пропаст. Во извесна смисла, во првиот дел од романот, со забелешките изнесени во епизодата за успешниот улов, нараторот најавува една голема метафора која истовремено е и мотив и симбол, и која ќе се преслика во практика во вториот дел на романот, а тоа е законот за владеештето на најсилните. Нараторот, преку оваа метафора која се повторува во релативно помали сцени, се обидува да покаже дека

кога среќата му е наклонета некому, тој има поголеми шанси да успее во замислениот животен проект, затоа што не постои нешто кое може да му ја скрши волјата за да продолжи да го остварува тоа што го замислил. Ова не важи за Христови, затоа што тие, на крајот, сепак ја губат битката и стануваат свесни за поразот, а иронијата е во тоа што нивниот пораз доаѓа поради едно големо недоразбирање.³

Без предолги образложувања, бидејќи целта на анализата е јасна, можат да се набројат некои други примери во кои огнот е искористен како механизам за илустрирање на внатрешната душевна состојба на ликовите. На пример, за Ленче, нараторот вели: „пожарот на желбата ѝ гореше низ телото и врелата жештина од неа вадеше пот“ (Димовски 2010: 50); „ако се зачува [зборот – К. Д.] во себе да пече, може да создаде пожар, да го согори пријателството“ (Димовски 2010: 60); Христови „внимаваа како од оган. Ако огнот те потфати, тешко е да му се извлечеш. Многупати во животот Христо се нашол в лице со огнот“ (Димовски 2010: 83); Христо „имаше и други битки со огнот. Тој како да му стоеше на патот“ (Димовски 2010: 84); „(...) но кој ѓавол ја тера [Јасмина – К. Д.] така да избрзува, да пламнува, да создава пожар кој потоа не е моќна да го изгасне? Сега пожарот ѝ ја гореше душата“ (Димовски 2010: 110). Не мора да се наведат сите примери кои постојат во романот за да стане јасно дека авторот успешно, намер-

³ Ликот на Ленче во текот на целиот роман е фиксиран на она што Јасмина го изрекува поради отсутност, поради необрнување внимание на нејзината (на Ленче) грандиозна фикс-идеја. Ова ја прави пропаста на Христови навистина трагична, затоа што се темели на еден погрешно изречен збор, но, од друга страна, невниманието на Јасмина е повод за да паднат маските и да се разоткријат вистинските мисли и намери на ликовите, т.е. на Ваневи.

но и смислено ја користи метафората за огнот и сите дејства (симболи, манифестации, упатувања) поврзани со него, за поблиску да ја долови промената во внатрешниот свет на своите ликови. Метафорите суптилно се провлекуваат низ целиот прв дел од романот и служат како своевидна увертира или најава за вистинскиот, материјален, видлив и физички пожар кој е предмет на интерес во вториот дел од романот. На тој начин, авторот го заокружува својот роман кој е ориентиран околу оската што му ја дава огнот како елемент кој уништува, но и кој создава. И покрај тоа што пожарот во вториот дел од романот е речиси фатален, тој, сепак, е потребно средство за повторно да се воспостави рамнотежа, а оваа рамнотежа се однесува на помирување на односите меѓу Христови и Ваневи, за кои пријателството веќе одамна згаснало и исчезнало. Во романот ова е само навестено преку интимното пријателство меѓу нивните деца Дејан и Ангела и читателот може само да претпоставува дека авторот ги искористил овие два лика како почетни точки за помирување меѓу скараните семејства, но и како повод за катарза од непријатното, тегобното и тешкото.

Заклучок

Метафората на „сенките на сонот“, односно на „пожарот“ е искористена и во двата романа како стилистичко средство или како писателска техника за да се прикаже духовната состојба на ликовите. Најчесто е употребена за да се сигнализира некаква промена во духовниот набој на ликовите.

Во романот *Пожар* метафората е поконкретна, бидејќи е недвосмислена и очигледно се користи како орнамент на стилот на пишување, додека во романот *Сенкиџе на сонот* таа е амбивалентна, опскурна, недефинирана и нејасна. Преку метафората која се повторува, двајцата автори детално го претставуваат почетокот на македонската транзиција, поради што се третирали слични ликови во слични ситуации: и Христови и Најден се типизирани како непрактични, како сонувачи, како ликови кои ја губат врската со реалноста, што е и повод за нивната пропаст. Ова се типични ликови за периодот на премин од еден општествен систем во друг, за транзицијата од еден систем на вредности во никаков систем на вредности, што нужно дава трагични ликови. Метафората која се повторува најчесто е употребена имперсонално од нараторот, иако во *Сенкиџе на сонот* постојат и исклучоци од ова.

И во двата романа се користи метафората која се повторува, и преку неа распадот на колективното на макроплан се преведува и се чита како распад на индивидуалното на микроплан. Со тоа метафората која се повторува може да се чита и како еден вид знак за распадот или за ознака на пресвртот, или за подемот и падот на стариот општествен и вредносен систем во Македонија.

Литература

- Дамјановски, Јован. 2009. *Сенките на сонот*, Скопје: Панили.
- Димовски, Петре. 2010. *Пожар*, Скопје: Панили.
- Ќулавкова, Катица. 2007. „Метафора“ ВО *Поимник на книжевната теорија*, (прир. Ќулавкова, Катица), 318–320, Скопје: МАНУ.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dukat, Zdeslav. 1991. “Metafora”, ВО *Rječnik književnih termina*, fototipsko izdanje, (ur. Živković, Dragiša), 453–455, Banja Luka: Romanov.
- Legallois, Dominique & Koch, Stephen. 2020, “The notion of motif at the at the crossroads of disciplinesfolkloristics, narrativity, bioinformatics, automatic text processing, linguistics”, ВО *Phraseology and style in subgenres of the novel: a synthesis of corpus and literary perspectives*. <https://hal.science/hal-03154425> [Пристапено на 05.12.2023 г.].
- Rodway, Allan. “Form”, ВО *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (eds. Childs, Peter & Fowler, Roger), 91–93, London & New York: Routledge.
- Živković, Dragiša. 1991. “Motiv” ВО *Rječnik književnih termina*, fototipsko izdanje (ur. Živković, Dragiša), 488, Banja Luka: Romanov.

Kristina Dimovska

**The Methapor that Repeats as a Shared Motif in the Novels
Dream’s Shadows by Jovan Damjanovski and *Arson* by Petre
Dimovski
(Summary)**

The interest in this paper was focused on couple of operative terms, mainly on the repetitive metaphor as a shared motif in two contemporary Macedonian novels – *Senkite na sonot/Dreams’ shadows* (2009) by Jovan Damjanovski and *Pozhar/Arson* (2010) by Petre Dimovski, both published by the Panili publishing house. These novels were published in the same time period and both of their authors are born the same year (1946). These are just a few of the similarities between these texts and precisely this makes their reading through the same interpretative optics possible. However, more importantly, in both of these novels we encounter something that we defined as “the repetitive metaphor”, which serves as a shared motif in both of the novels and functions both on literary and figurative level. The repeating metaphor of the so called “dreams’ shadows” in Damjanovski’s novel is used to signalize the shift from this material and physical world, to the world of dreams, to the oniric, the sensed, the almost imagined world

“on the other side” (of life and of life experience). The repeating metaphor of the arson, as well as of various related synonyms of fire, is used in Dimovski’s novel to distinguish a shift in his character’s inner world and how they perceive reality. Thus, the repeating metaphor is a shared motif in both of these novels, which also share other features, such a similarity in treated topics (the beginning of the Macedonian transition), similar characters (self-aware and introspective ones), similar treatment of female characters (traditional vis-à-vis modern, progressive, emancipated female characters). The conclusion should show that the repeating or repetitive metaphor serves on multiple levels of the novels.

Key words: repeating/repetitive metaphor, shared motif, contemporary Macedonian novels (*Senkite na sonot/Dreams’ shadows*, 2009 and *Pozhar/Arson*, 2010), interpretation



ПРОТОНИЗАМ ЗА БАЛКАНСКИТЕ КНИЖЕВНОСТИ

Клучни зборови: текст, атом, протонизам, протонизмиотика, книжевна критика

Во теориите за книжевноста, книжевната критика се одредува како активност со поливалентна функција. Книжевниот критичар ги анализира и ги толкува различните книжевни жанрови: поезија, проза и роман, а ги толкува и различните значења кои се скриени во текстот. Во една студија за книжевната критика читаме дека критиката е меѓуговор положен на границата меѓу научниот и уметничкиот дискурс, дискурс каде авторот е еден „ти“ а не само „еден тој“ соговорник за човечките вредности.

„Но овој дијалог е асиметричен, затоа што текстот на писателот е затворен, додека оној на критичарот може да продолжи неодредено.“ (Кулавакова, 2008:176)

Од страна на теоретичарите критиката се одредува преку некои основни референтни вредности: критиката се занимава со идиографски, оригинални, еднаш дадени дела; критиката се занимава и со актуализација и со преоце-

нување на дела од книжевното минато; критичарот влегува во крајно деликатен сплет на интерсубјективни односи, критиката не е само односно дело – критичар, туку критичар – дело – автор – институции (моќ, власт, авторитет, конвенции); критиката е најмалку тројца; критичарот се движи меѓу делото и теоријата; критиката има изразита социјална и прагматска функција; критиката е меѓуговор положен на границата меѓу научниот и уметничкиот дискурс; критичарот е претенциозен читател и друго. Докажано е дека критичарот е една парадоксална фигура поставена помеѓу две реалности, неговата критичка реалност и онаа другата реалност, книжевната. Објектот на книжевната критика е моделот на светот на одреден книжевен текст и јазикот на светот на писателот на одредено дело. Треба да се има предвид фактот дека критика се издигнува врз база на една теорија (поетика), и дека е функционална врз основа на поставките на теориско-методолошките систе-

ми во студирањето на книжевноста, како и во вредносните системи на културните вредности, со посебен акцент на естетските, етичките и антрополошките вредности. Книжевната критика се означува преку три основни функции: интерпретативно-херменевтичка како инструмент на критиката, едукативно-универзална, и академска и естетска функција.

Критиката подразбира и извесна провокативност и актуелност, што претставува причина повеќе за нејзината улога во разбивањето на индиферентноста и атаксичноста на одредени книжевни и културни милјеа.“ (Кулавкова, 2008: 177)

Протонизам – позитивно мислење преку книжевната критика

Протонизмот како теорија и филозофија, чиј основач е Ѓеке Маринај, веќе прифатен во САД, на собирот на професорите по светска книжевност и теорија во градот Де Моен, во 2011 година, а и пошироко (и како наставен предмет во досега дваесет и шест универзитете-

ти низ светот¹, меѓу кои и Универзитетот Харвард), е теоретски и филозофски поим со позитивна тенденција квалитативно да го подобрува нашиот начин на размислување и нашите концептуални можности. Имајќи ја предвид структурата на атомот, односно јадрото и позитивниот протон, Маринај ќе создаде нов концепт не само како книжевна теорија туку и како филозофски концепт, со тенденција за создавање на позитивните концепции и вредности кај луѓето, во интерпретативните стратегии на книжевноста, во филозофските и интеркултурните размислувања на одредени општества.

Својот теоретски систематски концепт, Ѓеке Маринај го заснова на пет принципи: протонизмиотиката (Protonismiotics), комбинацијата на протонизмот и семиотиката. Развојот на протонизмиотиката служи како коректор за критичарот, со цел читателот да ја има можноста за објективно вреднување на одредено критичко дело. Протонизмиотиката го инспирира критичарот протонист да ги истражува односите помеѓу зборовите и контекстите, со цел да се постават такви јазични стратегии кои ќе создава-

¹ Зголеменото влијание на протонизмот и образовните импликации е значително. За помалку од две децении од нејзиното воведување, Теоријата на протонизмот влијаеше на книжевните и академските дискусии, а нејзиното влијание продолжува да расте и да се шири низ целиот свет, вклучувајќи значителен број универзитети во Америка, Европа, Азија и Латинска Америка. Досега протонизмот како теорија и филозофија е застапен во студиските програми на многу универзитети во светот, според досегашните постигнувања, на дваесет и шест познати универзитети. Во октомври 2023 година беше презентираан и на Универзитетот Харвард. Кај нас, протонизмот е застапен во студиската програмата Културологија – втор циклус на студии во Институтот за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје.

Угледните медиуми во САД, какви што се *The Dallas Morning News* и *The Boston Globe*, ја поздравиле Теоријата на протонизмот како инструментариум кој „се стреми да промовира мир и позитивно размислување преку книжевна критика“. Познатиот узбекистански весник *Book World* го нарече протонизмот „теоријата што светот ја чекаше“. Додека италијанскиот весник *Corriere della Sera* ја прогласи за „голема книжевна теорија“ – „Una grande teoria letteraria“. Десетици други медиуми од целиот свет зборуваат и пишуваат позитивно за протонизмот.

ат позитивност во секое одредено дело, бидејќи анализата на одреден текст е секогаш акт на книжевна креација. Принципот на реституција (Restitution) на протонизмот е прашање на книжевна правичност и поетска правда. Ако протонистичкиот критичар нема ништо позитивно што да каже, тогаш тој или таа не треба ништо да кажува. Со други зборови, литературата е уметност и треба да се прослави. Ако нема што да се прослави, тоа не е литература. Во тој случај, зошто да се обидуваме преку книжеvnата критика да критикуваме дела кои не се сметаат за литература? Еден протонистички книжевен критичар секогаш треба да ги бара вистината и позитивната информација. Протонизмот го вреднува пребарувањето (Inquiry) поради епистемолошката постапка во аналитичките објективни способности. Колку и да се објективни критичарите, нивниот вреднувачки потенцијал бара потребна контекстуална ерудиција. Протонизмот смета дека не постои автономна вистина (Truth) надвор од човечкиот ум. Еден протонистички критичар треба да поседува високи етички (Ethics) вредности функционални во одредено општество, поврзани со вистинската книжевност. Протонистичката етика не се занимава со доброто и лошото, туку го истакнува односот помеѓу моралниот суд и другите области преку чувствувањето на различните форми на убавото во книжеvnоста. Значи, Ѓ. Маринај (веќе номиниран за Нобелова награда за литература) својата систематска теорија за книжеvnата критика ја остварува преку петте принципи: протонизмотиката, реституцијата, пребарувањето, вистината и етиката.

Од страна на поистакнатите теоретичари на протонизмот се забележува фактот дека движечката сила на Ѓ. Маринај да се појави со една нова поставена теорија и филозофија е израз на неговото исклучително познавање на филозофијата на прагматизмот и секако на неговата позитивна заложба, секогаш во конструктивна функција на убавото и позитивното во книжеvnоста, уметноста и културата, а и пошироко. Според основачот на протонизмот како систематска теорија за позитивноста на книжеvnата критика, единствено тоа што останува во уметностите и филозофијата се убавината, добрињата и позитивноста. Протонистичката критика го идентификува тоа што резонира универзални идеали и ја верифицира улогата на книжеvnоста во формирањето на индивидуата и на културата во целина. Позитивниот елемент го води светот напред, кога во разните книжевни форми вистинската поезија ќе ја извлече суштината на убавината во животот. Кога човечката убавина се наоѓа во различни форми, и однатре во тоа како се чувствуваме, и кога примаат горчливи лекции луѓето потоа ги промовираат позитивните идеи во одредени општества. Кога преку реторичките фигури поетот поттикнува да се создадат слики преку кои се доживуваат и се прочитуваат новите перспективи на реалноста, кога ја разбираме позицијата на уметноста во однос на убавото и односот на убавото со етичките вредности во општеството, кога хуманизмот е епицентарот на поезијата.

Протонизам – метод на практиката на позитивната книжевна критика

Според Теоријата на протонизмот, кога еден критичар протонист ќе се соочи со одреден текст, најпрвин е принуден да ги побара естетските и моралните вредности во делото, и тоа според свој вкус и своите условни можности. Ако критичарот протонист пронајде помала естетска вредност во делото, треба да го остави настрана делото и не треба да прикажува прецизна реторика кон одреденото дело, едноставно треба да го остави во мирување. Според основачот на протонизмот Ѓ. Маринај,

„Протонизмот, како поим, е метафора која потекнува од физиката со референтна нагласка на атомот: наместо да се задржува на нестабилниот, лесен, негативен електрон, протонистичкиот критичар се грижи за секогаш стабилниот, тешкиот, позитивен протон.“ (Marinaј, 2023)

Значи тенденцијата на Маринај е да ги инспирира книжевните критичари да размислуваат на поинаков начин, како и да ги поттикнува тие да ја зголемуваат функцијата на книжеvnата критика како некој позитивен катализатор за општествената функција на книжеvnоста. Дека протонизмот го одредуваме како позитивно мислење преку книжеvnата критика докажува следниов пример, романот *Најсиношо око* на Тони Морисон, добитничка на Нобеловата награда за литература за 1993 година. Фокализаторскиот карактер на романот е едно единаесетгодишно девојче, црнkinка, со име Пикола. Таа е психолошки фиксирана во мисла-

та дека не е убава, туку е максимално грда, затоа таа ќе се изолира од околината бидејќи длабоко верува дека никој не ја сака. Животот на Пикола станува толку тежок што таа ќе одлучи да ги замени своите природни очи со вештачки сини очи, можеби единствено така ќе ја прифати средината со расни предрасуди. Игнорирана од сите, од учителите, од нејзиниот татко кој ќе ја силува, игнорирана од другарите и другарките во училиштето, Пикола ќе ги почувствува на своја кожа сите можни форми на грдоста, бидејќи општеството поставило високи стандарди за убавото. Пикола е трагична фигура, таа е метафора на човекот да се пронајде во својата другост.

Романот го прикажува трагичниот живот на едно младо девојче, чии душа и тело се отфрлени од општеството на другата страна од убавото. Романот ја потврдува размислата дека ние сме убави кога се чувствуваме убаво, убавото се појавува во различни форми, но и во внатрешноста на индивидуата. Постои и внатрешната убавина, меѓутоа на Пикола општеството со високи стандарди за убавина ѝ ја прекина можноста да се чувствува убава. Во овој случај, при интерпретацијата на романот на Морисон, ние сме приврзаници на протонистичката критика, и овој роман така го доживуваме и читаме преку позитивизмот, преку протонистичката теорија и визија. Протонистичкиот критичар треба да помогне да се идентификува присуството на внатрешните релативни вистини и да се артикулира нивниот потенцијал за хармонична меѓусебна врска. Романот *Најсиношо око* е извонреден реторички аргумент кој служи за

прикажување и дообјаснување на фактот како убавината зависи од општеството во кое живееме. Протонизмот, наспроти тоа, секогаш е во рамнотежа, не со политичката идеологија, туку со идеолошките и уметничките барања на времето, не задржувајќи се воопшто на недостатоците, туку целосно се концентрира само на анализирање и истакнување на позитивните страни и на убавината во литературата и уметноста со која се занимава.

Протонизам за балканските книжевности

Тоа што ја одликува Теоријата и филозофијата на протонизмот е вербата во хуманизмот. Затоа, за оваа теоретска постапка еден книжевен текст, една единствена песна е како еден атом, со засилен акцент на протонот плус кој и онака е потежок и постабилен внатре во структурата на атомот, протонот плус, позитивниот полнеж кој читателот/критичарот го перципира и го вреднува во објективната стварност. Еден од повлијателните индиски поети и критичари Рамеш Чандра Мукопадаја (Ramesh Chandra Mukhopadhyaya), по средбата со основачот на протонизмот Ѓеке Маринај, ќе каже:

„А зошто проповедал протонизам? Ми кажа дека се занимава со литературната критика на Балканот и дека денешните критичари ги преминале бариерите на моралот и уживаат во искрената

сензуалност. Теоријата на протонизмот на Маринај се обидува да го промени ова 'непослушно' однесување на поезијата. Се чини дека тој е лидер кој се осмелува да застане против модата на денот. Тоа едноставно покажува дека, слично на Маринај, и поетите треба да бидат носители на прогресивните идеи во одредените општества. Интертекстуалноста и интерсубјективноста можат да поврзуваат безброј текстови. Но, секој текст е целосен сам по себе, и покрај тоа што несвесно е поврзан со други“ (Dr. Mukhopadhyaya, 2020: 7)

Се поставува прашањето зошто литературната критика на Балканот ги преминува бариерите на моралот и ужива во искрената сензуалност? Одговорот би бил многу едноставен – протонизмот како теорија и филозофија е создаден за да го промовира хуманизмот во светот преку моќта на литературата, преку нејзината естетска и морална едукација. Всушност, и самиот основач на протонистичката теорија потврдува дека се залага за протонистичката критика бидејќи е против влијанието на разни идеолошки, политички, верски и етнички предрасуди кои се ввластени во одредени книжевни дела. Таквите предрасуди не биле и никогаш не можат да бидат дел од книжевноста, тие се против нејзината онтолошка природа. Постојат такви дела и во балканските литератури со идеолошки одредници и предрасуди кон Другиот². Постојат многу примери кога идеолошки-

² Во списанието по книжевност со наслов *Ex Libris* во Тирана (27.12.2022), објавен е текст со интервјуа со наслов „Границите на книжевноста на Балканот“ на познати современи балкански писатели какви што се: Драго Јанчар, Драган Великиќ, Калиун Терзијски, Мехмет Краја, Никола Маџиров, Стефан Чапалику и др. На прашањето дали на Балканот книжевноста треба да служи како орудие за мир и хуманизам, сите споменати писатели едногласно

те критичари почнаа подлабоко да навлегуваат во светот на книжевната критика, ставајќи ги на периферија вистинските книжевни критичари. При вакви упади книжевната критика не може да придонесува за актуелниот развој на книжевноста, бидејќи таа не е во конструктивна функција на вистинската природа на книжевноста која е должна да ги промовира позитивните вредности на одредена национална книжевност. Значи, следејќи ја протонистичката теорија, не треба да се заборава фактот дека критичкиот суд служи за постојано подобрување и развивање на книжевноста. Има одредени изјави по медиумите од страна на вистинските автори кои не се задоволни од ставовите на книжевната критика, не само за одредени дела со никаква вредност туку и за одредени книжевни појави. Не беа задоволни од фактот дека моменталната книжевна критика, за нивната извонредна книжевност, сметаше дека е субјективна, со субјективен израз, а не вистинска книжевност која се заснова во нивното емпириско животното искуство. Се разви една форма на книжевна критика која малку или воопшто не ја допираше вистинската природа на книжевноста. Една ваква примитивна и полемичка постапка, а и поставка, не само што го збуни туку и го оддалечи читателот од исконскиот вкус што ја поседува книжевноста со високи естетски вредности. За тоа Ѓ. Марињај вели:

„Во меѓувреме, балканските писатели и поети почнаа да ја фаворизираат идејата дека вистинската уметност ја познаваат малкумина, а

не многумина, и дека нејзината вредност ќе се вреднува од следната генерација читатели. Овој фаталистички поглед, кој целосно ја игнорираше улогата на книжевната критика, е недоволно да ја поддржи просветената книжевна култура“.
(Marinaj, 2023)

Врз база на горенаведените теоретски претпоставки, основачот на протонизмот ја разви протонистичката теорија и критика исклучиво за балканските литератури, и за сите оние литературни дела кои пропагираат идеологија, политизирајќи ја книжевноста и навредувајќи го Другиот врз база на етничка, расна и некоја друга основа. Затоа се создаде Теоријата на протонизмот како практичен метод за книжевната критика. Ќе нагласиме, кога еден протонистички критичар се соочува со одреден текст, најпрвин треба да го детектира тоа што има естетска вредност, и не само естетска туку и интелектуална и морална вредност во делото, според нејзините поставени услови. Ако протонистичкиот критичар детектира ниски вредности во одредено дело, или детектира предрасуди кон Другиот, тој ќе се воздржи од своите дискусии, и тие делови со навредливи содржини едноставно ќе ги остави во темнина, без да ги коментира преку омаловажувачка реторика. По некоја аналогија за вербата во позитивните вредности во однос на одредена идеологија или политика, за вербата во човекот со хуманистички дух, за вербата во хуманизмот, интересен е еден од најдобрите македонски и балкански писатели Венко Андоновски, кој зборувајќи за конфликтот помеѓу доброто и злото во

се согласуваат со фактот дека книжевноста ако не е инструмент за мир и хуманизам, тогаш не е книжевност.

одредени општества со политичко-идеолошка мелодрама – едните се добри, а другите зли – истакнува,

„Не ме интересираат зли држави, зли поредоци. Ме интересираат зли луѓе. И посебно – добри луѓе! Човекот раѓа поредок, а не поредокот човек“. (Јовковска, 2023: 34)

Интересна е сличноста на исказот на В. Андоновски „човекот раѓа поредок, а не поредокот човек“, со една извонредна песна на Ѓ. Маринај со наслов *Коњи*, инспиративна песна за слободата на човекот од идеологијата.

Цел живот се движиме,
гледајќи секогаш напред.
Она што се крие зад нас,
се плашаме да дознаеме...
Коњите ни шепотат,
Сите сме безимени,
Сите коњи не викаат...
Не плачеме,
Не се смееме,
Само слушаме
Го јадеме тоа што ни го даваат,
Одиме каде што ќе ни кажат,
Никој од нас не е паметен...
Бевме и останавме коњи, пред човекот.
(*Коњи* – поема, мој превод на неколку стихови)

Ѓеке Маринај ги користи сликите за да прикаже што направи човекот од човекот. Тој разликува еден коњ од друг. Таму е коњот на кралот и таму е коњот што го јава принцезата, таму е и дивиот коњ кој цел живот спиел надвор. Маринај прикажува општество во кое повеќето од луѓето се третираат како животни (коњи). Тие се крајно дехуманизирани. Оваа извонредно ин-

спиративна поема се состои од само 20 слободни стихови, со ритам и рима. Оваа поема е биописмото на поетот, не е едноставно писмо, концептуално писмо, туку самиот живот претворен во писмо, во биописмо. Тоа е алегија на една диктатура и на судбината на еден млад студент (самиот автор Ѓ. Маринај), кој успеа да избега од идеолошкиот режим, да ја премине границата и да замине во толку посакуваната слобода. Човекот, страдалник и покорен, метафорично се изедначува со едно енергично животно како што е коњот, кој треба да трча, да продолжи да оди напред без да има можност да погледне лево или десно, туку да се движи само напред бидејќи тоа им беше наредено. Тоа е тој човек коњ, кој е осуден на постојано движење и кој не е во можност да ги прегрнува идеалите на слободниот човек. Маринај успеа да ја премине границата оставајќи ги зад себе само сенката и ехото на својата поезија *Коњи*, објавена во студентското списание *Светлина* во Тирана, а која повикуваше на студентски и сенароден бунт против длабоко дехуманизиранот свет. Во едно интервју Никола Маџиров зборувајќи за книжевноста и политиката, односно зборувајќи за границата и книжевноста, вели дека границите на литературата се различни, дека тие личат на изохипси во атласи кои поврзуваат локации на еднаква височина. Овие граници, вели Н. Маџиров:

„се многу потенци од државните граници, речиси невидливи, но тие се од суштинско значење за оние врски што ја надминуваат територијалната и историската логика. Граничната полиција постојано сомнително го проверува мојот

куфер полн со книги и камења од местата каде што сум бил додека мојата сенка, која ја нема во биометрискиот пасош, веќе е од другата страна на границата. Исто како што нашите зборови па-туваат многу подалеку од нашето физичко при-суство“. (Маџиров, 2022)

Инспирирајќи ги книжевните критичари да размислуваат различно и поттикнувајќи ги да ја зголемат функцијата на книжевната кри-тика, Теоријата и филозофијата на протониз-мот ја поседува тенденцијата да се претвори во позитивен катализатор за општествената функ-цијата на книжевноста. Ќе завршам со едно согледување на познатиот новинар и критичар

по култура Дејвид Грин, објавено во весникот *Dallas Morning News* (<https://marinaj.info/the-theory-of-protonism-part-of-university-in-skopje-macedonia/>) „Теоријата на протонизмот има за цел да промовира ’мир и позитивно размислу-вање’ преку употреба на книжевна критика. Доктор Ѓеке Маринај го објави ова дело како одговор на многу непотребни негативни крити-ки во источноевропската академија. Ова беше проект кој требаше да даде заеднички јазик и да овозможи книжевното дело да се разгледу-ва многу пообјективно во споредба со претход-ните методи“.

Литература

Dr. Mukhopadhyaya, Ramesh Chandra. 2020. *Humanizing Venus*, Kolkata, India.

Kufijtë e kritikës, Ex Libris, Tiranë, 27. 12. 2022.

Маџиров, Николла. (2022) *Kufijtë e letërisë në ballkan*, Tiranë.

<https://marinaj.info/the-theory-of-protonism-part-of-university-in-skopje-macedonia/>

Јовковска, Ана. 2023. *Уметноста на дијалоџот*, Скопје: Институт за македонска литература.

Marinaj, Gjeke. 2023. *Lectures at Harvard University*, Harvard University: USA.

Мартиноска, Ана. 2021. *Книжевноста низ критичката визура*, Скопје: Институт за македонска литература.

Ќулавкова, Катица. 2008. *Теорија на книжевноста*, Скопје.

Afrim Rexhepi

Protonism for Balkan Literatures
(Summary)

Protonism as a theory and philosophy, whose founder is Gjeke Marinaj, has already been accepted in the United States, at the gathering of professors of world literature and theory, in the city of Des Moines in 2011, and beyond, (and as a teaching subject in twenty-six universities so far around the world in including Harvard University), is a theoretical and philosophical notion with a positive tendency to qualitatively improve our way of thinking and our conceptual possibilities. Taking into account the structure of the atom, i.e., the nucleus and the positive proton, Marinaj will create a new concept, not only as a literary theory but also as a philosophical concept, with a tendency to create positive conceptions and values in people, in the interpretive strategies of literature, and in the philosophical and intercultural considerations of certain societies.

By inspiring literary critics to think differently and encouraging them to increase the function of literary criticism, the Theory and Philosophy of Protonism have the tendency to become a positive catalyst for the social function of literature. Protonist theory aims to promote "peace and positive thinking" through the use of literary criticism. Dr. Marinaj published this work in response to much unnecessary negative criticism in Eastern European academia. This was a project that was supposed to provide a common language and allow a literary work to be considered much more objectively compared to previous methods.

Key words: text, atom, protonism, protonismiotics, criticism

Огненка Герасимовска-Димитровска

УДК 781.1:781.4

УДК 78:159.9

Преџеген научен тѳруг / Review article

МЕЛОДИЈАТА, НЕЈЗИНОТО ВЛИЈАНИЕ И МОЌ КАКО УСЛОВ ВО МУЗИЧКАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Клучни зборови: мелодија, музичка психологија, интерпретација, емоции во музиката

Основната задача на истражувањето во овој труд е да ја одгатнеме моќта и влијанието на мелодијата врз формирањето на музичката интерпретација, нејзиното влијание при пренесувањето на музичката мисла, т.е. нејзината практична примена во едукативниот и репродуктивниот процес.

Мелодијата е основниот елемент во музиката кој најчесто пренесува емоции, создава атмосфера и комуницира со слушателите на длабоко, субјективно ниво. Оваа студија ги испитува аспектите на мелодијата како интегрален дел од музичката форма и нејзината улога во музичката интерпретација, особено кога е во прашање образовниот и репродуктивниот процес, при што под „репродуктивен процес“ ја подразбираме музичката изведба.

Да се разбере општата природа на музиката и што соопштува таа е важно за адекватна анализа на музичкиот стил во кој е создадено дело-

то. Композиторите и изведувачите од сите култури, теоретичари од различни школи и стилови, естетичари и критичари, сите се согласуваат со фактот дека музиката има одредено значење кое еднакво влијае врз продуктивните и репродуктивните дејци во музичката уметност, а основата на сиот овој процес е да изврши позитивна мисија врз едукацијата и слушателот.

Што е тоа што го создава значењето на музиката и какви процеси соопштува таа?

Музиката е уметност која влијае врз чувствата и мислите на човекот. Преку сложениите музички структури како што се хармонијата, ритамот и текстурата, мелодијата успева да воспостави емотивна врска со слушателите. Во многу трудови кои се посветени на музичката психологија фокусот кон ова комплексно пра-

шање е ограничен, сведен на оскудни начини на нејзина анализа, дефинирани со сумирање на музиката преку три „заблуди“: хедонизам, атомизам и универзализам. Американскиот филозоф Сузана Лангер за музичкиот хедонизам смета дека тоа е музичка естетика која се профилира врз допаѓање и недопаѓање, потрага по сензационална дефиниција на убавото. Но таквиот пристап е ограничен, бидејќи не се разгледува подлабоката значенска структура на музиката која често ја надминува обичната естетика. Ваквата потрага, освен реакции на уживање и неуживање на прости звуци или основни созвучја, не донесува ништо повеќе. Искажувањето на Лангер ја истакнува ограниченоста на ова видување на музиката. Од друга страна, музичкиот атомизам претставува обид да се разбере музиката како низа посебни и одвоени звуци и созвучја. Овој пристап е корисен за теориски анализи, но не го зема предвид целиот ефект што го создава мелодијата во контекстот на целото дело. Музиката, како временски феномен, функционира преку поврзување на елементите, создавајќи динамика што влијае на емоциите на слушателите. Ваквиот пристап на музичка анализа донесува одредени квалитетни заклучоци, но сепак нецелосни доколку се ограничиме само кон овој вид на аналитички пристап. Универзализмот, пак, е верување дека музичкиот впечаток добиен по пат на експеримент или на друг начин е општ, природен или нужен. Ваквиот пристап на согледување на музиката го иззема композиторот, неговата волја и гениј, сведувајќи го делото на општа нужност.

Согледувајќи ги овие начини на приод кон музичкото дело доаѓаме до констатација – разбирањето на музиката не е можно само преку диференцирање на одредени стимули или обично изолирање на звучните комбинации, туку низ групирање на стимулите во еден вид на образец и поврзување на тие обрасци еден со друг. Емоционалното доживување на музиката не се случува поради поединечни звуци, туку поради нивното групирање и нивната интерпретација во поголем контекст.

Композиторскиот гениј ја користи мелодијата за создавање цврста емотивна релација помеѓу тројството композитор-изведувач-публика, притоа силно интегрирајќи ги и другите фактори кои ја создаваат музичката форма. За композиторот, мелодијата често претставува „јазик“ преку кој се комуницира одредена музичка мисла, емотивна состојба или наратив. Изведувачот, пак, има одговорност да ја „прочита“ мелодијата и да ја пренесе така што ќе ја задржи нејзината емоционална и когнитивна јасност за слушателите. Публиката, која е на крајот од овој синџир на комуникација, реагира на мелодијата со одредени емоции, кои може да се многу индивидуални, но често и универзално разбирливи. Размислувајќи за разликоста при восприемањето на музиката од страна на композиторот, изведувачите и слушателите, филозофот Виготски истакнува дека секое уметничко дело е симболично и бескрајно е разликоста на неговите сфаќања.

Пијанистката и проф. д-р Марија Ѓошевска во својот докторски труд се осврнува кон важноста на релацијата композитор-изведувач каде

изведувачот е исправен пред тешка, но истовремено и благопријатна задача да го спознае делото и да го артикулира несвесното на авторот во својата интерпретација (слатка мака). Изведувачот е на некој начин конкретен субјект кој ја оживува музичката партитура преку сопствените способности, чувства, емоционалност и имагинација. По процесот на откривање на емоциите и емотивните состојби кои авторот ги пренесува во музичкото дело, изведувачот е со сериозна задача да ги разоткрие, да се поистовести со нив и што попрецизно и посликовито да ги пренесе на слушателите. Од квалитетот на емоциите внесени во делото од страна на композиторот, како и од потенцијалот на изведувачот да ги идентификува и да ги пренесе на слушателите, зависи успешноста и квалитетот на целокупниот интерпретативен процес на музичкото дело. Професорот д-р Томе Манчев говори за двонасочната поврзаност помеѓу изведувачот и публиката. Според него повратниот процес-информација 'variation regretua' модерната медицина го определува со ФИДБЕК или повратна спрега, што значи дека публиката на топлата композиторска сензибилност (позитивна биопсихоенергија или биофидбек) возвраќа со соодветна топлина и чувство, манифестирани преку аплаузот и овациите во салата, одблесокот на концертот низ медиумите: печатот, радиото, телевизијата, како и со искажувањата на овластената јавна критика и сл. Со еден збор, одблесокот или рефлексивноста го продолжува дејството на одзвученото музичко дело.

При обидот да ги одгатнеме сегментите кои предизвикуваат емоционални промени кај из-

ведувачите и слушателите при изведбата, т.е. перцепција на одредено дело се наметнува прашањето:

Што предизвикува појава на емоција или состојба на афект во музиката?

Од Платон, па сè до најсовремените трудови за естетиката и значењето на музиката, филозофите и критичарите цврсто го изразуваат своето уверување – музиката може да предизвика емоционални промени кај слушателите. Мноштвото анализи за музичка композиција и интерпретација ја нагласуваат важноста на донесувањето чувства и емоции при изведба на едно дело. Композиторите низ примената на голем број агогички знаци во партитурите откриваат верба во афективната моќ на музиката, а слушателите, и оние во минатото и оние денес, упорно потврдуваат, музиката предизвикува чувства и емоции.

Предизвикот ѝ пред кој сме соочени е да се одглатне стимулот кој го создава емоционалниот одзив и неговата корелација со мелодијата и интерпретацијата. Имајќи предвид дека музиката се одвива низ времето, слушателите и критичарите не се во можност да го одредат конкретниот музички процес кој предизвикува специфична емоционална промена. Поради тоа, најчесто се опишува карактерот на одреден пасаж, дел од композиција или целата композиција, впечатливоста и влијанието. Во тој случај, емоционалниот одзив е настанат од оние елементи на музичка организација кои се постојани, како што се: тематизмот, општиот ам-

битус, динамичкиот дијапазон, оркестрацијата (тембрите, симфонизацијата и симфонизмот), фактурната организација на музичката материја и движечкиот фактор во делото. Размислувајќи за важноста на емоциите предизвикани од страна на музиката и нивното влијание врз слушателите, музичкиот психолог Велд нагласува дека емоционалното доживување пред сè треба да се дефинира како расположение, а не како емоција. Емоцијата е краткотрајна и исчезнува, додека расположението е релативно трајно и постојано. Со тоа Велд ја нагласува моќта на музиката врз човекот, нејзиното влијание врз општата психолошка состојба на индивидуата не само во моментот на восприемање на одредено музичко дело, туку впечатокот од емоциите добиени од музичките стимули траат и по завршување на делото, подолг временски период.

Голем број психолози и денес се согласуваат со мислењето на францускиот филозоф Фредерик Полен, кој уште во 1887 г. изложил мошне рафинирана теорија за емоциите. Според него, доколку се искачимо по хиерархијата на човечките потреби и желби, секогаш доаѓаме до заклучок – тие донесуваат афективни појави само во случај кога пробудената аспирација е подложена на одредена пречка, кочење. Според оваа теорија, емоциите се најизразени во случај кога желбата, потребата која ги предизвикува емоциите е оневозможена, т.е. постои пречка за нејзино остварување.

Земајќи ја оваа теорија за човековата емоционална психологија како појдовна точка при анализата на емоционалните доживувања во музиката, се наметнува и прашањето:

Како и на кој начин музиката предизвикува емоции и воедно ги спречува аспирациите за нивно остварување?

Голем број психијатри и филозофи размислувале на оваа тема. Впечатлив е заклучокот на канадскиот психијатар Џон Мекерди кој говори за „шаблонизирана реакција“. Според него, во музичката литература често се појавува одредена тонска група или низа која секогаш предизвикува ист духовен или моторен одзив, настанувајќи како реакција на даден стимул, сè до моментот на негово запирање, односно блокирање. Редоследот утврден од „шаблонизираната реакција“ е и временски и структурен, т.е. тонската низа не претставува само односот на дејствувањето на образецот туку и негово временско усогласување.

На оваа теорија се надоврзува американскиот композитор и филозоф Леонард Мејер кој открива три емоционални стимули кои предизвикуваат излив на емоционални реакции при изведба на одредено музичко дело: моменти на *очекување*, *неизвесност* и *изненадување*. Овие три елементи се клучни при начинот на кој слушателите ја перципираат музиката.

Очекувањето претставува претпоставка, антиципација од страна на слушателите. Пример за состојба на очекување со акцент на дејството на мелодијата е случајот кога некоја тонска низа е повторена неколкупати, логично слушателот очекува нејзин прекин, или кога во едно дело, создадено во одреден стил, слушателот очекува продолжување на соодветниот хар-

монски тек. Таквото очекување и неговото остварување предизвикува чувство на олеснување кај изведувачите и слушателите.

Непрепознавањето на текот на случувањата како резултат на музички тек кој донесува неколку алтернативи и еднакво веројатни исходи, или во случај кога музичкиот тек сам по себе е необичен и неразбирлив, а со тоа и непредвидлив, предизвикуваат момент на *неизвесност*. Овој стимул донесува моќни емоции кај слушателите и изведувачите и чувство за потреба на разбистрување, разрешување.

Моментот на *изненадување*, односно неочекуваниот исход ги подложува и изведувачот и слушателот во состојба на преиспитување на целиот систем на потврда под претпоставка дека се својствени за делото. Појавата на ваков емоционален стимул е проследена со три можни исходи: (1) умот запира со процена на музиката, уверен дека она што следува ќе го разјасни значењето на неочекуваниот исход; (2) доколку не дојде до разјаснување, доаѓа до појава на раздрозност; или (3) неочекуваниот исход може да се смета за намерна грешка.

Уште еден аспект при анализата на побудување афект или емоционална состојба во музиката претставува улогата на дисонанците, која е особено значајна за мелодијата и нејзиното интерпретативно нагласување и начин на презентирање. Акустичарите и психолозите од Питагора па сè до Ревек, се обидуваале да ја објаснат и одгатнат појавата на консонанците и дисонанците на акустичко-психолошка основа, но досега не е изложена теорија која би можела во целост да се одбрани и на која не би има-

ле приговор. Италијанскиот музички теоретичар Џозефо Царлино уште во 1558 г. ја подвлекол важноста на дисонанците и нивната голема емоционална моќ. Според него доколку композициите се изградени целосно од консонанци, иако од нив ќе произлегуваат пријатни звуци и пријатни ефекти, сепак би биле некако несовршени и како звук и како композиција, бидејќи ќе им недостига големата елеганција која доаѓа од дисонанците. Во музичката хармонија, разликата која ја создаваат консонантите и дисонантите претставува нивниот потенцијален движечки фактор. За овој проблем пишува и филозофот Леонард Мејер, според кој консонантниот интервал изгледа стабилен, целосен сам по себе и не произведува чувство и потреба од движење кон други тонови. Дисонантниот интервал произведува немир, очекување на разрешување или движење кон консонантен интервал. Без примената на дисонантите во едно дело не би постоела нужната потреба од мелодиско-хармонско движење во музиката. Напрегнатоста која ја носат дисонантите е еднакво емоционално моќна како и олеснувањето кое е постигнато со нивното разрешување, т.е. со појавата на консонантите.

При размислувањата за емоционалните стимули кои ги донесува музиката, филозофот Леонард Мејер истакнува уште една специфична појава, т.н. „визуелни асоцијации“ и големата емоционална моќ што ја овозможуваат тие. Визуелните асоцијации можат да бидат индивидуални, кога се однесуваат на одредено доживување на слушателот, или колективни, кога група слушатели припаѓа на една одредена култу-

ра. Визуелната асоцијација на цела една група се именува со терминот – конотација. За успешно постигнување на „визуелна асоцијација“ мелодијата треба да биде изградена во соодветен регистар, како и со соодветно темпо, динамика, метро-ритмичка состојба, фактура итн. Овие асоцијации ја зајакнуваат емоционалната врска помеѓу музиката и слушателите. Мелодијата не само што пренесува емоции, туку и културни кодови. Музиката од различни култури користи различни скали и тонални структури за да пренесе одредени емоции или наративи. Овие музички системи влијаат врз начинот на кој слушателите од различни култури ја доживуваат музиката.

Со откривањето на овие параметри во музичкото дело, особено концертно, т.е. неговиот психоаналитички портрет, се открива неговата имагинативна содржина, идеја, порака или концепт, со што изведувачот уште повеќе се доближува кон успешно остварување на основната вредност во репродуктивната уметност – квалитетна интерпретација. Се разбира, освен про-

дирање во невидливите, емоционалните слоеви на делото, за постигнување на максимално интерпретациско ниво потребно е изведувачот да поседува добра практична и теоретска подготовка, одлично владеење на инструментот, како и познавање на теориските музички дисциплини кои овозможуваат разоткривање на делото, притоа внимавајќи со основните параметри на музичката теорија, музикологијата, интонацијата, хомофонијата со нејзините параметри, полифонијата со севкупните содржини, совршеното владеење на тембровите карактеристики на музичките инструменти, оркестрацијата со неограничените можности, анализата и разоткривањето на музичко дело итн. Тука се и другите квалитети кои треба да ги поседува изведувачот со цел постигнување оптимална репродукција, а тоа се: надареност, талент, музички способности, мотивација, интелигенција, емоционална интелигенција, креативност, имагинација-фантазија, интуиција, оригиналност, личност-карактер, емоција, вкус.

Литература

- Барток, Б. 1997. *О влијанија крестанској музике на музика нашегo бремена*, Москва.
- Булчевский, Фомин. 1998. *Краткий музыкальный словарь*, Москва: Музык.
- Ѓошевска, М. 2009. *Аспекти на влијание на хармонијата врз репродуктивниот процес погледнао низ призма на делото Соната за пијано D-960 од Франц Шуберт*, Скопје.
- Коларовска-Гмирја, В. 2004. *Аспекти на заемното дејствување на музичката педагогија и музичката практика на XX век*, Скопје: Музика, 11, СОКОМ.
- Мазель, Л. 1952. *О мелодии*, Москва.
- Манчев, Т. 2001. *Движењето суштински елементи кај симфониското творештво*, Скопје: СОКОМ.
- Переврзев, Н. 1966. *Проблеми музикалногo интонирования*, Москва.

- Спасов, Б. 1979. *Опит за класификация на съвременните композиционни методи*, София: Музикални хоризонти.
- Христов Д. 1973. *Към теоретичните основи на мелодиката*, Том I, София.
- Христов Д. 1982. *Към теоретичните основи на мелодиката*, Том II, София.
- Ajdačić, D. 1991. „Folklor I njegova umetnička transpozicija“, реферати од научен собир одржан од 24 до 26 октомври, Белград.
- Combarieu, J. 1911. *La musique, ses lois, son evolution*. Paris .
- Dichter, L. 1977. *Geschichte der Musik*, 1. Leipzig.
- Langer, K.S. 1951. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor book Co.
- MacCurdy, J. T. 1925. *The Psychology of Emotion.*, New York: Harcourt, Brace & Co.
- Mejer L. B.: *Emocija I značenje u muzici*, Nolit, Beograd, 1986, стр.47-52.
- Paulhan, F. 1930. *The laws of Feeling*. New York. Harcourt, Brace & Co.
- Reimann, H. 1900. *Die elemente der musikalischen aesthetic*. Berlin.
- Vygotsky, L. 1974. *The psychology of art*. USA: The MIT Press.
- Weld, H. P. 1912. *An Experimental Study in Musical Enjoyment*, American Journal of Psychology.
- Zarlino, G. 2011. *Le Istituzioni armoniche*, 3. Rome: Diastema.
- Hindemith. P. 1959. *Komponist in seiner Welt*, Zürich: Atlantis-Verlag.

Ognenka Gerasimovska - Dimitrovska

**Melody, its Influence and Power as a Condition in Musical
Interpretation**
(Summary)

The primary objective of this research paper is to explore the power and influence of melody on musical interpretation and its role in conveying musical ideas, particularly in educational and performative contexts.

Understanding the fundamental nature of music and its communicative function is crucial for a thorough analysis of the musical style in which a work is created. Composers, performers, theorists from various schools and styles, as well as aestheticians and critics, converge on the idea that music possesses a specific meaning that significantly impacts both productive and reproductive activities within the realm of musical art. At the heart of this process lies a commitment to fostering positive outcomes in education and enhancing the listener's experience.

This paper will focus on several key questions: What constitutes the meaning of music? What processes does it communicate? What triggers emotional responses or states of affect within music? Additionally, how does music evoke emotions while simultaneously moderating the pursuit of their realization? By addressing these questions, this research aims to provide deeper insights into the role of melody in musical experience and its educational significance.

Key words: melody, musical interpretation, performance contexts, meaning of music, emotional responses

Тамара Купева

УДК 014.3:[050:82.091(497.7)"1995/2024"

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Ј А

CONTEXT / КОНТЕКСТ (1995 – 2024)

Review for Comparative Literature and Cultural Research

Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 1 (1995) ISBN 9989-724-00-8

1. **Ѓурчинов, Милан.** „Кон прашањето за раните видови на раскажувачката проза и појавата на романот во македонската литература“. *Книжевен контекст* (1995): 15-25
2. **Ќулавкова, Катица.** „Континуитетот на македонската книжевна историја“. *Книжевен контекст* (1995): 26-40
3. **Шелева Елизабета.** „Современи теориски пристапи“. *Книжевен контекст* (1995): 41-54
4. **Прокопиев, Александар.** „Барокните вибрации на есејот“. *Книжевен контекст* (1995): 55-69
5. **Андоновски, Венко.** „Типови критички судови кај четвртата генерација македонски критичари (Катица Ќулавкова, Атанас Вангелов, Данило Коцевски“. *Книжевен контекст* (1995): 70-82
6. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Македонската книжевна наука. Монографски публикации 1945-1989 - библиографија“. *Книжевен контекст* (1995): 85-103
7. **Јовановска, Славица.** „Теориски студии од областа на наратологијата“. *Книжевен контекст* (1995): 104-112
8. **Тодорова, Лилјана.** „За присуството на француското драмско творештво во Македонија кон крајот на 19 век и почетокот на 20 век.“ *Книжевен контекст* (1995): 115-130
9. **Стојановиќ-Јанева, Вера.** „Јиржи Волкер во преведувачката трансформација на Блаже Конески и Славко Јаневски“. *Книжевен контекст* (1995): 131-143
10. **Урошевиќ, Влада.** „Македонската литература во Франција и на француското подрачје (1945-1990)“. *Книжевен контекст* (1995): 144-157
11. **Тодорова-Јанешлиева, Љубица.** „Проникнувања меѓу англиската, американската и македонската поезија“. *Книжевен контекст* (1995): 158-165
12. **Прокопиев, Александар.** „Симболистичките елементи во поезијата на Милан Војницалија и Ацо Караманов“. *Книжевен контекст* (1995): 166-174
13. **Ковилоска-Попоска, Иванка.** „Шекспир во Македонија во 20 век“. *Книжевен контекст* (1995): 175-185
14. **Грчева, Ранка.** „Германската книжевност во Македонија (1944-1987)“. *Книжевен контекст* (1995): 186-197
15. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Рецепцијата на модерната француска поезија во Македонија“. *Книжевен контекст* (1995): 198-215
16. **Јанчулева, Ружица.** „Л.Н. Толстој во Македонија“. *Книжевен контекст* (1995): 216-221
17. **Стефановски, Горан.** „Англиската драма (без Шекспир) во Македонија од 1915-1985“. *Книжевен контекст* (1995): 222-233
18. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Од македонско-руските книжевни врски“. *Книжевен контекст* (1995): 234-242

19. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Трудови од областа на книжевната компаратистика (Историја на компаративната литература и теориски проблеми) – библиографија“. *Книжевен контекст* (1995): 245-259
-

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 2 (1996) ISBN 9989-43-074-8

20. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Раскажувачката техника на Чехов и Конески“. *Книжевен контекст* (1996): 11-25
21. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Мајаковски, Есенин, Блок – влијанија во македонската поезија“. *Книжевен контекст* (1996): 27-51
22. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Руската постоктомвриска проза и македонскиот роман“. *Книжевен контекст* (1996): 53-81
23. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Западните влијанија во македонскиот расказ од 50-те :Некои аспекти на осовременувањето на македонскиот расказ“. *Книжевен контекст* (1996): 83-110
24. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Матеја Матевски и шпанската поезија“. *Книжевен контекст* (1996): 111-141
25. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Појавата на модерните постапки во македонскиот роман во контакт со западноевропското и американското романсиерско искуство“. *Книжевен контекст* (1996): 143-179
26. **Прокопиев, Александар.** „Градот и урбаното во новиот македонски расказ и влијанијата од современата светска проза“. *Книжевен контекст* (1996): 181-203
27. **Прокопиев, Александар.** „Ацо Шопов во дијалог со современото искуство“. *Книжевен контекст* (1996): 205-225
28. **Прокопиев, Александар.** „Модерното и пост-модерното во македонскиот роман на 80-те“. *Книжевен контекст* (1996): 227-251
-

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 3 (1999) ISBN 9989-886-01-6

29. **Њиши, Армандо.** „Компаративната книжевност како дисциплина на деколонизацијата“. *Книжевен контекст* (1999): 13-19
30. **Шелева, Елизабета.** „Метод и прошетка (компаративистиката денес)“. *Книжевен контекст* (1999): 21-32

31. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Развојот на компаративната книжевност во Македонија“. *Книжевен контекст* (1999): 33-48
32. **Радически, Науме.** „Развојните специфичности на македонската книжевност во поширокиот книжевен и културен контекст“. *Книжевен контекст* (1999): 49-58
33. **Волнаровски, Петар.** „Жанрот, теоријата и историјата на научната фантастика“. *Книжевен контекст* (1999): 59-69
34. **Велев, Илија.** „Ракописните антолошки зборници во македонската книжевна традиција“. *Книжевен контекст* (1999): 71-83
35. **Јакимовска-Тошиќ, Маја.** „Византиската хроника и оригиналната хроничарска продукција во македонската средновековна литература“. *Книжевен контекст* (1999): 85-96
36. **Миловска, Добрила.** „Македонско-романски книжевни врски во минатото“. *Книжевен контекст* (1999): 97-100
37. **Татаровска, Ленка.** „Сончевиот логос како небесен пратип и неговиот одраз во македонското усно творештво“. *Книжевен контекст* (1999): 101-108
38. **Анастасова-Шкрињариќ, Нина.** „Чедоморството и мотивот *невесџа чедоморка* во словенчката и во македонската балада“. *Книжевен контекст* (1999): 109-118
39. **Прокопиев, Александар.** „Методологија на бележење на сказните (врз примерите на Верковиќ, Шапкарев и Цепенков)“. *Книжевен контекст* (1999): 119-125
40. **Сталев, Георги.** „Три варијации на една сказночна тема (Грим, Пушкин и Ј. Крчовски)“. *Книжевен контекст* (1999): 127-136
41. **Тодорова, Лилјана.** „Културни интеракции: Негроафриканската тема во француската литература“. *Книжевен контекст* (1999): 137-144
42. **Кошка, Рајна.** „Англиската ренесансна драма/театарот на апсурдот/ физичкиот театар: некои споредби“. *Книжевен контекст* (1999): 145-148
43. **Грчева, Ранка.** „Хајнеовите животни и книжевни контроверзи, прилог кон неговата рецепција во Македонија“. *Книжевен контекст* (1999): 149-158
44. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Романтичарската елегија и современата македонска поезија“. *Книжевен контекст* (1999): 159- 166
45. **Ристески, Димитрија.** „Теоретско-естетските погледи на А. К. Воронски и Г. В. Плеханов за психологијата на уметничкото творештво“. *Книжевен контекст* (1999): 167-174
46. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Една книжевна паралела: Чинго и Платонов“. *Книжевен контекст* (1999): 175-184
47. **Мојсиева-Гушева, Јасмина.** „За некои допирни точки во поетиките на Андриќ и Конески“. *Книжевен контекст* (1999): 185-193
48. **Момировска, Нада.** „Митот како имагинација на постоењето (Со споредба на дел од поезијата на Б. Конески и С. Јаневски)“. *Книжевен контекст* (1999): 195-200
49. **Бановиќ-Марковска, Ангелина.** „За значењата на несвесното и за силата на имагинацијата :во расказниот свет на Витолд Гомбровиќ и на Александар Прокопиев“. *Книжевен контекст* (1999): 201-212

50. **Тушевски, Ванчо.** „Духовната генеза на песната „Момина клетва“ од Константин Петкович (текст во контекст)”. *Книжевен конџекст* (1999): 213- 218
 51. **Стојановска-Друговац, Јованка.** „Рецепција на делото на Вук Стефановиќ-Караџиќ во македонската книжевност и наука (1787-1864) :по повод 212 г. од раѓањето и 135 г. од смртта“. *Книжевен конџекст* (1999): 219-224
 52. **Тоциновски, Васил.** „Атанас Трендафилов – Ванцети и социјалната литература“. *Книжевен конџекст* (1999): 225-236
 53. **Мојсова-Чепишевска, Весна.** „За уметничката сказна *Шеќерна ѝриказна*“. *Книжевен конџекст* (1999): 237-251
 54. **Котеска, Јасна.** „Романот Дворскиот поет во апаратот за летање на Влада Урошевиќ и неговите врски со светската традиција на научната фантастика, пародираниот жанровска литература и новите постмодернистички текови“. *Книжевен конџекст* (1999): 253-262
-

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 4 (2002) ISBN 9989-886-41-5

55. **Прокопиев, Александар.** „Борхес како хакер“. *Книжевен конџекст* (2002): 9-11
56. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Игровните аспекти на литературата: за поимот ‘лудичка постапка’“. *Книжевен конџекст* (2002): 13-20
57. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Македонската книжевност како составен дел од интерлитерарното заедништво на Медитеранот“. *Книжевен конџекст* (2002): 21-28
58. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Магичното и езотеричното како извори на поетичното“. *Книжевен конџекст* (2002): 29-37
59. **Мојсиева-Гушева, Јасмина.** „За феноменот ‘Голи Оток’“. *Книжевен конџекст* (2002): 39-43
60. **Реџеџи, А. Африм.** „Потрага по тајната азбука :Функцијата на наративните симболи во делата на Луан Старова“. *Книжевен конџекст* (2002): 45-55
61. **Алаѓозовски, Роберт.** „Хронолошка таблица на постмодеринизмот по региони“. *Книжевен конџекст* (2002): 57-73
62. **Петровска-Кузманова, Катерина.** „Спецификите на преведувањето за театар“. *Книжевен конџекст* (2002): 75-80
63. **Велев, Илија.** „Јоан Презвитер – протагонист за византиско-македонските книжевни врски во XI век“. *Книжевен конџекст* (2002): 81-84
64. **Јакимовска-Тошиќ, Маја.** „Владислав Граматик и единството на јужнословенската книжевна традиција“. *Книжевен конџекст* (2002): 85-95
65. **Мартиноска, Ана.** „Македонските народни гатанки во Балкански контекст“. *Книжевен конџекст* (2002): 97-102

-
66. **Стојановска-Друговац, Јованка.** „Значењето на семејството Илиќ за српската литература“. *Книжевен контекст* (2002): 103-113
67. **Тоциновски, Васил.** „Митот на драмската балада ‘Свети Седумчисленици’“ од Кирил Христов“. *Книжевен контекст* (2002): 115-122
68. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Сликата на другиот во *Тријолска кација* на Драги Михајловски и *Замена на месџаџа* на Дејвид Лоџ“. *Книжевен контекст* (2002): 123-128
69. **Аврамовска, Наташа.** „Записи на секидневниот дипломат. Зафир Г. Белев (1845, Охрид – 1907, с. Костенец)“. *Книжевен контекст* (2002): 129-140
70. **Миронска-Христовска, Валентина.** „*Тешкојто* – релација меѓу поезијата и народната игра“. *Книжевен контекст* (2002): 141-146
71. **Мартиновски, Владимир.** „Гостопримството на Аврам: Парадигма на библиското гостопримство“. *Книжевен контекст* (2002): 147-156
-

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 5 (2007) ISBN 978-9989-886-63-8

КОМПАРАТИВНИТЕ СТУДИИ ДЕНЕС

Научна конференција по повод 25 години од основањето на катедрајќа за оишја и компаративна книжевност, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 24.10. 2006 г.

72. „Обраќање на Маја Бојацевска по повод Јубилејот 25 години од основањето на Катедрата за општа и компаративна книжевност.“ *Книжевен контекст* (2007): 9-12
73. **Беснер, Жан.** „Неколку белешки за компаративната книжевност. Компаративната книжевност во рамките на книжевните проучувања и општествените науки“. *Книжевен контекст* (2007): 15-21
74. **Ѓурчинов, Милан.** „Компаративната книжевност пред новите предизвици“. *Книжевен контекст* (2007): 23-27
75. **Ќулавкова, Ката.** „Идентитетот на книжевната наука меѓу култот на методолошката иманентност и фактот на методолошката конверзија“. *Книжевен контекст* (2007): 29-40
76. **Лужина, Јелена.** „Компаратистиката спроти културализмот“. *Книжевен контекст* (2007): 41-44
77. **Тодорова, Лилјана.** „Од најновите активности на AILC: XVI Конгрес во Преторија, Јужна Африка“. *Книжевен контекст* (2007): 45-48
78. **Шелева, Елизабета.** „Невдоменоста како компаративистички концепт, резиденцијалноста на компаративните студии денес и овде“. *Книжевен контекст* (2007): 49-53
79. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Социо-културната и научната релевантност на компаративните проучувања“. *Книжевен контекст* (2007): 55-59

80. **Танески, Звонко.** „Компаративно-методолошките параметри во литературно-историските истражувања на словачката и македонската литература“. *Книжевен контекст* (2007): 61-68
81. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Прирачници по општа и компаративна книжевност (по повод македонското издание на книгата *Компаративна книжевност*, прир. Армандо Њиши, Скопје, ДККМ и Магор, 2006)“. *Книжевен контекст* (2007): 69-72
82. **Србиновска, Славица.** „Наратологијата и теоријата на визуелната култура“. *Книжевен контекст* (2007): 73-80
83. **Ѓорѓиева, Марија.** „Влијанието и интертекстуалноста: концептуални ин-верзии“. *Книжевен контекст* (2007): 81-87
84. **Мартиновски, Владимир.** „Предизвиците на споредбените интермедијални проучувања“. *Книжевен контекст* (2007): 89-92
85. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Бретоновата *Надја* во служба на надреализмот“. *Книжевен контекст* (2007): 93-101
86. **Мојсиева-Гушева, Јасмина.** „Ониризмот на надреалистичката поетска слика“. *Книжевен контекст* (2007): 103-108
87. **Ангеловска, Билјана.** „Ако единствена си ти невидена Атлантида (антички теми во поезијата на Веле Смилевски)“. *Книжевен контекст* (2007): 109-113
88. **Грандаковска, Софија.** „Народниот вез како глобален семиотички знак“. *Книжевен контекст* (2007): 115-121
89. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Саможртвата - казна или морален чин“. *Книжевен контекст* (2007): 123-128
90. **Анастасова, Сенка.** „Текстот, наратологијата и современата медиологија во техно-капитализмот“. *Книжевен контекст* (2007): 129-139
91. **Прокопиев, Александар.** „Регионално-национално: воведна белешка за изборот есеи од балкански автори“. *Книжевен контекст* (2007): 143-144
92. **Милетиќ, Драшко.** „Поговор“. *Книжевен контекст* (2007): 145-146
93. **Велев, Илија.** „Национални легенди или балканска митологија“. *Книжевен контекст* (2007): 147-149
94. **Вистонитис, Анастасис.** „Пепелиштата на дваесеттиот век“. *Книжевен контекст* (2007): 151-152
95. **Бремер, Алида.** „За љубовта, бавноста, слободата и милоста“. *Книжевен контекст* (2007): 153-157
96. **Ердоган, Асли.** „Сопствениот молив“. *Книжевен контекст* (2007): 159-160
97. **Реџеми, А. Аџрим.** „Интеркултурална комуникација/фигура оксиморон“. *Книжевен контекст* (2007): 161-163
98. **Глигорова, Бела.** „Да се биде или не: Во кожата на академското живеење“. *Книжевен контекст* (2007): 165-167
99. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Надмудрување на математичката логика или како еден станува поголемо од четири“. *Книжевен контекст* (2007): 169-171

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 6 (2008) ISBN 978-9989-886-70-6

100. **Шкуљ, Јола.** „Може ли нашите културни асиметрии да се читаат поинаку? Покана за преосмислување на современите гледишта за книжевните истории“. *Книжевен контекст* (2008): 9-23
101. **Анастасова, Сенка.** „Наратологијата и проблемот на акумулацијата папки/архиви: од меморија до настан“. *Книжевен контекст* (2008): 25-36
102. **Зеленка, Милош.** „Средна Европа во книжевните и културните дискурси на дваесеттиот век“. *Книжевен контекст* (2008): 37-48
103. **Прокопиев, Александар.** „Каде е балканскиот Луис Харс?“. *Книжевен контекст* (2008): 49-52
104. **Мартиновски, Владимир.** „Книжевниот превод и интеркултурната комуникација“. *Книжевен контекст* (2008): 53-61
105. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Компаративни истражувања во сферата на фолклористиката“. *Книжевен контекст* (2008): 63-68
106. **Грандаковска, Софија.** „Триптих: Нови сознанија за историскиот континуитет и идентитет на женското монаштво во Македонија (XIV-XVIII век)“. *Книжевен контекст* (2008): 69-88
107. **Тодорова, Лилјана.** „Во чест и слава на акад. Зоран Константиновиќ, книжевен теоретичар и компаратист со значајни дела и за македонската компаративистичка наука“. *Книжевен контекст* (2008): 89-92
108. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Од витрините на компаративната книжевност“. *Книжевен контекст* (2008): 93-98
109. **Мирчевска-Бошева, Биљана.** „Компаративистиката на XIV Меѓународен славистички конгрес“. *Книжевен контекст* (2008): 99-103

КНИЖЕВЕН КОНТЕКСТ БР. 7 (2009) ISBN 978-9989-886-77-5

110. **Прокопиев, Александар.** „Измислувајќи ја Европа“. *Книжевен контекст* (2009): 7-11
111. **Ќулавкова, Катица.** „Од Црн Бог до Црна Арапина: Различни митски и историски актуализации на универзалната матрица на црното“. *Книжевен контекст* (2009): 13-33
112. **Аврамовска, Наташа.** „Бајката и бајковитото и хронотопот на јужнословенскиот Балкан“. *Книжевен контекст* (2009): 35-42
113. **Ѓорѓиева, Марија.** „Де-мистификации и ре-визии на историјата (моделот на апокрифна историја во романот *Александар и смртта* на Слободан Мицковиќ“. *Книжевен контекст* (2009): 43-52

114. **Рецепи, А. Африм.** „Миграција на митската фигура во романот (теоретски прагматизам: романите *Одисеј* од Данило Коцевски и *Монстирум* од Исмаил Кадаре) “. *Книжевен конџекст* (2009): 53-55
 115. **Смилевски, Гоце.** „Интермедиијалните аспекти на песната ‘Обратна логика на Хиеронимус Бош’ од Јован Павловски“. *Книжевен конџекст* (2009): 57-61
 116. **Мартиновски, Владимир.** „Книгата како сведоштво (кон *Книжевни сведоштва* на Билјана Ангеловска, Сигмапрес, 2008)“. *Книжевен конџекст* (2009): 63-66
 117. **Дамчевска, Весна.** „Поствоена Европа низ призмата на еден дезинтегриран интелектуалец. Кон скептицизмот на Макс Фриш пројавен низ политичките ставови во дневничките записи и во книжевното творештво“. *Книжевен конџекст* (2009): 67-76
 118. **Поповска, Елисавета.** „Од *Нов роман* до *Нова Авџиобиографија* – во чест на Ален Роб-Грије“. *Книжевен конџекст* (2009): 77-92
 119. **Груиќ-Грмуша, Ловорка.** „Бомбардирањето на Дрезден – историски миг којшто го обележува романот на Курт Вонегут“. *Книжевен конџекст* (2009): 93-101
 120. **Гилевски, Аполон.** „Интермедиијалните односи меѓу книжевноста и џезот во романот *На џај* од Џек Керуак“. *Книжевен конџекст* (2009): 103-110
 121. **Драговиќ, Андриана.** „Градење културен идентитет: Барселона. Културен идентитет“. *Книжевен конџекст* (2009): 111-118
 122. **Коцарев, Сашо.** „Анализа на содржината на некомерцијалниот документарен филм *Духови на времето*, демистификација на современи митови“. *Книжевен конџекст* (2009): 119-127
-

123. **Cazzato, Luigi.** “The South Italian ‘Strange Malady’ and the British Hunt for the Mythical Spider”. *Context / Конџекст* (2010): 9-19
УДК 316,7:2-264(450-13)
124. **Прокопиев, Александар.** „Le Procure (историја на една култна кафеана)“. *Context / Конџекст* (2010): 21-24
УДК 821.163.3-4
125. **Stojmenska-Elzeser, Sonja.** “The Creative Topography of the Lake Ohrid Border Region“. *Context / Конџекст* (2010): 25-31
УДК 821.163.3-4
126. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Другото во препознатливото :размислувања по повод ликовната изложба ‘Со чело на прст’ на Мирослав Масин“. *Context / Конџекст* (2010): 33-44
УДК 75.037(497.7)(06.064)
127. **Zelenka, Miloš.** “Comparatist Perspective in Intercultural Research and Imagology“. *Context / Конџекст* (2010): 45-54
УДК 82.091

128. **Ѓурчинова, Анастасија.** „Деколонизација и интеркултурност: Италијанската школа за компаративна книжевност и нејзиниот импакт во Македонија“. *Context / Контекст* (2010): 55-64
УДК 82.091
129. **Ginger, Andrew.** “Turning Points in great - power Conflict and the Context of ‘peripheral’ cultures: The Case of Modern Spain“. *Context / Контекст* (2010): 65-75
УДК 316.48(460)
130. **Татаровска, Ленка.** „Светот како име - јазикот, името, идентитетот-“. *Context / Контекст* (2010): 77-88
УДК 398(=163.3)
131. **Mojsieva-Guševa, Jasmina.** “The Origin of Morality“. *Context / Контекст* (2010): 89-97
УДК 177
132. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Македонскиот културно-историски идентитет низ призмата на Кирил Николов“. *Context / Контекст* (2010): 99-109
УДК 316.722-027.6(=163.3)(091)
133. **Avramovska, Nataša.** “The Left Ventricle of the Female Script (A Reading of the Short Stories of Olivera Nikolova)“. *Context / Контекст* (2010): 111-120
УДК 821.163.3-32.09
134. **Маркоска, Марта.** „(О)прашувачи или фертилизација на знаењето“. *Context / Контекст* (2010): 121-133
УДК 24-31-1
135. **Jakimovska-Tošić, Maја.** “The Medieval Route of *The Secret book*“. *Context / Контекст* (2010): 135-142
УДК 27-876.450247
136. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Интеркултурни средби: Присуство на современата португалска поезија на Струшките вечери на поезијата“. *Context / Контекст* (2010): 143-148
УДК 821.134.3:821.163.3].09
137. **Martinovski, Vladimir.** “Interartistic Studies as an *In-between* Experience“. *Context / Контекст* (2010): 149-155
УДК 801.73 82-1.0
138. **Велев, Илија.** „Творечко-развојниот концепт на македонската книжевна историја : Можна ли е типологизацијата на концептот «книжевен европентризам»?“. *Context / Контекст* (2010): 157-161
УДК 821.163.3.09
139. **Andonovski, Venko.** “Macedonian Fiction between the Bogomilian Impulses and the ‘theodicy’“. *Context / Контекст* (2010): 163-169
УДК 821.163.3.09
140. **Gligorova, Bela.** “An Auto-Performative (Ethno/graphic) Journey with Jonathan Demme’s *Swimming to Cambodia* (1987): Listening to Spalding Gray ‘Gesture’ his Way through the Cinematic

- Reality of Intersecting ‘Contact Zones’ “. *Context / Контекст* (2010):177-188
УДК 82-312.6
141. **Мартиноска, Ана.** „Од фолклорот преку Блаже Конески до современата култура “. *Context / Контекст* (2010): 189-201
УДК 821.163.3.09
142. **Gaprindashvili, Nana.** “A Discourse on Socialist Realism and Some Peculiarities of Children’s Literature in Georgia“. *Context / Контекст* (2010): 203-209
УДК 82.93(479.22)
143. **Pavlovski, Mišel.** “Brecht and Death “. *Context / Контекст* (2010): 211-215
УДК 821.163.3-4
144. **Китевски, Марко.** „Свети Климент Охридски Чудотворец во споменот на народот “. *Context / Контекст* (2010): 217-223
УДК 398.22(=163.3)
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 9 (2011) ISSN 1857-7377

145. **Gjuric, Dubravka.** “Cultural Studies and Studies of Poetry and Visual Art: American Language Poetry and British Feminist Art History“. *Context / Контекст* (2011): 9-15
УДК 316.74:821.111(73)-1
146. **Banovic-Markovska, Angelina.** “The Concept of the *European Political Identity* and the Borders of Europe: Real, Imaginary and Ideological“. *Context / Контекст* (2011): 17-22
УДК 316.722-027.542(4)
147. **Gligorova, Bela.** “Re(claiming) Silences, Engendering Race: What bell hooks and Walt Whitman Share in Common“. *Context / Контекст* (2011): 23-30
УДК 305-055.2:316.344.5(73) УДК 821.111(73).09
148. **Mojsova-Chepisevska, Vesna.** “On the Demise of the Yugoslavian Myth through the Deconstruction of a State (a Macedonian experience)“. *Context / Контекст* (2011): 31-39
УДК 316.356.4(497.7) УДК 821.163.3-31.09
149. **Avramovska, Natasha.** “Gender and Archetypes in drama“. *Context / Контекст* (2011): 41-56
УДК 821.163.3-2.09 УДК 821.18(497.7)-2.09
150. **Nikolovska, Zorica.** “Homage to Christa Wolf – a Feminist Deconstruction and Reconstruction of the Cassandra Myth“. *Context / Контекст* (2011): 57-63
УДК 316.643.3:305-055.2]:821.112.2-31
151. **Stojanova, Nikolina.** “The Representation of the Subject and the Identity Quest in Julio Cortazar’s *Hopscotch*“. *Context / Контекст* (2011): 65-83
УДК 821.134.2(82)-31.09

152. **Ноневски, Вангел.** „Уметничкото дело во ерата на интерактивниот контекст“. *Context / Контекст* (2011): 85-97
УДК 7:004.738
153. **Kechan, Ana.** “The Four Stages of the Anima in J.R.R. Tolkien’s *The Lord of the Rings*“. *Context / Контекст* (2011): 99-107
УДК 821.111-31:159.964.26
154. **Rehberi, Afrim.** “The Deconstruction of Aesthetics (upon Examples from Western and Islamic Aesthetics)“. *Context / Контекст* (2011): 109-114
УДК 111.852(049.3)
155. **Караниколова, Луси.** „Има ли ден?!...за нив... и за нас (за поезијата на Кочо Рацин и музиката на Тоше Проески)“. *Context / Контекст* (2011): 115-121
УДК 821.163.3-1:784.011.26
156. **Ракичиев, Наташа.** „Алтернативен идентитет – културна политика во книжевниот дискурс“. *Context / Контекст* (2011): 123-128
УДК 316.733:316.37]:82
157. **Франк, Манфред.** „Што е тоа неоструктурализам?“. *Context / Контекст* (2011): 129-148
УДК 81:1 УДК 165.75
158. **Puljar D’Alesio, Sanja.** “Construction of a Place in Ethnographic Film“. *Context / Контекст* (2011): 151-163
УДК 791.43:39
159. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Пред дождот и Прашина на Милчо Манчевски или кога објектот станува субјект“. *Context / Контекст* (2011): 165-174
УДК 791.32.072.3
160. **Pavlovski, Mishel.** “Is the Macedonian Cinematography Waiting for an Active Woman, or: a Story of Stereotypes – the Female (Passive) and the Male (Active) Principle in the Macedonian Cinematography“. *Context / Контекст* (2011): 175-184
УДК 791(497.7):316.647.8
161. **Цепароски, Иван.** „Македонски студии за културата“. *Context / Контекст* (2011): 185-192
УДК 316.7(049.32)
162. **Perak, Benedikt.** “The Role of Embodied Cognition in Conceptualization of the Emotional Categories“. *Context / Контекст* (2011): 193-213
УДК 159.942.5.01
163. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Европскиот културен контекст како едукативна содржина“. *Context / Контекст* (2011): 215-220
УДК 378.096(497.711):316.7
164. **Клеpaч, Olgica.** “City, Politics, Economics, Cultures...“. *Context / Контекст* (2011): 221-232
УДК 316.7:316.334.56
165. **Hromadzic, Hajrudin.** “Politics and Media Spectacle“. *Context / Контекст* (2011): 233-243
УДК 316.773.4

166. **Anastasova, Senka**. “Visual Advertising Industry and Cultural Studies: between Consumption on Visual Culture and Production of ‘Desires’“. *Context / Контекст* (2011): 245-253
УДК 316.776.3
167. **Пискач, Давор**. „Поткултурните кодови на збирката песни *Јачки* на Мате Мершиќ Милорадиќ“. *Context / Контекст* (2011): 255-266
УДК 316.723(436):821.163.42(436.3)-1.09
168. **Prokopiev, Aleksandar**. “The Pharaoh Complex“. *Context / Контекст* (2011): 267-270
УДК 316.75
169. **Czerny, Sarah**. “‘Animals’ and ‘Humans’, ‘Nonhumans’, ‘Companion animals’, ‘Companion species’, ‘Non/humans’: Exploring the issue of labels“. *Context / Контекст* (2011): 271-284
УДК 316.772.2
-

170. **Пандев, Димитар**. „Претставувањето на македонистиката на меѓународните славистички конгреси“. *Context / Контекст* (2012): 9-27
УДК 811.163.3 821.163.3
171. **Ѓурчинов, Милан**. „Уште еднаш за проблемот на ‘Забрзаниот развој’ во словенските литератури: врз материјалот на белоруската и македонската книжевност“. *Context / Контекст* (2012): 29-37
УДК 821.163.3:821.161.3].091 УДК 821.161.3:821.163.3].091
172. **Макаријоска, Лилјана/Црвенковска, Емилија**. „Глаголските форми во македонските црковнословенски текстови од XII век до XIV век“. *Context / Контекст* (2012): 39-60
УДК 811.163.1’367.625
173. **Николовска, Кристина**. „Тематските и стилски доминанти на словенските поети – лауреати на поетската манифестација *Ѓирушки вечери на поезијата*, во контекст на европските и светските поетски искуства“. *Context / Контекст* (2012): 64-79
УДК 821-1(082.2)
174. **Лаброска, Веселинка**. „Од фонетско-фонолошките особености во македонскиот и во словенскиот јазик“. *Context / Контекст* (2012): 81-93
УДК 811.163.3’34 УДК 811.163.6’34
175. **Марковиќ, Марјан**. „Удвојувањето на предлозите во македонскиот јазик од аспект на ареалната лингвистика“. *Context / Контекст* (2012): 95-99
УДК 811.163.3’367.633
176. **Радически, Науме**. „Националните опсесии и творечките специфичности во македонската задгранична литература од втората половина на XX и почетокот на XXI век“. *Context / Контекст* (2012): 101-114
УДК 821.163.3.09

-
177. **Ристески, Димитрија.** „Местото и улогата на руската литература во творечкиот развој на Александар (Ацо) Караманов“. *Context / Контекст* (2012): 115-121
УДК 821.163.3.09, Караманов, А.: 821.161.1
178. **Мојсова-Чепишевска, Весна.** „Словенските литератури и култури на «страниците» на *Блесок* (1998-2013)“. *Context / Контекст* (2012): 123-135
УДК 004.738.5:[050:821.16
179. **Маленко, Билјана/Веновска-Антевска, Снежана.** „Употребата на словенските јазици на интернет и на социјалните мрежи“. *Context / Контекст* (2012): 137-149
УДК 811.16:81'322
180. **Вражиновски, Танас.** „Народната проза на Македонците иселеници во Канада“. *Context / Контекст* (2012): 151-166
УДК 398(=163.3):314.743(71:=163.3)
181. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Библиските алузии во современиот македонски роман“. *Context / Контекст* (2012): 167-177
УДК 821.163.3-31.09
182. **Веновска-Антевска, Снежана/ Маленко, Билјана.** „Лингвокултурните аспекти преку асоцијативниот метод кај јужните словенски јазици“. *Context / Контекст* (2012): 179-196
УДК 81:165.194
183. **Каранфиловски, Максим.** „Глаголскиот вид во негираните форми на императивот во македонскиот јазик и во другите словенски јазици“. *Context / Контекст* (2012): 197-206
УДК 811.163.3:811.16
184. **Павловски, Мишел.** „Филозофските нишки на Гоце Смилевски во *Разговор со Синоза*“. *Context / Контекст* (2012): 207-214
УДК 821.163.3-31.09
185. **Јачева-Улчар, Елка.** „Ојкономијата на Воденско, Егејска Македонија“. *Context / Контекст* (2012): 215-225
УДК 811.163.3:373.21(495.6)
-

-
186. **Proskurnin, Boris M.** “Moral Confrontation and Responsibility as the Basis of George Eliot’s Heroines’ Inner Worlds: Ethics of Alterity“. *Context / Контекст* (2013): 7-18
УДК 821.111 – 31.09
187. **Мартиновски, Владимир.** „Лирски ‘женски’ реинтерпретации на митовите за Одисеј (во песните на Ана Димишковска и Лидија Димковска)“. *Context / Контекст* (2013): 19-27
УДК 821.163.3-1.09
188. **Kovacshazy, Cécile.** “Traveling in Gypsyland“. *Context / Контекст* (2013): 29-39
УДК 821.214.58.09

189. **Поповски, Радомир.** „Културно профилирање на проблематиката на телото и телесното: некои претпоставки на духовноста на истокот преку задоволување на сетилата“. *Context / Контекст* (2013): 41-59
УДК 316.722 : 611 159.925 : 316.722 7. 038.531
190. **Kuzmíková, Jana.** “A Brief Survey of Cognitive Literary Science“. *Context / Контекст* (2013): 61-75
УДК 82.0
191. **Стојановски, Тихомир.** „Поинакви читања на обредот и на театарот: патека на спознавање на себеси“. *Context / Контекст* (2013): 77-85
УДК 792 : 39
192. **Cvetskoski, Vladimir.** “Female Sexuality and Male Dominance in *Measure for Measure* and *The Taming of the Shrew*“. *Context / Контекст* (2013): 87-98
УДК 821.111 - 2.09
193. **Грозданоски, Живко.** „Заминувањето/патувањето како тема во помладата македонска поезија (*Ќе* од Мане Манушев и *Ќуќичка за ѝџици ѝреселници* од Ѓоко Здравески“. *Context / Контекст* (2013): 99-107
УДК 821.163.3-1.09
194. **Rexhepi, Afrim A.** “Protonism, Harmony and Globalization“. *Context / Контекст* (2013): 109-115
УДК 801.73
195. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Јазикот и идентитетот“. *Context / Контекст* (2013): 117-126
УДК 811.163.3i272:323.1(=163.3)
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 12 (2014) ISSN 1857-7377

196. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Компаративната книжевност и дигиталната култура“. *Context / Контекст* (2014): 7-28
УДК 82.091:004.738.5
197. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Компаративната книжевност денес“. *Context / Контекст* (2014): 29-36
УДК 82.091
198. **Martinovski, Vladimir.** “The Symbolism of Bird Island: Anatol France’s *Penguin* and Marko Tsepenkov’s ‘Stork Island’“. *Context / Контекст* (2014): 37-43
УДК 821.133.1-31.09 398.21(=163.3)(049.3)
199. **Велев, Илија.** „Мотивската трансмисија на *Библијата* и на библиските сведоштва за Александар Македонски во средновековниот роман *Александрида*“. *Context / Контекст*

- (2014): 45-64
УДК 821'04.09
200. **Цветкоски, Владимир.** „Конески и преведувањето“. *Context / Контекст* (2014): 65-89
УДК 81'255.2
201. **Kramarić, Zlatko.** “The Idea of Yugoslavism vs. ‘Geopolitics of Emotions’“. *Context / Контекст* (2014): 91-128
УДК 323.171(497.1)“1918/1991” 323.1(=163.3)“1912/...
202. **Младеноски, Ранко.** „Синонимните ликови во романите на Венко Андоновски“. *Context / Контекст* (2014): 129-143
УДК 821.163.3-31.09
203. **Поповски, Златко.** „За поимот ‘празнина’ и неговите естетски произблицы: окцидент vs. ориент и примерот на хаику“. *Context / Контекст* (2014): 145-172
УДК 244.82:17.022.1 111.852:82-193
204. **Rehner, Afrim A.** “Heterotopy in the Novel“. *Context / Контекст* (2014): 173-178
УДК 821-31.09.
205. **Ноневски, Вангел.** „Семантичките аспекти во потеклото на ремикс културата“. *Context / Контекст* (2014): 179-190
УДК 130.2:681.844]:81'37
206. **Настоски, Никола.** „Опис/опсис vs. театарска претстава“. *Context / Контекст* (2014): 191-198
УДК 792.091:821-2
207. **Hill, Trev.** “Winter Carolling with Teatr Wiejski “Węąajty““. *Context / Контекст* (2014): 199-214
УДК 792:784.4:793.31
208. **Ацески, Илија.** „Истражувања на перцепциите на Македонците за Кореја и стратегии за меѓукултурна комуникација (Анализа на резултатите од емпириското истражување)“. *Context / Контекст* (2014): 215-231
УДК 32.019.5(497.7:519)

209. **Ќулавкова, Катица.** „Поетиката на новите драми на Горан Стефановски (Собрани драми, книга 4, издание на Табернакул од Скопје, 2015)“. *Context / Контекст* (2015): 7-14
УДК 821.163.3-2.09
210. **Jakimovska-Toshic, Maja.** “On the Reactions to the Novel *The Eight Wonder of the World* – International echo“. *Context / Контекст* (2015): 15-21
УДК 821.163.3-31.09

211. **Игнатовска-Димитрова, Христина.** „Арбитража на религиозните вредности во современото општество“. *Context / Контекст* (2015): 23-37
УДК 82.091 801.73
212. **Pušnik, Maruša.** “Social Effects of Popular Literature: Meditation and Creation of National Border“. *Context / Контекст* (2015): 39-58
УДК 82:376.7
213. **Ѓорѓиева-Димова, Марија.** „Херменевтичките премиси на компаративната книжевност“. *Context / Контекст* (2015): 59-71
УДК 82.091 801.73
214. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Контекстите во книжевното образование“. *Context / Контекст* (2015): 73-82
УДК 82:37.017
215. **Аврамовска, Наташа.** „Нарација, транскултура, трансхуманизам“. *Context / Контекст* (2015): 83-97
УДК 821.163.3-4
216. **Davidovska, Lidija.** “Richard Hugo’s Triggering Chronotope“. *Context / Контекст* (2015): 99-119
УДК 821.111(73)-1.09
217. **Бадаревски, Боби.** „Кон една феминистичка филозофија на умот“. *Context / Контекст* (2015): 121-136
УДК 305:130.11
218. **Рајчинова-Николова, Биљана.** „Идентитетот и медиумите: теоретски аспект“. *Context / Контекст* (2015): 137-162
УДК 316.722-027.6:316.774
219. **Димова, Виолета.** „Другиот и другоста на просторот и времето во *Твоите* =мои очи од Христо Петрески“. *Context / Контекст* (2015): 163-175
УДК 821.163.3-31.09
220. **Трајанова, Симона.** „Интернет-промоција на филмот“. *Context / Контекст* (2015): 177-191
УДК 791:[658.82:004.738.5
221. **Маџидова, Лала.** „Џингиз Абдулаев како основоположник на политичкиот детективски роман во Азербејџан“. *Context / Контекст* (2015): 193-199
УДК 82-312.4(479.24)(049.3)

222. **Смилевски, Гоце.** „Телата и Мебиусовата лента: Елизабет Грос за телесноста и субјективитетот“. *Context / Контекст* (2016): 7-20
УДК 159.925:159.964.2

223. **Sheleva, Elizabeta.** “Po(ethics) in the State of Emergency“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 21-30
УДК 316.74:14
224. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „*Мајсѝороуѝ и Марѝариуѝа* на Булгаков и современата македонска литература“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 31-43
УДК 821.161.1-31.09 821.163.3-31.09
225. **Stojmenska-Elzeser, Sonja.** “A Tribute to the Voiceless Women of Europe“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 45-56
УДК 821.163.3 – 31.09
226. **Стојчевска-Антиќ, Вера.** „Книжевното и филозофското величие на зборот“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 57-68
УДК 821.163.3-4
227. **Божурска, Кристина.** „Уметничка социјална практика“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 69-83
УДК 37.035:7
228. **Цветаноска, Марина.** „Феминистичка мисла и женско писмо во романите на Елиф Шафак“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 85-106
УДК 305-055.2:821.111(73) - 31.09 305-055.2:821.512.161 - 31.09
229. **Батакоја, Мери.** „Културолошките аспекти во теоретското творештво на архитект Живко Поповски: Мислевме дека можеме да живееме заборавајќи“. *Context / Конѝексѝ* (2016): 107-121
УДК 929 Поповски, Ж.

230. **Георгиевска-Јаковлева, Лорета.** „Монументалност и идентитет: македонските културни политики (2006-2016)“. *Context / Конѝексѝ* (2017): 7-30
УДК 316.732-027.6(=163.3)
231. **Pušnik, Maruša.** “Communication, Language and Power: Reproduction of Christianity as an Imagined Community“. *Context / Конѝексѝ* (2017): 31-59
УДК 27:81
232. **Миљовска, Татјана.** „Сонот на утопијата – надеж, бегство од реалноста или реализација на исконскиот стремеж“. *Context / Конѝексѝ* (2017): 61-78
УДК 7.01 130.2:7
233. **Zvonko Taneski.** “Comparative Literary Studies in Slovakia – Status and Perspectives“. *Context / Конѝексѝ* (2017): 79-88
УДК 82.091(437.6)
234. **Поповски, Радомир.** „Постхуманизмот, трансхуманизмот, (био)технологиите и дадаистичкото наследство“. *Context / Конѝексѝ* (2017): 89-100
УДК 316.442:141.7]:608

235. **Lukačova, Martina.** “The Category of Environment in the Novels by Italo Svevo“. *Context / Контекст* (2017): 101-114
УДК 821.131.1.09
236. **Фоссен, Глориа.** „Телесниот танц на Ана Халприн“. *Context / Контекст* (2017): 115-128
УДК 792.8.071(497.7)Halprin, A.
237. **Jontes, Dejan.** “Deconstructing Journalistic Authority: a Cultural Approach“. *Context / Контекст* (2017): 129-141
УДК 316.7:070(497.4)
238. **Ковилоски, Славчо.** „Урбанизацијата и македонската жена во XIX век“. *Context / Контекст* (2017): 143-154
УДК 316.73(497.7)
239. **Кузман, Александра.** „Охрид, Велес, Битола и Скопје како центри на чалгиската музичка култура“. *Context / Контекст* (2017): 155-167
УДК 781.7:78.031.4(497.7)
240. **Орлиќ, Наталија.** „Преведувањето, етиката и човековите права во светлината на азилните постапки“. *Context / Контекст* (2017): 169-200
УДК 174:81’25
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 16 (2017) ISSN 1857-7377

НАУЧНИ ТРУДОВИ ОД КОНФЕРЕНЦИЈА БИБЛИЈАТА И КНИЖЕВНОСТА Македонска академија на науките и уметностите и Балкански институт за вера и култура Скопје, 20-21 април 2017

241. **Ќулавкова, Катица.** „Сакралната функција на книжевноста и митот за библските чуда: врз примери од *Време на чуда* на Борислав Пекиќ“. *Context / Контекст* (2017): 9-30
УДК 27-23:82 821.163.41-31.09
242. **Norobin, Simon.** “Osborn Bokenham and the Saints of Medieval England“. *Context / Контекст* (2017): 31-38
УДК 821.111’04.09
243. **Gjorgjevski, Gjoko.** “Structure and Symbolism of Psalm’s Prologue“. *Context / Контекст* (2017): 39-48
УДК 27-243.63
244. **Todorovska, Marija.** “The Scapegoat: Ritual, Mechanism, Significance“. *Context / Контекст* (2017): 49-65
УДК 2-537:59

-
245. **Smith, Alisia.** “The Pelican and the Night-bird: Psalms and Prayer in Medieval Anchoritic Literature“. *Context / Контекст* (2017): 67-75
УДК 27-277.2:821.111'04
246. **Milkov, Kostake.** “The Motif of the Creation (Nature) in the Novels of Marilynne Robinson and their Theological Reading through the Cosmology of Maximus the Confessor“. *Context / Контекст* (2017): 77-83
УДК 821.111(73)-31.09
247. **Гиревски, Ацо.** „Библијата во македонската книжевност во последните дваесет и пет години“. *Context / Контекст* (2017): 85-94
УДК 27-23:821.163.3
248. **Jakimovska-Toshic, Maja.** “Feminine Principle in the Bible and in the Narrative Corpus of Medieval Literature“. *Context / Контекст* (2017): 95-107
УДК 27-23:305-055.2
249. **Jonathan, Brant.** “The End of Difficulty: Coleridge and Williams on Bible and Literature“. *Context / Контекст* (2017): 109-116
УДК 82:27-23
250. **Ѓорѓевиќ, Милан.** „Православната аскетика и женскиот Ерос (низ призма на романот *Облека на душата* од Бошко Смаќоски“. *Context / Контекст* (2017): 117-123
УДК 821.163.3-31:27-277
251. **Martinovski, Vladimir.** “From a Fresco to a Poem: the Topos of Motherhood and Maternal Suffering in the *Bible*, Medieval Frescos and Contemporary Macedonian Poetry “. *Context / Контекст* (2017): 125-133
УДК 821.163.3-1.09
252. **Gireska, Marija.** “Remembering the Scripture: Old Testament in Joyce’s ‘Telemachiad’“. *Context / Контекст* (2017):135-143
УДК 821.111(417)-31.09
253. **Бошко, Карацов.** „Прото-стриповите и библиската венерација во средновековната графичка литература“. *Context / Контекст* (2017): 145-167
УДК 741.5(091)
-

-
254. **Kalezić-Radonjić, S. Svetlana.** “South-Slavic Metamorphoses of Aryophone Dualism – Comparative Analysis of a Mythical Song “. *Context / Контекст* (2018): 7-17
УДК 398.8(=16):2-264(049.3)

255. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Поглед врз компаратистичките истражувања во Македонија (во чест на неодамна починатиот академик Милан Ѓурчинов)“. *Context / Контекст* (2018): 19-31
УДК 82.091
256. **Dodovski, Ivan.** “Sisters to the Maenads: Prominent Women of Macedonian Theatre in the Second Half of the 20th Century“. *Context / Контекст* (2018): 33-41
УДК 792.071.2.028-055.2(497.7)
257. **Чупоски, Атанас.** „Интертекстуално читање на играниот филм ‘Ова не е американски филм’“. *Context / Контекст* (2018): 43-58
УДК 791-21:801.73
258. **Uzelli, Gonul.** “Last Day of Pompeii: K. Briullov and A. Pushkin“. *Context / Контекст* (2018): 59-72
УДК 316.334.56(450):821.161.1-1
259. **Ковилоски, Славчо.** „Ликот на мајката во XIX век како реален и книжевен модел“. *Context / Контекст* (2018): 73-87
УДК 821.163.3.09»18» УДК 398(=163.3):305-055.2
260. **Švab, Alenka/ Spanjol, Sabina.** “Clothing, Fashion and Fatness“. *Context / Контекст* (2018): 89-104
УДК 316.728:391-056.257
261. **Миљовска, Тања.** „Духовниот витализам во кругот на животот (за филмската трилогија *Кружно движење*)“. *Context / Контекст* (2018): 105-117
УДК 316.722:791.228(497.7)
262. **Vakija, Katja/Roman, Renata.** “The Sorkocevic Family Mirrors the History of Dubrovnik“. *Context / Контекст* (2018):119-135
УДК 929.642(.584)(091)
263. **Чолпа, Марија.** „Комерцијализација на симболот Божја рака“. *Context / Контекст* (2018): 137-144
УДК 2:316.75
-

264. **Џепароски, Иван.** „Човек – натчовек - трансчовек“. *Context / Контекст* (2018): 7-17
УДК 316.37:101.9
265. **Jakimovska-Toshic, Maja.** “The International Reception of Jordan Plevneš’s Work“. *Context / Контекст* (2018): 19-25
УДК 821.163.3-2.09

266. **Ѓурчинова, Анастасија.** „*Мегийѳеранскиоий Брeвијар* на Матвеевиќ во македонската литература и култура“. *Context / Конѳексии* (2018): 27-35
УДК 821.163.42-94.09
267. **Макурат, Мирела.** „Богородица и народната лирика: јазично-културолошки (етнолингвистички) слики на Света Дева Марија во македонската народна песна“. *Context / Конѳексии* (2018): 37-54
УДК 27-31: 398.8(=163.3)
268. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Рефлексиите на културно-историските премрежиња во македонската современост“. *Context / Конѳексии* (2018): 55-72
УДК 930.85(497.7)
269. **Karatas, Nazan Coskun.** “Mickail Bakunin, Two Bases of Alienation: God and State“. *Context / Конѳексии* (2018): 73-81
УДК 316.758:101.9
270. **Клеменчич, Маријана.** „Патријархалната доминација врз Сели и излезот од неа во романот Бојата на пурпурот од Алис Вокер“. *Context / Конѳексии* (2018): 83-93
УДК 821.111(73)-31.09
271. **Трајанова, Сарита.** „Културата и знаењето и односот на знаењето и моќта“. *Context / Конѳексии* (2018): 95-105
УДК 316.74:001]:316.286
272. **Иванов, Стефанија.** „Староградската архитектура во Прилеп“. *Context / Конѳексии* (2018): 107-115
УДК 728.3(497.785)

273. **Велев, Илија.** „Делата на византиските химнографи и нивната рецепција во македонската средновековна музичка и книжевна традиција“. *Context / Конѳексии* (2019): 7-14
УДК 783.25:271.2
274. **Kečan, Ana/Vanović, Dušan.** “From Sauron to Darth Vader – the Disembodiment of Evil“. *Context / Конѳексии* (2019): 15-23
УДК 791.221.8:159.9.016.1]:111.84
275. **Трајковски, Филип.** „’Под кожата’ на животните во делата: Животинската перспектива во расказот *Плајнмер* од Лав Н. Толстој“. *Context / Конѳексии* (2019): 25-38
УДК 821.1.161.1-32(049.3)
276. **Стојковска, Александра.** „Женската слика на светот: *Милева Ајнштајн, теорија на ѿаѓаѓа* на Славенка Дракулик“. *Context / Конѳексии* (2019): 39-54
УДК 821.163.42-312.6(049.3)

277. **Jozek, Milan.** “Ethical View on the Importance of Gender Identity in the Postmodern Society“. *Context / Контекст* (2019): 55-61
УДК 305-027.6:316.613.4
278. **Господиновски, Крсте.** „Анимацијата и духовноста (од праисториската пештерска уметност, преку пештерските манастири од средниот век до современата анимација“. *Context / Контекст* (2019): 63-80
УДК 791.228(091)
279. **Батакоја, Мери.** „Скопје во идолумот на архитект Живко Поповски“. *Context / Контекст* (2019): 81-100
УДК 72.01(049.3)
280. **Иванов, Стефанија.** „Скрипторската дејност на манастирите Трескавец и Зрзе кај Прилеп“. *Context / Контекст* (2019): 101-112
УДК 271.2-523.6(497.785)
281. **Мијаковска, Марина.** „Како пишуваат писателките?“. *Context / Контекст* (2019): 113-119
УДК 305-055.2:82 808.1-055.2
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 20 (2019) ISSN 1857-7377

282. **Ковилоски, Славчо.** „Уметнички изразни форми на хипхопот“. *Context / Контекст* (2020): 7-16
УДК 316.723:78.067.26]:82-1
283. **Ноневски, Вангел.** „Дерида, Семплот и слободната игра во дискурсот на ремикс културата“. *Context / Контекст* (2020): 17-25
УДК 7.037.4:141.7
284. **Солунчев, Ристо.** „Револт и *algor mortis*“. *Context / Контекст* (2020): 27-32
УДК 78.067.26:316.7
285. **Ковилоски, Александар.** „Чувари на урбаната култура: *Хиџ хоџ Макегонија*“. *Context / Контекст* (2020): 33-38
УДК 316.723:78.067.26(497.7)
286. **Методијески, Дејан.** „Големиот бизнис наречен хипхоп: аспекти на музичкиот туризам“. *Context / Контекст* (2020): 39-48
УДК 316.723:78.067.26]:331.2
287. **Girevska, Marija.** “New Perspectives in the ‘Peripherally Centered’ Panorama of European Comparative Literature“. *Context / Контекст* (2020): 49-58
УДК 82.091(4)
288. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Културната икона – Дичо Зограф“. *Context / Контекст* (2020): 59-72
УДК 930.85(497.7)

289. **Bekar, Mira.** “How Fake News Affects Academic Literacy country: A Case of a Small Country Enhancing US Elections“. *Context / Контекст* (2020): 73-83
УДК 316.776.23:004.7
290. **Реџеџи, А. Африм.** „Естетиката и науката“. *Context / Контекст* (2020): 85-92
УДК 111.852
291. **Stojmenska-Elzeser, Sonja.** “The Question of Belonging in Three Macedonian Novels by Women Writers“. *Context / Контекст* (2020): 93-100
УДК 821.163.3-31.09
292. **Опачиќ, Ана.** „Кратка историја на три различни карневали и нивната социолошка функција“. *Context / Контекст* (2020): 101-113
УДК 316.7:349.25
293. **Христова Николова, Кристина.** „Мобил филм фестивал како пример за платформа за креирање дигитална култура“. *Context / Контекст* (2020): 115-127
УДК 316.772.5:791.65.079

294. **Јовковска, Ана.** „Супермаркет култура: Современите предизвици на културата во потрошувачкото општество“. *Context / Контекст* (2020): 7-17
УДК 316.7:7/8]:339.1
295. **Jakimovska-Toshikj, Maja.** “Ohrid as a Cradle of Culture (Cultural Heritage as a Potential for Cultural Tourism)“. *Context / Контекст* (2020): 19-29
УДК 338.48:316.7(497.781) УДК 930.85(497.781)
296. **Солунчев, Ристо.** „Оптимизмот на човекот и песимизмот на натчовекот: критичко испитување на трансхуманизмот во философската перспектива на Св. Максим Исповедник“. *Context / Контекст* (2020): 31-43
УДК 14 Максим Исповедник, свети
297. **Велев, Илија.** „Проникнувањето на христијанството како религија, цивилизација и култура“. *Context / Контекст* (2020): 45-51
УДК 27:008
298. **Gjorgjievski, Gjoko/ Todorovska, Marija.** “The Collection of Sacred Books According to the Fourth (Third) Book of Ezra“. *Context / Контекст* (2020): 53-62
УДК 27-245.75
299. **Ангеловски, Дарин.** „Преводна и критичка рецепција на античката драма во Македонија (1945-2000)“. *Context / Контекст* (2020): 63-76
УДК 821.14’02-2:811.163.3’255.4’1945/2000’
УДК 821.124-2:811.163.3’255.4’1945/2000’

300. **Бужаровска, Румена.** „Претставувањето на другиот во филмот <Три дена во септември““. *Context / Контекст* (2020): 77-83
УДК 791(497.7):316.647.8 УДК 791(73):316.647.8
301. **Stojmenska-Elzeser, Sonja.** “Hybridization of Poetry and Theatre in the Creative World of Jordan Plevneš“. *Context / Контекст* (2020): 85-90
УДК 929Плевнеш, Ј. УДК 821.163.3.09
302. **Димоски, Сашо.** „Дневник *Сесириие Прозорови*“. *Context / Контекст* (2020): 91-100
УДК 792.2(497.7)(049.3) УДК 821.161.1-2:792(049.3)
303. **Ѓоргон, Никола.** „Винстан Хју Одн: неочкуваниот струшки лауреат““. *Context / Контекст* (2020): 101-109
УДК 929Одн, В.Х. УДК 821.111-1.09
304. **Рајчиновска-Павлеска, Натали.** „Современоста во теоријата како историски проблемска категорија““. *Context / Контекст* (2020): 111-120
УДК 7.01:115
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 22 (2020) ISSN 1857-7377

305. **Цепароски, Иван.** „Катарза: Аристотел и Петрушевски““. *Context / Контекст* (2020): 7-19
УДК 1Аристотел УДК 82.0 УДК 111.852:82
306. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Културниот идентитет и политиката““. *Context / Контекст* (2020): 21-35
УДК323.1(=163.3) УДК316.723-021.463:32(=163.3) УДК930.85(497.7)
УДК 811.163.3:821.163.3
307. **Мојсиева-Гушева, Јасмина.** „Надреалистичкото и магичнореалистичкото разбирање на детските желби и фантазии““. *Context / Контекст* (2020): 37-54
УДК 82:7.037.5 УДК 82:7.037.7
308. **Смилевски, Гоце.** „Идентитетот и егзилот““. *Context / Контекст* (2020): 55-69
УДК 316.723-021.463
309. **Sardzoska, Natasha.** “Confined Body Versus Body as a Mobile Border: Banned People. Barriers and Impossible Boundaries in Times of Global COVID-19““. *Context / Контекст* (2020): 71-82
УДК 316.37-021.351:616-036.2
310. **Гацова-Свидерска, Славица.** „Херменевтика на пандемирските дискурси““. *Context / Контекст* (2020): 83-93
УДК 161.11:616-036.21
311. **Ѓоргон, Никола.** „Артур Лундквист и проблемот на природното зло““. *Context / Контекст* (2020): 95-108
УДК 821.113.6-1.09 УДК 821.113.6-1:7.036.1 УДК 141.41:504.4

312. **Ангеловска, Кристина.** „Гишината во срцето на пишувањето: осврт кон драматургијата на Јон Фосе“. *Context / Конјексии* (2020): 109-122
УДК 821.113.5-2.09
313. **Трајанова, Сарита.** „Културата како општествен феномен и нејзиното значење од аспект на културолошките студии“. *Context / Конјексии* (2020): 123-135
УДК 316.74 УДК 316.75
314. **Ковилоски, Славчо.** „Никола Петров Русински и македонското женско прашање“. *Context / Конјексии* (2020):137-144
УДК 305-055.2(497.7)»18» УДК 37.043.1-055.2(497.7)»18» УДК 821.163.3.09:305-055.2
315. **Цветаноска, Марина.** „Урбаните контрасти во Истанбул“. *Context / Конјексии* (2020): 145-153 УДК 316.334.56(560)

316. **Стојменска-Елзесер, Соња.** „Компаратистичкиот профил на Блаже Конески“. *Context / Конјексии* (2021): 7-15
УДК 821.163.3.09Конески, Б.
317. **Franjo, Katarina.** “*The Ages of Reindeer by Mitko Madžunkov* “. *Context / Конјексии* (2021): 17-23
УДК 821.163.3-31.09 Маџунков, М.
318. **Христова-Николова, Кристина.** „Глобализацијата како фактор на промената на улогата на традиционалните медиуми“. *Context / Конјексии* (2021): 25-33
УДК 316.723:316.774-027.511
319. **Ќупева, Тамара.** „Уметничкиот текст како комуникациски феномен“. *Context / Конјексии* (2021): 35-43 УДК 81`22:316.77
УДК 801.73
320. **Велева, Александра.** „Македонскиот јазик како универзум на значења“. *Context / Конјексии* (2021): 45-54
УДК 811.163.3:316.7 УДК 811.163.3`27
321. **Brebanović, Predrag.** “*Citizen Kane as Elegiac Romance*“. *Context / Конјексии* (2021): 55-68
УДК 791(73)(049.3) УДК 791:82
322. **Ковилоски, Славчо.** „Статијата «Главните квалитети кои треба да ги поседува една добра учителка-воспитувачка» од Олга Маџарова“. *Context / Конјексии* (2021): 69-75
УДК 929 Маџарова, О. УДК 808.1-055.2(497.7)»18/19» УДК304.3-055.2(497.7)»18/19»
323. **Јовковска, Ана.** „Родовите стереотипи во функција на потрошувачката култура“. *Context / Конјексии* (2021): 77-90
УДК 316.647.8-055.1 /2:659.1

324. **Јанчевска, Маријана.** „Магичен реализам-балканска приказна“. *Context / Контекст* (2021): 91-103
УДК 821.163.3-31.09 UDC 821.163.41-31.09
325. **Поп-Трајков, Игор.** „Југот како културна димензија“. *Context / Контекст* (2021): 105-119
УДК 316.647.8:316.722
-

CONTEXT / КОНТЕКСТ БР. 24 (2021) ISSN 1857-7377

326. **Мартиноска, Ана.** „Конески како наследство и како обврска (За современите автори во дијалог со творештвото на Блаже Конески, во чест на јубилејот сто години од неговото раѓање)“. *Context / Контекст* (2021): 7-18
УДК 929Конески, Б.:008 (497.7)
327. **Смилевски, Гоце.** „Близкоста и оддалеченоста во расказите на Мимоза Петревска Георгиева“. *Context / Контекст* (2021): 19-25
УДК 821.163.3-32.09
328. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Идејата за Југославија – војна по војната“. *Context / Контекст* (2021): 27-45
УДК 316.334.3:321(497.1)
329. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Дијалог со Кортасар“. *Context / Контекст* (2021): 47-53
УДК 821.163.3-32:821.134.2(82)-32].091
330. **Ноневски, Вангел.** „Празниот знак во модерната архитектура“. *Context / Контекст* (2021): 55-64
УДК 7.036:72.01]:81>22
331. **Петровска-Ѓорѓевска, Славица.** „Местото и улогата на македонската драма од крајот на XIX и почетокот на XX век во културната меморија на македонскиот народ“. *Context / Контекст* (2021): 65-74
УДК 821.163.3-2.09»18/19»
332. **Лакинска, Ема.** „Ново читање на сказната *Дейџејо шџејо ѓо сонило сонџејо на деснојо рамо и месечинајџа на левојо* запишана од Марко Цепенков“. *Context / Контекст* (2021): 75-86
УДК 398.2(=163.3):159.964.2
333. **Станишиќ, Саша.** „Интернет меме и народната карневалска култура на Бахтин“. *Context / Контекст* (2021): 87-97
УДК 316.772.3:394.25
334. **Трајанова, Симона.** „Модели на културните разлики и улогата на контекстот во комуникацијата“. *Context / Контекст* (2021): 99-111
УДК 316.772:316.722

-
335. **Hoxha, Ballsor.** “Society with a Mission and the Traitor“. *Context / Контекст* (2021): 113-124
УДК 821.133.1-31.09 УДК 821.18-31.09
-

-
336. **Бадаревски, Боби.** „Премостување на јазот меѓу природните и општествените науки“. *Context / Контекст* (2022): 7-15
УДК 159.95:616.8 УДК 316.6:001.2
337. **Anastasova, Senka.** “From Plot to Politics: Aesthetics and Politics in *Thinking about Christa T.* by Christa Wolf“. *Context / Контекст* (2022): 17-31
УДК 821.112.2-31.09 Волф, К.
338. **Велев, Илија.** „Истражувачкиот прилог на Милорад Никчевиќ во афирмацијата на црногорскиот постнегешевски книжевноисториски континуитет на развој“. *Context / Контекст* (2022): 33-40
УДК 821.163.4(497.16).09 УДК 929 Никчевиќ, М.
339. **Бекар, Мира.** “Creating Phatic Communion through Emojis in Online Chats“. *Context / Контекст* (2022): 41-53
УДК 316.77:004.738.5 УДК 316.472.4:004
340. **Рајчинова-Николова, Биљана.** „Телевизииските сапуници и нивната публика (низ хумористичниот серијал *Салон Хармони* снимен според сценариото на Братислав Димитров“. *Context / Контекст* (2022): 55-68
УДК 316.7:316.774
341. **Шишовски, Јордан.** „Бавниот филм и естетиката на досадата: досадата како лајтмотив во филмот *Беше еднаш во Анаголија*“. *Context / Контекст* (2022): 69-79
УДК 791.3 УДК 791:1
342. **Јовковска, Ана.** „Первертираните родови улоги во филмската феминистичка утопија и нивниот одраз во општеството“. *Context / Контекст* (2022): 81-91
УДК 316.647.8-055.1/.2:791(44) УДК 791(44):316.647.8-055.1/.2
343. **Иванов, Жарко.** „Страста на Андреј Тарковски за Андреј Рубљов: од иконопис до филм“. *Context / Контекст* (2022): 93-105
УДК 791.633-051 Тарковски, А. УДК 791(049.3)
344. **Миљовска, Татјана.** „Енвиронментална естетика: Скица за естетско вреднување на *Преспан*“. *Context / Контекст* (2022): 107-119
УДК 502/504(497.783)
345. **Депа, Алма.** “A Deconstructionist Analysis of Internal and External Time of *Mrs. Dalloway*“. *Context / Контекст* (2022): 121-127
УДК 821.111-31.09 Волф, В.

346. **Батакоја, Мери.** „Мапирање на ‘синтезата на уметностите’ во македонскиот контекст“. *Context / Контекст* (2022): 7-20
УДК 72-05Чипан, Б. УДК 72-05Брезоски, С. УДК 72-05Поповски, Ж.
347. **Капушевска-Дракулевска, Лидија.** „Едно навраќање кон прашањето за слободниот стих“. *Context / Контекст* (2022): 21-27
УДК 801.655.7 УДК 821.163.3-1:801.655.7
348. **Veleva, Aleksandra.** “The Power of Storytelling Narrative as Contemporary Social Analysis“. *Context / Контекст* (2022): 29-34
УДК 82-3:316.7
349. **Миронска-Христовска, Валентина.** „Новото нормално« причина за страв, траума и криза“. *Context / Контекст* (2022): 35-47
УДК 364.624.6 УДК 616.89-008.441:130.2
350. **Лакинска, Ема.** „Ликовите од класичната литература во македонскиот краткометражен не-оноар филм (Сценарио на Александра Кардалевска)“. *Context / Контекст* (2022): 49-58
УДК 791.633-051Кардалевска, А. УДК 791(497.7)(049.3)
351. **Popovska, Sofija.** “Ellipses in Avantgarde Poetry: Aesthetic Functions, Cultural Necessity and the General Principle of Subversion“. *Context / Контекст* (2022): 59-71
УДК 82-1.0 УДК 821.111(73)-1.09
352. **Реџеџи, А. Аџрим.** „Литературата и интернетот (интертекстуалноста и интермедијалноста во современиот расказ)“. *Context / Контекст* (2022): 73-80
УДК 82-32.09 УДК 801.73
353. **Димовска, Кристина.** „Светогледот и мудросните искази во македонскиот превод на вториот том од *Госпоѓарој на џрсиеније*“. *Context / Контекст* (2022): 81-96
УДК 821.111-312.9:811.163.3’255.4
354. **Yusuf, Sanberk.** “Metafiction and Narration in Ian McEwan’s *Atonement*“. *Context / Контекст* (2022): 97-104
УДК 821.111-31.09
355. **Поп-Трајков, Игор.** „Текот на свеста и амбиентот на Југот- автентичност и авторство (екранизација на *Крик и бес* во режија на Џејмс Франко)“. *Context / Контекст* (2022): 105-116
УДК 821.111(73)-31:791

356. **Бадаревски, Боби.** „Кон интердисциплинарни културолошки истражувања на културата и вештачката интелигенција“. *Context / Контекст* (2023): 7-20
УДК 004.8:304.4
357. **Станишиќ, Саша.** „Влијанието на трансмедиијалното раскажување во современиот маркетинг“. *Context / Контекст* (2023): 23-31
УДК 658.8:791-24
358. **Исмајлоска, Мерсиha/ Топузоска, Љубица.** „Универзалната етика, културата, етичкото образование и глобалните процеси“. *Context / Контекст* (2023): 33-41
УДК 37.017:17]-027.511
359. **Рајчинова-Николова, Биљана.** „Св. Климент Охридски виден низ призмата на форумот *Кајтана* и концептите за идентитетот“. *Context / Контекст* (2023): 43-58
УДК 27-36:316.347-027.6
360. **Кузман, Александра.** „Градските архиви како чувари на македонското културно наследство“. *Context / Контекст* (2023): 59-70
УДК 930.253:004.056.5 УДК 340.13:930.85(497.7)
361. **Јовковска, Ана.** „Книжевноста за деца и креативното мислење“. *Context / Контекст* (2023): 71-78
УДК 82-93:159.922.72
362. **Иванов, Жарко.** „Македонскиот филм во транснационалните кинематографски процеси“. *Context / Контекст* (2023): 79-90
УДК 791.622(497.7)(091)
363. **Nura, Elmaze.** “From Stanislavski’s ‘Method of Physical Actions’ to Brech’s ‘Epic Theatre’“. *Context / Контекст* (2023): 91-99
УДК 792.01
364. **Антоновски, Иван.** „Новите (авто)биографии и типовите автобиографска проза – македонско искуство (обид за категоризирање на романите *Излезе сејачош да се* од Паскал Гилевски и *Мемоариите на задоцнеишот романшичар* од Божин Павловски според типологии на современата (авто)биографска проза) “. *Context / Контекст* (2023): 101-117
УДК 821.163.3-31.09
365. **Панзов, Златко.** „Модерна апокалипса“. *Context / Контекст* (2023): 119-131
УДК 821.511.141-4.09
366. **Trajanoska, Ivana.** “Buzarovska’s *I’m not going anywhere*: Idealization of the Western World and Disillusionment in Geographical Displacement“. *Context / Контекст* (2023): 133-145
УДК 821.163.3-32.09

367. **Клеменчич, Маријана.** „Феминистичка ревизија на историјата: македонски контекст – романот *Куклиџе на Росица* од Оливера Николова“. *Context / Контекст* (2023): 147-168
УДК 821.163.3-31.09
-

368. **Rajchinovska Pavleska, Natali.** “The Cross-media Dialectics of the Close-up“. *Context / Контекст* (2023): 7-19
УДК 791.3 УДК 778
369. **Stojmenska-Elzeser, Sonja/Jakimovska-Toshikj, Maja.** “The Controversies of Slavic Intercultural Community in the Past and in the Present“. *Context / Контекст* (2023): 21-30
УДК 821.163.3:821.16].091 УДК 316.7(=16)
370. **Радически, Невен.** „Социјалистичкото југословенство: Меѓу националното и наднационалното“. *Context / Контекст* (2023): 31-41
УДК 316.722(497.1)
371. **Veleva, Aleksandra.** “The Tapestry of Macedonian Identity in the 21th Century – A Sociological Exploration of Change and Continuity“. *Context / Контекст* (2023): 43-50
УДК 316.722-027.6(=163.3) УДК 323.1(=163.3)
372. **Димовска, Кристина.** „Поуките и советите како одраз на светогледот на ликовите во македонскиот превод на *Враќањето на кралот*“. *Context / Контекст* (2023): 51-62
УДК 821.111-312.9:811.163.3’255.4
373. **Martinoska, Ana.** “The Death’s Waiting Room is Bright and Beautiful (Ageing and Ageism in *Invisible Women and Other Stories* by Slavenka Drakulic and *Double Glazing* by Halldora Thoroddsen)“. *Context / Контекст* (2023): 63-71
УДК 821.163.42-32.09 УДК 821.113.3-31.09
374. **Noshpal, Stefan.** “Failing Systems and Redemptive Theaters: Communication, Performance, and the Role of Fiction“. *Context / Контекст* (2023): 73-81
УДК 316.77
375. **Стевковска, Марија.** „Бајките во наставата по англиски како странски јазик“. *Context / Контекст* (2023): 83-91
УДК 811.111’243:82-343]:37.091.21
376. **Dema, Alma/Tërshalla, Risvan.** “Besa, the Family, the Tribe, and the Nation of Albanian“. *Context / Контекст* (2023): 93-101
УДК 811.18’373.6
377. **Улчар, Ј. Исток.** „Значењето на имињата на ликовите во делото на Томас Ман“. *Context / Контекст* (2023): 103-109
УДК 81’373.2:821.112.2-3

378. **Станојоски, Игор.** „Некои паралели меѓу македонската и украинската културна политика на планот на издаваштвото и книжевниот превод во 2020-тите години“. *Context / Конјексии* (2023): 111-117
УДК 821.163.3'255.4:655.4 УДК 821.161.2'255.4:655.4

379. **Јакимовска-Тошиќ, Маја.** „Охридската книжевна школа како основа на македонскиот културен идентитет во научните прилози на Блаже Конески“. *Context / Конјексии* (2024): 7-15
УДК 811.163.1:[091]:003-349(497.771) УДК 930.85(497.7)
380. **Карпузовска, Елена.** „Михаил Ј. Лермонтов и Андре Жид: Беспричинскиот акт во романтичарската и во модерната литература“. *Context / Конјексии* (2024): 17-32
УДК 821.161.1-31.09 УДК 821.133.1-31.09
381. **Рајчинова-Николова, Биљана.** „Пулсирањето на женскиот идентитет низ животекот на личната вистина (преку првиот македонски игран филм *Фросина*)“. *Context / Конјексии* (2024): 33-48
УДК 791(497.7)(049.3) УДК 82:791
382. **Пејковски, Зоран.** „Св. Климент Охридски како инспирација на современата филмска продукција“. *Context / Конјексии* (2024): 49-62
УДК 791(497.7)(049.3) УДК 791.229.2(497.7)(049.3) УДК 82:791
383. **Stojmenska-Elzeser, Sonja.** “The Complexity of Representation of Emotions in Literary Translation“. *Context / Конјексии* (2024): 63-71
УДК 821.162.3-32:811.163.3'255.4 УДК 821.162.3-31:811.163.3'255.4
384. **Клеменчич, Маријана/Стевковска, Марија.** „*Бојаџија на џурџурои* од Алис Вокер – епистоларен воманистички билдунгсроман“. *Context / Конјексии* (2024): 73-81 УДК 821.111(73)-31.09
385. **Јовковска, Ана.** „Насилството и траумата во романите *Во џонегелник ќе нè сакаат* од Наџат Ел Хачми и *Модар накиџ* од Катарина Винклер“. *Context / Конјексии* (2024): 83-94
УДК 821.134.2-31.09 УДК 821.112.2(436)-31.09
386. **Вилчник, Винсент.** „Урбаното во македонското поетско женско писмо“. *Context / Конјексии* (2024): 95-109
УДК 821.163.3-1.09
387. **Веќар, Мира.** “Social Interaction, Language Use and New Modalities“. *Context / Конјексии* (2024):111-120
УДК 378.147.091.322:316.454.54
388. **Јовановски, Владимир.** „Бушидо како етички кодекс на самураите“. *Context / Конјексии* (2024): 121-138
УДК 355.11/.13(520) УДК 355.11:17(520)

РЕГИСТАР НА АВТОРИ

Текстови на македонски јазик

- Аврамовска, Наташа, 69, 112, 215
 Алаџозовски, Роберт, 61
 Анастасова, Сенка, 90, 101
 Анастасова-Шкрињариќ, Нина, 38
 Ангеловска, Билјана, 87
 Ангеловска, Кристина, 312
 Ангеловски, Дарин, 299
 Андоновски, Венко, 5,
 Антоновски, Иван, 364
 Ацески, Илија, 208
 Бадаревски, Боби, 217, 336, 356
 Бановиќ-Марковска, Ангелина, 49
 Батакоја, Мери, 229, 279, 346
 Бесиер, Жан, 73
 Божурска, Кристина, 227
 Бремер, Алида, 95
 Бужаровска, Румена, 300
 Велев, Илија, 34, 63, 93, 138, 199, 273, 297, 338
 Велева, Александра, 320
 Веновска-Антевска, Снежана, 179, 182
 Вилчник, Винсент, 386
 Вистонитис, Анастасис, 94
 Волнаровски, Петар, 33
 Вражиновски, Танас, 180
 Гацова-Свидерска, Славица, 310
 Георгиевска-Јаковлева, Лорета, 46, 68, 99, 126, 159, 230
 Гилевски, Аполон, 120
 Гиревски, Ацо, 247
 Глигорова, Бела, 98
 Господиновски, Крсте, 278
 Грандаковска, Софија, 88, 106
 Грозданоски, Живко, 193
 Груиќ-Грмуша, Ловорка, 119
 Грчева, Ранка, 14, 43
 Дамчевска, Весна, 117
 Димова, Виолета, 219
 Димовска, Кристина, 353, 372
 Димоски, Сашо, 302
 Драговиќ, Андриана, 121

- Ѓоргон, Никола, 303, 311
Ѓорѓиева, Марија, 83, 113
Ѓорѓиева-Димова, Марија, 213
Ѓурчинов, Милан, 1, 74, 171
Ѓурчинова, Анастасија, 15, 23, 24, 25, 31, 57, 81, 128, 266
Ердоган, Асли, 96
Зеленка, Милош, 102
Иванов, Жарко, 343, 362
Иванов, Стефанија, 272, 280
Игнатовска-Димитрова, Христина, 211
Исмајлоска, Мерсиха, 358
Јакимовска-Тошиќ, Маја, 35, 64, 379
Јанчевска, Маријана, 324
Јанчулева, Ружица, 16
Јачева-Улчар, Елка, 185
Јовановски, Владимир, 388
Јовановска, Славица, 7
Јовковска, Ана, 294, 323, 342, 361, 385
Капушевска-Дракулевска, Лидија, 19, 44, 58, 85, 108, 136, 196, 224, 329, 347
Караниколова, Луси, 155
Каранфиловски, Максим, 183
Карпузовска, Елена, 380
Китевски, Марко, 144
Клеменчич, Маријана, 270, 367, 384
Ковилоска-Попоска, Иванка, 13
Ковилоски, Александар, 285, 314
Ковилоски, Славчо, 238, 259, 282, 314, 322
Котеска, Јасна, 54
Коцарев, Сашо, 122
Кошка, Рајна, 42
Кузман, Александра, 239, 360
Лаброска, Веселинка, 174
Лакинска, Ема, 332, 350
Лужина, Јелена, 76
Макаријоска, Лилјана, 172
Макурат, Мирела, 267
Маленко, Билјана, 179, 182
Марковиќ, Марјан, 175
Маркоска, Марта, 134
Мартиновски, Владимир, 71, 84, 104, 116, 187
Мартиноска, Ана, 65, 141, 326
Мацидова, Лала, 221
Методијески, Дејан, 286
Мијаковска, Марина, 281
Милетиќ, Драшко, 92

- Миловска, Добрила, 36
- Миљовска, Татјана (Тања), 232, 261, 344
- Миронска-Христовска, Валентина, 70, 89, 132, 195, 268, 288, 306, 328, 349
- Мирчевска-Бошева, Биљана, 109
- Младеноски, Ранко, 202
- Мојсиева-Гушева, Јасмина, 47, 59, 86, 307
- Мојсова-Чепишевска, Весна, 53, 178
- Момировска, Нада, 48
- Настоски, Никола, 206
- Николовска, Кристина, 173
- Ноневски, Вангел, 152, 205, 283, 330
- Њиши, Армандо, 29
- Опачиќ, Ана, 292
- Орлиќ, Наталија, 240
- Павловски, Мишел, 184
- Пандев, Димитар, 170
- Панзов, Златко, 365
- Пејковски, Зоран, 382
- Петровска-Ѓорѓевска, Славица, 331
- Петровска-Кузманова, Катерина, 62
- Пискач, Давор, 167
- Поповска, Елисавета, 118
- Поповски, Златко, 203
- Поповски, Радомир, 189, 234
- Поп-Трајков, Игор, 325, 355
- Прокопиев, Александар, 4, 12, 26, 27, 28, 39, 55, 91, 103, 110, 124
- Радически, Науме, 32, 176
- Радически, Невен, 370
- Рајчинова-Николова, Биљана, 218, 340, 359, 381
- Рајчиновска-Павлеска, Натали, 304
- Ракициев, Наташа, 156
- Рецепи, А. Африм, 60, 97, 114, 290, 352
- Ристески, Димитрија, 45, 177
- Смилевски, Гоце, 115, 222, 308, 327
- Солунчев, Ристо, 284, 296
- Србиновска, Славица, 82
- Сталев, Георги, 40
- Станишиќ, Саша, 333, 357
- Станојоски, Игор, 378
- Стевковска, Марија, 375, 384
- Стефановски, Горан, 17
- Стојановиќ-Јанева, Вера, 9,
- Стојановска-Друговац, Јованка, 51, 66
- Стојановски, Тихомир, 191
- Стојковска, Александра, 276

Стојменска-Елзесер, Соња, 6, 18, 20, 21, 22, 56, 79, 105, 163, 181, 197, 214, 255, 316

Стојчевска-Антиќ, Вера, 226

Танески, Звонко, 80

Татаровска, Ленка, 37, 130

Тодорова, Лилјана, 8, 41, 77, 107

Тодорова-Јанешлиева, Љубица, 11

Топузоска, Љубица, 358

Тоциновски, Васил, 52, 67

Трајанова, Сарита, 271, 313

Трајанова, Симона, 220, 334

Трајковски, Филип, 275

Тушевски, Ванчо, 50

Ќулавкова, (Ката) Катица, 2, 75, 111, 209

Ќупева, Тамара, 319

Улчар, Ј. Исток, 377

Урошевиќ, Влада, 10,

Фоссен, Глориа, 236

Франк, Манфред, 157

Христова Николова (Христова-Николова),
Кристина, 293, 318

Цветаноска, Марина, 228, 315

Цветкоски, Владимир, 200

Црвенковска, Емилија, 172

Чолпа, Марија, 263

Чупоски, Атанас, 257

Џепароски, Иван, 161, 264, 305

Шелева Елизабета, 3, 30, 78

Шишовски, Јордан, 341

Шкуљ, Јола, 100

Њекѕиови на англиски јазик

Anastasova, Senka, 166, 337

Andonovski, Venko, 139

Avramovska, Nataša (Natasha), 133, 149

Bakija, Katja, 262

Banović, Dušan, 274

Banovic-Markovska, Angelina, 146

Bekar (Bekjar), Mira, 289, 339, 387

Brebanović, Predrag, 321

Cazzato, Luigi, 123

Cvetskoski, Vladimir, 192

Czerny, Sarah, 169

Davidovska, Lidija, 216

Dema, Alma, 345, 376

Dodovski, Ivan, 256

Franjo, Katarina, 317

- Gaprindashvili, Nana**, 142
Ginger, Andrew, 129
Girevska, Marija, 252, 287
Gjorgjievski, Gjoko, 298
Gjuric, Dubravka, 145
Gligorova, Bela, 140, 147
Hill, Trev, 207
Hoxha, Ballsor, 335
Hromadzic, Hajrudin, 165
Jakimovska-Tošić (Toshic, Toshikj) Maja, 135, 210, 248, 265, 295, 369
Jontes, Dejan, 237
Jozek, Milan, 277
Kalezić-Radonjić, S. Svetlana, 254
Karatas, Nazan Coskun, 269
Kečan (Kechan), Ana, 153, 274
Klepač, Olgica, 164
Kovacshazy, Cécile, 188
Kramarić, Zlatko, 201
Kuzmíková, Jana, 190
Lukačova, Martina, 235
Martinoska, Ana, 373
Martinovski, Vladimir, 137, 198
Mojsieva-Guševa, Jasmina, 131
Mojsova-Chepishevskaja, Vesna, 148
Nikolovska, Zorica, 150
Noshpal, Stefan, 374
Nura, Elmaze, 363
Pavlovski, Mišel (Mishel), 143, 160
Perak, Benedikt, 162
Popovska, Sofija, 351
Prokopiev, Aleksandar, 168
Proskurnin, Boris M., 186
Puljar D'Alesio, Sanja, 158
Pušnik, Maruša, 212, 231
Rajchinovska Pavleska, Natali, 368
Rexhepi, A. Afrim, 154, 194, 204
Roman, Renata, 262
Sardzoska, Natasha, 309
Sheleva, Elizabeta, 223
Spanjol, Sabina, 260
Stojanova, Nikolina, 151,
Stojmenska-Elzeser, Sonja, 125, 225, 291, 301, 369, 383
Švab, Alenka, 260
Taneski, Zvonko, 233
Tërshalla, Risvan, 376
Todorovska, Marija, 298

Trajanoska, Ivana, 366

Uzelli, Gonul, 258

Veleva, Aleksandra, 348, 371

Yusuf, Sanberk, 354

Zelenka, Miloš, 127

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

д-р Ангелина Бановиќ-Марковска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Angelina Banovikj - Markovska (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology Blaze Koneski, Skopje (Macedonia)

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

д-р Сузана В. Спасовска, Универзитет Американ колеџ Скопје, Скопје (Македонија) / **Suzana V. Spasovska (PhD)**, University American College Skopje, Skopje (Macedonia)

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

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

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

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

д-р Огненка Герасимовска-Димитровска, Државен музичко - балетски училишен центар „Илија Николовски-Луј“, Скопје (Македонија) / **Oggenka Gerasimovska Dimitrovska (PhD)**, State Music and Ballet Education Centar Skopje “Ilija Nikolovski – Luj”, Skopje (Macedonia)

д-р Тамара Купева, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Tamara Kjupeva (PhD)** 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