

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 32**

**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**

Република Северна Македонија  
**Министерство за култура и туризам**



Republic of North Macedonia  
**Ministry of Culture and Tourism**

This issue is supported by Ministry of Culture and Tourism of Republic of North Macedonia  
Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура и туризам 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 32**

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



Skopje – Скопје  
2025

*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

- Илија Велев, Јане Коцабашија / Ilija Velev, Jane Kodzhabashija**  
РАКОПИСНИ НЕВМАТСКИ ЗАПИСИ НА КОЗМА ПРЕЧИСТАНСКИ ОД ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК:  
КУЛТУРНОИСТОРИСКИ, АРХЕОГРАФСКИ И МУЗИКОЛОШКИ ПРОСЛЕДУВАЊА / Manufactured  
Neumatian Records of Kozma Prechistanski from the Beginning of the 20th Century: Cultural-historical,  
Archeographic and Musicological Follow-ups ..... 7
- Tatjana Srceva-Pavlovska / Тајјана Срцева-Павловска**  
MISOGYNY AND SEXISM IN BENJAMIN FRANKLIN'S *OLD MISTRESSES' APOLOGUE* AND DONALD  
TRUMP'S PUBLIC STATEMENTS: STATESMEN USING HUMOUR AS A COVER-UP / Хуморот како маска  
за искажување мизогинија и сексизам во *Ајолоџија на сѐтариите љубовници* на Бенџамин Френклин и  
јавните изјави на Доналд Трамп ..... 17
- Лидија Капушевска-Дракулевска / Lidija Kapusevska-Drakulevska**  
НАДРЕАЛИЗМОТ И ЖЕНИТЕ / Surrealism and Women ..... 27
- Natali Rajchinovska-Pavleska / Натали Рајчиновска-Павлеска**  
SEMiotics OF EMPTY SPACES: DIALECTICAL RUPTURE, INTERVAL, PAUSE / Семиотика на празните  
простори: Дијалектички прекин, интервал, пауза ..... 41
- Тамара Купева / Tamara Kjupeva**  
ЛИТЕРАТУРНИ АРХЕТИПОВИ НА НОВАТА КОГНИТИВНА РЕВОЛУЦИЈА – ОД АНТИЧКИОТ МИТ  
ДО ДИГИТАЛНА УТОПИЈА / Literary Archetypes of the New Cognitive Revolution – from Ancient Myth to  
Digital Utopia ..... 57
- Sofija Popovska / Софија Поповска**  
“A BINARIAN’S NIGHTMARE”: THE POETICS OF THE INCLUDED MIDDLE IN MINA LOY’S *SONGS  
TO JOANNES* / „Кошмар на бинаристите“: Поетиката на вклучената средина во *Песни за Џоанес*  
на Мина Лој ..... 65
- Срѓан Микиќ / Srgjan Mikjickj**  
ГРАНИЦАТА КАКО ПРЕДМЕТ НА ИСТРАЖУВАЊЕ / The Border as a Subject of Research ..... 81
- Кристина Димовска / Kristina Dimovska**  
ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА ПОМЕЃУ НЕКОИ КРАТКИ (АПЕЛАТИВНИ) ФОЛКЛОРИСТИЧКИ ЖАНРОВИ /  
Differentiations between some Short (Appellative) Folk Genres ..... 91

**Стево Павловски / Stevo Pavlovski**


МАШКОТО И ЖЕНСКОТО ВО БОРБА ЗА ПРАВИЧНОСТ: КРИТИЧКИ ПОГЛЕД ВРЗ ФЕМИНИЗМОТ  
И МАСКУЛИНИЗМОТ / The Male and the Female in the Fight for Justice: Critical View on Feminism and  
Masculinism..... 101

**Филип Трајковски/ Filip Trajkovski**

ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ЖИВОТНИТЕ ВО ПОПУЛАРНИТЕ МЕДИУМИ: СОЦИОКУЛТУРНА  
ПЕРСПЕКТИВА / The Representation of Animals in Popular Media: a Sociocultural Perspective ..... 121

**Илија Велев**  
**Јане Коцабашија**

УДК 091:003.349.2(497.7)  
781:[783:271(497.7)]



**РАКОПИСНИ НЕВМАТСКИ ЗАПИСИ НА КОЗМА  
ПРЕЧИСТАНСКИ ОД ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК:  
КУЛТУРНОИСТОРИСКИ, АРХЕОГРАФСКИ И  
МУЗИКОЛОШКИ ПРОСЛЕДУВАЊА**

**Клучни зборови:** Козма Пречистански, црковномузички ракопис, византиска традиција, Хрисантова музичка реформа

Ракописните песнопеења со невматски записи на дебарскиот егзархиски митрополит Козма Пречистански запишани во тетратка ни беа отстапени нам во 90-тите години на минатиот век од просветниот работник Темеле Гавриловски во Кичево. Тој беше внук на архимандритот Партенија (роден во с. Доленци, Кичевско – со мирско име Петар Гаврилов, 1887 – 1918) – поранешен ѓакон при дебарскиот егзархиски митрополит Козма Пречистански и во два наврата игумен на Бигорскиот манастир (1912 и 1916-1918). Ракописната музичка тетратката беше дел од архивската заоставштина на архимандритот Партенија, каде што покрај неговата зачувана ракописна граѓа со писма, дописни картички, фотографии, стари хартиени монети,

препис на манастирски устав и сл., имаше и изворни материјали од дебарскиот егзархиски митрополит Козма – кому 10 години му бил ѓакон и најблизок соработник. Првовремено мислење дека нотните записи ги запишал архимандритот Партенија, но откако извршивме споредба на дуктусот на писмото во содржините на текстот од песнопеењата со ракописот во писмата на митрополитот Козма Пречистански кои му ги испраќал на својот ѓакон Партенија додека тој престојувал во Цариград – јасно се констатира дека овој изворен музички и писмен материјал му припаѓал на дебарско-кичевскиот архијереј.

Козма Пречистански (роден во село Орланди, Кичевско – со мирско име Константин,

1835 – 1916) бил истакнат македонски духовен и просветен деец, црковно ангажиран како архијереј на Дебарската егзархиска митрополија – во служба на бугарската црковно-просветна пропаганда. Образованието го оформувал во Велес кај македонскиот преродбенски деец Јордан Хаџи Константинов – Џинот, во Крушево, во Битола кај Рајко Жинзифов и на крајот во Скопје. Духовното надраснување го имал во манастирот „Св. Богородица Пречиста“ во селото Доленци – Кичевско, каде што станал ѓакон, архимандрит и од 1873 година игумен на оваа обител. Поради тоа покрај неговото хијерејско именување трајно ја стекнал атрибуцијата Пречистански. Од таа позиција иницирал реформи во манастирското училиште, а поради неговиот однос против грчката пропаганда меѓу 1874 и 1876 година бил на заточение во Света Гора. Потоа работел како архивар и ефимериј при Бугарската егзархија во Цариград, а по формирањето на бугарската држава во 1878 година бил назначен за егзархиски намесник во Пловдив. Неговата духовна и просветна дејност веќе се насочила да се одвива во егзархискиот пропаганден црковен интерес во западна Македонија, каде што жестоко требало да се спротивставува против тамошните други пропаганди – грчката и српската. Наскоро, во 1881 година му било доверено да стане претседател на Солунската општина, а притоа 7 години предавал во новооснованата Солунска машка гимназија „Свети Кирил и Методиј“. Потоа, меѓу 1888 и 1897 година, архимандритот Козма бил испратен да ги раководи општините во Дебар и во Битола.

Во тој период стапил во близок контакт со скопскиот митрополит Теодосиј Гологанов, од кого ја прифатил идејата за возобновување на древната Охридска архиепископија за да има статус на самостојна Македонска православна црква. Двајцата македонски протагонисти, кои биле во служба на бугарската егзархија, заедно согледале дека македонското свештенство е дискриминирано во однос на оние кои се по род Бугари, па и затоа планирале возобновената Охридска архиепископија да биде составена само од македонските епархии, а со кои ќе раководи македонски црковен клер. Со оглед на тоа што ваквата идеја не била поддржана од Бугарската егзархија и од Вселенската патријаршија, Гологанов го барал решението на тој начин што Австро-Унгарија да помогне возобновувањето на Охридската архиепископија да се оствари преку унијата со Римокатоличката црква. Неуспехот да се реализира ваквата црковна идеја, како и натамошните контроверзни процеси кои се одвивале околу Македонија – принудно го навеле Козма Пречистански да го продолжи приклучувањето кон Бугарската егзархија, од која бил и поставен за дебарски егзархиски митрополит на 21 декември во 1897 година. Во тоа својство морал да остане лојален поддржувач на бугарската црковна пропаганда во Македонија, за што во периодот меѓу 1898 и 1901 година од страна на српската и на грчката црковна пропаганда се нашол во животна опасност – организирајќи му неколку заседи и атентати за да биде ликвидиран. Поради тоа во негова заштита се ставиле дури рускиот конзул во Битола Александар Аркадјевич Ростковски

(пријател на Крсте Мисирков), како и локалните турски власти. Особено во периодот на Балканските војни (1912 – 1913) и на Првата светска војна (1914 – 1918) архиерејската должност на егзархискиот митрополит Козма станала исклучително тешка, зашто во кичевско-дебарскиот крај жестоко се пресметувале меѓу себе грчката, српската и бугарската црковна пропаганда. Откако со Вардарска Македонија завладеала Србија при Балканските војни, егзархиските архијереи биле принудени да ја напуштат Македонија и на нивно место се поставувале српски владици. Меѓу детронизираните егзархиски архијереи во 1913 година бил и Козма Пречистански, кој бил прогонет и заминал во Неврокоп – Пиринска Македонија. Во текот на Првата светска војна, во 1915 година тој се вратил во својата Дебарско-кичевска епархија кога бугарските војски повторно ги окупирале териториите од Македонија, но набргу починал во Кичево на 11 јануари во 1916 година.

Во однос на зачуваното ракописно зборничко напоменување дека стручниот дел од истражувањата ќе се однесуваат на кодиколошко-археографскиот опис на зачуваните невматски црковномузички записи, кои веројатно ги пишувал дебарскиот егзархиски митрополит Козма Пречистански. Нагату, самиот изворен материјал ќе биде предмет и на палеомузиколошки анализи, со можни прецизирања за црковномузичките состојби кои се одразувале во Македонија при егзархиските црковно-просветни влијанија во Дебарската митрополија и во поголемите манастирски центри од нејзината дијецеза – Пречистанскиот и Бигорскиот.

Со оглед на тоа што пишувањето на невматските знаци и на литургискиот текст е изведувано лежерно во ракописната тетратка, јасно се констатира дека ракописот не настанал да служи во пошироката богослужбена примена, туку за секојдневни лични потреби на неговиот составувач и запишувач.

Зачуваниот дел од невматските записи со песнопеењата се пишувани на хартиена тетратка со широки линии во Б5 формат, на 16 листови со откинато укоричување – поради што и на почетокот недостасуваат 2 откинати листа. Нумерацијата е запишана со страници, при што зачуваниот почеток е од стр. 5 – а завршува со листот 16, односно со стр. 36. Страниците 6 и 20 се празни без текст и нотација, а не се запишало ништо уште и на страниците од последните 3 листа – односно, на стр. 31-36. Долниот лев агол на тетратката е оштетен од глупци, поради што дошло и до исчезнување на една третина од последните два реда со невматските записи и со текстовите од песнопеењата запишувани под нив. Вообичаено било на секоја страница да се запишуваат по 12 реда со невми, а под секој од нив се запишува и богослужбениот текст на песнопеењата (вкупно 24 редови). Само на оние страници каде што се запишувале насловите и поднасловите на песнопеењата, таму има по 11 реда со нотни невми и со текст од песнопеењата. Единствено зачуваниот запис на почетната нумерирана стр. 5 е пишувана со светлоцрно мастило, а останатите страници се пишувани со мастилав виолетов молив. Со текот на времето дошло до извесно избледнување на писмото и на нотните записи пишувани со

мастилавиот виолетов молив. Нотните записи кои го означуваат црковномузичкото пеење на застапените кратки химнографски состави ортографски се византиски невми, а писмото на запишаните текстови е црковнословенски ракописен курзив, типичен за периодот од крајот на XIX и почетокот на XX век. Исто така и јазикот е црковнословенски, но со понекои примеси на бугаризми и на западномакедонски дијалектни говорни изрази.

Содржината е пишувана со селективен избор на химнографски состави, а напоменуваме дека самите записи со богослужбените песнопеења не се препишувале од стандардно типологизиран литургиски жанровски образец. Според застапената содржинска структура на црковномузичките песнопеења во ракописната тетратка се констатира дека ова своевидно химнографско зборниче било запишано за лична богослужбена намена на составувачот. Поради откинатите први два листа од ракописната тетратка не ни е познато со кои песнопеења запишувачот го почнал изборот на црковномузичките состави во малото богослужбено зборниче. Едноставно, на првата зачувана 5-та страница е запишан крајот на претходно застапените кратки химнографски песнопеења, каде што во заграда е назначено дека односното *славословие* на глас осми е преземено од црковномузичкото творештво на Јаков Протопсалт Слаткопоец – константинополски композитор од втората половина на XVII век.

Страницата 6 е празна, а од стр. 7 до стр. 19 е застапена *служба* наменета за 27 декември – која почнува со најавата за влегување-

то на архијерејот во храмот. Тоа недвосмислено ја потврдува нашата констатација дека ракописниот невматски запис бил наменет за сослужењето на надлежниот високопреосвештен архијереј (владиката). Структурната анализа на застапените песнопеења покажува дека не станува збор за препис на типологизираната мозаична полистрофна химнографска творба *служба-ѿа*, туку во случајов се применила компилација од нејзиниот состав со повремени слободни дополнувања на песнопеења кои биле наменети да се пеат од страна на архијерејот при богослужбениот чин. Притоа идентификувавме: *каѿавасии*, делови на некои од 9-те песни на *каноноѿ*, *хвалиѿни сѿѿхири*, *свеѿилен*, „*великое дихание*“, *ѿройари* и други песнопеења. На стр. 18-19 е преписот на краткото *славословие* на глас петти, во кој е наведено и авторството на Тодор Икономов (1835 – 1892) – инаку истакнат бугарски преродбеник и автор на многубројни теоретски трудови, учебници и псалтикии, кои сосема ретко се среќаваат застапувани во Македонија. Присуството на преписот на неговото кратко *славословие* во ракописното музичко зборниче на Козма Пречистански го објаснуваме како директно влијание од Бугарската црковна егзархија во Дебарската митрополија.

Страницата 20 е празна, а од стр. 21 до стр. 30 е запишана *служба* наменета за богослужење на 26 декември. Во случајов го забележуваме невообичаениот календарски богослужбен редослед, така што овој изборен црковномузички репертоар следи препишан по песнопеењата на *службаѿа* наменета за наредниот датум – 27 декември. На почетокот од пре-

писот на *службаи* за 26 декември се наведува дека богослужењето треба да се почне со истите *каѿавасии* и *свѣтїленои* запишани во претходната застапена *служба* за 27 декември (на стр. 7 и на стр. 12). Натаму, во содржинската структура на оваа *служба* дури наидуваме на уште послободна компилација во изборот на химнографските песнопеења. Тоа нè упатува на невообичаената констатација дека запишувачот истакнувал и своевидна авторска селекција на песнопеења, кои на сопствен начин ги групирал и ги подредувал во последователна богослужбена целина – а не вршел буквален препис од типологизирана химнографска предлошка. На стр. 25 почнува преписот на краткото *славословие* на глас седми, притоа без да се наведе неговиот автор каков што е примерот во претходниот случај.

Натамошната подробна текстолошка и музиколошка анализа покажа уште неколку наши значајни констатации. Имено, без ознака во ракописната тетратка за авторот ние го идентификувавме и преписот од творбата на Јоан Кукузел *Владику и свјаштїеноначалника нашеѿо*, која се актуализирала на црковнословенски јазик и на територијата на Македонија преку застапеноста на бројните псалтикии на Манасиј поп Тодоров (1856 – 1936) – од каде што веројатно била преземена и од страна на Козма Пречистански. Во тој прилог не ја исклучуваме можноста дека и други песнопеења од музичкиот нотен ракопис на митрополитот Козма биле преземени од *исалиѿкииѿе* на повеќе црковномузички композитори кои твореле во Македонија, но и пошироко во регионот. Нашиот впечаток е

дека преземањето црковномузички песнопеења од различни автори не секогаш митрополитот Козма Пречистански го правел механички и со целосен препис од конкретна предлошка. Туку, неговиот компилативен ангажман бил концентриран да избира само определени поголеми или помали фрагменти од химнографски состави. Но за нас е поважно да истакнеме дека тој целосно се придржувал кон ортографијата на византиското црковно пеење. Оттаму, и неговото зачувано ракописно невматско зборниче претставува уште една изворна потврда дека на преминот од XIX во XX век во Македонија продолжиле да дејствуваат образовани црковномузички творци и вешти компилатори, кои суверено владееле со Хрисантовата теорија и практика на црковното пеење според византиската традиција. Притоа, поаѓајќи од согледбата за застапеноста во овој мал ракописен невматски зборник на авторите и на теориите врз коишто тие ги практикувале своите црковномузички вештини, недвосмислено претпоставуваме дека и Козма Пречистански го истакнувал своето творечко искуство кој образовно го црпел во поголемите црковно-просветни центри на поширокиот балкански простор. За жал, досега не се откриени други невматски записи од страна на митрополитот Козма Пречистански преку кои ќе се докомплетираат пошироки сознанија и за овој дел од неговата црковно-просветна дејност.

Да заклучиме.

Изборот на застапените богослужбени песнопеења е извршен слободно од страна на запишувачот, зашто бил наменет за повреме-

но богослужење на архиерејот во целосниот богослужбен чин што го изведувале останати свештенослужители и духовници за време на литургијата. Но и покрај тоа, овој релативно понов невматски ракопис приближно од околу 1912 година има исклучително значење за истражувањето на македонската црковномузичка традиција. На музиколошки план конкретниот зачуван невматски ракопис нуди изворно сведоштво за тоа: какво пеење се практикувало во богослужбите по македонските цркви и манастири при воспоставуваниот духовен протекторат од страна на Бугарската егзархија. Но особено е впечатливо и тоа што во кратката изборна структура на црковномузичкиот ракопис се застапиле и песнопеења кои биле авторства на познати за тоа време македонски и други регионални музички дејци.

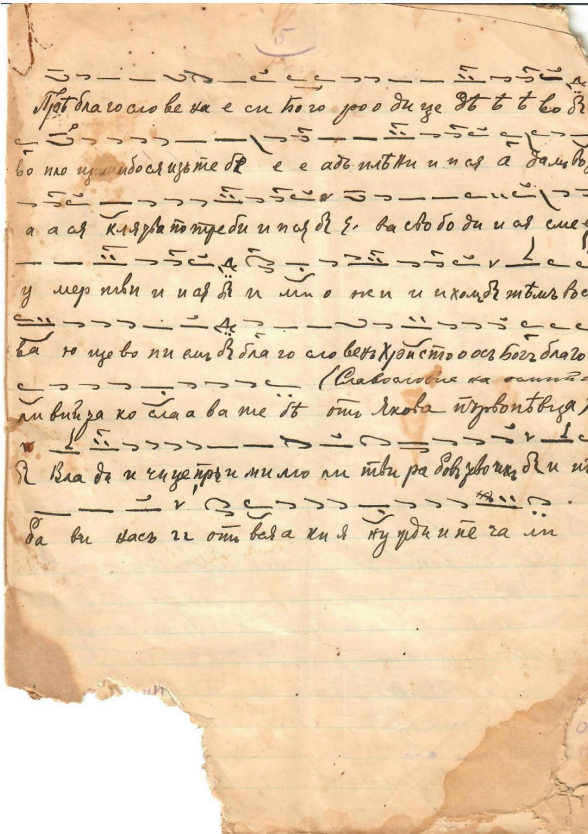
За некои наредни истражувања би било предизвик овој ракописен невматски запис на Козма Пречистански да се спореди со оној на *Досџојно есѝ* на глас петти, што на 24 листови го напишал Васил Икономов во 1912 година. Особено е важно што и овој ракопис на Икономов е пронајден во манастирот „Св. Богородица Причеста“ кај Кичево и е настанат во приближен период, а веќе упокоениот протоѓакон Александар Цандовски го подари на чување во НУБ „Св. Климент Охридски“ во Скопје (Сигн. Мс 224).

Преостанува уште да напомниме.

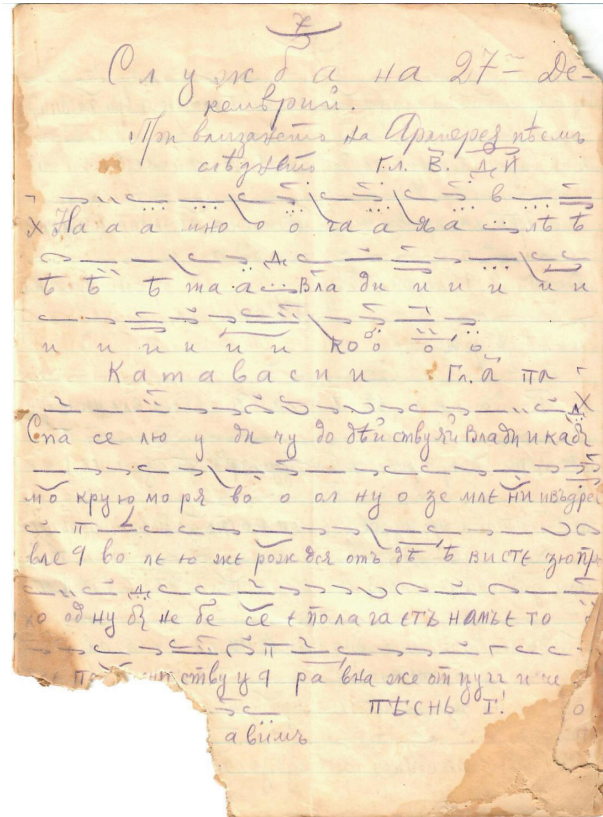
Ако и во контроверзните периоди од македонската црковна историја на преминот од XIX во XX век, кога се ширеле пропагандните влијанија на соседните црковнополитички интере-

си: грчките, српските и бугарските, едноставно не престанало изворното и традиционалното источновизантиско црковномузичко усовршување на македонските псалти и композитори – тогаш, излишни би биле колебањата дека и сега треба да се негува истото духовно и културно богатство кое ни е наследено од минатото. Како традиција, но и како современост.

## Прилог на илустрации:\*



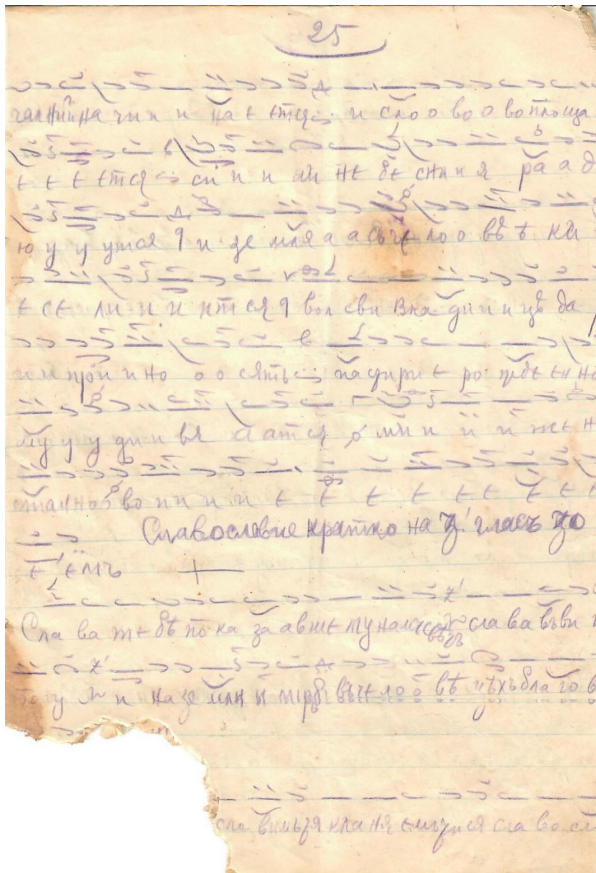
Првата зачувана стр. 5 од невматскиот ракопис на Козма Пречистански, со ознака дека славословието е преземено од Јаков Протопсалт.



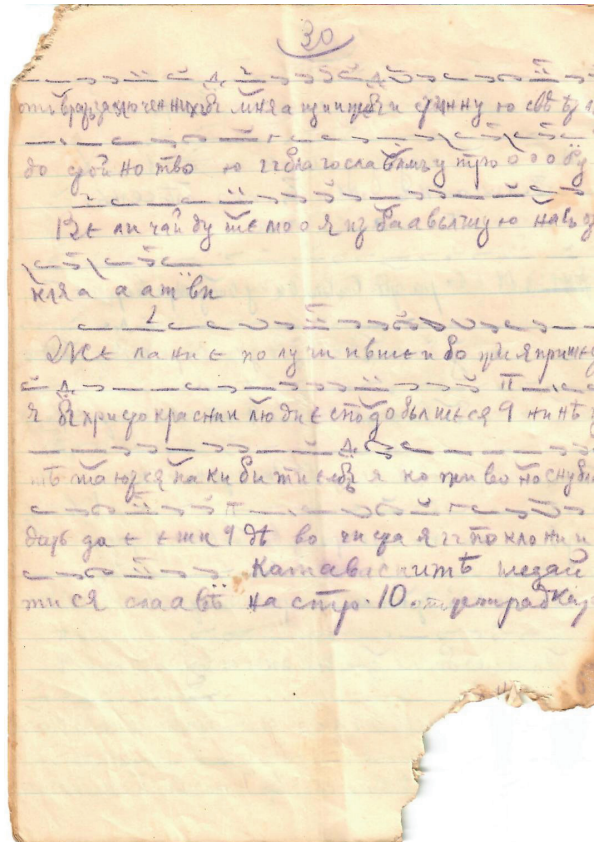
Почетокот на службата за 27 декември, стр. 7.

\* Фотографиите се снимки од оригиналот на ракописот, кој се чува кај авторот Илија Велев.





Препис на славословието на глас седми, стр. 25.



Крајот од невматскиот ракопис на Козма  
Пречистански, стр. 30.

**Ilija Velev  
Jane Kodzhabashija**

**Manufactured Neumatian Records of Kozma Prechistanski  
from the Beginning of the 20th Century: Cultural-historical,  
Archeographic and Musicological Follow-ups**

Macedonian paleomusicologists – Byzantologists have repeatedly emphasized that the process of discovering handwritten musical records, collections and old printed books on the territory of Macedonia is still not over. Confirmation of this conclusion about the sustainability of the concern to uncover the Macedonian church music heritage, is the scientific publication of the previously unknown Neumatian manuscript from the beginning of the 20<sup>th</sup> century by the Debar Exarchate Metropolitan Kozma Prechistanski, which was preserved in the family archive of the Bigorsk abbot – Archimandrite Partenija. The manuscript was handed over by the Gavrilovski family in Kichevo to Prof. Ilija Velev, who together with the Macedonian paleomusicologist Prof. Jane Kodzhabashija carried out cultural-historical, archeographic and musicological research. Their joint research contribution is a contribution to this scientific work. It should be noted that the cultural-historical and archeographic research is a contribution of Prof. Ilija Velev, and the expert musicological analysis followed by comparative observations is the work of Prof. Jane Kodzhabashija. Of course, in both research aspects there was an exchange of expert experiences between the two authors.

**Key words:** Kozma Prechistanski, church music manuscript, Byzantine tradition, Chrysanthemum's musical reform

Tatjana Srceva- Pavlovska

УДК 305-055.2:[808.51:32-055.1(73)



**MISOGYNY AND SEXISM IN BENJAMIN FRANKLIN'S  
*OLD MISTRESSES' APOLOGUE* AND DONALD TRUMP'S  
PUBLIC STATEMENTS: STATESMEN USING HUMOUR AS  
A COVER-UP**

**Key words:** Benjamin Franklin, Donald Trump, humour, misogyny, sexism

## **I. Introduction**

Laughter, at some points, can be perceived as disrespectful and is even discouraged in certain social and institutional settings, like, for example, some religious situations or churches. Many individuals take offense when they are the target of laughter, highlighting a fundamental aspect of human social interaction. There are some theoretical frameworks that provide an explanation for this phenomenon, suggesting that disrespect arises when one individual perceives another's emotional distress as acceptable. For instance, according to Veatch's theory, laughter signifies the person (X) laughing regards the violation of certain moral principles as perfectly normal. However, if another person, for instance person (Y), is in fact deeply or emotionally invested in that principle - such as in cases where it relates to one's own personal

dignity - and does not view the violation as acceptable, a conflict arises. To elaborate further, offensiveness relates to different perceptions which refer to a range of processes. A situation is considered funny only when it is seen as a "subjective moral violation" by the person laughing. This means it must go against a moral principle that the perceiver personally values. For instance, from (Y's) perspective, their emotional distress is dismissed or validated as acceptable by (X's) laughter. Consequently, (Y) interprets (X's) reaction as an indication of disregard for their feelings, leading to the perception of insolence (Veatch, 1998: 166-167)

In this respect, this research paper focuses on the misogynistic tendencies through usage of laughter and joke by analyzing select excerpts from the opus of the famous American statesmen, Benjamin Franklin, and selection from President Donald Trump's public addresses throughout the

years, who both use humour as a cover-up to express and articulate certain misogynistic ideas, disregarding the feelings of women as pointed in Veatch's analysis. Having in mind the dissimilar time-frame in which they both lived and worked, their approaches reflect diverse historical and cultural contexts and therefore, the tactics they use to veil their misogynistic standpoints are different. For instance, Benjamin Franklin's humour is subtle and intellectual, using satire and irony to express sexism in a more sophisticated, playful tone; in addition to this, his poking remarks reduce women solely to their utility for men. By contrast, Trump's humour seems to be more blunt, even confrontational, and blatantly misogynistic, often ridiculing women in the open, strongly relying on stereotypes and dehumanization to assert domination, presenting himself as almighty and predominantly masculine, a real 'manly man'. Both statesmen use humour as a tool to deflect criticism - Franklin by using high-brow intellectual authority, whereas Trump, being on a lower rhetoric scale in comparison to Franklin, through populist dismissal of "political correctness." However, in both cases, humour in its essence disguises and reinforces patriarchal norms, making sexism palatable to their respective audiences.

## II. Benjamin Franklin and his position on women in "Old Mistresses' Apologue"

Benjamin Franklin (January 17, 1706 – April 17, 1790) was the American Founding Father, and scientist. He has also been known as "the First American" (Morgan, 2002). In his essay which is a part of the collection of articles on Benjamin Franklin and women, Jan Lewis comments on the inconsistency of Franklin's views on gender and on the situation of women in the eighteenth century.<sup>1</sup> This analysis is based precisely on such inconsistency, focusing on his satirical writing "Old Mistresses Apologue" which can be considered both as a defense of marriage and a provocative exploration of unconventional relationships, revealing Franklin's wit and his refined, subtle flirtation with societal norms when expressing his opinions. According to Veatch, "humor may play off lexical ambiguity (puns), or make use of linguistic ill-formedness or stigmatized forms, dialect features, etc. (as in mimicking ridicule), or may use linguistic arguments (that is, logically fallacious lines of reasoning whose apparent sense is derived from linguistic factors like ambiguity, metaphor, idioms, formal similarities)", etc. Some of these linguistic components can be detected in Franklin's writing as a tool to pinpoint certain personal opinions. It opens with advocating for the institution of marriage, which he characterizes as the most natural arrangement for men and women, and by employing

---

<sup>1</sup> See more in Richard Gildrie's article: <https://doi.org/10.1080/03612759.2001.10525742> and in: <https://founders.archives.gov/?q=benjamin%20franklin%20Author%3A%22Franklin%2C%20Benjamin%22&s=1111211111&r=1&sr=>

metaphors, like the one of an unmarried man and woman resembling “the odd half of a pair of scissors,” to underscore his view that men and women are complementary halves, each fulfilling different, distinct roles, Franklin claims, that marriage is in fact the most natural state of mankind, since it contributes “force of body and strength of reason,” among men, while for women offers “softness and sensibility” - a perspective that perfectly reflects the gender norms of the 18th century. By praising marriage, Franklin criticizes extramarital relationships, asserting that they fail to offer the same social and personal benefits. Despite this criticism, Franklin does not dismiss the possibility of affairs; on contrary, by pointing out that if it comes to that, there’s a guidance to be followed for those interested in pursuing them. He provides an infamous list of eight reasons for preferring older women as partners in extramarital relationships, which not only shifts the entire tone of the essay, blending humour with pragmatic observations, but it also reveals the hidden misogynistic standpoints that a founding father of a nation, in fact, didn’t have the greatest of opinions when it comes to women.

Franklin’s essay ultimately juxtaposes misogyny and serious commentary on social conventions with satirical exaggeration, leaving room for readers to question the sincerity of his advice. His arguments are framed within the context of Enlightenment thinking, where reason and pragmatism often guided discussions on morality and human relationships. The humour that he uses in “Old Mistresses’ Apologue” contains elements that, through a contemporary lens, can be interpreted as extremely misogynistic, despite its seemingly progressive

defense of older women, which opens another Pandora’s box regarding his stance about ageism. The misogyny ‘undercover’ arises from the fact that Franklin manages and articulates humour to reduce women to objects of utility, desirability, and convenience, perpetuating gendered stereotypes even as he appears to celebrate their virtues. I would like to pinpoint the most crucial aspects related to this hypothesis as

### **- Key Characteristics of Misogynistic Humour in Franklin’s Essay:**

1. Firstly, Franklin begins by emphasizing the conversational and intellectual qualities of older women, arguing that their wisdom and experience make them superior partners. He contrasts this with younger women, who, while often physically attractive, lack the maturity and depth that older women possess. Moreover, Franklin highlights the transient nature of physical beauty, suggesting that with age, the charms of a younger woman fade, while the qualities of an older woman remain consistent, adding that with “a basket on a woman’s head, and a focus below woman’s waist down, there is hardly any difference whether the lady is young or old, which is offensive both towards younger and elderly women at the same time. On a more moral tone, Franklin asserts that relationships with older women mitigate the harm typically associated with affairs. He claims that seducing a young woman could lead to her lifelong unhappiness and social ruin, whereas an affair with an older woman avoids such consequences. He also theorizes that older women are more grateful for the

friendship, appreciating a man's company in a way younger women might not.

2. Then, Franklin praises older women not for their intrinsic value as individuals, but for their utility to men thus reducing them solely to the **utilitarian value** - offering experience, discretion, and above all gratitude in romantic relationships. By bordering women's worth in terms of what they provide to men, the humour reinforces the patriarchal notion that women's value is primarily serviceable, social, or functional.

3. Third, Franklin humourously dismisses physical appearance with a saying "in the dark, all cats are grey" which flagrantly challenges the female body, putting it solely in a role of **commodification**, a metaphor that reduces women to interchangeable entities, ignoring their individuality. Even though he most likely intended to be witty and pragmatic, his comment objectifies and insults all women, suggesting that their physical identities are irrelevant compared to their ability to fulfill male desires.

4. Furthermore, Franklin's humour also relies on **condescending**, exaggerated praise of older women's gratitude and loyalty. These traits function as Franklin cover-ups for presenting compensations for women's diminished sexual appeal in the eyes of society. This sugar-coated compliment implies that older women are more accommodating because they are grateful for the coitus or any attention whatsoever, which is not only insulting, but also a condescending, reductive perspective.

5. In continuation, the statesman applies **double standard through** humour, thus subtly reinforcing a dosed hypocrisy when it comes to sexu-

al relationships. While older women are commended for their "experience" and "virtue," the young male reader is implicitly encouraged to exploit these qualities without being subjected to similar scrutiny regarding his own character or intentions.

All in all, it seems that Benjamin Franklin uses humour to reflect the overall gender dynamics of the Enlightenment era, where women were often evaluated in terms of their usefulness to men rather than as autonomous individuals. Even though in various aspects, the statesman appears to subvert ageist norms by advocating for older women, at the same time, it seems that his humour simply continues those gendered hierarchies by framing their worth in relation to male desires. Therefore, from a feminist point of view, his humour can be understood in the category of benevolent sexism, a form of gender bias that appears to praise women while ultimately reinforcing stereotypes that limit their roles and identities (Glick & Fiske, 2018). By concealing his standpoints in humour, Franklin seems to diffuse the severity of these statements, normalizing the misogynistic and sexist undertones embedded in his satire. With all this being said, the misogynistic aspect of Franklin's humour lies in its failure to transcend the patriarchal structures of his time, and by using wit and satire to reinforce, rather than dismantle the objectification and instrumentalization of women. Even though his letter-essay is entertaining, the humour in it reflects the gender biases of its cultural and historical context under which pretext he lived and worked. Therefore, his objectification of women, reducing them to utilitarian roles within a male-centered perspective is a cruel jest that centers on a testosterone-driven lens,

using both younger and older women as the butt of the joke, thus perpetuating stereotypes about women's worth being tied to their physicality or service to men, even when framed in a seemingly progressive light.

### **III. Trump's Humour: A Pattern of Dismissal, Deflection, and Dehumanization**

Donald Trump is yet another statesman and the current president of the USA whose history with women in both private and public spheres illustrates an extremely complex interplay of humour, rhetoric, and overt derogation that extends beyond his more general public statements. Offensive violation occurs when there is a perceived violation but there is no competing view of the situation as normal, or where the competing view is driven out by the strength of affective commitment to the principle being violated (Veatch, 179). To put it in other words, approximately two dozen women have accused Trump on variety of violations, from using an offensive language to sexual misconduct<sup>2</sup>, including high-profile cases such as that of writer E. Jean Carroll, who alleged that Trump raped her in a department store dressing room in the 1990s. In civil proceedings, Trump was found liable for sexual abuse and defamation against Carroll and ordered to pay substantial damages, though he has appealed the case. Despite these serious accusations and findings, Trump has frequently attempted

to publically reframe these allegations as insignificant or exaggerated, using humour or casual dismissals to minimize their impact. Analyzing Donald Trump's use of humour through an academic lens reveals how his rhetoric often employs misogynistic tropes that reinforce traditional gender hierarchies. His humour can be seen as a mechanism for asserting dominance, masculinity, relying on dehumanization, ridicule, and reinforcement of power imbalances. Trump's jokes about women often draw on cultural stereotypes, race, agism, body shaming etc., even exploiting societal anxieties around gender roles and expectations.

#### **- Key Characteristics of Misogynistic Humour in Trump's Rhetoric:**

1. Firstly, one of the most notorious instances occurred in 2016, when the "Access Hollywood" tape surfaced, revealing Trump bragging about grabbing women by their genitals - remarks he later defended as "locker room talk." By reframing this explicit and offensive language as "banter," Trump utilized humour and a downplaying strategy to excuse behavior that would otherwise be perceived as predatory. This tactic is strikingly similar to Benjamin Franklin's use of satire to disguise the underlying misogyny in the "Old Mistresses Apologue." Both figures leverage humour or casual, unpremeditated language as a mask for underlying disrespect, allowing them to deflect criti-

<sup>2</sup> See in: <https://abcnews.go.com/Politics/list-trumps-accusers-allegations-sexual-misconduct/story?id=51956410> and: <https://www.businessinsider.com/women-accused-trump-sexual-misconduct-list-2017-12> <https://www.npr.org/2024/10/25/g-s1-29963/stacey-williams-donald-trump-jeffrey-epstein>

cism and cast any objections as taking things “too seriously.”

2. However, Trump’s frequent public criticisms of female figures, especially those in powerful or visible positions, often focus on their intelligence or physical appearance, which can be identified as women **ridicule and objectification**. A recent example involved his election campaign attacks on former Vice President Kamala Harris, whom he called “slow” and a “low IQ individual”<sup>3</sup> and compared unfavorably to Brett Favre, the retired NFL quarterback who appeared alongside him at a rally, right after which he claimed that he was being “very nice to her”. By ridiculing Harris’s intelligence in contrast to a male celebrity, Trump perpetuates a stereotype of women - particularly women of color - as inherently less capable than their male counterparts. Such rhetoric works on multiple levels: first, it diminishes women’s credibility and competence, reinforcing a long-standing cultural stereotype that women, especially women in authority, are “less than” men. Second, it aligns Trump with an audience that finds his humour confirmative rather than offensive and insulting, as it appeals to gendered (and often racialized) biases without directly confronting them. Third, by positioning these insults as jokes, Trump successfully manages to quickly dismiss any criticism as an overreaction, maintaining the humour barrier that makes it difficult for opponents to hold him accountable. Trump’s jokes frequently reduce wom-

en to their physical appearance or perceived desirability. For example, he also objectified women like Heidi Klum, calling her “no longer a 10”; Nikki Haley, to whom Trump refers to as a “bird-brain” and “Nimbra” (the name she was given at birth is “Nimarata”) then, his infamous remark about journalist Megyn Kelly (“blood coming out of her wherever”) or his comments about Carly Fiorina’s looks (“Look at that face! Would anyone vote for that?”)<sup>4</sup> all of which rely on demeaning language that undermines women by focusing on their bodily features rather than their capabilities or intellect and objectifying them at the same time.<sup>5</sup> And in addition to this, he often uses mimicry for humorous effect, which, according to Veatch “may make specific use of linguistic features characteristic of a dialect or of an individual’s speech pattern, or may impose artificial or exaggerated intonation patterns or voice quality so that listeners who view the speech patterns of another as unusual or different may laugh at them.” (199)

3. Imposing in public the opinion of **hyper-masculinity** is perhaps the common thread linking Trump’s humour, accusations of sexual misconduct, and public insults in a way a complex rhetorical strategy that establishes serious issues as inconsequential. Just as Franklin used humour in his essay to depict women in purely utilitarian terms, Trump’s “banter”, or, his so-called famous “teasing of the public” often serves to trivialize and dehumanize women just to underline and stress his

---

<sup>3</sup> See: <https://www.independent.co.uk/tv/news/trump-harris-low-iq-north-carolina-rally-b2638513.html>

<sup>4</sup> See links: <https://www.thedailybeast.com/trump-is-botching-his-already-dismal-shot-with-women-voters/>

<sup>5</sup> See links: <https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html>  
<https://www.vox.com/politics/384792/your-body-my-choice-maga-gender-election>

own hypermasculinity. By casting random ‘humorous’ remarks on serious issues as light-hearted jokes, or “a locker room talk”, he applies just as a strategy to mitigate the seriousness of his behavior and alleviate personal standpoints. This tactic seems to normalize harmful gendered attitudes on a mass scale, allowing prejudiced views to persist under the pretext of entertainment. The pattern is recurring and it involves humour and casual dismissal which serve to enforce power dynamics in which women are devalued or objectified, (for instance during the presidential campaign 2024, he stated “I will protect women at all costs, whether they like it or not.”<sup>6</sup>). This dynamic creates as well a double standard, where Trump’s seemingly “jovial” or “chivalrous” tone allows him to appear as though he is acting in women’s best interests while simultaneously discrediting their ability to make decisions about their own protection creating a scenario where questioning the statement could be construed as taking it too seriously or “missing the joke.” The repeated use of humour to deflect responsibility, belittle intelligence, and reframe serious accusations aligns with a cultural tendency to overlook or excuse such behavior when delivered in a “joking” tone. The cumulative effect is a public narrative where misogynistic comments are normalized, and women’s voices and experiences are consistently undermined. Trump’s hu-

mour often juxtaposes his own perceived masculinity against caricatures of women as weak, overly emotional, or irrational – not having ‘the stamina’ to be presidents. This framing hardens his self-presentation as a dominant figure, while downgrading women to subordinate or trivial roles. This tactic is consistent with hegemonic masculinity, (Donaldson, 1993) where dominance is maintained by belittling perceived “others.”<sup>7</sup>

Trump’s jokes about women frequently act as a form of **verbal aggression**, intended to humiliate or silence the female opponents, taking the structure of a weaponized humour and deflection through which the speaker/inventor (in this case President Trump) generally feels a certain glow of creative accomplishment (Veatch, 201). For instance, calling Hillary Clinton a “nasty woman” during the 2016 presidential debate reduced her assertiveness to a negative stereotype, casting her as unlikable and unworthy of respect while the Trump’s MAGA supporters often defended such remarks as “just jokes” or as part of his unconventional persona, who often uses humour to bypass political correctness. This deflection strategy diminishes the perceived harm of his comments while perpetuating the belief that calling out misogyny is an overreaction. Sociologist Deniz Kandiyoti’s concept of patriarchal bargains explains how systems of gender inequality persist through cultural practices,

<sup>6</sup> <https://www.nytimes.com/2024/10/31/us/politics/trump-women-like-it-or-not.html?smid=url-share>  
<https://www.politico.com/news/magazine/2024/03/17/how-donald-trump-uses-humour-to-make-the-outrageous-sound-normal-00146119>  
<https://www.nybooks.com/articles/2024/03/21/laugh-riot-trump-fintan-otoole/>

<sup>7</sup> See also in: Whitehead, Stephen. “Hegemonic masculinity revisited.” *Gender, Work & Organization* 6, no. 1 (1999): 58-62.

such as humour, that reward complicity in patriarchal norms. Trump's misogynistic humour upholds these norms by casting women in reductive roles while rewarding his audience with the familiarity of gendered stereotypes, at the same time, projecting his own subjective state of "much ado about nothing" philosophy, while demonstrating apparent emotional absurdity, where the perceived situation is seen as normal.

#### IV. Conclusion

Trump's use of humour reflects broader societal structures of power and inequality and is in style with the populist communication which is described as a 'simple and even vulgar language' (Mudde and Rovira Kaltwasser, 2017: 64). While his comments may seem offhand or petty, they contribute to a discourse that devalues women and reinforces male-controlled norms. The analyses of his public statements reveal the multifaceted ways in which this humour functions—not merely as personal expression but as a strategic tool for maintaining dominance, marginalizing opposition, and cultivating loyalty among his MAGA base. Trump's humour is at times quite blunt, aggressive, and often thrives on explicit ridicule and provocation, aligning with the norms of contemporary, right-wing political populism. His comments about women - mocking their appearance, intelligence, behavior, or abilities are not indirect, nor veiled in irony; they are strictly designed for maximum impact in a media-saturated environment. Trump exploits cultural anxieties around feminism and gender equality to mobilize his base, often claiming

that his remarks are "jokes" by saying "I'm kidding", thus deflecting criticism while maintaining misogynistic undertones.

In contrast, Franklin's humour reflects the Enlightenment values of wit, reason, and irony, repeatedly used to explore moral or societal questions. In "Old Mistresses' Apologue," he adopts a satirical tone to discuss romantic relationships, praising older women for their discretion and wisdom. While Franklin's humour may seem progressive in elevating older women, it ultimately reinforces misogynistic assumptions by reducing women to their utility in serving male desires. The humour is indirect, with implied irony and rhetorical elegance, appealing to an educated elite familiar with layered satire. Franklin's humour serves to navigate the social taboos of his time. By framing his misogyny as playful satire, he makes provocative arguments seem acceptable within the context of Enlightenment intellectual discourse. Humour becomes a mask, softening the underlying sexism and making it tasty to an elite audience. Trump's humour, on the other hand, operates more as a harsh tool for control and identity politics. It reinforces his self-image as a disruptor of political correctness, using jokes to ridicule feminist ideals or opponents. By framing misogynistic remarks as jest, Trump normalizes such behavior and dismisses criticism as overreaction or lack of sense of humour.

To sum, Benjamin Franklin's and Donald Trump's usage of humour reveals how both political figures deploy it to express or reinforce misogynistic ideas, though within vastly different historical, cultural, and rhetorical contexts. While

Franklin's humour operates within the intellectual and literary conventions of the Enlightenment, Trump's humour is rooted in contemporary populist rhetoric and mediated spectacle. Despite these

differences, both statesmen use humour as a shield and weapon, allowing them to articulate patriarchal ideas while deflecting criticism.

## References

- Billig, Michael. 2005. "Laughter and ridicule: Towards a social critique of humour." 1-272.
- Connell, Robert W., and James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender & society* 19, no. 6 (2005): 829-859.
- Darweesh, Abbas Degan; Abdullah, Nesaem Mehdi. 2016. Critical Discourse Analysis of Donald Trump's Sexist Ideology *Journal of Education and Practice*, pp. 87-95.
- Dolan, Kathleen A. 2014. "Gender Stereotypes, Candidate Evaluations, and Voting for Women Candidates: What Really Matters?" *Political Research Quarterly* 67 (1): 96-107.
- Donaldson, Mike. 1993. "What is Hegemonic Masculinity?" *Theory and Society*, pp. 643-657.
- Franklin, Benjamin. *Old Mistresses Apologue*. Available through Project Gutenberg or other archives of Franklin's works - <https://teachingamericanhistory.org/document/old-mistresses-apologue/>
- Franklin, Benjamin. 1835. *The Works of Benjamin Franklin*. Campe.
- Glick, Peter, and Susan T. Fiske. 2018. "The ambivalent sexism inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism." In *Social cognition*, pp. 116-160. Routledge.
- Hayes, Danny. 2011. "When Gender and Party Collide: Stereotyping in Candidate Trait Attribution." *Politics & Gender* 7. pp. 133-165.
- Hariman, R. 2008. Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech* 94(3): 247-272.
- Isaacson, Walter. 2003. *Benjamin Franklin: An American Life*. Simon & Schuster.
- Kauffman, Karen M., and Petrocik, John R.. 1999. "The Changing Politics of American Men: Understanding the Sources of the Gender Gap." *American Journal of Political Science* 43 (3): 864-87.
- Morgan, Edmund Sears. 2002. *Benjamin Franklin*. Yale University Press.
- Mudde, Cas. 2017. "Populism: A Very Short Introduction" .
- Mulford, Carla. 2015. *Benjamin Franklin and the Ends of Empire*. Oxford University Press.
- Russell Phillips. 1926. *Benjamin Franklin: The First Civilized American*. blue boards; 1st edition.
- Setzler M, Yanus AB. 2018. Why Did Women Vote for Donald Trump? *PS: Political Science & Politics*. 51(3):523-527. doi:10.1017/S1049096518000355
- Gildrie, R. P. 2001. Benjamin Franklin and Women: Tise, Larry, ed.: University Park: Perm State University Press, 184 pp., Publication Date: October 2000. *History: Reviews of New Books*, 29(2), 62. <https://doi.org/10.1080/03612759.2001.10525742>
- Veatch, C. Thomas. 1998. 'A theory of humour.' *Humor: International Journal of Humor Research* 11(2), pp. 161-216

Татјана Срцева-Павловска

**Хуморот како маска за искажување мизогинија и сексизам во  
*Апологија на старите љубовници* на Бенџамин Френклин и  
јавните изјави на Доналд Трамп**

(Резиме)

Хуморот, иако честопати е бенигна и обединувачка сила, може да послужи и како средство за канализирање на длабоко вкоренети општествени предрасуди и сексизам. Овој труд ги истражува начините кога и како мизогинијата може да се замаскира преку употребата на хумор, како во историските отсечки така и во модерниот контекст, со фокус на двајца американски државници, Бенџамин Френклин и неговото сатирично есеј-писмо „Апологија на старите љубовници“ (1745) и американскиот претседател Доналд Трамп, со селекција од негови јавни настапи и изјави. Обајцата политичари го користат хуморот за да ги потенцираат родовите стереотипи во контекст и на начин типичен за нивните епохи на битисување. Писмото на Френклин во форма на духовит совет до еден млад човек да ги одбере постарите жени за свои љубовници, навидум делува како тој да се залага за нив како претпочитани сексуални партнери. Сепак, базичните претпоставки и тезите кои Франклин ги изнесува ги сведуваат жените на нивната сексуална утилитарност, притоа откривајќи мизогинистичка перспектива маскирана преку сатира. Во таа насока се и некои јавни изјави на Трамп, кои, честопати преполни со хумор и сарказам, ги прикажуваат жените во улоги кои ја намалуваат нивната способност, вредност или интелигенција, користејќи лукавство со цел да се минимизира каква било потенцијална реакција или приговор. Преку расчленувањето на овие примери, овој труд покажува како хуморот во одредени контексти служи како моќна реторичка алатка која обелоденува сексистички ставови, едновремено овозможувајќи им на виновните за нанесување навреда да избегнат критика и осуда под изговор дека станува збор за шега. Трудот ги истражува психолошките и културните механизми кои ја овозможуваат оваа динамика, покажувајќи како и Френклин и Трамп користат хумор за да ја маскираат и нормализираат мизогинијата, истакнувајќи ги пошироките импликации на таквите реторички стратегии. Истовремено, оваа анализа ја истакнува потребата за поголемо критичко преиспитување на улогата на хуморот во овековечувањето на штетните општествени ставови, воедно поттикнувајќи на размислување за тоа дали и како современиот дискурс може и (не)свесно да ги преслика историските предрасуди.

**Клучни зборови:** Бенџамин Френклин, Доналд Трамп, хумор, мизогинија, сексизам

Лидија Капушевска-Дракулевска

УДК 82.02Надреализам  
7.037.5-055.2


## НАДРЕАЛИЗМОТ И ЖЕНИТЕ

**Клучни зборови:** авангарда, надреализам, Андре Бретон, женски принцип

*Жената треба да биде слободна и обожавана.*

Андре Бретон

*Бретон никога не зборува за жената како за субјект.*

Симон де Бовоар, *Второј пол*

### Воведни белешки

Надреализмот, како едно од најпроучените интелектуални движења во историјата („надреализам: последната слика на европската интелегенција“, вели Валтер Бенјамин во истоимената студија од 1929 г.), важи за најсеопфатна естетска револуција на XX век, од една страна, но од друга, и за сексистичко движење, бидејќи нема ниту една жена во групата околу Андре Бретон, „папата“ на надреализмот. Впрочем, во авангардата, терминот *rog* (gender) бил премолчуван: новиот човек во кој машкиот и женскиот принцип требале да бидат укинати во револу-

ционерно единство останал само утопија (Berg, Fenders 2013: 118). Во контекстот на авангардата, надреализмот е веројатно единственото движење во постромантичарската епоха кое го велича женскиот принцип, но само како поттикнувач на „машката“ креативност. Од друга страна, нема друго движење со толку активни жени уметници, што не е случај со книжевното крило каде што е забележливо нивното отсуство.

Во елитниот *Овнот речник на надреализмот*, под одредницата „жена“, се тргнува токму од фактот дека во групата која го конституира движењето – нема жени: „тие се само придружнички и соработнички, сосема маргинализира-

ни“ (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166). Првата жена која се споменува во „машкиот“ надреализам е една реална жена, француската анархистка/терористка Жермина Бертон (1902 – 1942) која во 1923 г. извршила убиство на Мариус Плато, уредник на списанието „Француска акција“ и милитантен ројалист, потоа се обидела да се самоубие, но е уапсена и судена. Во 1923 г., за време на судењето на Бертон, Луј Арагон напишал статија во која ја поддржува Бертон, во смисла дека поединецот може да „користи терористички средства, особено убиство, за да го заштити, дури и со ризик да изгуби сè, она што ѝ се чини – со право или погрешно – најскапоцено на светот“ (Chadvick, 1985: 31).

Бертон, или идејата за Бертон, станува попозната како муза на многу надреалисти. Андре Бретон верувал дека таа е првата надреалистичка антихероина и инкарнација на љубовта и револуцијата. Во првиот број на списанието *Надреалистичка револуција* (декември 1924), објавена е нејзината слика (единствена жена опкружена со мажи надреалисти, вклучувајќи ги Луј Арагон и Андре Бретон, но и други „инспиративни фигури“ како Фројд или Пикасо), фотографија проследена со цитат од Шарл Бодлер кој гласи: „Жената е суштеството кое фрла најголема сенка или најголема светлина врз нашите соншта“ (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166). Неслучајно е цитиран Бодлер; жената има неприкосновено место не само во неговата поезија туку и во неговите есеи: таа е „божица, звезда која зазема почесто место во сите концепции што произле-

гуваат од мозокот на мажот; прекрасен збир на сите грациозности на природата сконцентрирани во едно единствено суштество; предмет на најсилен восхит и љубопитност“, „идол кој заслепува и маѓепсува“, „енигматично суштество“, „светлина, поглед, покана за среќа, понекогаш е само еден збор, но пред сè, таа претставува општа хармонија“ (Бодлер, 2014: 205–206). Многу од споменатите Бодлерови изјави за жената, како што ќе видиме подоцна, ќе се рефлектираат кај надреалистите и покрај тоа што, своевремено, тие не биле благонаклонети кон женското учество во групата.

Витни Чедвик, историчарка на уметноста, специјалистка за XX-вековната европска и американска уметност, авторка на монографијата *Жените уметници и надреалистичкото движење* (Chadvick, 1985) со 220 илустрации, мошне студиозно ја проследува надреалистичката визура на жената: млада, убава, бунтовна, девица, дете, божествена креација, од една страна, а од друга – волшебничка, мистериозна, еротски објект или „femme fatale“, но секогаш изолирана, исклучена, на некој начин – во егзил. На пример, иако жените (сопруги, љубовници, придружнички...) учествувале во колективните надреалистички игри и во другите надреалистички активности, тие отсутствуваат од официјалните надреалистички портрети; нив ги има само на фотографии на кои се прикажани неформалните дружења.

Тоа го констатира и Миланка Тодиќ во својата студија „Сопруга, муза, уметница: жената во белградскиот надреализам“ (2020). Таа посебно се осврнува на трите сопруги на славните белг-

радски надреалисти Марко Ристиќ, Александар Вучо и Душан Матиќ: Шева Ристиќ, Јулијана Лула Вучо и Јелица Лела Матиќ – активни учеснички во колективните уметнички практики на надреалистите (перформанси, игри, колажи, асамблажи, фотографии, преводи, редакција и коректура на текстови...), кои остануваат „неми“, „невидливи“, во сенка на водечките позиции на машките авторитети, како впрочем, и во целата историја на уметноста. Несомнено, жените уметници ги поместуваат границите на крутите граѓански конвенции, но тоа не е доволно за нивно рамноправно учество во „машкиот клуб“ на уметници. Неправдата е исправена „post festum“, вели Тодиќ, кога експериментите на хартија на Лула Вучо и Шева Ристиќ (Лела Матиќ е преведувачка), маргинализирани во времето кога настанале, ќе бидат изложени заедно со делата на белградските надреалисти во Музејот на применета уметност во Белград во 2002 г. (Todić, 2020: 61).

И во Франција, во раните години на надреалистичкото движење, ниедна жена уметница не е член на групата, но со тек на време, ситуацијата се менува. Многу од најпознатите и најталантираните жени уметници се дел од движењето и активно учествуваат на надреалистичките изложби, преку своите лични врски и контакти со надреалистите – најнапред како модели, музи или љубовници, подоцна како сопруги, но набргу се исклучуваат од традиционалната улога, се бунтуваат против родово поделените стереотипи и општествени матрици, и се остваруваат со оригинални, авторски дела во кои трагаат по сопствен идентитет. Во пот-

рага по сликата која би можела да биде образец за женскиот идентитет, уметниците, често пати, прибегнуваат кон некакви хибридни суштества, андрогини одлики или симболи на метаморфози во нивните визуелни перцепции (слики, фотографии, објекти...).

Чедвик покажува и докажува дека постепено се создава една мошне забележителна позиција на жената во надреалистичкото сликарство, која прераснува во значајна линија во надреализмот на XX век, со претставнички чијшто опус, во поглед на квалитетот, стои рамо до рамо со опусот на најпознатите имиња на „машкиот“ надреализам. Леонора Карингтон, Кеј Сејц, Доротеа Танинг, Ремедиос Варо, Леонора Фини, Мерет Опенхајм, Тоајен, Фрида Кало, Дора Мар, Милена Павловиќ Барили... и многу други жени уметници имаат свое достоинство место во Пантеонот на надреализмот. Може да се рече дека жените уметници постигнале многу поголемо признание во контекстот на надреализмот, отколку во кое било друго авангардно струење. „Нема друго движење со толку голем број активни жени учеснички во уметноста на машкиот надреализам, и во каталозите, и на меѓународните надреалистички изложби“ – смета Чедвик (Chadwick, 1985: 7) и како потврда ги посочува изложбите во Копенхаген и Прага (1935), Лондон и Њујорк (1936), Париз (1938), Мексико Сити (1940) и Париз (1947).

И засега најновата, пригодна, спектакуларна изложба на надреализмот во центарот „Жорж Помпиду“ во Париз (2024) по повод стогодишнината од надреализмот, на најубав можен начин, го потврдува местото и значење-

то на жените уметници во самото движење, од една страна, а од друга, го илустрира и интересот на надреалистите за жената како феномен. Имено, од тринаесетте тематски целини (соби) на изложбата, барем четири се дел од „женската“ иконографија на надреализмот: „Алиса“ (прототип на „жената дете“, се однесува на надреалистичката фасцинација од чудесноста на детството), „Во царството на мајките“ (говори за врските со психоанализата, за потеклото и мистеријата на раѓањето/креацијата), „Мелузина“ (омилена митска фигура од средновековните легенди која го антиципира таинствениот дел на женското битие; денес, наслов на една едиција на студии посветени на истражувања на надреализмот) и „Солзите на Ерос“ (како илустрација на еротизмот и љубовта, едно од врвните начела на надреалистите).

### **Кон една митологизација на жената**

Улогата на жените во надреализмот е мошне комплексна и контрадикторна. Релацијата „надреализмот и жените“ има двоен аспект: првиот се однесува на жените уметници – надреалисти (за што веќе стана збор), а вториот, на сликата на жената во машкиот надреалистички свет. Со оглед на сексистичкиот карактер на надреализмот, тој е фокусиран на егоцентричните машки фигури и нивните желби, идеи, копнежи... Движењето ги инфантилизира жените, ги третира како еротски објекти и ги подвргнува на машкиот поглед – тие се потврда на нивната слика за себеси. Оттаму и критиката од страна на феминистките. На прашањето на

Луис Иригаре: „Дали жената поседува несвесен дел или, пак, самата е она што се именува како несвесно?“, надреалистите, особено Бретон, одговара двосмислено – смета Кетрин Конли и го посочува неговиот автопортрет – фотоколаж „Автоматско пишување“ (1938), каде што тој „го претставува сопственото несвесно како жена“ (Conley, 1996: 137), значи наспроти неговата машка рационалност. Автоматскиот текст, патем речено, како еден од најпознатите манифестации на надреалистичкиот дух во литературата од раната фаза, подразбира препуштање на поројот од слики и претстави кои доаѓаат од длабочините на несвесното и тој го илустрира надреалистичкиот стремеж за враќање на спонтаноста и на изворната свежина на зборот, во смисла на негово ослободување од диктатурата на разумот. Поистоветувањето на жената со несвесниот дел од психичкото битие е присутно и во книжевните текстови на Бретон и останатите надреалисти.

Се смета дека историјата на текстовите на надреалистите се илустративни за едно, за епохата мошне субверзивно, екстремно внимание кон „женскиот елемент“ на културата. Генезата на тој интерес се врзува за името на Луј Арагон, поконкретно, датира од неговата статија за случајот со Жермина Бертон во 1923 г. (во предманифестниот период); во 1928 г. (веќе официјално постои движењето), кога надреалистите ја покренуваат анкетата за сексуалноста, токму Арагон сугерира дека им е неопходно поголемо женско учество во оваа расправа (Chadvick, 1985: 12). И навистина, од следната 1929 г., же-

ните се поактивни, но само во доменот на ликовната уметност.

Што се случува на книжевен план? Истата, 1929 г., Макс Ернст го објавува својот прв роман колаж *Жена со сиво глави*, а Бретон – *Виторној манифест на надреализмот*, каде што, во фуснота, читаме: „Проблемот на жената е најчудесниот и највозбудливиот проблем на светот“ (Breton, 1979: 104). Во споменатата белешка, Бретон ја поврзува жената со љубовта, а самата идеја за љубовта, според него, е „единствено способна да го усклади човекот, моментално или не, со идејата за животот“ (исто, 104). Илустративна во оваа смисла е неговата песна „Слободна врска“, во која, и покрај несомнените еротски одлики – секој дел од женското тело се споредува со конкретен феномен (апстрактен или конкретен) – финалните стихови се парадигматични за сфаќањето на жената како универзален принцип на постоењето кој ги проникнува сите четири елементи:

*Жено моја со очи на шума, секогаш под закана на секирајта*

*Со очи како либела во која се урамношежуваат водата, воздухот, земјата и ојној.*

Во 1928 г., надреалистите организирале прослава на 50-годишнината од постоењето на хистеријата – како манифестација на незадоволената желба – и во тој контекст го креирале концептот на ексцентрична љубов, под кој подразбирале слика на жена која зрачи во стилот на божица – заштитничка или која, како спасителка, го води човекот (мажот) кон среќа и блаженство на „земскиот спас“. Ова сфаќање резулти-

ра со заедничкото дело на Бретон и Елијар Безџеино *зачнување* (1930).

Прва жена поетеса приклучена кон надреалистичкото движење, поточно „присвоена“ од надреалистите, е Жизел Прасино (1920 – 2015), која го објавува својот поетски првенец на четринаесетгодишна возраст. Бретон ја открива во 1935 г. и ја објавува во списанието *Минотиаур*. Прасино е прототип за надреалистичката *жена дете* („femme-enfant“) како извор на креацијата. Патем речено, визуелната претстава на жената дете е постара и се појавува во облик на илустрација во списанието *Надреалистичка револуција* во 1930 г., а под наслов „Автоматско пишување“ (аналогно на Бретоновиот автопортрет – фотоколаж од 1938 г.). Всушност, тоа е „музата на автоматскиот текст“. Се работи за илустрација на која е прикажана млада девојка со широм отворени очи, облечена во училишна кецела, седната на училишна клупа, со поставено пенкало врз книга. Несомнена е и овде идентификацијата на жената со несвесниот порив. Инаку, првата реална жена – прототип за надреалистичката *жена дете*, според проучувачите, е Мари-Берт, сопругата на Макс Ернст (стапуваат во брак во 1927 г.), која ќе го инспирира за романот колаж *Сон на едно девојче што сакало да се закалуѓери* од 1930 г. (Chadwick, 1985: 33).

Нов чекор кон митологизација на жената е галеријата „Градива“ (1937), именувана според женскиот лик од истоимениот краток роман на Вилхем Јенсен – една „непозната“ девојка која младиот археолог Ханолд ја среќава среде урнатините на Помпеја и која му изгледа како чудесно оживеана помпејанка, видена на еден ан-

тички релјеф. До Јенсен надреалистите доаѓаат посредно, преку студијата на Фројд „Делириумот и соништата во 'Градива' на Јенсен“ (1907), но зад името на галеријата сега се кријат почетните букви на имињата на реални жени поврзани со надреалистите (Gisèle, Rosine, Alice, Dora, Ines, Violette, Alice). Нашиот Влада Урошевиќ, во своите *Париски приказни*, воспоставува една многу убава релација помеѓу романот на Јенсен и галеријата на Бретон токму преку ликот на девојката:

„Од каде доаѓа и каде оди ѝаа“ – се пишува Ханолд пред барелјефот кој ја прикажува Нејознајата. А Андре Брејтон, во воводот описувањето на галеријата „Градива“ во Париз, како да одговара: „Која би можела да биде 'ѝаа' ишо оди најпред“, ако не уиришната убавина“ (Урошевиќ, 1997: 48).

Во истоимениот есеј („Градива“), Бретон ги повторува карактеристиките на надреалистичката муза, користејќи ја темата на Градива и Фројдовото толкување како пример на митот за метаморфоза: од смрт во живот, од сон кон будна состојба, од несвесно кон свесно, од секојдневно кон трансцендентно (Chadvick, 1985: 55).

Интересно е да се нагласи дека надреалистите не предлагаат еден тип жена – „надреалистичка жена“ во апстрактна и општа смисла не постои во нивниот вокабулар (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166), но може да се говори за четири типови жени во надреалистичката митологија или четири „Сирени“, врз основа на надреалистичката верзија на кар-

тите наречена „Марсејска игра“. За што станува збор?

Собрани зимата 1940/41 во вилата „Ер-Бел“ во близина на Марсеј (притиснати меѓу неизвесноста на враќањето во окупираниот Париз и неизвесноста на заминувањето за Америка), надреалистите ќе побараат заборав во занесот на играта. Резултат на таа игра ќе бидат едни нови карти со променета иконографија и со симболи што ќе произлезат од врвните принципи на надреализмот. Така, четирите основни знаци – „каро“, „треф“, „херц“ и „пик“ се заменети со нови кои имаат свои амблеми: *Љубов* – црвен пламен, *Сон* – црна ѕвезда, *Револуција* – окрвавено тркало и *Сознание* – црна клучалка (*A book of Surrealist Games* 1995: 124). Потоа ќе бидат заменети и фигурите: „попот“ ќе стане Гениј, „дамата“ – Сирена, „цандарот“ – Маг. Четирите „Сирени“ се: 1. Алиса (на Луис Керол); 2. Ламиел (од истоимениот, незавршен роман на Стендал: женски пандан на Жилиен Сорел од *Црвено и црно* – непостојана жена, жедна за уживања, аморална, но, истовремено, згадена од хипокризијата на граѓанското општество); 3. Португалската калуѓерка – главен лик од „Португалските писма“ (книжевна мистификација објавена во 1669 г. во Париз, мал епистоларен роман составен од писма на една португалска калуѓерка, „заведена, па оставена“, до својот заводник); 4. Хелен Смит, позната жена – медиум од почетокот на XX век. Споменатите четири „Сирени“ се четири главни парадигматични типови на жени во надреалистичката митологија: Алиса (во знакот на црната ѕвезда) е *жена гејт*, Ламиел (во знакот на окрвавеното трка-

ло), *жена демон*, Португалската калуѓерка (во знакот на црвениот пламен), *жена жртва*, Хелен Смит (во знакот на црната клучалка), *жена воведувач во тајниите* (Урошевиќ, 1997: 45–47).

### Андре Бретон и жените

Каква е сликата на жената во делото на водачот на надреалистите, Андре Бретон? Од објект на обожавање до партнерка во љубовта, но која никогаш не стекнала креативна автономност – сметаат некои критичарки (Conley, 1996: 144). Интересна е симбиозата на реалните жени од животот на Бретон и нивната книжевна обработка. Секогаш кога се појавува нова жена во неговиот живот, како да еволуира и визурата на жената во неговите книжевни остварувања. Илустративни во оваа смисла се неговите исповедни, поетски прози во кои се инкорпорираани и есеистички елементи: *Надја* (1928), *Луга љубов* (1937) и *Аркан 17* (1945). Сите нив ги поврзува темата на љубовта.

*Надја* е роман на „чудесни средби“: Бретон, „ловецот на знаци“, ја среќава оваа мистериозна, млада, убава и со пореметен ум жена сосема случајно на 4 октомври 1926 г. (понеделник) при една од своите бесцелни прошетки по улиците на Париз. Бесцелните прошетки низ Париз се главната „содржина“ на романот и се сметаат за израз на пренесување на автоматското пишување врз самото животно искуство, по пат на препуштање на тековите на случајот. Бретоновата средба со Надја, пак, е истата онаа средба со таинствената Непозната опишана во Бретоновата кратка проза „Новиот дух“ (1924), сред-

ба која во растојание од само неколку мигови и сосема независно еден од друг, ја доживуваат Луј Арагон, сликарот Андре Дерен и самиот Бретон. Треба ли да се рече дека сите се фасцинирани од Непознатата?! Интересен е фактот дека кога Бретон ќе ѝ ја даде книгата *Изгубени чекори* (збирка есеи од 1924 г.) на Надја, таа ќе му ја врати со искинати страници само во делот каде е отпечатен „Новиот дух“.

Надја, прототип на сите четири надреалистички „Сирени“, е фантом на нараторот, неговото женско Јас, негова анима, отелотворение на ониричката сила и на Бретоновиот стремеж за преминување на границите на свеста – велат проучувачите. Надја е и Другост за Бретон, инкарнација на сè она од што тој се плаши, пред сè, на лудилото (страв од реалното лудило). Самата се поистоветува со Мелузина, чудесна самовила од француските средновековни легенди, мажена за еден благородник, која еднаш неделно ја менувала својата човечка природа во хтонска – станувајќи наполоу жена, а наполоу крилеста змија – и која, откако нејзиниот маж ја открил тајната, била принудена да одлети од својот дом. Мелузина е омилена женска фигура во надреалистичката митологија како поим за несреќна жена и симбол на уништената љубов.

Средбата на Бретон со Надја е само увертира, антиципација на „пресудната средба“ која ќе му го осмисли животот. Резимирајќи ја приказната за Надја, Бретон ќе изјави: „Само љубовта, во онаа смисла во која јас ја разбираам – значи таинствената, неверојатната, единствената, возбудливата, неспорната љубов – најпосле, онаа која им одолева на сите искушенија, би можела

во случајов да доведе до остварување на чудото“ (Бретон, 2009: 120–121). Чудото за Бретон ќе се појави во облик на една друга жена во финалето на романот – вистинската чудесна жена која ќе го најави неговото следно дело – *Луда љубов*. „Ни динамична, ни статична, убавината ја гледам онака како што те видов тебе“ – вели тој, обраќајќи ѝ се на таа друга жена (исто, 141).

Средбата со втората сопруга, Жаклина Ламба, која е тематизирана во *Луда љубов*, се случува на 29 мај 1934 г. Бретон ја гледа во едно кафуле додека пишува – помислува дека му пишува нему, што подоцна таа и ќе му го потврди, иако писмото никогаш не стигнува до него. За Бретон оваа жена е „скандалозно убава“ и тој интуитивно помислува како „судбината на таа млада жена, еден ден, би можела да стане составен дел и на неговата судбина“ (Breton, 2017: 77). И навистина, на 14 август следната година, се жени со неа. Главната хероина, Жаклина Ламба, се појавува дури во четвртото поглавје од книгата (ги има вкупно седум) и додека шетаат низ Париз и се приближуваат кон Цветниот кеј на брегот на Сена, Бретон сфаќа дека неговата автоматска песна „Сончоглед“ (1923), на мистериозен начин ја најавува средбата со Жаклина Ламба десетина години подоцна. Повторно симбиоза на фактите и фикцијата, како и во *Надја*. Овде (како и во *Надја*), Бретон ќе ги рedefинира некои од опсесивните надреалистички идеи, како што се: желбата, несвесното, поезијата, објективниот случај, спонтаноста, фаталноста... И секако, љубовта: љубовта сфатена како занес, страст, лудост и мистерија, како еден нов облик на сознание. „Луѓето глупаво

очајуваат поради љубовта“ – размислува нарааторот Бретон, негирајќи дека самиот некогаш го правел тоа и појаснува: „тие живеат во власта на идејата дека љубовта е секогаш зад нив, а никогаш *пред* нив“ (Breton, 2017: 78). Самиот е „отворен“ за нови средби и нови љубови, што и навистина му се случува.

Потрагата по нова љубов во *Луда љубов* е симболично најавена преку сказната за Пепелашка: во третото поглавје, посветено на прошетките на Бретон со вајарот Цакомети на бувјакот и откривањето на чудесниот предмет – дрвена лажица со изрезбана чевличка на крајот од дршката како некаква потпирка, најнапред, ќе побуди асоцијации на приказната за Пепелашка, но потоа добива сексуално значење и фалусна симболика, што упатува на скриената еротика на самата сказна. Изгубената чевличка од сказната и потрагата по неа стануваат симбол на желбата и потрагата по непознатата жена, односно, потрагата по љубов се поистоветува со потрагата по чевличката.

Во *Луда љубов*, Бретон го разработува и естетскиот идеал за „грчевитата“ убавина од финалето на *Надја*: „Грчевитата убавина ќе биде еротична-скриена, експлозивна-неподвижна, магична-случајна или нема да постои (Breton, 2017: 45).

Жаклина Ламба воопшто нема да биде именувана во книгата, а за нивната ќерка Об (на француски Aube=зора), која се раѓа кон крајот на 1935 г., Бретон користи анаграм од името „Верверичка од Лешник“ како што самиот ја нарекувал; последниот текст од книгата е, всушност, писмо до неа, наменето да го чита во 1952

г. кога ќе има 16 години. „Посакувам да бидете лудо љубена“ – ѝ порачува Бретон на ќерката во финалето на книгата.

Следниот степен на иновација на сликата на жената како нешто идеално и универзално што го инспирира мажот, е поврзан со главната хероина во *Аркан 17* (или *Мистерија 17*) – Елиза, новата љубов во животот на Бретон и неговата идна сопруга. Нивната средба се случува во време кога Елиза е веќе вдовица и е во многу тешка ситуација по загубата на својата единствена ќерка, а Бретон – напуштен од сопругата и ќерката. Оттаму, тој во Елиза ја согледува коезистенцијата на најтрагичната судбина со најсветлата преродба: „кога најголемата сенка беше во мене (...) токму во мене се отвори овој прозорец.“

Ако Надја има нешто демонско во себе, а Жаклина Ламба – нешто гламурозно и непредвидливо, жената во *Аркан 17*, прераснува во апстрактен принцип, поврзана е со окултното и со една херметична традиција. Во шпилот на тарот-картите, „аркан 17“ е ѕвезда, симбол на надеж и воскресение; но насловот алудира и на седумнаесеттата буква од хебрејската азбука, која, како знак, го евоцира јазикот во устата. Играјќи си со аналогијата помеѓу жената и ѕвездата, од една страна, а од друга, помеѓу ѕвездата и јазикот (буквите), Андре Бретон ја става жената, симбол на изворот на животот, во центарот на цела низа корелации и страсни привлечности. Елиза е издигната на ранг на Кралицата од Саба, инспирацијата на Шарл Нодје или Жерар де Нервал; на Клеопатра, љубовницата на Марко Антониј; на вештерката прикажана

од Жил Мишле; на Бетина Брентано, сопругата на Ахим фон Арним; на „Самовилата со Грифот“ од сликата на Гистав Моро: сите жени „со замислен поглед“.

Прибегнувајќи кон магичното, како симболичен јазик на надеж за реконструкција по Втората светска војна (делото настанува летото 1944, а објавено е следната година), Бретон ја нагласува важноста на ирационалното и на имагинацијата за ослободување на човекот. И овде, како и во *Надја*, жената е идентификувана со Мелузина – „алхемичарската Сирена“, жената маѓосница, која ја брани ирационалната страна на својата женска природа од притисокот на машкиот рационализам. Метаморфозата на Мелузина во змија има клучна улога и алудира на женската сексуалност и на мистеријата на женската идентификација со скриените сили на природата – една тема на која надреалистите постојано ѝ се навраќаат. Кај Бретон, и Надја и Елиза „се опкружени со луксузна вегетација“ – сметаат проучувачите (Chadwick, 1985: 141–142).

Преземената симболика од тарот-картите кореспондира со евокацијата на „изгубената жена“ (Мелузина); тие се симболи на надеж и обнова на „машкото“ општество (Западот) по Втората светска војна зашто, според Бретон и неговите колеги, обновата на модерното општество не е само економски и политички предизвик, туку и морален и духовен чин. Неслучајно, Бретон во *Аркан 17* се повикува на општествените мислителите од XIX век, кои ја промовирале идејата за „земско спасение преку женскиот принцип“.

Во *Аркан 17*, жената не е веќе само муза, туку партнер и креатор – вака некако може да гласи пораката на обновената судбина на Мелузина и нејзината моќ за метаморфоза/трансформација. И уште: жената во ова дело на Бретон е и „конкретизација“ и „победа“ на *жената дете* (*Dictionnaire Général du Surréalisme* 1982: 166), го означува конечното измирување на спротивностите меѓу половите; таа станува „изгубената“ половина од митот за андрогинот, а љубовта кон неа – прераснува во копнеж кон сеопфатното ослободување на човекот. Во оваа смисла, Влада Урошевиќ, коментирајќи го љубовниот порив како состојба која на човекот му ги отвора вратите на една виша реалност – надреалност, ќе истакне:

*За надреалистичките љубовта е илти кон сознание и блесок на откритије – илаа е едно од најсилните средства за одбрана на човековата индивидуалност од ситије видови рејресии а, истовремено, и еден од најефикасните начини за излеување од лушата на завореноста во сојственој битије и за виоување во универзалната мистерија на постоењето* (Урошевиќ, 1993: 21).

*Аркан 17* на Бретон, се смета за чин на свртување кон езотеризмот. Иако фасцинацијата со окултното игра важна улога уште од почетоките на надреалистичкото движење, таа добива нова сила особено по Втората светска војна. А по војната и по враќањето на Бретон во Париз (во 1946 г.), обновената надреалистичка група, конечно, ќе ги отвори вратите и за жените авторки. Во оваа прилика ќе споменам две поетеси застапени во антологијата *Големата аван-*

*тура: францускиот надреализам* (1993) приредена од Влада Урошевиќ: Маријана ван Ирдум од Белгија која оди во Париз (1952) и пристапува кон надреализмот во 1956 г.; и Жојс Мансур, поетеса и раскажувачка, Египќанка родена во Англија, која во почетокот на педесеттите години на минатиот век доаѓа во Париз и со збирката *Крик* (1953) – стапува во врска со надреалистите. Нашиот Урошевиќ остварил средба со Мансур при еден од своите многубројни престои во Париз и, според неговите сеќавања, се работи за една особено екстравагантна жена која на средбата се појавила со огромен шешир под изговор дека „не сака да биде забележана и препознаена во јавноста!“ Впрочем, што да се очекува од една вистинска надреалистка?!

Треба да се истакне дека Бретон веќе во својата *Антилопија на црниот хумор* (1940), забранета од властите во Франција во текот на окупацијата, поместува текстови од две жени: сликарката Леонора Карингтон и поетесата Жизел Прасино, што исто така, претставува чин на легитимирање на жените авторки (Breton, 2016: 445–455).

### **Наместо заклучок: жената во надреалистичката поезија**

Жени што не сте видливи, внимание!

*Поет бара модел за ѝесни.*

А. Бретон и П. Елијар

Што се однесува до тематизацијата на жената во надреалистичката поезија, може да се рече дека таа е присутна во најголемиот број

песни на надреалистите, веројатно и најуспешните – љубовните. Поимот *љубов* е едно од врвните начела на надреализмот, можност за чо-вековата тотална, суштинска дезалиенација, за враќање на изгубеното единство на човекот и стапување во пределите на надреалното. „Ако ја сакате љубовта, ќе го сакате и надреализмот“ – гласи една инвентивна надреалистичка парола на Бретон. По повод љубовното чувство на еден надреалистички поет, како продолжение на трубадурската љубов и на љубовта од времето на романтизмот, но несомнено изменето со отвореното инсистирање врз нераскинливото единство помеѓу телесноста и духовноста, Влада Урошевиќ ќе рече:

*Во таквиот однос спрема љубовта жената е мошне честито дивинизирана – без воопшто да биде зайосиавена нејзината телесност. (...) Жената станува едно таинствено средиште кон кое човекот е воден не само од силата на нагонот туку и од својата потреба за мистерија, за допир со неискажливото и со отаде-реалното. Еротиката на надреализмот, и покрај сета своја провокативност и жестокоост, по парадоксални патишта, води кон една нова спиритуализација на љубовта (Урошевиќ, 1993: 21–22).*

За илустрација на надреалистичкото поимање на жената и љубовта како олицетворение на сомнението во сетилната реалност и вербата во една друга, виша реалност – надреалност, но и како сублимат на култната надреалистичка тријада: слобода – сон – љубов, ја посочувам песната во проза на Робер Деснос „Толку сонував за тебе“ која, во препев на Урошевиќ, во целост гласи:

*Толку сонував за тебе што ти ја зауби својата реалност.*

*Има ли уште време да се достаса тоа живо тело и да се бакне врз таа уста раѓаејќи на гласот кој ми е драг?*

*Толку сонував за тебе што моите раце свикнаа да се вкрстуваат, во препрекуваејќи на твојата сенка, врз моите траги, не би се свикале околу облициите на твоето тело, можеби.*

*Толку, што пред висшинската појава на она што ме посейува и ме води веќе со денови и со години јас би сианал една сенка, несомнено.*

*О сентиментални двоумења.*

*Толку сонував за тебе што нема веќе време да се разбудам. Јас сијам простум, со тело изложено на сите појави на живоото и на љубовта, а ти која единствено постоиш за мене денес, ти имаш чело и усни кои јас би можел многу пошешко да ти дојрам околку првите усни и првото чело што ќе наидат.*

*Толку сонував за тебе, толку одев, зборував, сиев со твојот призрак што не ми остана ништо друго можеби освен да бидам призрак меѓу прирациите и стоејќи повеќе сенка околку сенката што се шета и ќе се шета пополека по сончевиот часовник на твојот живот.*

Прашањето за надреализмот и жените, колку и да е контроверзно, е мошне значајно; тоа е едно од клучните прашања поради кои, и по сто години, надреализмот е сè уште актуелен, поттикнувачки, провокативен... Зашто, „надвор од нијансите и индивидуалните преференци, надреализмот не престана да се повикува на еманципацијата на жената, притоа нагласувајќи ја нејзината улога во еманципацијата на духот“ (Андре Бретон).

## Литература

- Бодлер, Шарл. 2014. *Есеи*. Превод од француски јазик: Ф. Илиев. Скопје: Магор.
- Бретон, Андре. 2009. *Нагја*. Превод од француски јазик: А. Ѓурчинова). Скопје: Магор.
- Урошевиќ, Влада. 1993. *Големата авантюра: францускиот надреализам*. Составил и превел. Скопје: Македонска книга.
- Урошевиќ, Влада. 1997. *Париски приказни*. Скопје: Магор.
- A book of Surrealist Games*. 1995. Boston&London: Shamhala Redstonr Editions.
- Aleksić, Branko (prir.). 1978. *NDIO: Andre Breton / 1896 – 1966 / 1976*. Beograd: Student, ICS.
- Benjamin, Walter. 1929/1978. „Surrealism: The Lasta Snapshot of the European Intelligentsia“, BO [https://monoskop.org/images/a/a0/Benjamin\\_Walter\\_1929\\_1978\\_Surrealism\\_The\\_Last\\_Snapshot\\_of\\_the\\_European\\_Intelligentsia.pdf](https://monoskop.org/images/a/a0/Benjamin_Walter_1929_1978_Surrealism_The_Last_Snapshot_of_the_European_Intelligentsia.pdf) (Пристапено на: 30.6.2025)
- Berg, Hubert van den, Valter Fenders (prir.). 2013. *Leksikon avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
- Breton, Andre. 1979. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac, Bagdala.
- Breton, Andre. 2016. *Antologija crnog humora*. Novi Sad, Kiša.
- Breton, Andre. 2017. *Luda ljubav*. Novi Sad: Kiša.
- Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs* (sous la direction d’Adam Biro et de René Passeron). 1982. Paris.
- Chadwick, Whitney. 1985. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson.
- Conley, Katharine. 1996. *Automatic Woman: Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Surréalisme. L’exposition / The Exhibition*. 2024. Paris: Centre Pompidou.
- Todić, Milanka. 2020. „Supruga, muza, umetnica: žena u beogradskom nadrealizmu“. *Zbornik Seminara za studije modern umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br. 16, 57–73, BO [https://www.academia.edu/41938346/Supruga\\_muza\\_umetnica\\_%C5%BEena\\_u\\_beogradskom\\_nadrealizmu](https://www.academia.edu/41938346/Supruga_muza_umetnica_%C5%BEena_u_beogradskom_nadrealizmu) (Пристапено на: 5.07.2025)

**Lidija Kapuševska-Drakulevska**

**Surrealism and Women**

(Summary)

Surrealism, as one of the most famous intellectual movements in history, is considered the most comprehensive aesthetic revolution of the 20<sup>th</sup> century, on the one hand, but on the other, it is also a sexist movement, since there is not a single woman in the group around André Breton.

In the context of the avant-garde, surrealism is probably the only movement in the post-romantic era that glorifies the feminine principle, but only as an instigator of “male” creativity. On the other hand, there is no other movement with so many active women artists (in painting), which is not the case with the literary context, where their absence is noticeable.

The question of surrealism and women, however controversial, is very important; it is one of the key questions that, even after a hundred years, surrealism is still relevant, stimulating, provocative...

**Key words:** avant-garde, surrealism, André Breton, feminine principle



Natali Rajchinovska-Pavleska

УДК 7.01:7.038



## SEMIOTICS OF EMPTY SPACES: DIALECTICAL RUPTURE, INTERVAL, PAUSE

**Key words:** empty spaces, interval, pause, resistance, dialectical rupture

“I can take any empty space and call it a bare stage.”

Brook Peter, *The Empty Space*, 1968

This paper aims to explore the semiotics of *empty spaces*, the function of *interval* and *pause* as a *dialectical rupture*, and a conception based on resistance to linear, mimetic, and illusionistic types of representation. The specificity of the rupture as an active space for action defines the *emptiness* as fullness, constructing meaning in/from the break, dynamics in the void, silence as a structural element of sound, and movement in stillness. Artistic methods and procedures, responding to alienation and specific social conditions at a certain historical moment, are based on an anti-materialist approach that creates spaces for active perception instead of passive contemplation. Based on the logic of the shock effect and semantic coding, artistic examples contain a connotation of empty spaces as places for generating meaning. The analyzed artistic examples cover the domain of various creative dis-

ciplines, including painting, sculpture, music, film, objects, graphics, and object photography. Their dialectical structure is based on the application of elements of abstraction with deep content meaning, convergence through the practices of non-objectivity, the act of tearing, *décollage*, the gesture of erasure, the empty in the void, silence, dematerialization, discrepant montage, reduction of the sign, and the concept of whiteness.

### Introduction

The semiotical, philosophical-monadological, and anti-materialist approach allows for the interpretation of the construction of *empty spaces* according to the process of *reduction*, which in the overall structure of the work contains further potential for generic meaning. What is the role of the

*semiotic act* in the process of forming empty spaces as potential sites of meaning? According to semiologists, semiotics is a “system of signs” through which “signifying practices” are established, encompassing “formal expression,” “formal language,” and “representational systems” (Greimas and Courtés, 1982: 272–293). The extension of the episteme of representation to semiotics, along with the concepts of “sign,” “semiotic reduction,” and “transformation,” enables the interpretation of articulated language as a means of producing new meanings (Greimas, 1987: vii-ix). The anti-materialist approach of the German philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) is based on the hypothesis of the existence of a “monad,” defined as a simple substance “without parts” that enters into different configurations. The monad is changeable according to internal principles, so that the changes it undergoes continue in continuity—the sequence of changes. The sequence of changes includes multiple aspects within the unit [*unité*], which is defined as simple and without parts. The internal principle as the generator of changes allows the passage “from one perception to another.” Monads are incorporeal entelechies [*ἐντελέχεια*] that possess a self-sufficient [*αὐτάρκεια*] source for their internal activity [*action*] (Leibniz, 1898). Philosophically, empty space can be interpreted as a monad that enters different compositional assemblies and artistic structures, with the ability to generate perceptual action. The relationships between the “semantic content” and the “spatial aspects” are the result of a combination or determination, transformation, and possible relationship between different spaces. Determination is a function of the reader, guided

by referential denotations, and they should possess general signs, specifics, signals, and information in order to be unlocked and recognized. The spaces are thematized and thus transformed into an object in itself as a place of action, instead of a representation of the place of action. Empty spaces represent an event that occurs “here” and determines the spatial aspect of the action, which is subordinated to both the theme and the event (Bal, 1997: 135–137). In the context of the construction of space, the creation of conditions for, or “the production of space,” as Lefebvre writes, the desired opening of a text with a dialectical-political dimension is social space (Lefebvre, 1991: 27-40). The dialectical concepts of interruption, interval, and pause manifest themselves as semiotic, structural, compositional, formative, intra- and extra-media artistic procedures, which lead to an active perception of meaning from/in painting, film, music, graphics, and object photography.

### Painterly Reduction

When it comes to the medium of *painting*, the question of representation opens theorizing to several examples of artistic dictions. Hence, the question posed by Barbara Bolt: “Can the image transcend its structure as representation and be performative rather than representational?” The example of non-objective painting undoubtedly confirms the statement (Bolt, 2004: 4). One of the earliest reductions of representational description is manifested in the work *Suprematist Composition: White on White* (1918), by the avant-garde artist Kazimir Malevich (1879–1935), who advocated the idea

that art did not need to refer to any reality outside itself and that geometric shapes could create the illusion of movement towards infinite space. However, within the finite and limited space of the painting format, he painted a white square, slightly offset from the central axis and partially rotated. The whiteness of the square differs in degrees from the whiteness of the background and does not function as a void but as an emptiness from the usual subject of painting—the illusionistic space. But what does Malevich's whiteness contain more deeply? Is it possible that the entire history of the art of painting up to that point is captured here? Whiteness serves as a framework for free perception, yet it also embodies a distinctly focused artistic-reductive intention. Such capture-liberation is certainly the fruit of the author's imagination. Kazimir Malevich states that "the imagination knows that there is no empty space" (Malevich, 1968: 192). He states, "Everything else which attempts to express the other side of life, the practical thing, in a whole series of innumerable links in a chain of things, shows that this sphere too is powerless; there simply is no universal [...]. If only we would come to the place where we must find such a 'universal,' then we would meet before us something greater than the empty place, we would disappear in it without trace, and we would become non-existent, for we would have overcome the movement. This 'nothing' is in everything that seems tangible to us, existing in reality..." (Malevich, 1976: 60). He says, "this does not mean that in it is no gift of work," countering Objectivists' claim that "non-objectivity is an abstraction, an emptiness." According to this: "Non-objective art ... is capable of confronting man with orga-

nized registration and action and helps him out into an empty field, just as art arrived at the Suprematist city square, the empty, faceless, non-aspectual, non-objective city square" (Malevich, 1976: 244-245). Contrary to concrete materialism, emptiness is a new form of rest, the apotheosis of life (Malevich, 1976: 252-253). The empty occupation returns to the unconscious realm of art, from which it originated, and within the framework of the objectless essence in painting, all figures dissolve into nothingness. "There will be a struggle between ... sense and nonsense; ... the empty must overcome the non-empty ... things done at ease must overcome trivial things; small matters will vanish" (Malevich, 1976: 253).

### The Gesture of Tearing

The history of painting receives a new challenge with the interpretation of the work of Lucio Fontana (1899–1968), who in 1948 began with the process of tearing and break through the surface of the canvas. He declares, "All depends upon ideas, upon the cut and the gesture" (Billeter, 1977: 19). Destruction as an artistic act becomes part of the revolutionary conception of the art of painting, or as Erika Billeter states, "A new pictorial beauty grows with Fontana out of the act of destruction" (Billeter, 1977: 19). The series of works called *Spatial Conceptions* [*Concetti Spaziali*] are the result of his search for space, the representation of space that differs from the illusionistic space [*trompe l'oeil*] of painting. According to Billeter, "The painting in turn, instead of representing space, itself becomes space" (Billeter, 1977: 16).

Fontana's completely white canvases are a pretext for what follows, an approach to resolving space as a structural rather than a content component (Lucie-Smith, 1969: 122). The *spazialismo* movement in the 1930s and 1940s in Italy, according to Argan and Oliva, does not aim to reexamine tradition but rather polemically opposes it, and the painting of Lucio Fontana will be the backbone of all progressive movements in Italy thereafter (Argan and Oliva, 2002: 60).

### Décollage, Destruction, Shaping

The work *TV-Dé-coll/age, no. 1* (1958–59) by Wolf Vostell (1932–1998) is made through a specific and authentic artistic procedure called *décollage*, based on the principles of cutting, tearing, and breaking through the flat surface of the representation, or, as he himself states, ‘unpaste, tear off’ (Vostell, 1966: 90).<sup>1</sup> The idea of this type of breaking through or connecting with fragments of the background content (TV monitors behind a cut canvas) is the opposite of the collage procedure, which involves building from already existing elements. The form of creation according to the principles of “destruction” is the new method of building the pictorial representation prompted by social events, the shaping of society according to the methods of destruction, and personal experience with the ruins of post-war Europe. The *décollage* principle is a response to the way in which mass media reported on the events after the Second World War, as he declares: “Destruction, decompo-

sition & change were the strongest elements—I realized that constructive elements don’t exist in life at all; they are all intermediate phases of destruction. Life is *décollage*—as the body builds up and grows, it wears out at the same time—permanent destruction” (Vostell, 1968: 4). Vostell implemented this principle in other visual works such as the film *Sun in Your Head* (1963), using a method of removing linear shots and distorting single shots. The film is part of the *Fluxfilm Anthology*, a collection of thirty-seven short films created by Fluxus artists.

### Gesture of Erasure

Like Fontana, Robert Rauschenberg (1925–2008) painted completely white paintings in the 1950s, where the only image is the “shadow of the viewer” (Lucie-Smith, 1969: 122). After the “combined paintings” phase, Rauschenberg produced two conceptual works, one based on the concept of “erasure” (*Erased De Kooning Drawing*, 1953), the other on “assertion” (*Portrait of Iris Clert*, 1961). *Erased De Kooning Drawing* (1953) (Kosuth, 1999: 175) is one of several works through which Rauschenberg questions the limits of what can be understood as art. In this case, the “erasure” is not semantic but real, and what remains is the void that covered what was once significant—a drawing by de Kooning, which he himself gave to him. Rauschenberg requested a drawing that would be as challenging to erase as possible, preferably in ink. He spent almost a month erasing the draw-

---

<sup>1</sup> As Kaye says, “the image is produced in a degrading or destruction, rather than juxtaposition, of found materials” (Kaye, 2000: 115).

ing, leaving visible traces. Some critics interpret this gesture as a “response to abstract expressionism” (Stuckey, 1997: 41), and some as an “anti-art gesture,” but in fact *appropriation* as a method and erasure as an act are a tribute to the artist, the result of his preoccupation with “adding and subtracting,” conceptualizing emptiness as a manifestation of “absorption of the diversity of the physical world” (Davidson, 1997).

### Into the Void

The artist Robert Morris (1931–2018) creates sculptural interventions in gallery spaces, considering them empty. His white cubic forms, *Untitled* (1966), are a reflection of the gallery environment, a simulation of an object emptied of its content. But there is no work of art without content, no matter how explicitly denied, or as Rosenberg notes: “For works to be empty of aesthetic content, it seems logical that they be produced out of raw rocks and lumber, out of stuff intended for purposes other than art, such as strips of rubber or electric bulbs, or even out of living people or animals” (Rosenberg, 1999: 221). In this way, the work is not intended to be read; it opposes readability, and as such, represents a kind of visual obstruction. According to Kaye: “In mimicking the gallery’s claim to neutrality and denial of content, the plywood box defers the viewer’s attention towards the dynamic operating between herself, the object, and the ‘empty space’ of the gallery, subverting rather than confirming the gallery’s late Modernist aesthetic and ideology” (Kaye, 2000: 27).

### Silence: The Music That is Not Music

The concept of silence in music was realized by the American Fluxus artist John Cage (1912–1992), who in his work titled 4’33” replaces the traditional musical score with the words “Tacet. For any instrument or instruments.” The work is in three movements: 30”, 2’23”, and 1’40”, and was first performed at the Maverick Concert Hall, Woodstock, New York, in August 1952 (Davies, 1997: 448-462). The word is repeated three times, introducing a vernacular explanation for the manner in which the work is performed. According to Liz Kotz, the score is replaced by “an autonomous, textual, and graphic object,” the beginning of what she calls “post-Cagean aesthetics.” The score includes linguistic and acoustic elements previously denied or unrecognized by the musical and aesthetic worlds. The subject of his musical structure is “the sphere that has always existed outside musical intentionality,” formulating a “new language” different from the one that defines music. For Cage, silence is associated with the unconscious, with a space that is “far from empty” (Kocz, 2001; Robinson, 2002: 115). Experimental music for Cage means the scope of sounds, “those that are notated and those that are not.” Music, in its silence, provides access to the sounds present in the environment, a concept that is prevalent in modern sculpture and architecture. He declares, “There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot” (Cage, 1961: 7-8). If silence was previously a time lapse between sounds, a separator between two sounds, or a group of sounds, now silence in

musical discourse allows for a pause or a punctuation; it is part of the structure of the whole (Cage, 1961: 22-23). According to Davies, “There are at least two very different ways to view 4’33”—as consisting of a passage of absolute silence or as comprised of whatever sounds occur during the period. When musical works are played, extraneous noises are likely to intrude. Sirens howl in the distance, planes rumble overhead, people cough, and programs rustle. . . . We may never experience absolute silence, yet the work might consist of just that” (Davies, 1997: 448–462).

### **The Void – Dematerialization**

The representative of the New Realists, Yves Klein (1928–1962), exhibited his first monochromes in 1950 and the series *Anthropomorphies* in 1960 (Lucie-Smith, 1969: 122; Weitemeier, 1995: 62). Klein’s conceptualist attempt manifested itself through the ‘exhibition’ of ‘nothing’ in the empty gallery (the smallest gallery of Paris), Iris Clair in Paris, 10 May 1957. The original title of the project was *La spécialisation de la sensibilité à l’état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (*Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Pictorial Sensibility*), known as *The Void* [*Le vide*]. In his text, Klein explains what the exhibition will be about: “a space of blue sensibility within the framework of whitened walls of the gallery” (Klein, 2007: 49). The empty gallery, conceived as a ‘space of pictorial sensibility,’ was the target of Klein’s dematerialization of his authentic color—International Klein Blue. Klein believed that the pictorial space he

constructed in his monochromatic paintings could be transferred, albeit immaterially, to the gallery space (Klein, 2007: 51). The process of dematerialization does not occur through “dissolving the institutional framework of one’s work,” but rather through a reduction to the absence of the “material referent.” Hence, Klein’s emptiness is not a pure opposition to representation but a performativity in the public domain, tied “to social conventions and public ritual” (Cabanas, 2014: 128). Scandalous to the public, the empty room of the gallery space contained, according to Klein, 48 hours of experience in isolation, time spent whitewashing the walls of the interior paint with “pure white lithopane pigment blended with Klein’s special varnish of alcohol, acetone, and vinyl resin.” Klein’s goal was not only to purify the space but also to transform it into his working studio/atelier (Klein, 2007: 51). According to Banai, “Devoid of all traditional art objects, the room had only an empty vitrine stationed in its left corner and a small table in the storefront window. Both objects were painted white ‘to receive the pictorial climate of sensibility of dematerialized blue.’ Only the floors were carpeted in light gray, and a sole fluorescent light illuminated the room” (Banai, 2014: 8; 76). As Klein himself stated, “The object of this attempt is to create, to establish, and to impress upon the viewing public a sensuous pictorial state within the confines of an art gallery; in other words, the creation of an environment, of a real pictorial climate, therefore one that is invisible. This invisible pictorial state within the space of the gallery must literally become what until now has been given as the best general definition of painting: ‘radiance’”

(Klein, 2007: 48). Banai asserts that the room contains no people nor objects of art, but rather an absolute stillness lighted by a singular neon light (Banai, 2014: 75). For Klein, “pictorial space is, above all, the product of spiritual exercises” (Klein, 2007: 4). Just as his monochromes are said to contain a depth expressed in an authentic way: “first is nothing, then there is a deep nothing, then there is a blue depth,” so too the gallery space contains a void that is filled with the depth of meaning—the confrontation with everything that can be represented as art. The void’s complexity receives various critical articulations. According to Denys Riout, *The Void* is the last step in an artistic progression that began with Klein’s blue monochromes of 1957, embodying the liberation of “pictorial sensibility” from the material support of the monochrome. (Riout, 2004; cited in Banai, 2017: 77). According to Benjamin H. D. Buchloh, *The Void* enacted the ‘spatialization of painterly reductivism,’ an avant-garde strategy previously performed by El Lissitzky in the 1920s that ‘shifts the scale of the framing device: from the level of easel paintings . . . to the level of architecture itself.’ (Buchloh, 1998: 92; cited in Banai, 2014: 77.) With this act of transformation in conventional exhibitions, the gallery space becomes a work of art.

### Denaturalization of Movement

According to art historian Meyer Schapiro, “abstract art is a purely aesthetic activity, unconditioned by objects and based on its own eternal laws” (Schapiro, 1968: 195). The work *Rhythm 21* (1921) by the German artist, cubist, and Dadaist

Hans Richter (1888–1976) is considered the first abstract, non-narrative film. Richter was primarily a painter who focused on analyzing composition, using the canvas as a frame and outline rather than emphasizing a specific theme. The forms in the film composition are distributed according to the relationships of musical rhythms, with the intention of avoiding any presentation of a theme or narrative. Rhythm, according to Richter, is the essence of filmmaking as an associative articulation of time—the essential dimension of film—together with movement. The idea is “entering an empty room in which space does not exist.” It was filmed with a micro-camera smaller than a cigarette box, with some wheels inside; the exposure was regulated with a bicycle pump. The camera is placed on a table, moving up and down along a vertical axis. The composition consists of 40-50 cardboard squares and rectangles, contrasting white and dark surfaces, creating a collage of positive and negative elements. Richter understood the function of art as a political connotation, imagining its possible revolutionary function. One of the possible ways to express revolt or resistance at that time was through the objects, elements, and facilities in the film itself. Methodologically, this meant denaturalizing the movement of objects and creating new rhizomes and networks of political satire, which for the Nazis at that time meant that it could cause revolt and rebellion among the audience, which is why one of the films was destroyed (later restored).

### **The Interval in Duration: Discrepant Montage**

The concept of “interval” represents a potential for establishing a direct relationship, serving as an opening towards infinity by accepting the risks associated with distances and the realm of free resonances, or using indeterminacy as an alternative to the closure of the work. The theory of intervals is associated with filmmaking, where the interval as a product of experimental montage is essential for the construction of cinema images, cinema documents, and cinema poems. Cinematography, akin to montage and all other film elements, constitutes a multiplicity of cinematic intervals. The interval is found between frames, in the transition “from” one visual impulse “to” another. The interval “penetrates the fabric of relations woven into the visual machine,” creating a “break” and a “pause” as an opportunity for perceptual reflection (Minha, 1999: xii). One possible way to oppose representation is Lettrist dissociative strategies (Cabanas, 2014: 128). Guy Debord’s film *Hurlements en faveur de Sade (Howls for Sade, 1952)*<sup>2</sup> is a film in which the essential element—the image—is absent, with sound superimposed on the white screen and silent when the screen is dark. Here the interval is open to duration; it does not remain between two frames but lasts for the entire length of the narrative. The original script, rich in content, for the film has been changed, leaving five recurring voices (quotes, everyday conversations, and interruptions with Debord’s observations), and for the

last twenty-four minutes, the viewer sits in darkness and silence (a collective distraction) when the screen and the cinema are in absolute darkness. The deliberate asynchrony of sound and image is the product of the discrepant montage [montage *discrépant*] (Cabanas, 2014: 99; 100-102; 108). Convinced of the power of his conception, Guy Debord declared, “The film will remain among the most important in the history of the reductive hypostasis of cinema through the terrorist disorganization of the discrepant [*mon film restera parmi les plus importants dans l’histoire de l’hypostase réductionnelle du cinéma par une désorganisation terroriste du discrément*]” (Debord, 1999). Conceptually, *Hurlements* is a sound film without images that rejects the language of cinematic realism, where Debord invokes the principle of Situationist aesthetico-political strategy, *détournement* (any elements, regardless of where they are taken from, can serve in making new combinations) (Cabanas, 2014: 65; Debord and Wolman, 1981: 9).

### **“This Narration/My Voice” as a Concept of Originality**

Milcho Manchevski’s (1959) experimental short film *Untitled (The Black Film)* (1982) contains a complete reduction of visual representation, reduced to sound and narration—the speech act. According to Conor McGrady, this film refers to “the desire to make an original film work” (Мекгрејди, 2015: 450). If we take into account the film’s *gehalt*, content, or signifiers that direct

---

<sup>2</sup> The first screening of *Hurlements* was on June 30, 1952, Cine-Club Avant-Garde 52, Musée de l’Homme.

meaning, which is the verbal narration, the author's statement in the first person undoubtedly confirms the imperative for originality. If we look at the film as a whole (image, sound, duration, and space), or film language, it is necessary to take into account the history of the disappearance of the image in the film, the negation of the visual, or the annulment of one of the basic components—the image. The flickering effect and the black screen are shown here in extension; the absence of the image announces the presence of another concept, directing the attention of the perceiver to the meaning generated through speech, without excluding the position of speech in relation to the black image. Speech is not just any speech, but the speech of the author, precisely in this film. The black image, abstract in its morphology, is here filled with meaning—a negation of the institutional and social form of cinema/film, thus hinting at a dialectical reflection on the part of the author, probably about the wear and tear of the medium even in its experimental form: “That is not original either. Even Godard used to put black and speak behind it” (Манчевски, 2015: 441). But the question remains open whether the search for ‘originality’ is the final destination of this concept, and despite the fact that it is denotatively argued, there is still a suggestion that through the research of film forms, there is an infinitely open field of possibilities. Counting on the open citation form (Warhol, Godard), appropriation, incorporation, and layering of concepts, they are organized in this way and receive a new semantic component—written through Manchevski's film language. The application of montage here is in the function of superimposing sound on

the black image (in the technical sense), while the effect of interruption can be located in the relations between image movement and speech time (in the semiotic sense). The movement is completely reduced due to the absence of redundant prescriptivity; the movement is hypothetical—driven by the narration that has a kind of linear form, while time is compressed through the form of speech, in which personal experiences are retold whose duration has a broader subjective and historical time frame than that of the film duration. Punctuation is especially subtly woven into the part that describes the author's first film academic experience. Understood through Gilbert Cohen's terminology, this part (segment of the whole speech) provides a semantic density, isolating cut-off parts of reality shaped into an autonomous rhetorical figure. On the other hand, a certain analepsis is achieved by introducing a series of external references from the past, which in this example serves to shape the communicative driver in the film, the meaning that is developed/generated further.

### Reduction of the Sign

Graphic Map *Nothing* (1991), a silkscreen print by Dušan Perčinkov (1939), is a developed concept of the objectless, where completely empty or partially empty pages repeat the absence of the object. The first sheet contains only an internal frame, the second contains a frame in disappearance—a dashed line ending in infinity, the third contains a grouping of dots (one, two, three, four)—positions in the right imaginary corner of the successive modular frames within the sheet, the fourth

sheet contains fully outlined modular frames, whose shape is an echo of the format that gathers them, numbered in the upper right corner, the fifth sheet is a reduction of part of these internal formats outlined with a dashed line, the sixth contains the same frames outlined in the fifth, with numbering in the lower left corner of each of them, except in the last row, and the seventh sheet contains five horizontal frames in which a raster of vertical lines and marking with an “x” is developed. This work raises the question of a metaphysical nature, according to Petrovski, about what the maximum absorption of space on a limited surface such as the graphic sheet/format means (Петровски, 2003: 32; 124-125).

### **The Concept of Whiteness: Artistic Statement**

In the project *Shadows of the Common* (2023) by Stojan Pavleski (1976), the photographic medium has the function of registering the almost abandoned spaces of the official higher education institutions for the distribution of knowledge, hunting the emptiness “of contexts” whose presumed purpose is continuous knowledge acquisition. In this project, the artifact scenography shows the creative dynamics’ abandonment and emptiness. The photograph can capture the transience of time; it can register situations that we often fail to see in the right (Campany, 2008: 12). The lens frames not only certain spaces, but it is also a kind of framework for thinking about the deep differences between what we “see” and what we “perceive” by seeing (Campany, 2008: 21). Photographic frames

are conceived according to compositional consistency and balance of the scenic spaces covered (single artistic viewing), but they are also part of the bigger artistic whole (total artistic structure), interconnected through a marking methodology (white spots). The intervention over the photographic medium through an artistic procedure of marking/adding achromatic (white, discolored) positions in a circular form is a method of “marking” through which the “gnawing” of the higher education system are shown as an organism of unsustainability of the production of knowledge. White spots are not merely ‘nothing’ because of their “whiteness;” rather, they engage the viewer directly, ensnaring the observer in the very concept of “nothing,” as Didi-Huberman explains while discussing whiteness as a method of marking within the fine arts. They are not visible in the sense of an object depicted or outlined, nor are they invisible because they attract attention. They are a material phenomenon, the reality itself, an essential and massive component of the pictorial presentation of the work. They are as visual as the reality in/of the image they cover. They are not an abstraction but the representation itself. White positions intensify beyond their marked positions, deploying something else beyond their borders; they communicate with the viewer along other paths. They cover the ‘nothing out there’ with the ‘nothing from over there.’ The whitenesses are an “artistic statement,” as the American critic and philosopher Arthur Danto (1924–2013) has said (Danto, 1981: 133), a “letter” of the art text; they write exactly those unrecorded, imperceptible things, the very systemic degradation that we completely im-

perceptibly walk by, and by not noticing it, we participate in its degradation. Hence, the starting point of this project is the observation, the noticing, the registration of processes, and the attempt to keep the perceptive power of art before the institutions that maintain its intelligibility in the status quo become extinct. All this results in aesthetic retention and a creative attitude that refuses to be subject to permanent registers, despite its necessary institutional mediation.

### Conclusion

Kazimir Malevich's theoretical texts are explicit about his work being based on the essential principles of *non-objectivity*. According to him, if "emptiness" is all that society and criticism see in "new art," and artists are declared "parasites, speculators, forgers, people occupying themselves with utter trivialities, who palm society off with a fake instead of producing the genuine things," then they fail to realize that "art has only begun to express the production which is the essence of art, and criticism ... does not know in fact how it should assess faceless pictures and despairs too. In old works objects have become non-objective, i.e., not concrete but abstract images" (Malevich, 1976: 252-253). Resisting the concept of art as an isolated phenomenon, Vostell relocated *décollage* from artistic procedures to a means of action in public space, on the streets in the 1950s and 1960s. As a result, various events, Fluxfests, were organized in which Fluxus artists participated: John Cage, Nam June Paik, George Maciunas, Joseph Beuys, and others. Vostell was responsible for the

Fluxus events in Germany when some of the Fluxus artists, George Maciunas and Dick Higgins, left Europe in the first half of the 1960s (Thompson, 2002: 15; Smith, 1998: 58-59). Vostell's spatially specific practices, his *décollage happenings*, tested the morphology, the boundaries, and the very notion of the artwork as artistic. The work becomes an interchangeable element between practice and place, work and site, i.e., the variability of contexts of occurrence (Kaye, 2000: 105; Sankartal, 2002: 132). Vostell's happenings are an effort "to erase in order to see and let others see clearly frames of reference for experiencing the present" (Vostell, 1966: 40 cited in Kaye, 2000: 116). According to John Cage, unintentional sounds attract attention: "Where it is realized that sounds occur whether intended or not, one turns in the direction of those he does not intend" (Cage, 1961: 8). He believed that "duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence; therefore, any valid structure involving sounds and silences should be based, not as accidentally traditional, on frequency, but rightly on duration" (Cage, 1961: 13). According to Davis, Cage's title, interpreted in the standard way, draws attention to the piece's duration, to its temporal boundaries. ... 4'33" is a temporal artwork; it has a fixed duration (Davies, 1997: 448-462). Duration and silence as a pause are part of "composition as a process" (Cage, 1961: 18). His creative intention is contained in the statement, "I wanted to show that doing something that is not music is music" (Kostelanetz, 1988: 46). According to Banai, "Klein was among a generation of artists whose interest in dismantling the autonomy of art led to a critique of the art institu-

tion as an ideological space” (Banai, 2017: 77). At a specific moment for French society (the Algerian War), Klein intended to address the anxiety surrounding the political situation in the country, exposing the audience to uncertainty (Banai, 2017: 77). Thierry de Duve writes about the impossibility of appropriating Klein’s immaterial art: “After Beuys, after Warhol, the Klein case shows a third type of congruence between the aesthetic field and that of the political economy. [...] With Klein it is forged by the assimilation of artistic values to value plain and simple, that is, to exchange value, and thus by means of the artist’s identification with the capitalist, the dealer, and the owner of the mass production. In this equation of values, price is the middle term... The price is only the expression of exchange value. No one has succeeded, like Kline, under the names of pictorial sensibility (asking price) and the pure exchange value of a work of art as a commodity” (De Duve, 1989: 72-90). The twentieth-century avant-garde, as Léger describes it, has a “distrust of the communicative model of dialogue” (as we saw earlier in Guy Debord) and therefore “resorts to various [...] anti-discursive means to radicalize artistic production: shock, defamiliarization, and abstraction” (Léger, 2012: 58). Debord employed a critical refusal of language (both visual and verbal) and *détournement* as “a procedure of quotation and reuse of an original element in a new context so as to reclaim a different and noncommodified meaning” (Cabanas, 2014: 108-110). Manchevski’s work suggests that if one looks at speech in isolation, it is evident that there is a certain logomorphism, which seems to communicate some known historical facts but never-

theless generates complete meaning only if considered as part of a whole, in relation to the remaining elements and signs. The difference between “place” and “space” is a matter of structure. The concept of “space” is defined as a position between “focalization” and “place” as a topological category, a location where events occur. The story is recognized by the manner of presentation, and places, viewed in relation to the perception of them (authorial, representative), are named “spaces” (Bal: 1997, 132-133). According to conceptualist theorists Lucy Lippard and John Chandler, “the time spent looking at an ‘empty’ work, or one with a minimum of action, seems infinitely longer than action-and-detail-filled time” (Lippard and Chandler, 1999: 47). According to the Soviet montage theorist Vsevolod Pudovkin (1893–1953), pauses in montage spaces are crucial for developing active perception. Pudovkin inquires: “How do you capture—how do you convey that complete and deep feeling of real processes...? [...] I realized that a person who observes, studies, and absorbs changes in his perception of the real spatial and temporal relations brings the distant closer to himself and retains the fast. [...] By focusing on a detail of a process, I relatively slow down the speed of that detail in my perception.” (Pudovkin, 1978: 174). Regarding pauses, Mike Bal believes that “such sections disrupt the flow of time and function” (Bal, 1997: 111). Pauses can also appear in a form accessible to perception with the indication “to see,” a pause that signifies “the passage of time,” the pause not as a break, but as a “scene” (Bal, 1997: 109). The interval interrupts the “uniform sequence of surfaces,” signifying “a temporal pause, distance, stand-

still, or gap between different states,” placing itself “on the threshold of representation and communication” (Minh-ha, 1999: xii-xiii). The term “interval” appears in ancient Chinese writing, denoting a time interval that should be used wisely, metaphorically expressed through the description of the manifestation of “moonlight” as a moment for the transformation of sleep into awakening (Minh-ha, 1999: xiii-xiv). This concept of the interval invites a deeper exploration of how pauses in vari-

ous forms of communication can lead to new insights and understanding. By reflecting on these moments, one can appreciate the intricate connections between time, perception, and the unfolding of experiences. The considered artistic realizations using the semiotic model of dialectical interruption, interval, and pause are an opportunity to perceive the transformative potential of art through the concept of emptiness as a space for creative exploration.

## References

- Argan, Giulio Carlo and Achille Bonito Oliva. 2002. *Moderna umetnost, 1770-1970-2000* (prev. Milena Marjanović), Beograd: Clio.
- Bal, Mieke. 1997. “Content and Function,” IN *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 135-137.
- Bal, Mieke. 1997. “From Place to Space,” IN *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 132-133.
- Bal, Mieke. 1997. “Pause,” IN *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*, Second Edition, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 108-111.
- Banai, Nuit. 2014. *Yves Klein*, London: Reaktion Books Ltd.
- Billeter, Erika. 1977. “Between Tradition and Avant-Garde,” in *Lucio Fontana, 1899-1968: A Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 11-20.
- Bolt, Barbara. 2004. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Brook, Peter. 1968. *The Empty Space*, New York: Touchstone.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1998. “Plenty or Nothing: From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*,” IN *Premises: Invested Places in Visual Arts, Architecture, and Design from France: 1958–1998*, exh. cat., New York: Guggenheim Museum Soho.
- Cabanas, Kiara M. 2014. *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Hanover: Wesleyan University Press.
- Campany, David. 2008. *Photography and Cinema*, London: Reaktion Books.
- Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

- Davidson, Susan. 1997. *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- De Duve, Thierry. 1989. "Yves Klein, or The Dead Dealer," (trans. Rosalind Krauss), *October* 49: 72–90.
- Debord, Guy and Gil J Wolman. 1981. "Methods of Detournement," IN *Situationist International Anthology* (ed. and trans. Ken Knabb), Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets.
- Debord, Guy. 1999. "Prolegomenes a tout cinema futur," IN *Ion* (1952), Paris: Jean-Paul Rocher.
- Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. 1982. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary* (trans. L. Crist, D. Patte, et al.), Bloomington: Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien. 1987. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Theory and history of literature; v. 38) (trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins, forew. Frderic Jameson, intr. Paul J. Perron), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kaye, Nick. 2000. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Klein, Yves. 2007. *Overcoming the Problematics of Art: The Writings of Yves Klein* (trans. and intr. Klaus Ottmann), Paris: Spring Publications.
- Kostelanetz, Richard. 1988. *Conversing with Cage*, New York: Limelight Editions.
- Kosuth, Joseph. 1999. "Art After Philosophy," IN *Conceptual Art: A Critical Anthology* (eds. Alberro Alexander and Stimson Blake), Cambridge, Mass; London: MIT Press, 158-177.
- Kotz, Liz. 2001. 'Post-Cagean Aesthetics and the "event" Score', IN *October* (95), Winter.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space* (trans. Donald Nicholson-Smith), Oxford, UK: Blackwell.
- Léger, Marc James. 2012. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1898. *The Monadology and Other Philosophical Writings* (1714) (trans. and ed. Robert Latta), Oxford: Clarendon Press.
- Lippard, Lucy R. and John Chandler. 1999. "The Dematerialization of Art," in *Conceptual Art: A Critical Anthology* (eds. Alberro Alexander and Stimson Blake), Cambridge, Mass; London: MIT Press, 46-50.
- Lucie-Smith, Edward. 1969. *Late Modern: The Visual Arts Since 1945*, New York: Frederick A. Praeger.
- Malevich, Kazimir Severinovich. 1968. *Essays on Art (1915-1928)* (Vol. I) (trans. Xenia Glowacki-Prus and Arnold McMillin, ed. Troels Andersen), Copenhagen: Borgen.
- Malevich, Kazimir Severinovich. 1976. *The World as Non-Objectivity: Unpublished writings (1922-25)* (Vol. III) (trans. Xenia Glowacki-Prus and Edmund T. Little, ed. Troels Andersen), Copenhagen: Borgen.
- Minh-ha, Trinh T. 1999. *Cinema Interval*, New York: Routledge.
- Pudovkin, Vsevolod. 1978 "Vreme u krupnom planu," IN *Teorija filma* (prir. Dušan Stojanović), Beograd: Nolit.
- Riout, Denys. 2014. *Yves Klein: manifeste l'immatériel*, Paris: Gallimard, 2004.
- Robinson, Julia E. "The Brechtian Event Score: A- Structure in Fluxus," IN *Performance Research* 7 (3): "On Fluxus" (eds. Ken Friedman and Owen Smith), London: Routledge, 110-123.

- Rosenberg, Harold. 1999. "De-aestheticization," IN *Conceptual Art: A Critical Anthology* (eds. Alberro Alexander and Stimson Blake), Cambridge, Mass; London: MIT Press, 220-222.
- Sankartal, Çetin. 2002. "Book Review," IN *Performance Research 7 (3): "On Fluxus"* (eds. Ken Friedman and Owen Smith), London: Routledge, 129-134.
- Schapiro, Meyer. 1968. *Modern Art, 19th & 20th Centuries* (Selected Papers), New York: George Braziller.
- Smith, Owen. 1998. *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego: San Diego University Press, 58-59.
- Stuckey, Charles F. 1997. *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Thompson, Chris. 2002. "Silence and Savant-garde: Beuys, Fluxus, Duchamp," IN *Performance Research 7, 3: "On Fluxus"* (eds. Ken Friedman and Owen Smith), London: Routledge, 15-25.
- Vostell, Wolf. 1966. *dé-coll/age happenings* (trans. Laura P. Williams), New York: Something Else Press.
- Vostell, Wolf. 1968. *Miss Vietnam and texts of other happenings*, San Francisco: Nova Broadcast Press.
- Weitemeier, Hannah. 1995. *Yves Klein (1928-1962), International Klein Blue*, Cologne: Taschen Verlag.
- Манчевски, Милчо. 2015. *Манчевски (монографија)* (прир. Марина Костова; прев. Емили Сапунџија и др.), Скопје: Bitsia Systems & Арс Ламина – Публикации.
- Мекгрејди, Конор. 2015. „Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија,“ во *Манчевски (монографија)* (прир. Марина Костова; прев. Емили Сапунџија и др.), Скопје: Bitsia Systems & Арс Ламина – Публикации, 447-472.
- Петровски, Зоран. 2003. *Душан Перчинков (монографија)*, Скопје: Музеј на современата уметност – Скопје.

### Натали Рајчиновска-Павлеска

#### Семиотика на празните простори: Дијалектички прекин, интервал, пауза (Резиме)

Овој труд има за цел да ги истражи семиотиката на *празнините* простори, функцијата на *интервалот* и *паузата* како дијалектички прекин и концепција заснована на отпорот кон линеарните, миметичките и илузионистички видови на репрезентација. Спецификата на *прекиноот* како активен простор за делување ја дефинира *празнината* како исполнетост, конструира значење во/од паузата, динамика во празното, тишина како структурен елемент на звукот, движење во мирувањето. Како резултат на одговорот на отуѓеноста и состојбите во општествениот домен во одреден историски миг, уметничките методи и постапки се темелат на антимаеријалистички пристап во создавањето на простори за активна перцепција наместо пасивна контемплација. Втемелени на логиката на ефектот на шок и семантичко кодирање, уметничките примери содржат

комотација на празните простори како места за генерирање на значењето. Анализираниите уметнички примери го опфаќаат доменот на различните креативни дисциплини, меѓу кои се: сликарството, скулптурата, музиката, филмот, објектите, графиката и објект-фотографијата. Нивната дијалектичка структура се темели на примена на елементи на апстракција со длабоко содржинско значење, конвергенција низ практиките на беспредметното, чинот на кинење, деколажот, гестот на бришење, празното во празнината, тишината, дематеријализацијата, дискрепантната монтажа, редукција на знакот и концептот на белина.

**Клучни зборови:** празни простори, интервал, пауза, отпор, дијалектички прекин

Тамара Купева

УДК 2-264:004.8

## ЛИТЕРАТУРНИ АРХЕТИПОВИ НА НОВАТА КОГНИТИВНА РЕВОЛУЦИЈА – ОД АНТИЧКИОТ МИТ ДО ДИГИТАЛНА УТОПИЈА

**Клучни зборови:** вештачка интелигенција, метафора, когнитивна револуција, мит, култура

### Магичниот прстен на митот

Како никогаш досега, во овие неколку години човештвото е соочено со сериозни егзистенцијални прашања и предизвици. Одговорите на овие дилеми многу повеќе се препознаваат во историските проследувања на најстарите запишани искуства, отколку во претпоставките за иднината. Веќе и не станува збор само за социјални и економски предизвици, туку за пресвртница што нè соочува со нова димензија на постоењето.

Ако се навраќаме наназад низ времето, ќе ги откриеме клучните дилеми и креации на човечката имагинација кои на неверојатен начин ја откриваат врската меѓу искуствата со кои се соочуваме денес и оние на митовите, како едни од најстарите креативни форми на комуникација. Токму нивното проучување, или барем потсетување на нивното значење, нè води низ со-

држини кои на недвосмислен начин ни даваат одговори на многу современи теми и прашања поврзани со човековата егзистенција. Цел еден спектар дефиниции го обликуваат митот – неговиот концепт, ликовите, наративната структура и значењето. Универзална категорија во сите нив е фактот дека митовите се „колективни и споделени наративи кои ги земаат предвид конфликтите и желбите на човечкиот живот кои често се изразени во архетипски фигури и структури“. Тие се „лекции за животот и сведочат за човечката интелектуална и уметничка креативност“ (Jensen, 2016: 47).

Прегледот на митовите низ културите на народите имаат една заедничка оска на поврзување, а тоа се прашањата за мистеријата на егзистенцијата и различните културолошки и географски искуства кои ги креираат верувањата, вредностите и традицијата на народите. Сите овие креативни исечоци од еволуцијата на чо-

вештвото имаат идентична наративна структура која им дава универзален печат на постоење низ времето.

Во својата суштина, митовите се одраз на животот, традицијата, моделите на однесување низ историјата, кои, пак, вградени во приказна, создаваат слика за континуум и вечно траење на човештвото. Според историските белешки и теориските пристапи кон митот како книжевна форма, тие навистина се секогаш актуелна приказна во која најавтентично се одразува минатото како стекнато искуство, но и актуелните околности и предизвици со кои се соочува човештвото. Сите овие концепти и значења, според Џозеф Кемпбел (Josef Campbell) го создаваат т.н. спектар на значења на митот, односно неговиот „магичен прстен“ кој во себе интегрира и рефлектира „религии, филозофии, уметности, социјални форми на примитивниот и историскиот човек и откритија во науката и технологијата“ (Campbell, 2004: 3).

И Роберт Грејвс во својата анализа на митовите потврдува дека изучувањето на грчките митови е тесно поврзано со изучувањето на политички и религиозни системи во Европа и дека „во голем дел грчкиот мит е религиозна и политичка историја“ (Greys, 1995: 6). За разлика од подоцнежните толкувања на проучувачите, за него „вистинската наука за митот треба да започне со проучување на археолошките студии и компаративна историја на религиите“ (Greys, 1995: 9).

Ако се направи историска ретроспектива, заклучокот е дека митовите генерираат универзални човечки искуства кои се пренесуваат пре-

ку специфични наративни структури. Митските приказни имаат идентична матрица, затоа што во нив се препознаваат мотиви, ликови и теми кои се однесуваат на вечната потрага на патот до себепронаоѓањето и на барањето одговори за смислата на постоењето. Тие ги одразуваат колективните искуства, но и личните мисловни процеси кои креираат „универзализација и конструирање на сеопфатна психолошка шема“ (Rowland, 2003: 23).

Теориските анализи уште многу одамна го утврдија неговиот наративен модел и темите кои се одраз на севкупната култура на народите. Овие заеднички елементи на културите, нивната идентична матрица Кемпбел ја нарекуваше „мономит“. Овој феномен всушност ја создава клучната движечка оска на митските ликови, основата на митот како приказна – а тоа е патувањето на херојот до одредена цел. Таа цел може да е материјална или духовна, но секогаш симболизира *јорив*, *јојреба* и/или *недо-сџиџ*. Па така, според него, митот е психички факт и „мистериозна енергија за инспирација“ која митскиот јунак, преку потфати и предизвици, се обидува да ја ослободи од себе. Во таа траекторија на движење, митскиот јунак всушност редовно страда од одреден „симболичен недостаток“ (Campbell, 2004: 35).

Од друга страна, пак, напоредно со сите овие одредници на митот, најголем дел митските приказни го следат создавањето на светот и луѓето, но со изразена морална компонента и со посебен акцент на постоењето како филозофска категорија. Главниот митски јунак секогаш се враќа од своето патување со личен трофеј,

трансформиран во сознание со одредена морална и етичка димензија.

Одредени теоретичари ѝ даваат подлабока, психолошка димензија на оваа потрага и ја поврзуваат со внатрешни психолошки однесувања и состојби. Па така Фројд, Јунг и нивните следбеници, корените на митските претстави ги бараа во психоанализата. Јунг наоѓаше сличности меѓу митовите, кои ги објаснуваше со постоење на „колективно несвесно“ и на т.н. архетипски обрасци во човековата психа.

Ако се сублимираат пристапите кон проучувањето на митот, непобитен факт е дека логиката на создавање митови, митски јунаци и нивни дела е логиката на животот и во модерното време. Сите овие теориски прикази нè водат кон неколку прашања и теми кои, всушност, се митолошки одблесоци во современиот развој на човештвото. Ако се поврзат минатото и искуствата на човештвото со актуелните предизвици и непознаници кои ги носи почетокот на новата, петта индустриска (дигитална и когнитивна) револуција, можат да се сублимираат следниве неколку прашања:

Каде сме сега? Кои се новите митови кои се пишуваат низ времето? Каква е новата потрага по триумфот кој го води современиот човек низ новите непознати патишта на себеоткривањето, на поместување на биолошките, социјалните и интелектуалните сили и потенцијал? Како современиот дигитален контекст и глобалната мрежна поврзаност го трансформира и го редефинира социјалниот и интелектуалниот развој на човекот? И конечно, како управуваме и како ја креираме новата стварност во која, не

природните закони – туку човечките креации на вештачката интелигенција го одредуваат патот кон иднината на човештвото?

Овие прашања се само дел од темите поставени во книгата „Ера на вештачката интелигенција – човечката иднина“ (*The age of AI - human future*), кои меѓу другото, отворија и многу филозофски и етички прашања за новите митови (Kissinger et al., 2021: 12-26). Клучното прашање поставено овде е – дали и како човештвото ќе управува и ќе ги надминува импликациите на сопствената инвентивност?

Прашањата што ги поставија овие теоретичари се однесуваат на неизбежната промена на искуството на човештвото кое целосно ќе ги редефинира научните парадигми во сите науки, вклучувајќи го и филозофскиот пристап кон прашањата за егзистенцијата.

### **Митот како метафора на новото време**

Зошто митот е метафора за денешните предизвици на вештачката интелигенција? Кои се хероите и боговите на новото време што ги создаваме сите ние? Какви последици тие ѝ носат на заедницата?

Грчката митологија и нејзините митови целосно ги отсликуваат современите појави и настани. Митските ликови и нивната потрага по триумфот (сознанието, вистината), всушност е истата наративна програма на современиот човек во нов, историски различен контекст.

Митолошките наративи и митските ликови целосно се препознаваат во постапките и одлу-

ките на современиот човек. Соочен со технолошки модели кои се „екстензија на човечкиот ум“ (John Nosta)<sup>1</sup>, патиштата на современиот човек се патишта на митскиот јунак кој се обидува да ги открие тајните на егзистенцијата, врамена во дигиталните мрежи на постоењето. Автентичен одраз на тој порив за откривање на непознатото и вистината е митскиот лик Прометеј. Прометеј бил „најмудриот во својата раса“, имал познавања од „архитектура, астрономија, математика, пловеење, медицина, металургија и останати корисни знаења и вештини кои тој им ги пренесува на луѓето“ (Grevs, 1995: 82). Неговиот пркос кон боговите и посебно поривот да им го даде огнот на луѓето, стануваат симбол на вечната внатрешна борба во потрагата по спознанието. Притоа, со својот подвиг, тој остави и многу важна порака, дека „крајната цел на потрагата не смее да биде ниту ослободување, ниту екстаза за себе, туку мудроста и моќта да им служиш на другите.“ (Campbell, 1991: 108)

Митскиот Прометеј е, всушност, Прометеј на новото време, кој му ја донесе на човештвото најголемата алатка за пристап до знаења и до нови можности за креација – вештачката интелигенција. Денешниот Прометеј им даде на луѓето чувство на моќ и алатки со кои можат да се создаваат нови облици и модели кои ја одразуваат човечката љубопитност и жед за откривање на непознатото. Во ваков контекст, современиот човек има реален предизвик –

страст да открива и да ги поместува границите на сопствениот биолошки и физички одреден потенцијал.

Големиот титан – Прометеј е најавтентична метафора за современите софтверски креации (развивачите на софтвери), кои преку алатките на вештачката интелигенција му даваат на човештвото моќ да ги истражува, но и да ги поместува сопствените граници, границите на знаењето, на сознанието и на потрагата по вистината за светот. Митскиот Прометеј од Олимп денес доаѓа од Силиконската долина и го држи огнот в рака, давајќи му на човештвото нови патеки до сознанието. Тој го оправдува значењето на неговото име, затоа што навистина е промислен предвесник на новите перспективи кои целосно го рedefинираат животот на современиот човек.

Денешниот Прометеј, всушност, ја создаде најмоќната сила во историјата на човештвото која го отвора третиот прозорец на човечката љубопитност, прозорец кој гледа во (досега) непозната димензија на постоењето. На ист начин како што претходно Галилео Галилеј со телескопот ги набљудуваше прстените на Сатурн, а по него и двајцата холандски научници кога го создадоа микроскопот. Овие еволутивни истражувања пресликани во митските ликови и мотиви потврдуваат дека митот е универзална вертикала која ги спојува времињата и поединците, во желбата човечкиот ум да ги истражи и објасни непознатите и невидливи форми.

---

<sup>1</sup> За филозофските аспекти на вештачката интелигенција, за големите јазични модели (LLM) и трансформацијата на мислењето пишува Џон Носта во *Beyond Tools: LLMs and the Emergence of Extended Cognition* и во неколку негови статии објавени во *Psychology Today*.

Прометеј на новото време, на човештвото му го донесе дигиталниот оган како симбол на знаењето, но не знаење како фиксирана мапа во умот, туку како компјутерска невидлива мрежа од милиони патеки, начини, ресурси и можности за создавање нови креативни откритија и нови човечки и научни перспективи. Огнот е моќта на човекот во чии раце се алатките на вештачката интелигенција, која фундаментално го менува неговото биолошко постоење, но и неговата когнитивна архитектура која е пресудна за неговиот понатамошен развој.

Ако се земат предвид сите современи дилеми и особено дилемите и стравот од непознатото, Прометеј на новото време парадоксално станува и господар кој (може да) управува со човештвото, но и спасител од последиците на таа негова мисија. Тој е и одметник од боговите на Силиконската долина, но и нивен сојузник истовремено. Тој е промисла, иницијација, нова искра на знаењето што им го дава на луѓето, кои истовремено стануваат и закана.

Митот и трагите на митот во новите егзистенцијални наративи што ги креира животот на современиот човек, нè соочуваат со уште многу митски ликови кои целосно се одразуваат во нашето време. Таа вредносна вертикала ги поврзува нив со нивните двојници денес и ги претвора во силна метафора на универзалните поими и вредности.

## Митски паралели – вештачка интелигенција

Ако нурнеме уште подлабоко во егзистенцијалните прашања што го мачат човештвото денес, поттикнати токму од привилегиите што ги носат неговите технолошки креации, ќе дојдеме до заклучокот дека таа креација е негово „когнитивно огледало“. Технологијата која тој сам ја создава, го вклучува него самиот во реверзибилна игра на мисловно, емоционално и ментално ниво. Таа станува негов партнер, негова продолжена мисла, неговото тајно „второ јас“. Оттука, вештачката интелигенција е чиста метафора на митската Галатеја во рацете на нејзиниот скулптор Пигмалион, кој ја оживотворува сликата за совршенството. Конекциите со неа, нејзиното вовлекување во секојдневниот, и физички, и духовен, и материјален, и интелектуален и социјален живот создава типичен Пигмалион-ефект во дигиталното поврзување.

Симболичниот одраз на оваа приказна, во темата за заљубувањето и оживувањето на сопствената креација, не е ништо поразлична од односот кон вештачката интелигенција како креација на човекот. За првпат во историјата на еволуцијата човекот е соочен со најдлабоката сопствена екстензија, – онаа што учествува во процесите на мислата. Современиот Пигмалион е во постојан „когнитивен танц“ (John Nosta) со својата креација, која всушност му ја обликува мислата, влијае на неговиот расудување и креира обрасци на однесување кои не биле можни во природната еволуција досега. Денешната

Галатеја прераснува во метакогнитивно огледало на нејзиниот креатор – човекот.

Џефри Хинтон, овогодишниот добитник на Нобеловата награда за физика, за откритија и пронајдоци кои овозможуваат машинско учење и вештачки невронски мрежи (заедно со Џон Хопфилд), во февруари годинава одржа предавање на Универзитетот во Оксфорд со насловено прашање: „Дали дигиталната интелигенција ќе ја замени биолошката интелигенција?“ Во обраќањето тој посочи:

„Илјадници идентични дигитални агенти можат да погледнат илјадници различни збирки податоци и да го споделат она што го научиле... Ова ме наведува да верувам дека дигиталните пресметки од големи размери веројатно се многу подобри во стекнувањето знаење отколку биолошкото пресметување, и наскоро тие можат да бидат многу поинтелигентни од нас. Фактот дека дигиталните интелигенции се бесмртни и не еволуирале, треба да ги направи помалку подложни на религија и војни, но ако дигиталната суперинтелигенција некогаш сака да ја преземе контролата, мала е веројатноста дека ќе можеме да ја спречиме..., така што најитно истражувачко прашање е како да бидеме сигурни дека тие никогаш нема да сакаат да ја преземат контролата“ (Hinton 00:12: 30–14: 10)<sup>2</sup>.

Нобеловецот и креатор на вештачката интелигенција, всушност се обидува да ја подигне свеста за општествените и егзистенцијални импликации од развојот на машинската интели-

генција, која станува реален и сериозен предизвик за развојот на човештвото. Неговиот апел е повик на внимателност и умереност, на етика во креирањето и управувањето со овие системи и сериозно потсетување на досегашни историски искуства од последиците на поседувањето моќ и немањето мера во промислувањето и постапките. Современиот развој е нашиот Икаровиот лет, со кој упорно и со неверојатна љубопитност се движиме кон надминување на биолошките граници, обидувајќи се да ги поместиме границите на возможното.

Летот на Икаров, неговото патување, но и неговиот трофеј – сознанието (последицата од летот), треба да биде опомена за човештвото дека границата на возможното може да ги прегори крилјата со кои вивнуваме во занес од откритијата на непознатото.

Митот навистина е жив и митските приказни се метафора за она што се крие зад видливиот, чувствен, сетилен и материјален свет. Тие навистина пренесуваат силни животни пораки кои треба да бидат истовремено и потсетник на човештвото на патот на неговата еволуција. Пандорината кутија уште нè потсетува дека духовите кои можат да му наштетат на човекот се живи и дека токму слабоста, страста и лудило-то се опомена на секој чекор на нашата лична и колективна историја.

Сите овие митски паралели се универзални вистини кои се одраз на едно неверојатно совпаѓање, но и на отсликување на современата

---

<sup>2</sup> Предавање на проф. Џефри Хинтон на Универзитетот во Оксфорд, линк: „University of Oxford. Will digital intelligence replace biological intelligence?“ Romanes Lecture, YouTube uploaded by University of Oxford, 29 Feb., 2024, [https://youtu.be/N1TEjTeQeg0?si=IlgBtmusv1a\\_d1Uq](https://youtu.be/N1TEjTeQeg0?si=IlgBtmusv1a_d1Uq) (пристапено на 24.2.2025)

човечка драма. Во овој историски момент, таа во себе ги содржи сите елементи на античката драма. И сите ние сме актери на таа драма. Но, конфликтот во неа е подеднакво и внатрешен и надворешен, и се случува и внатре во човекот, но и надвор од него. Тој конфликт се препо-

знава во сите форми на дијалог меѓу биолошката, човечка и вештачката, машинска интелигенција. Да се надеваме дека нема да бидеме трагичниот лик кој, со зборовите на Аристотел, ќе страда од сопствените грешки.

## References

- Campbell, J. 1991. *The power of myth*. Anchor Books edition.
- Campbell, J. 2004. *The hero with a thousand faces*. Princeton University Press.
- Grevs, R. 1995. *Grčki mitovi*. Nolit.
- Jensen, J. S. 2016. *Myths and mythologies: A reader*. Routledge.
- Kissinger, H. A. Schmidt, E. & Huttenlocher, D. 2021. *The age of AI and our human future*. John Murray Press.
- Nosta, J. 2024. 'AI expands human cognitive potential and creativity', *Psychology Today*, 19 September 2024.
- Rowland, S. A. 2003. 'Jung, myth, and biography', *International Journal for Jungian Studies*, 49(1), pp. 22-39.

**Tamara Kjupeva**

### **Literary Archetypes of the New Cognitive Revolution – from Ancient Myth to Digital Utopia (Summary)**

Geoffrey Hinton, the current winner of the Nobel Prize for discoveries and inventions that enable machine learning with artificial neural networks, admitted in his lecture to Oxford students last year that artificial intelligence has surpassed its initial trajectory and has moved in a direction that poses great challenges. We are facing a new, radical evolutionary leap that is completely redefining the realms of human existence. The world is faced with a great algorithmic puzzle that opens many unknown questions. It is because of these characteristics that artificial intelligence grows into a new myth, with a concept and characteristics that have completely defined the myth throughout history. At the same time, it opens vast horizons for the research of contemporary social, cultural and philosophical issues that create the modern man's attitude towards life and largely determine his place in it.

Artificial intelligence, through its digital codes and sequences, reflects the entire human capital, diligently stored over thousands of years of existence. It grows into the most authentic metaphor of the myths that perpetuated man's

eternal search for the truth of his existence and of the collective anti-drama. New technological trends are a metaphor for the Promethean fire stolen from the gods, in which man is both god and Prometheus at the same time.

**Key words:** artificial intelligence, metaphor, cognitive revolution, myth, culture

Sofija Popovska

УДК 821.111-1.09



## “A BINARIAN’S NIGHTMARE”: THE POETICS OF THE INCLUDED MIDDLE IN MINA LOY’S *SONGS TO JOANNES*

**Key words:** modernism, Mina Loy, dichotomies

### Introduction

“Mina always understood.” wrote Gertrude Stein about Mina Loy<sup>1</sup> in her 1932 novel, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, about Loy’s ability to appreciate Stein’s literary innovation. Yet few understood Mina—and with good reason. “She has been legitimately called a symbolist, a dadaist, a futurist, a surrealist, a conceptualist, a painter, poet, playwright, inventor, designer, model, actor. She was too much. She was too many things,” said Roger Conover, her literary executor, and the editor of two compilations of her poetry (qtd. in Ihnat). Her politics were equally complicated: “she challenged the conventions of womanhood (...) [un-

masked] the racial underpinnings of the avant-garde (...) [and spoke] to the complexity of motherhood in the first decades of the twentieth century and beyond”, while also being fascinated with eugenics and mingling with the famously fascist Marinetti and Papini (Pozorski, 2005: 42).

Loy herself made no effort to make her work and identity easily digestible; even her name was in constant flux—“she adopted a range of semi-transparent masks, aliases, and pseudonyms, such as ‘Gina’ in *The Effectual Marriage*, and ‘Imna Oly’, ‘Nima Lyo’, and ‘Anim Yol’ in *Lion’s Jaws*” (Churchill). Suzanne W. Churchill reads the name which ‘stuck’, Mina Loy, as “Min-aloy is Mine-alloy, im-

<sup>1</sup> Mina Loy (1882-1966) was a poet, painter, and part of the group that started the modernist revolution in literature. Loy had a number of friends in the European and North American literary scene; among them were Gertrude Stein, William Carlos Williams, and Ezra Pound, who considered her one of the most talented American poets (along with William Carlos Williams and Marianne Moore). Her most famous work is *Songs to Joannes*, a poetry collection written after the end of her relationship with the Italian Futurist Giovanni Papini.

plying that the self is both an essential and composite substance" (Churchill), providing a key to Loy's *Songs to Joannes*, which some have called a long poem, others a poetic cycle, and Loy herself had described as a "progression of realisations" (qtd. in Konkol, 225). Presumably written in 1915 or 1916, in the aftermath of a failed relationship with the Italian futurist Giovanni Papini, the most likely 'real-life' counterpart to Joannes, (*Giovanni Papini*) *Songs...* is a complex text that deals with love in many contradictory ways: with skepticism, dejection, yearning, and hope. Due perhaps to Loy's changing state of mind during its creation—"the first were in red hot agony—the first of the second part in the traditional recuperation in the country-& the rest-settled ["more" cancelled] cerebral" (qtd. in Konkol, 225)—this variance in the text's attitude to its object constitutes only a part of its overall semantic fluidity.

Its lability is furnished by a ubiquitous layering and commingling of opposite terms: love/lust, sacred/profane, human/divine lose their dichotomous quality, enacting a fusion no longer available to the two main figures in the poem, the lyrical speaker and Joannes. This alloy-like quality has led to *Songs...* being read in a multitude of contradictory ways. Her contemporary, Ezra Pound, claimed that she wrote "poetry that is akin to nothing but language which is a dance of the intelligence among words and ideas and modifications of ideas and characters", poetry that contained "no emotion whatever" and was "a mind cry, more than a heart cry" (qtd. in Churchill). In stark contrast

to Pound's assertions, Ellen McWhorter finds in Loy's work "complicated messiness of lived experience" (McWhorter) and Churchill criticizes Pound for disregarding the "psychosexual desires (...) and matters of both the heart and mind" (Churchill) in *Songs...* Virginia M. Kouidis claims that Loy "was attacking her Victorian heritage which calculated the marriage value of women according to their purity and ignorance" on a personal level, and "was fighting the failure of literature to treat life honestly" in her art (Kouidis, 170). Rather identifying Victorian norms as Loy's main target, Aimee L. Pozorski describes *Songs...*, along with *Parturition*—"her poems about motherhood"—as Loy's "most persuasive and heartfelt rejection of Futurist ideals, as well as her contribution to the woman question" (Pozorski, 2005: 42). My intention in foregrounding the differences of these various interpretations is not to discredit them; instead, I imply that they are compatible despite their contradictoriness, exactly due to how fluid meaning is within the text. The aim of this paper is to take a closer look at the reason behind this fluidity: a principle whose ubiquity in- and consequence to the structure of *Songs...* justifies it being labeled as a type of poetics.

I mean the already hinted at fusion of dichotomous terms, which permeates the entire poetic cycle—unsurprisingly, given Loy's unapologetic complexity and political radicalism—and provides textual proof for Conover's view of Loy as a "biniarian's nightmare" (qtd. in Makowska). This principle will henceforth be referred to as a fusion (and

its various synonyms) of dichotomous terms and as Loy's poetics of the *included* middle<sup>2</sup>—in opposition to the excluded middle, or the necessarily empty space between the two nodes of a dichotomy (“Law of Excluded Middle”). Like the number of interpretations this principle engenders, its functions in the poems are too numerous to exhaust within one paper. I will focus on two that I find to be of special importance: its potential to subvert cultural norms (and thus, by implication, interrogate systems that rely on them for their power) and its role in characterizing the relationship between the speaker and Joannes.

For the sake of the page limit as well as to avoid tautology, I cannot consider all thirty-four poems in this paper. I have selected the first three poems, as well as the thirteenth and thirty-fourth, because they effectively showcase the different themes and their transformations in *Songs*.... The first poem is programmatic, and already contains most of the (to-be-subverted) dichotomies that will appear throughout the subsequent thirty-three: sacred/profane, human/divine, love/lust, distance/proximity. It also contains Biblical and Freudian references that are similarly subjected to fusion, a feature that will allow me to touch on the cultural subversion encoded in the text. Given its thematic richness and programmatic quality, I will spend the majority of this paper analyzing the first poem—this will give me the opportunity to interpret those that follow more briskly (avoiding a repetition of recurring motifs) and to shift the focus from the cultural subversiveness of *Songs*... to

the relationship between the speaker and Joannes. Before a complete shift takes place, though, I will consider two more important dichotomies supplemented by the second poem: man/woman and human/machine, which are also promptly subverted. The third poem situates itself most explicitly within the included middle, but it also metamorphoses it from a space where cultural norms are undermined into a lost paradise: an example of unity which could have been achieved by the speaker and Joannes, but was not. The thirteenth poem relocates this ideal unity from a lost future to a possible one and presents the poetics of the included middle as a recipe for its achievement. Finally, the thirty-fourth poem once again relocates the speaker's and Joannes' fusion from the possible future to the (very) recent past: it has already taken place, although in the realm of literature, rather than in ‘real life’. Over the course of this paper, I hope to show that two major functions of the poetics of the included middle are, extratextually, to subvert cultural norms and, intratextually, to showcase the different facets of the union of the speaker and Joannes: as a lost future, as a possible future, and as *fait accompli*. Before I begin with my close reading, I want to briefly discuss Nancy Jay's essay, “Gender and Dichotomy”, which undergirds my assumption of an inherent cultural subversiveness contained in Loy's poetics of the included middle.

Jay opens by shining a spotlight on the “social conditions and consequences” of the use of dichotomies, which “logicians, no doubt, can safely ignore (...), but social theorists do so at their

<sup>2</sup> To prevent excessive repetition.

own risk" (Jay, 1981: 38). The problem with binary terms such as male/female is that, while they do not necessarily have to be conceived as dichotomous, they are "particularly susceptible to such phrasing" (Jay, 1981: 43). The dichotomy, where something is either itself or its complete opposite—two sides cleft by an excluded middle, a non-space ensuring that they cannot come into contact with each other—is "necessarily social" (Jay, 1981: 43) (since biological sex is a continuum) and necessarily inaccurate: "Concepts of femaleness and maleness come into being that have nothing whatever to do with human sexual differences, but follow from the nature of contradictory dichotomy itself" (Jay, 1981: 44). In other words, dichotomous thinking imposes itself upon non-social reality, creating harmful distinctions that have no 'real', biological basis. Since something can only be itself or its opposite, and no middle ground exists, and if male/female are opposite terms, it follows that if one is sacred, the other must be profane. Thus, when the culturally preeminent man is assigned the status of sacred, woman becomes profane by necessity. This logic can be applied to other social distinctions such as White/Black, heterosexual/homosexual, etc., and the grievous consequences for the less privileged halves of these binaries constitute a major part of the Western history. Jay makes clear that not all cultures make dichotomous distinctions; however, "societies with dualist religions" do (Jay, 1981: 45).

—A space where dichotomous terms come into contact and mix—in her poetry was no less political (albeit also significant in other, apolitical ways). A purely political/cultural/sociological

analysis of *Songs*... lies beyond "For the Greeks," for instance, "one function of male initiation rites is to separate boys from women-and-children, to make them not-women" (Jay, 1981: 45). After a detailed look at this mode of thinking in the work of Plato and Aristotle, Jay finds further examples in Judaeo-Christianity and new conservatism, showcasing both its roots and its persistence in the West. Jay indicates the immense cultural power these dichotomies wield in the creation of oppressive hierarchical structures; as a consequence, their rejection must also have some cultural impact. While it may not aim at dismantling patriarchal and religious norms in the same way as her *Feminist Manifesto*, it is undeniable that Mina Loy's transformation of the excluded middle into an included middle the scope of this paper, but an acknowledgment of its radical potential is necessary, lest the poetics of the included middle be framed as a purely intratextual, formal device. In order to avoid this impression, I will briefly mention cultural context and its interaction with the text where applicable throughout the close reading section.

### **A Close Reading of Selected Poems from *Songs to Joannes***

#### I.

The opening poem of *Songs to Joannes* already displays the layering and mixing of dichotomous terms that will recur throughout the text. Loy weighs clever allusions and wordplay against atmospheric undercurrents of wounded and irrepressible desire, creating a poem whose vacilla-

tion between acerbic disillusionment and amorous yearning ultimately remains unresolved. Both Loy's intertextual and etymological allusions reference a state of doubt and clouded judgment, a detail which further accentuates the liminality of the poem, its location between the intuitive and the cerebral.

The speaker begins with a disenchanting analogy: Cupid becomes "Pig Cupid" via the shared quality of a rosy complexion common to pigs and depictions of young children (Cupid is often portrayed as a rosy-cheeked little boy ("Cupid")), as well as a "Spawn of Fantasies", thus positioning the unbelieving speaker on the 'cerebral' side of the aforementioned dichotomy. However, line two already disturbs the speaker's skeptical veneer: Pig Cupid is "*silting* the appraisable" (emphasis added). Per Jacqueline Kari's annotations to *Songs...* (Loy and Kari)<sup>3</sup>, "to silt" denotes "to block, fill, or choke up", usually referring to bodies of water. Cupid is blocking "the appraisable", or that which can be evaluated—in other words, Cupid blocks judgment. The poem, which is both the outcome and a representation of his exploits, cannot shield itself from his irrational influence. Cupid's metamorphosis into a pig cannot be interpreted solely as an expression of skepticism towards love: the image of a "rosy snout/ Rooting (...) Among wild oats sewn in mucous-membrane" evokes both sexual intercourse ("rosy snout" as a phallic image) and cunnilingus. Through this layering of desire and cynicism, the Cupid-as-pig image becomes a microcosmic embodiment of the entire first poem,

where these two states of mind are inseparably enmeshed. This enmeshment is repeated on the sonic level via the vocalic echo of Pig Cupid—Loy's choice to have the two terms side-by-side, rather than blending them together into a neologism, seems to be her way of pointing out a union that preceded the poem's creation: 'Cupid' already contained 'pig' as a sonic trace. "[A] weed white and star-topped" is polyvalent to an even greater degree, owing to its punny description and the traces of floriography it contains.

Kari believes that the description of the "weed" is an allusion to a plant whose name bears a conspicuous resemblance to it: starrush whitetop. This perennial sedge prefers "moist... soil in... marshes, wet savannas, ditches..." ("Rhynchospora Colorata."), reinforcing its connection to female genitalia—the "mucous membrane" it originates from. More importantly, though, and per multiple sources on flora, it is often mistaken for a daisy ("Starrush Whitetop" and "Rhynchospora Colorata.>"). Daisies had a distinct significance in Victorian era floriography—one Loy was likely aware of, given her (insurgent) engagement with Victorian culture in her work (Walter). In Victorian floriography, the daisy symbolized "innocence, loyalty and an ability to keep things secret" (Clacy). The proximity of the starrush whitetop to a daisy sheds an ironic light on these qualities (often attached to traditional notions of romance, which are the subject of consistent derision within "Songs"). The "ability to keep things secret" is especially ironic, given that Loy's long poem is filled with pornograph-

<sup>3</sup> All subsequent citations from *Songs...* and references to Kari's annotations are drawn from this source.

ic details (also in opposition to "innocence") and an unconcealed rawness of emotion. In this sense, the fact that a daisy could have simply been a misrecognized starrush whitetop—a "weed"—points to a cerebral dismissal of romantic love as an illusion. Another interpretation is also possible. The hacking apart of "starrush whitetop" into "a weed white and star-topped" allows for the addition of "a weed", to emphasize the throwaway quality of the plant, forming a semantic parallel to "erotic garbage". A further effect of this choice—not using the plant's exact name—is that the misrecognition between starrush whitetops and daisies can move in both directions. The daisy itself, given its ubiquity, could be seen as a weed, and its bloom also resembles a star with a large number of rays. Thus it remains unclear whether Pig Cupid plucked a daisy or a starrush whitetop (a false daisy) from the site of lust—the mucous membrane—just as it remains unclear whether the connection between Johannes and the speaker had been utterly illusory or somewhat authentic, and whether the speaker fully rejects love or yearns for it. The following stanzas of the first poem exacerbate the entanglement of these two attitudes.

In stanza two, skepticism shifts to longing. Coming close on the heels of an image evoking a sexual encounter and genitalia—"wild oats sewn in mucous-membrane"—the first two lines of the second stanza build on the theme with their orgasmic firework imagery. These lines contain a parallelism, furnished by an assonance in its first half (eye, eternity) and a semantic correspondence (a Bengal light and a skyrocket are two kinds of fireworks) on the other. With their semantic dimension

located between these two poles, these lines produce a layering of the visual/distant and the immediate, the fleeting and the eternal. "I would an eye" is immediately noticeable, with its clunky homonymous sound and two blank spaces flanking the article 'an'. The visual aspect of the blank spaces creates an equivalency between "I would" and "eye in a Bengal light": the equidistance of the two phrases from "an" invites the reader to evaluate them as though they were expressions on either side of an equation. The I/eye dichotomy is not native to *Songs...*, and its cultural presence warrants a brief discussion of its own, because it showcases the political implications of Loy's poetics of the included middle, while also bearing on my particular reading of *Songs...* However, in order to show how their cultural context supplements their significance within *Songs...*, the two terms should first be analyzed in the context of the entire second stanza.

While it is plain that "I would" marks desire, it is noteworthy that "would" is a verb often used in the context of requests and conditional sentences, and, as such, implies a desire that is as yet unfulfilled. This form of desire fits in neatly with the ambiguous semantic field of the first stanza, where the identity of the plant found by Pig Cupid (and, thus, the nature of the speaker's relationship to Johannes) remains undetermined. Desire as a possibility rather than as a reality figures even more prominently in the third poem of *Songs...*, which will be discussed later in this paper. This expression of desire is weighed against "eye in a Bengal light"—a visual, distanced center in the midst of the flashy climax of a firework. The eye requires distance to see, and one might thus expect the eye within the

Bengal light to retain its ability for dispassionate appraisal within the explosion, to be as calm as the eye of a storm. However, in a Bengal light, the “eye” is the source of the explosion, and therefore the most turbulent of its parts.

By bringing together, with her use of “eye”, the images of the impassive eye of a storm and the combustible center of a Bengal light, Loy once again writes into existence the missing middle term between the dichotomous nodes of distance and desire. The second line, “Eternity in a sky rocket”, accomplishes the same goal, but to a different semantic effect. Here, the (usually oppositional) terms are “eternity” and “transience” (a sky rocket, like any other firework, fizzles out after a brief ignition). Being a continuation of the sentence beginning with “I would”, “Eternity in a sky rocket” serves to characterize desire and, broadly, romance as something both fleeting and enduring. “Constellations in an ocean” also brings two opposites together via visual metonymy: constellations can be visible on the surfaces of bodies of water, thus providing a realistic motivation for the fusion of sky and sea. This phrase functions analogously to “eye in a Bengal light”, because it plays on the tension between distance and proximity. Stars are unreachable to humans, while the waters of the ocean can be entered and explored. When constellations appear on the water’s surface, a middle term emerges, one between distance and proximity: a version of the stars (their reflection) becomes available to human touch. Yet finding oneself in this included middle is bittersweet, because the stars’ presence is only partial—the sky always remains beyond reach. The ocean “Whose rivers run no fresh-

er/ Than a trickle of saliva”, evokes a kiss or, again, a sexual act, but cannot provide a complete overcoming of distance: the speaker is firmly lodged in the middle between it and proximity. While, as in the first stanza, Loy’s poetics of the included middle and their attendant ambiguity are responsible for a sense of uncertainty and unfulfilled yearning on the part of the speaker, their cultural resonance produces a less melancholy effect: a disruption of dichotomies valuable to oppressive modes of thinking. Loy’s treatment of the I/eye dichotomy in the poem undermines its usual ocularcentrism, which has been a touchstone of a sexist privileging of the male body within psychoanalysis.

The link between “I” and “eye”, established through their homonymy and their location on either side of the article “an” (which acts as a version of the = sign) brings into question a dichotomy found in philosophy and psychoanalysis: that between visual perception and lived experience. Elizabeth Grosz’s writing on the Lacanian mirror stage, while mostly outside the scope of this paper, provides a useful summary of this dichotomy. “Of all the senses,” explains Grosz, “vision... most readily confirms the separation of subject from object. Vision performs a distancing function, leaving the looker unimplicated in or uncontaminated by its object. With all the other senses, there is a contiguity... if not an internalization and incorporation of the object by the subject” (Grosz, 1995: 38). The “I”, whose perspective is mediated by all available senses, is necessarily contaminated by its objects; its relations to these are also informed by contact with its erotogenic zones—a proximity which precludes the cool, calculating appraisal

afforded by the "eye" alone. Loy's writing, by rejecting a dichotomous separation of I/eye, interrogates the objectivity traditionally assigned to the eye and the images it produces. This interrogation spills over from the epistemological into the political/feminist realms.

Grosz notes that "[Freud's] vision-centredness privileges the male body as (...) phallic, virile (...) and regards the female body as castrated. (...) the female can be construed as castrated, lacking a sexual organ, only on the information provided by vision. The other sensori-perceptual organs would have confirmed the presence of a female organ instead of an absence of a male organ" (Grosz 1995: 39). By placing the eye in the center of a Bengal light, Loy draws attention to the susceptibility of vision to the irrational passion of love and lust—an observation also present in the common expression "love is blind". If the clarity of vision can be muddied by love, it follows that it is generally corruptible by strong emotion, and, thus, should not be considered a privileged or "objective" mode of perception. The subversion of the primacy of vision also subverts the credibility of its products, one of which is the perceived superiority of the male body. This is one of the many moments in *Songs*... where Loy's poetics of the included middle spill over from the field of linguistic abstraction (where Pound locates them) into the political and broadly cultural. Given that Loy actively, often critically, engaged with Freud's work throughout her life (Darling), her subversion of the I/eye dichotomy likely exceeded the scope of the speaker's relationship with Joannes, and aimed at un-

settling the psychoanalytic ocularcentrism which, not unlike the religious and economic systems of her time, assigned the male a privileged position. While the second stanza only alludes to Loy's feminist resistance to the norms that have been foisted upon women by various institutions, the third stanza makes it explicit. Here, the speaker interrogates the position of- and expectations towards women in the (Western-Christian) cultural space via Biblical and Freudian motifs.

Loy's choice of diction in the third stanza, "I must live in my *lantern / Trimming* subliminal flicker / *Virginal*" (emphasis added), alludes to the Parable of the Ten Virgins in the Gospel of Matthew (*NIV Bible*, Matth. 25), which has been interpreted as calling for "constant readiness for a [second] 'coming' [of Christ] which will be at a time no-one can predict" (qtd. in France 349). This interpretation implies a state of constant obedience secured by a Panopticon-like uncertainty about whether one is in the proximity of God. Its dramatization through an episode of virgins (or 'bridesmaids') awaiting the bridegroom transposes the relationship between God and his followers onto men and women. This transposition is not unique to this section of the Bible, with another notorious example being "Wives, submit yourselves to your own husbands as you do to the Lord" in Ephesians 5:22 (*NIV Bible*, Eph. 5:21-33). Interestingly, Loy transforms the lantern, from proof of obedience and a means of accessing the bridegroom/God, into a prison for the speaker. The speaker is trapped within the lantern, and the visual parallelism created by the blank spaces in the lines "Virginal to the bellows" and "Coloured glass" rein-

forces the connection between the glass walls of the lantern and forced virginity (physical and experiential/mental), for the sake of which the speaker must trim the “subliminal flicker” of desire.

The term “subliminal” instantly evokes Freud; its position in the midst of what is otherwise a Biblical reference produces yet another subversive layering. Freud’s subliminal or unconscious is a repository of desires too unacceptable for the ego to acknowledge directly; however, since these can neither be jettisoned nor repressed, they return to the surface of consciousness either as neuroses or the latent content of dreams, encoded in the manifest form of seemingly meaningless images (Sugarman, 2023: 8). In other words, the subliminal houses what is seen as immoral, scandalous, and dangerous to the integrity of the conscious subject. Its insertion into a Biblical allusion characterizes the speaker’s desire as simultaneously a given of the psyche and as criminal in her social/religious context. This section of the first poem situates the speaker’s relationship with Joannes in a greater cultural context, one where this relationship, on one hand, liberates the speaker from convention due to its explicitly sexual nature, and, on the other, threatens to imprison her within the traditional, oppressive role assigned to women. Returning briefly to the intratextual, however, it is worth noting that the first and last stanza are two nodes of a dichotomy, between which the ‘inside’ of the poem plays out: in the first stanza, Pig Cupid is “rooting”, unearthing the erotic, while in the last, this facet of the speaker’s subjectivity is repressed. In the lines between these stanzas, rejection and affirmation are layered in an unsettling way, produc-

ing an image of desire that is both authentic and false, intimate and unreachable—an indeterminacy eliciting doubt, prompting the speaker to say that she has found herself in “suspect places”. In such places, where values and meanings can be volatile, the subject experiences both the frustration of uncertainty and a liberation from hierarchy. Loy explores the latter possibility in depth in the second poem of *Songs*....

## II.

The second poem begins with another Freudian theme: that of the “castrated”, lacking female body, only to subvert it in its latter half. Freud argued that female children recognize their lack of a penis as a deficit, leading to “penis envy”, a condition that contributes to a potential development of mental illnesses (Freud, 1925: 5). It is also, per Freud, displaced and transformed into jealousy, which “plays a far larger part in the mental life of women than of men (...) because it is enormously reinforced from the direction of displaced penis-envy” (Freud, 1925: 5). Thus, the speaker recognizes that her own “infructuous impulses” can only find completion in the body of Joannes—a deficit predicated on a “wanton duality” between them. The first four lines would seem to suggest, therefore, that Joannes, as a man, is ‘complete’, while the speaker is ‘lacking’. Yet the fifth line subverts this dynamic: instead of suggesting the opposite (that it is she, the speaker, who is complete), which would have still maintained the “wanton duality” in an inverted form, the speaker does away with it entirely. She denies Joannes the status of a man, describ-

ing him as "Something the shape of a man / To the casual vulgarity of the merely observant / More of a clock-work mechanism". Belief in the gender binary becomes a symptom of "casual vulgarity" and shallow perception of the "merely observant". Joannes—whose real-life counterpart, as mentioned before, is a futurist<sup>4</sup>—becomes the futurist ideal, a machine. There can be no gender binary when the two lovers belong to different species. The speaker, too, undergoes a transformation of her own: the last three lines see her performing a parallel gesture to Pig Cupid in the opening poem.

The speaker's fingertips, "numb from *fretting* [Joannes'] hair" (emphasis added), perform an action analogous to Pig Cupid whose "rosy snout" is "*Rooting* erotic garbage" (emphasis added). Both the speaker's fingers and Cupid's snout can be interpreted as phallic images; both are in the process of excavating (or attempting to excavate) some form of content. Both actions are reminiscent of a sexual act, one where the speaker and Pig Cupid perform a traditionally masculine-coded function, which further dismantles the gender binary established in the beginning of the second poem. Similarly, this parallel implies an analogy between the "wild oats sewn in mucous-membrane" and Joannes' hair, thus 'feminizing' Joannes. The speaker and Joannes are each masculine and feminine, human and inhuman simultaneously. Labeling Joannes' hair as "A God's door-mat", analogously to

"constellations in an ocean", fuses distance (the divine, 'high') and proximity (the earthly, 'low'). In her annotation to 'door-mat', Kari accentuates the metaphorical meaning of the word, its ability to denote a submissive person—an etymological aspect that adds to Joannes' characterization as feminine as well as masculine and machine-like. The line "A God's door-mat" performs several subversions.

The article 'a' implies that there are multiple Gods, complicating the creation of a clear-cut sacred/profane dichotomy as it presupposes several (and possibly divergent) kinds of sacredness. Moreover, Joannes' hair being a God's door-mat suggests a God located directly outside it—a position that corresponds to that of the speaker, who is fretting his hair, making her both human and divine. Her performance of an analogous gesture to Pig Cupid (who is also a kind of God) affirms this reading. The second poem is extremely semantically dynamic, given the several layerings and transformations that take place over the course of only eight lines. That being said, one disjunction here remains unresolved, and is all the more glaring due to its being surrounded by fusions of terms and attributes.

This disjunction is the insurmountable divide between the speaker and Joannes, who is "Running down against time / To which [the speaker is] not paced". While Pig Cupid is rooting erotic garbage to find a suspect symbol of love (either daisy or

---

<sup>4</sup> Although a further commentary of this choice lies beyond the scope of this paper, it should be mentioned that one of Futurism's most prominent traits was an obsession with machines, as seen in Tommaso Marinetti's *Futurist Manifesto*. Marinetti was also a prominent figure in Loy and Papini's relationship, and Kari speculates that his meddling with their relationship is hinted at in the sixth poem, where he appears as the Wire-Puller (a possible pun on Marinetti, which sounds like 'marionette', as well as a reference to his status as 'leader' of the futurists).

starrush whitetop), the speaker is presumably fretting Joannes' hair in hopes to find a code that might make his mode of functioning, his mind, accessible to her. As mentioned in the introduction, the third poem further explores their disunity, the thirteenth poem describes their fusion as a possibility, and the last—thirty-fourth—poem suggests that it is an accomplished act, albeit not in physical reality. This transforming view of the speaker and Joannes' relationship, as I will attempt to show, is mediated through the poetics of the included middle.

### III.

The tension between the fusion implied by the poetics of the included middle and its unreality implied by conditional syntax are so starkly visible in the third poem, that it may be used as an example to illustrate the inner workings of *Songs...* as a whole. While it lacks the thematic complexity of the first poem, which is why the latter receives greater attention in this paper, its stylistic form is a blueprint of the dynamics of the speaker's relationship with Joannes. The fusion of opposites and the attendant dissolution of dichotomies is already present in the second line: "In the bed-ridden monopoly of a moment". The adjective "bed-ridden" refers to both sex (in the context of the preceding "coupled") and illness (in its common usage), therefore merging life (sex as reproduction) and death (caused or accelerated by illness). Similarly, "broken flesh with one another / At the profane communion table" combines the image of a broken hymen with bread being broken during communion, creating an alloy of the sacred

and the profane. Like in the second poem, it also synthesizes the human and the divine: communion, a fusion of human and God, is transformed into the coupling of two people. Aside from its intratextual significance, this section of the poem is bluntly political, being an affront to Catholic Christianity and its control of women's desire. Finally, the "butterfly / With the daily news / Printed in blood on its wings" is a composite of several dichotomous terms. Life and death are present in it: it is brought to life by the speaker and Joannes, while also carrying the marks of violence—the bloody writing on its wings. It is also a mixture of the high and low. The butterfly is famously linked to the human soul in ancient Greek beliefs ("Psyche"), an association which lends it proximity to the transcendent and to 'high culture', considering the longevity and centrality of ancient Greek culture in the Western canon, yet it is also marred by "the daily news", writings that lose their relevance quickly and are targeted at the masses.

The multiple syntheses of dichotomous qualities in the third poem hint at the possibility of communion between the speaker and Joannes, who, in the preceding poem, are not attuned to each other. However, the very first line of the third poem announces the unreality of their fusion: "We might have coupled", the speaker says, implying that the communion did not take place. In light of the first three poems of *Songs...*, and in light of Loy's own admission of having written the cycle "in red hot agony" (qtd. in Konkol, 225), it might seem that *Songs...* is an epitaph to a failed relationship. Nonetheless, there are moments in the cycle that hint at a future possibility of a renewed relation-

ship, such as the last two lines of the sixth poem: "You could look straight at me / And Time would be set back". In the thirteenth poem, the conditional returns once again, albeit with a changed significance. Instead of conveying a sense of loss of what could have been, it is a (coy? passive-aggressive?) warning against communion that contains a palpable invitation to it. This poem deserves a closer look both due to how it transforms the meaning of conditional desire and due to its almost overt naming of the poetics of the included middle.

### XIII.

The thirteenth poem has a visual structure that precedes its content in commanding attention. Its first three stanzas all begin with lines cleft by a large blank space; the latter halves of all three lack the blank space and thus reassume their wholeness. This choice visually dramatizes the thematic level of the poem: the speaker has finally come up with a formula to achieve communion with Joannes. The formula is secret and taboo: it is "Something only for you" and "Something only for me"; "Something that I must not see" and "Something that you must not hear". Unable to be expressed in a direct way, it is "something / I have got to tell you and I can't tell". Its description in the first stanza as "A new *dimension*" (emphasis added) gives the reader a clue as to what it might be: a new, previously unavailable, part of space. What constitutes this

space remains ambiguous, and it would be inaccurate to argue that the included middle is its only possible interpretation. That being said, such an interpretation is not only defensible, but also productive, because it ties together the thematic and stylistic aspects of *Songs*.... The melting together of terms on either side of a dichotomy is more than a stylistic device—it embodies the movement of the speaker and Joannes towards each other, whether in a mourned-for lost future, or a called-for possible future, or both.

Kari's annotations to the lines "It is *ambient*" and "Something very *resonant*" (emphasis added in both lines) reinforce this reading. She explains "ambient" as "encompassing" and "resonant" as "enriching of a musical tone by supplementary vibration"; both of these definitions imply an acoustic (also visual, in the case of "ambient") melting together. Interestingly, while this something is "in [Joannes'] eyes", it is something the speaker "must not see", and while it is "in [her] ears", it is something Joannes "must not hear". This formula is therefore partly accessible to the speaker and to Joannes, but to gain possession of it as a whole, they would have to combine the partial sensory input each is privy to. Once again, vision and hearing, two senses that are often counterposed<sup>5</sup>, must fuse together. Kari foregrounds how literally synthesis is evoked in "Or we might make an end of the jostling of aspirations" by defining "jostling" as being "pushed together". Finally, the speaker names her

---

<sup>5</sup> As mentioned previously, in "Jacques Lacan..." Grosz mentions that the cultural primacy of vision compared to hearing has to do with its ability to generate totalizing images, which are often inaccurate and lend themselves to patriarchal biases. Although an interpretation of this choice lies beyond the scope of this paper, it is interesting that Loy assigns the perception of the visual half of the "something" to Joannes.

intentions outright: “Where two or three are welded together / They shall become god”.

This statement, incantation-like and oracular in its sound, prompts a break in the speaker’s manner, physically manifested as a series of dashes. The tone shifts to mock-rejection: “Keep away from me Please give me a push / Don’t let me understand you Don’t realise me” she demands, “Or we might tumble together (...) Into the terrific Nirvana / Me you — you — me”. That she does not mean to actually deter Joannes is clear: the promise of becoming God is certainly blasphemous, yet she has already proven that she does not hesitate to mix the sacred and profane together, or to conflate the divine and the human. Instead, her rebuffs appear to be an indignant reproach to Joannes for rejecting an opportunity to regain a lost ideal unity, to find Nirvana with the speaker. Is this divine unity, then, a future lost forever? Some clues in *Songs...* would seem to suggest that it is not only a possibility, but an accomplished fact, albeit not in the form of a physical relationship between the speaker and Joannes. The last, thirty-fourth poem hints that what Joannes was too weak to accept was already made real through the text; what his communion with the speaker could have been was incarnated in *Songs...* itself.

#### XXXIV.

The final poem of *Songs...* consists of a single line, which reads: “Love — — — the preeminent litterateur”. It would be redundant to explain once more here that, like love, literature allows for the coalescence of the dichotomous (and therefore sep-

arate): Loy spends the entirety of *Songs...* demonstrating this feature, and this paper takes a closer look at a few specific instances of such a fusion and their implications. What remains to be said, however, is that this poem punctuates love’s recuperation from being an oppressive, facile fairytale, beginning with “Once upon a time” and laden with cultural norms. This liberation is mediated through the rendering of an included middle, which eschews inauthentic, restrictive dichotomous thinking in favor of a complex, shifting image of the world. The included middle is therefore a prerequisite for a redefinition of love. This recalls and gives new meaning to the lines “A new dimension / A new use / A new illusion”. In the context of the last poem, the included middle becomes a new space for love to unfold without its old restrictions; a new use for love (achieving Godlike unity as opposed to the oppressive bonds of marriage); a new illusion—since, even divine, love is often fleeting, though no less productive of divinity because of this. It is also, beyond being a prerequisite, a function of love. This establishes an interesting link between the first and last poems of *Songs...*, and points to a reimagined holy trinity.

The final poem and the first one form yet another alloy of opposites: the first poem depicts love as an illusion and romance as pure lust, an erotic melting-together that foreshadows the other syntheses in *Songs...* Love, over the course of the cycle, is shown to have an identical function, with its capability of creating a depersonalized meld of subjectivities (“Disorb[ing] inviolate egos”). Literature, too, can render possible such an image; together, these form a trinity, and “two or three are

welded together", implying that *Songs...*, which is a tapestry woven from the three, has a divine quality to it, "become[s] God". Containing all the fusions discussed here (and all that, for the sake of the spatial limitations, couldn't be discussed), it embodies the ideal unity and becomes the sought-for Nirvana, a heavenly space where no disjunctions occur. On a textual level, this quality is visible in the lack of punctuation: nothing separates words other than blank spaces and dashes, both of which suggest continuity rather than a break.

## Conclusion

The poetics of the included middle has both intratextual and extratextual significance in relation to Mina Loy's *Songs to Joannes*, and two of its major effects are 1) subverting culturally prominent dichotomies, such as sacred/profane, male/female,

human/God, etc., and 2) redefining the speaker's relationship to Joannes throughout the poem cycle, first by presenting itself as a lost future, then as a future possibility, and, finally, as a *fait accompli*. An interesting connection that follows from this reading, yet could not be explored in this paper due to spatial limitations, is the link between the dismantling of dichotomous thinking and the possibility of a profound union between men and women. The twenty-ninth poem in the cycle hints that the ravine separating the speaker and Joannes extends beyond their relationship and applies to men and women in general, who, separated by an excluded middle, can only communicate in "Uninterpretable cryptonyms". A reading of *Songs...* with a focus on its treatment of the poetics of the included middle as a communicative strategy for healing the gender divide is thus an interesting direction for further research.

## References

### Primary Sources

Loy, Mina, and Jacqueline Kari. "The Annotated 'Songs to Joannes,' by Mina Loy (1917)." IN *The Annotated Songs*, [theannotatedsongs.com/](http://theannotatedsongs.com/).

### Secondary Sources

Churchill, Suzanne W. "Loy's Signature Style", IN *Mina Loy - Navigating the Avant-Garde*, [mina-loy.com/loys-signature-style/#easy-footnote-bottom-3-6338](http://mina-loy.com/loys-signature-style/#easy-footnote-bottom-3-6338).

Clacy, Safron. 2022. "The Daisy Flower: Meanings, Images & Insights", IN *Floraly*, 2022, [www.floraly.com.au/blogs/news/the-daisy-flower-meanings#:~:text=Daisy%20Flower%20Meaning&text=In%20the%20Victorian%20Era%2C%20daisies,secret%20was%20safe%20with%20you](http://www.floraly.com.au/blogs/news/the-daisy-flower-meanings#:~:text=Daisy%20Flower%20Meaning&text=In%20the%20Victorian%20Era%2C%20daisies,secret%20was%20safe%20with%20you).

Darling, Kristina Marie. 2019. "Mina Loy's Poetics of Rupture & Resistance: A Retrospective", IN *The Kenyon Review*, 2019, [kenyonreview.org/2019/02/mina-loys-poetics-of-rupture-resistance-a-retrospective/](http://kenyonreview.org/2019/02/mina-loys-poetics-of-rupture-resistance-a-retrospective/).

France, R. T. 1985. "Matthew 24:45-25:12", IN *The Gospel According to Matthew: An Introduction and Commentary*, 1985, vol. 1, page (349), Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing.

- Freud, Sigmund. 1925. *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes*, 1925, page (5), [https://www.aquestionofexistence.com/Aquestionofexistence/Problems\\_of\\_Gender/Entries/2011/8/28\\_Sigmund\\_Freud\\_files/Freud%20Some%20Psychological%20Consequences%20of%20the%20Anatomical%20Distinction%20between%20the%20Sexes.pdf](https://www.aquestionofexistence.com/Aquestionofexistence/Problems_of_Gender/Entries/2011/8/28_Sigmund_Freud_files/Freud%20Some%20Psychological%20Consequences%20of%20the%20Anatomical%20Distinction%20between%20the%20Sexes.pdf).
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. New York: Routledge.
- Ihnat, Gwen. 2024. “Arts Club Exhibition Spotlights Artist Mina Loy, a ‘Disrupter’ Decades Ahead of Her Time”, IN *Block Club Chicago*, 2024, [blockclubchicago.org/2024/05/01/arts-club-exhibition-spotlights-artist-mina-loy-a-disrupter-decades-ahead-of-her-time/](https://blockclubchicago.org/2024/05/01/arts-club-exhibition-spotlights-artist-mina-loy-a-disrupter-decades-ahead-of-her-time/).
- Jay, Nancy. 1981. “Gender and Dichotomy”, IN *Feminist Studies*, 1981, vol. 7, no. 1, page (38–56), <https://doi.org/10.2307/3177669>.
- Konkol, Margaret. 2017. “‘That Irate Pornographer’: Gender and Nature in Mina Loy’s ‘Songs to Joannes’”, IN *Paideuma*, 2017, vol. 44, no. 1, page (225–258), [https://www.academia.edu/69824020/That\\_Irate\\_Pornographer\\_Gender\\_and\\_Nature\\_in\\_Mina\\_Loys\\_Songs\\_to\\_Joannes?f\\_r=1187283](https://www.academia.edu/69824020/That_Irate_Pornographer_Gender_and_Nature_in_Mina_Loys_Songs_to_Joannes?f_r=1187283)
- Kouidis, Virginia M. 1980. “Rediscovering Our Sources: The Poetry of Mina Loy”, IN *Boundary 2*, 1980, vol. 8, no. 3, page (167–88), <https://doi.org/10.2307/302972>.
- Mąkowska, Joanna. 2023. “Mina Loy’s nomadic Politics of Pain”, IN *Modernism/Modernity Print Plus*, 2023, vol. 7, no. 3, <https://doi.org/10.26597/mod.0252>.
- McWhorter, Ellen. 2015. “Body matters: Mina Loy and the Art of Intuition”, IN *European Journal of American Studies*, 2015, vol. 10, no. 2, <https://doi.org/10.4000/ejas.11056>.
- Pound, Ezra. 1918. “Others.” IN *The Little Review*, 1918, vol.5, no. 11, <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:514681/PDF/>.
- Pozorski, Aimee L. 2005. “Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913-1917”, IN *MELUS*, 2005, vol. 30, no. 3, page (41–69), <http://www.jstor.org/stable/30029772>.
- Sugarman, Susan. 2024. “The Pleasure Principle”, IN *Sigmund Freud: A Contemporary Introduction*, 2024, page (8), New York: Routledge
- Walter, Christina. “Mina Loy.” IN *Modernism Lab*, [campuspress.yale.edu/modernismlab/mina-loy/](https://campuspress.yale.edu/modernismlab/mina-loy/).
- Online Sources
- Cupid* | *English Meaning - Cambridge Dictionary*, [dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cupid](https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cupid).
- “Ephesians 5:21-33 .” IN *Bible Gateway*, [www.biblegateway.com/passage/?search=Ephesians+5%3A21-33&version=NIV](https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ephesians+5%3A21-33&version=NIV).
- “The Law of Excluded Middle.” IN *An Introduction to Philosophy*, Stanford University, [web.stanford.edu/~bobonich/glances%20ahead/IV.excluded.middle.html#:~:text=The%20law%20of%20excluded%20middle%20can%20be%20expressed%20by%20the,be%20one%20or%20the%20other](https://web.stanford.edu/~bobonich/glances%20ahead/IV.excluded.middle.html#:~:text=The%20law%20of%20excluded%20middle%20can%20be%20expressed%20by%20the,be%20one%20or%20the%20other).
- “Matthew 25.” IN *Bible Gateway*, [www.biblegateway.com/passage/?search=Matthew+25&version=NIV](https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthew+25&version=NIV).
- “Psyche.” IN *Greek & Roman Mythology Dictionary*, [www2.classics.upenn.edu/myth/php/tools/dictionary.php?re\\_gexp=PSYCHE&method=standard](https://www2.classics.upenn.edu/myth/php/tools/dictionary.php?re_gexp=PSYCHE&method=standard).
- “Rhynchospora Colorata.” IN *Lady Bird Johnson Wildflower Center - The University of Texas at Austin*, [www.wildflower.org/plants/result.php?id\\_plant=rhco7](https://www.wildflower.org/plants/result.php?id_plant=rhco7).

"Rhynchospora Colorata." IN *NParks*, [www.nparks.gov.sg/florafaunaweb/flora/4/8/4859](http://www.nparks.gov.sg/florafaunaweb/flora/4/8/4859).

"Starrush Whitetop." IN *Florida Wildflower Foundation*, 2021, [www.flawildflowers.org/flower-friday-rhynchospora-colorata/#:~:text=Starrush%20whitetop%20\(Rhynchospora%20colorata\)%20is,for%20a%20daisy%2Dlike%20flower](http://www.flawildflowers.org/flower-friday-rhynchospora-colorata/#:~:text=Starrush%20whitetop%20(Rhynchospora%20colorata)%20is,for%20a%20daisy%2Dlike%20flower).

### Софија Поповска

#### „Кошмар на бинаристот“: Поетиката на вклучената средина во *Песни за Џоанес* на Мина Лој (Резиме)

Во оваа статија испитувам некои од начините на кои Мина Лој користи текстуално форматирање и семантичка игра за да создаде флуидна врска помеѓу лирското јас и нејзиниот љубовник и да ги субвертира културно значајните дихотомии, како што се свето/профано, машко/женско, човек/Бог итн., во *Песни за Џоанес*. Овие ефекти ја сочинуваат нејзината поетика на вклучената средина (наспроти исклучената средина – празниот простор што одделува два дихотомни, бинарни термина) и ја покажуваат способноста на Лој да ги субвертира и литературните и општествените конвенции.

**Клучни зборови:** модернизам, Мина Лој, дихотомии



## ГРАНИЦАТА КАКО ПРЕДМЕТ НА ИСТРАЖУВАЊЕ

**Клучни зборови:** гранична култура, визуелна уметност, глобализација, идентитет, културна апропријација

### Вовед

Во современото истражување за границите концептот на граница не претставува единствено географски поим, туку преку мултидисциплинарниот пристап на современите истражувања тој исто така се разгледува и како културен, општествен и психолошки феномен. Како што предлага Јохан Шимански во својата *Естетика на границата*: „границата која не се чувствува од некој или нешто, не постои како вистинска граница“.<sup>1</sup> Сепак, кога границата се јавува како основа во начинот на живот, особено во пограничните области, нејзината улога станува покомплексна и влијае врз развојот на една уникатна „гранична култура“. Граничната култура е продукт на судирите и мешања-

та меѓу две или повеќе култури, при што доминацијата на едната врз другата варира низ времето. Оваа динамика на културата на границите не е статична; таа се менува со текот на историјата, со политичките и општествените промени кои менувајќи ги териториите на своите влијанија дополнително придонесуваат во мешањето и „хибридизирањето“ на засегнатите култури. Пограничните заедници, преку адаптација на нови културни влијанија, созревање и трансформација, придонесуваат кон создавањето на нови форми на културни изрази кои и покрај сите приспособувања на новото, носат траги од своето претходно културно наследство.

Обединувајќи различни научни дисциплини во потрага по подобро разбирање на општествениот идентитет и културните трансформа-

<sup>1</sup> Schimanski Johan, 2019, „Border Aesthetics“, International Lexicon of Aesthetics, Autumn Edition, URL = <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2019/autumn/BorderAesthetics.pdf>, DOI: 10.7413/18258630068.

ции на границите и особено за териториите кои се наоѓаат во непосредна близина, граничните студии имаат за цел да го разберат процесот на трансформација како и причинско-последичниот ефект од општествените и територијални влијанија врз населението. Може да се каже дека главен интерес на студиите за границите се општествените и географски граници помеѓу земјите и нивното влијание врз културните, социјалните, религиозните и воопшто - општествените аспекти во животот на пограничното население.

Како границите влијаат на животот на луѓето што живеат во тие области, трансформирајќи ги нивните културни, општествени и духовни стереотипи? Како овие „хибридни“ погранични култури учествуваат во глобалната размена на влијанија, каде што локалните култури, понекогаш и на сметка на својата оригиналност, се адаптираат и претопуваат во масовна култура и глобализација?

Имајќи ги предвид предизвиците со кои се соочуваат помалите заедници, обидувајќи се да го зачуваат својот идентитет и културното наследство во претстојните времиња, граничните студии својот интерес го насочуваат кон потрага по решенија за зачувување на културната автентичност. Истражувањето на културите што се формираат на териториите околу границите можеби ќе може да го даде моделот со кој можат да се следат промените проследени од заемните влијанија помеѓу две или повеќе различни културни заедници, и воедно да се зачуваат нивните автентични културни обележја. Во предворјето на глобализацијата, во свет во кој е сложено да се биде финансиски независен, по-

малите културни заедници стануваат жртви на културни апропријации и влијанија. Тие, приспособувајќи се на новото време, ги менуваат своите оригинални културни идентитети. Студиите за границите стануваат студии каде што различните пристапи кон теоријата и емпириските методи од различни области ефективно се комбинираат со цел подобро да ја разберат динамиката на овие глобални промени. Да го разберат идентитетот и културите што се одговорни за неговото формирање во рамките на индивидуалните и општествени граници.

Јохан Шимански и Јопи Њуман во своите истражувања за границата се обидуваат да дадат одговор на три прашања поврзани со визуелната култура и уметност кои се релевантни за овој труд. Тие се прашуваат на кој начин формата, медиумот, жанрот и естетските стратегии помагаат да се формира и евентуално трансформира граничната култура. Понатаму, како овие различни форми, дискурси и жанрови, доаѓаат до јавната сфера? И трето, какви парадокси можат да направат перцепциите на визуелното (Schimanski, Nyman, 2021)?

Во рамките на ова истражување ќе се обидеме да дојдеме до поголемо разбирање за важноста на технологиите за комуникација во процесот на глобализацијата и нивното влијание врз визуелната култура и уметност. За нивната улога и поврзаност со трансформациите на граничните култури во хибридни варијабилни на глобализацијата. Во првиот дел од овој труд ќе ги разгледаме границите во нивната општоприфатена смисла, т.е. линија помеѓу две целини создадени и одржувани преку историски, општествени и политички влијанија. Поната-

му, ќе се задржиме на границите како определби од културен идентитет и основа за разлики и групирање. И на крајот, во вториот дел од ова истражување ќе се обидеме да направиме поделба помеѓу визуелната уметност и визуелната култура, укажувајќи на нивните суштински сличности и разлики, на нивното влијание врз граничните култури воопшто, и на поврзаноста на визуелните култури со глобалната комуникација и начинот на визуелна перцепција својствена на новото време. Надевајќи се повеќе на нови прашања отколку на стари одговори, овој труд има за цел да ја истражи специфичната, но суштинска поделба помеѓу визуелните култури и уметноста. Покрај тоа што под култура подразбираме „затворен систем“, уметничките практики можеме да ги наречеме „отворен систем“ или делување надвор од рамките на културата. Преку анализирање на разликите во самите култури оваа поделба можеби ќе доведе до нови сознанија потребни за подобро разбирање на граничните култури и глобалните културни текови. Како пример за основна разлика во визуелните култури можеме да ги разгледаме современото апстрактно сликарство и традиционалното грнчарство, кои и покрај суштинските разлики помеѓу себе, сепак можат да бидат дел од една визуелна култура на една културна заедница. Овие уметнички култури се најчесто дел од „централните“ културни заедници и во исто време тие не се дел од нив. Се разликуваат со својата флуидност или подвижност којашто им дозволува да излегуваат од границите на културата и повторно да се вратат во неа. Флуидноста во културата е можеби заедничкиот елемент кој уметничките култури го делат со хи-

бридните погранични култури и чијашто динамика на трансформации е различна од динамиката во централните територии. Разликата е во тоа што промените околу границите се случуваат побрзо и луѓето се навикнати на нив. Нивниот менталитет ја има онаа стекната флексибилност на прифаќање на нештата, кои се дијагметрално различни од нивните. Јохан Шимански пишува за невидливоста на луѓето што живеат на границите. За онаа сива зона во којашто разликите исчезнуваат во неутралноста на централните имагинири на владејачката класа. „Невидливоста ги вклучува во себе и делењето и поделбата, и во нивните пресекувања создава епистемолошка граница помеѓу она што е видно и она што е невидливо. На овој начин таа учествува во процесот на создавање на граници и ограничувања“ (Schimanski, Nyman, 2021: 247). Понатаму тој се запрашува за улогата на медиумот, жанрот, стилот и наративната техника, за различните естетски стратегии со кои може да се допре до јавната сфера и да се излезе од позицијата на „невидливост“ и да се биде „видлив“.

На кој начин „сликата“ може да се употреби во јавната сфера? Дали сликата може да биде доживеана како граница помеѓу себе и другиот? На кој начин глобализацијата влијае на пограничното население преку визуелните комуникации?

Ова се дел од прашањата од интерес на овој труд и воедно на граничните студии кои со технолошките и идеолошки „револуции“ на новото време се принудени на интегриран пристап и мултидисциплинарност во своите методологии и методи на истражување.

## 1. На работ на културата

*Просторот зайочнува на границата помеѓу двајца луѓе, помеѓу луѓето и оние кои не се луѓе, помеѓу нелуѓето, а не на континентот или во самата нација.*

М. В. Глостанова

Во своите истражувања на границата и пограничната култура, Анатолиј М. Кузнецов доаѓа до еден општ заклучок дека истражувањето на границата и пограничната култура претставува, освен географска одредба, пред сè општествен и политички феномен. Додека општествената проблематика на границите се однесува на интерпретацијата на границите во нашиот ментален склоп, таа кореспондира со политичкиот пристап преку три главни симболични димензии: когнитивна, комуникативна и политичка димензија. (Sevastianov, Laine, Kireev, 2015: 88). Когнитивната практика или разбирањето на границата првично е разгледувано од филозофите кои ја разбираат границата во нејзината метафорична и метафизичка смисла, која како апстрактен концепт претставува поделба помеѓу „внатрешното и надворешното“. Оваа „протоанализа“ на границата како симболичен феномен е основната поделба која води до реалната географска граница, која е всушност основа за пограничните студии и воопшто границата како општествен и политички феномен. Комуникативната и политичката димензија се однесува на процесите што следат, т.е. од „внатрешното кон надворешното“ и понатаму. Од комуницирањето на идејата за граница до политичко прашање.

„Од граничното обезбедување и градската контрола на движење до личните технологии и работни распореди, движењето на човекот е насочено од самото општество. Затоа, теоријата за границите не е апстрактна теорија на претпоставеното општествено уредување, туку е теорија на општественото движење од коешто произлегува самото општество“ (Nail, 2016: 21).

Поаѓајќи од оваа перспектива, Томас Наил историјата на границата ја дефинира како „кинополитичка“ историја и ја објаснува преку две преплетени движења: експанзија и ексклузија (протерување). Додека експанзијата е во основа од географски карактер, ексклузијата (протерувањето) не секогаш се однесува на физичко протерување на другата страна од границата. Во случај на ексклузија, границата претставува материјална техника и општествен режим што го овозможува ова протерување без разлика дали станува збор за географско или пак за психолошко лишување од слободите и правата на индивидуата или пак на одредена група со заеднички интереси. Овој вид на однесување, ексклузија, најчесто е резултат на конфликт на интереси од морален или политички карактер. Доколку, на пример, една индивидуа има морални вредности кои се косат со општоприфатените етички норми на заедницата, таа индивидуа може да биде исклучена од општеството како непогодна. Исто така, доколку тие норми се регулирани со закон, тоа исклучување може да значи и лишување од слободите или прогон. Друг пример е политичката непогодност на индивидуата или групата на истомисленици кои во некои општествени уредувања се препозна-

ени како општествена опасност и како такви се лишуваат од слобода, се прогонуваат, се дислоцираат, и во најмала рака се преземаат драстични мерки за нивно „санирање“.

Додека културните групи традиционално се дефинираат со централните заеднички културни основи коишто го сочинуваат нивниот идентитет, прашањето за нивните граници обично се игнорира заради јасност бидејќи културните граници не можат секогаш да се демаркираат. Тоа е затоа што групите, и покрај разликите во нивната етничка, религиозна или традиционална припадност, сепак се лоцирани во одредени територијални проширувања и како такви тие припаѓаат на одредени културни и општествени заедници специфични за мнозинското население. Самото маргинализирање, давање или одземање на глас и права на одредена група во рамките на националната заедница ја става самата демократија, доколку се декларира како таква, на таа земја под прашање. Укажува на нејзиното недемократско уредување и објективизирање кое води до ексклузија и протерување на своите граѓани својствени на ретроградно ориентираните општества.

Денес разбираме дека глобализацијата може да доведе до повторно изразување на бројните идентитети на човештвото, кои стануваат хибридизирани и повеќе или помалку се вкрстуваат преку границите. Ова не само што укажува на потенцијален „културен пресврт“ во меѓународните односи, туку исто така ја унапредува анализата на граничниот идентитет и дава насоки за нова перспектива на културните пространства. Ова е спротивно на популарното ве-

рување дека: „Истражувањето за транснационализмот и глобализацијата го истакнува сè помалото значење на територијалноста и, како резултат на тоа, предлага исклучување на културата, политиката и економијата од какви било дефинирани граници“ (Konrad, 2022). В. Конрад, дефинирајќи ги границата како означувач на простор а културата како процес на семантизација на средината, граничната култура ја категоризира како место каде што перцепцијата на значењето е просторно достапна. Границата се однесува на вистинските или симболични линии што го означуваат крајот и почетокот на една област, кои покрај физичката одвоеност подразбираат и варијации и разлики во идентитетите, јазикот, обичаите, верувањата итн. Полот, расата или физичката попреченост се друг вид на граници, кои од своја страна претставуваат сосема различен културен предизвик. Друга причина за истражување на потенцијалот на границите или граничната култура е преку разбирањето на имагинариите комбинирани со идентитетите. „Граничните имагинарии се просторни, социјални и инхерентно културни мисли и идеи“ (Schimanski, Nyman, 2021). Оваа теза се надоврзува на идејата на В. Конрад и претставува основа за понатамошно истражување на границите како идејни, идеолошки и културни пространства меѓу коишто не постои замислена линија како дефинирана граница, туку напротив, границата претставува обележување на моменталната „експанзија“ на идеи и културни влијанија и како таква таа сè повеќе станува синоним за развој отколку за ограничување карактеристично за тра-

диционалното геополитичко разбирање на границата во кое таа во основа е поделба на „ние“ и „вие“. Овој дискурс во поимањето на самата граница се надоврзува со идејата за глобализацијата, чијашто главна тенденција е токму „рушењето“ на границите и создавањето на едно повисоко општествено разбирање исполнето со толеранција и прифаќање на разликите. Доколку оваа утопија на глобализацијата се оствари, прашањето е: Што ќе се подразбира под терминот „граница“ во иднина?

## 2. Граници на визуелното

*Културата нема право на сопственост на оригиналните производи на своите припадници. За културата често се вели дека е колективен сопственик на некоја уметничка сопственост токму заради тоа што таа сопственост не се однесува на оригинален производ на еден човек (една индивидуа) или пак на одредена група индивидуалци. Колективниот производ се смета за колективна сопственост.*

(Young, James 2010: 79)

Граничните истражувања освен што претставуваат самостојна истражувачка област, исто така преоѓаат од истражувања на физичките геополитички граници до истражувања на општествените граници во нивните материјални и симболички димензии. Доколку уметноста е синоним за слободата и како таква претставува императив за креативната мисла, и доколку се согласиме со Херберт Рид (Read, 1963) кој ја дефинира културата како воспоставена практика и ре-

троградна повторувачка дејност обврзана да следи систем на вредности и социјални практики, неизбежно е да дојдеме до идејата дека уметноста делумно се наоѓа надвор од рамките на културата. Во демократско општество, како и во сите други уредувања меѓу другото, секое отргнување од линеарните определби на културата претставува своевидна декаденција која се коси со, условно речено, општоприфатените правила на игра. Практиките на визуелната уметност, па дури и на поспецифичните дејности како што се сликарството и графиката, не прават поделба во однос на културните заедници и во однос на нивните специфични визуелни обележја. Посебно не во време на дигитална визуелна преобразба и неизбежното влијание на универзални вредности. „Границата постојано ги диференцира луѓето, и така, ако сте различни, вие самиот станувате граница“ (Konrad, Amilhat, 2022). Културните влијанија од заедниците на коишто припаѓа уметникот во голема мера зависат од неговиот став за уметноста што ја практикува и начинот на кој го прави тоа. Доколку ја разгледуваме уметноста како духовна и истражувачка дејност, логично е да дојдеме до заклучок дека уметноста е висока форма на комуникација и како таква таа претставува интелектуален напор инициран од одредено воодушевување. Под влијание на културните доживувања, уметникот, во рамките на неговиот личен сензитивитет, може да создаде дело или дела кои ќе бидат директно или индиректно поврза-

ни со одредени и препознатливи културни обележја. На крајот на краиштата, благодарение на мас-културата, целото наше современе е отворено за влијанија какви што веројатно не познава историјата. Еден Македонец може да го посвети својот живот на создавање уметност инспирирана од јапонската култура и културни вредности. Јапонски оперски пејач може да пее македонски народни песни итн. Целиот свет претставува палета на влијанија и можности. Овој модел на културни апропријации или поточно влијанија е можеби најочигледен во пограничните области каде што е најизразено вкрстувањето на културите и, пред сè, уметничките практики. Причината за тоа веројатно можеме да ја најдеме во самата уметност и во уметниците како нејзини претставници. Имено, доколку императив на уметникот е неговата уметност да биде продолжување на визуелната култура на заедницата на којашто ѝ припаѓа, и доколку слободата претставува синоним за уметноста, сметам дека е соодветно да направиме дистинкција помеѓу визуелната уметност и визуелните културни практики. Според Херберт Рид, секоја човечка творба, секој предмет и објект претставува уметност (Read, 1963). И додека во основа оваа позиција донекаде ја олеснува и поедноставува работата во однос на тоа што е уметност а што не е, сепак за подобро разбирање на самата природа на уметноста треба да се направи разлика помеѓу практичните, функционални човечки творби од оние визуел-

ни дела чијашто функција е сосема поразлична од практичната. Дела коишто имаат за цел да пренесат интелектуална, емотивна или друга „фантастична“ порака и кои со својата содржина, балансирајќи помеѓу материјалното и духовното, сведочат повеќе за универзалноста на човечката природа отколку за разликите својствени на визуелните култури во рамки на различните територијални или културни заедници. Додека визуелната култура ги опфаќа сите творби и дела создадени во рамките на специфична естетика својствена на една „затворена“ заедница, визуелната уметност ја застапува естетиката на визуелното доживување на поединецот која и доколку подлегнува на некакви културни влијанија, сепак има тенденција кон универзалност и безвременост и со тоа дава директна поддршка на идејата за глобализација.

Амин Малуф во своето дело *Појубни идентитет* го аргументира формирањето на идентитетот на личноста како резултат на вертикално и на хоризонтално наследство. Вертикалното наследство тој го поврзува со предците и традициите на заедницата на припадност, додека хоризонталното е резултат на современот свет и воопшто на времето во коешто живееме. Во процесот на глобализацијата, и покрај интензивирањето на националните чувства и очајното фиксирање и поместување на границите, користејќи ја терминологијата на А. Малуф, се води „војна“ помеѓу хоризонталното и вертикалното влијание, помеѓу традиционалните вредности и новите глобални влијанија.

Со неверојатниот развој на технологијата и интернетот, оваа „војна“ полека но сигурно создава една глобална култура за којашто границата повеќе нема да претставува линија помеѓу две физички и културни целини, граница помеѓу имагинарии и општествени разлики, туку граница помеѓу човекот и нечовекот. Неизбежниот процес на општествена комуникација и размена, кој започнува со ренесансата и за време на индустриската револуција кон средината на деветнаесеттиот век, станува веќе очигледен иден дискурс на човештвото. Со појавата на интернетот и новите технологии за комуникација оваа тенденција за синтеза на разликите својствени на затворениот простор отвора сосема други прашања. „Додека естетската култура традиционално се поистоветува со имагинарното, естетските форми секогаш имплицираат материјални компоненти дури и кога се чини дека овие форми припаѓаат на виртуелноста на сајбер просторот“ (Schimanski, Nyman, 2021: 6). Дали новата технолошка развиена, дигитална и виртуелна глобална култура ќе биде средство за обединување на светот или ќе биде негова пропаст? Ова е едно од прашањата за кои се чини дека одговорот нè чека во не толку далечна иднина.

### Заклучок

Имајќи ги предвид различните културни, социјални и духовни димензии кои се фундаментални за човечкото искуство и општествената организација, како заклучок на ова истражување доаѓаме до идејата за надминување на ли-

неарните географски разграничувања. Оваа повеќеслојна природа на границите доведува до развој на карактеристични гранични култури кои не само што ја опфаќаат, туку ја илустрираат и сложената интеракција на различни влијанија кои ги обликуваат идентитетите и практиките на заедниците кои живеат во овие ограничени простори.

Понатаму, се јавува потреба од примена на интердисциплинарни методологии во областа на пограничните студии, бидејќи таквите пристапи се од суштинско значење за сеопфатно разбирање на процесите вклучени во формирањето на идентитетот и длабоките културни трансформации што се случуваат во пограничните региони, каде што се спојуваат повеќе наративи и традиции.

Истражувањето дополнително ги разјаснува флуидните и динамични карактеристики на културата на границите кои не се статични, туку еволуираат како одговор на историските настани и општествените промени, со што се олеснува појавата на нови културни изрази, истовремено зачувувајќи и рефлектирајќи елементи на нивните историски наследства и традиции.

На крајот, можеме да дојдеме до заклучок дека феноменот на глобализацијата дејствува како катализатор за ширењето на хибридниите идентитети, со што претставува значителен предизвик за конвенционалните сфаќања за територијалноста и културните демаркации кои историски ги регулирале интеракциите и односите помеѓу различните заедници.





Кристина Димовска

УДК 091:003.349.2(497.7)  
781:[783:271(497.7)]

## ДИФЕРЕНЦИЈАЦИЈА ПОМЕЃУ НЕКОИ КРАТКИ (АПЕЛАТИВНИ) ФОЛКЛОРИСТИЧКИ ЖАНРОВИ

**Клучни зборови:** жанровски дистинкции меѓу кратки жанрови, апелативни жанрови, магиска моќ на зборовите, формулаични искази/зборовни структури, проект „Лексикон на македонскиот фолклор“

Кратките жанрови претставуваат посебна област на истражување во фолклористиката. Предизвикот што речиси секогаш се поставува при нивното истражување, но и дефинирање, е фактот што никогаш не постои конечен, фиксен, завршен и заокружен број на жанрови коишто се дел од списокот на кратки жанрови. Дополнителен предизвик при нивното истражување, особено во контекст на истражувачки потфати како што е проектот „Лексикон на македонскиот фолклор“, е што голем дел од овие жанрови постојат на границата помеѓу фолклорот и реториката, помеѓу фолклорот и книжевноста, или помеѓу фолклорот и сродните хуманистички дисциплини (лингвистика, филозофија, комуникологија). Тоа значи дека при нивното дефинирање нужно е да се обрне внимание не само на стилот на којшто се

напишани (дали содржат архаизми или не) туку и дали постојат индивидуално, изолирано, засебно, или се дел од пообемни фолклорни или книжевни жанрови, како што се народните (епски) песни, народните приказни, преданијата или романите. Очекувано е кога тие се дел од други жанрови да постојат и да се обликувани според правилата на жанрот во којшто се наоѓаат, што ги прави да бидат „помалку препознатливи“ како кратки жанрови во класична смисла на зборот поради тоа што губат дел од својата автентичност и, кога се дел од стихувана структура, како во случајот со епските песни, тие мораат соодветно да се „вкалапат“ во рамките на еден или неколку стихови.

Предмет на интерес во трудов се: клетвите, благословите, лажните клетви, лажните благослови и здравиците како кратки жанрови кои

семантички се блиски едни до други. Според Ајдачиќ, клетвата може да се разгледува како автономен исказ или како составен дел од други жанровски структури. Тој ја дефинира како кратка форма, односно апелативен жанр кој се темели на верувањето во магиската сила на зборовите изговорени со цел да предизвикаат исполнување на изреченото, односно нанесување на штета (што ја истакнува нејзината императивна димензија). Сличен став застапува и Петреска, која ја определува клетвата како „говорна формула со која се артикулира желба во иднина некому или на нешто да му се случи нешто негативно, при верување дека тоа навистина ќе се оствари“ (Петреска, 2012: 129). Раденковиќ, пак, ја определува како „минимален текст“ (Раденковиќ, 2012: 145). Трифонова истакнува дека клетвите ги реактуализираат архаичните митолошки модели и оформуваат специфичен хоризонт на очекувања во рамките на патријархалниот светоглед (Трифорова, 2005: 529). Кога е изговорена усно, клетвата обично се насочува кон конкретни аспекти од животот на адресатот и, во секојдневниот комуникациски контекст, најчесто претставува резултат на конфликтен или нарушен социјален однос меѓу две лица (Radulović, 2007: 138).

Клетвата, слично на благословот, може да се манифестира како едноставен исказ или како сложена текстуална целина составена од повеќе поврзани искази (Ајдачиќ, 1992; 1993). Кај сложените структури, остварувањето на секундарниот исказ е условено од исполнувањето на примарниот (Китевски, 1991: 42). Ајдачиќ укажува на низа суштински карактеристики што им

се заеднички на апелативните искази: 1) специфичен временски сооднос помеѓу моментот на изговарање и моментот на можната реализација на исказот, особено во гранични ситуации како што се обредите, календарските празници и животните циклуси; 2) релацијата испраќач – примач, при што овие субјекти можат да бидат човечки, нечовечки или натчовечки, со посредничка улога помеѓу „овој“ и „оној“ свет, што ја истакнува религиозната димензија заснована врз верата и стравот од натприродното, божественото или демонското, како и врз молитвената почит и понизност; 3) доминација на индивидуалното или колективното значење на исказот; 4) влијанието на митската, магиската, логичката и/или естетската свест врз формата на исказот, која може да биде буквална или фигуративна; и 5) контекстуалните услови на изговарање, односно емоционалната состојба или потребата што ја поттикнува неговата артикулација (Ајдачиќ, 1992; 1993).

Благословот се јавува како функционално и семантички спротивставен жанр на клетвата, при што тој претставува апелативна форма заснована врз интенцијата и настроението за остварување на изреченото. Неговата жанровска позиција е нестабилна, бидејќи во рамките на усната традиција често се идентификува со молитвата или со здравицата, а може да биде изведен во форма на говор или песна. Постојат и се разликуваат поединечни и збирни благослови, при што вторите обично се употребуваат без контекстуални ограничувања и во различни (пригодни, свечени) ситуации. И кај благословите, како и кај клетвите, се среќаваат архе-

типски и хиперболични претстави – на пропасти и уништување, односно на благодат, изобилство, здравје, долговечност и среќа. Проектираната реалност има фикционален карактер, не толку поради својата упатеност кон иднината колку поради тоа што е конципирана како утописка проекција на идеалното (Ајдачиќ, 1993). Во овој контекст, лицето што го изговара благословот или клетвата често ја презема улогата на посредник меѓу човечките и натчовечките сили (Ајдачиќ, 1993), со што клетвата ја обединува сферата на човечките закони со онаа на божествените (Трифенова, 2005: 529).

Во однос на присуството на благословите во епските песни, Ајдачиќ смета дека тие се релативно ретки (за разлика од ставот на Детелиќ и Делиќ). Дури и кога се вклучени, тие не ја задржуваат својата функција карактеристична за вербалната комуникација, бидејќи во епиката херојот мора со напор и заслуга да го достигне посакуваното. Од аспект на дејствителната моќ на клетвата во традиционалната култура и усната книжевност се прави дистинкција според ефектите што треба да се постигнат, како и според опсегот на изреченото (Detelić, Delić, 2012: 30). Кај одредени епски песни што претставуваат биографија на херојот, клетвата и проклетството функционираат ретроактивно, што подразбира воспоставување на историска дистанца помеѓу настанот и неговата вербална артикулација (Detelić, Delić, 2012: 35).

Ајдачиќ предлага типологија на апелативни искази, при што прави разлика меѓу: клетви, благослови, лажни клетви, лажни благослови, иронични благослови, пофални клетви, поучни

клетви, клетвени здравици и клетви во заклетви. Ваквата поделба сведочи за комплексноста на жанрот и за неговата способност да интегрира повеќеслојни функции – емотивни, естетски, но и социјални. Особено интересна е категоријата на т.н. „лажни благослови“ и „лажни клетви“, чија функционална обратност од нормираните жанри ја демонстрира динамиката на говорниот чин: на прв поглед тие ја задржуваат формата на традиционалниот жанр, но ја преобратуваат неговата семантичка и прагматична димензија. Овие искази, освен што се текстуален остаток од митското мислење, ја рефлектираат и иновативноста и креативноста на народната свест да создава варијанти што одговараат на различни комуникациски ситуации. Ајдачиќ (1992) дополнително го нагласува магиското во клетвата, кое се реализира преку вербално повикување на натчовечки сили или преку опишување на посакуваното, замисленото или прогнозираното уништување со помош на зборови кои имаат посебен магиски набој или енергија. Ваквиот пристап ја поставува клетвата не само како говорен чин туку и како обредна постапка, каде што зборот и делото се испреплетени и се зависни едно од друго. Во таа смисла, клетвата може да се согледа како културен механизам кој ја премостува границата меѓу говорното и дејственото, помеѓу вербалното и практичното, помеѓу јазикот и делото.

Трифенова прави разлика меѓу директен и индиректен клетвен чин, при што во вториот случај клетвата е упатена кон субјект кој е отсутен, а нејзиниот исход се врзува за натприродните сили (Трифенова, 2005: 530). Ваквата

перспектива го отвора прашањето за статусот на адресатот: дали клетвата е ефикасна независно од неговото/нејзиното присуство, или пак ефектот се должи на колективната претстава за делотворноста на зборот? Ова прашање упатува на потребата од подлабока анализа на односот меѓу говорниот акт и неговата рецепција.

Петреска го нагласува социјалниот карактер на клетвата, која ја опишува како „социјален регулатор на општоприфатени вредности“ (Петреска, 2012: 137). Во оваа смисла, клетвата не е само израз на индивидуален анимозитет, туку претставува моралистички суд со кој се санкционира прекршувањето на заедничките норми во заедницата. Ова ја доближува клетвата до правниот и религиозниот дискурс, каде што зборот има сила на пресуда.

Јазичната и формалната структура на клетвите и благословите ја откриваат нивната итеративност: тие се повторуваат во слични контексти, што ја потврдува нивната функција како мнемотехничко и композиционо средство во рамките на епските песни. Меѓутоа, ваквата повторливост носи и проблематичност: честата употреба на архаизми и непознати лексеми создава херменевтички предизвици, бидејќи значењето често е „затемнето“ или изгубено. Ова прашање ја нагласува потребата за интердисциплинарен пристап (лингвистички, етнологски и антрополошки) при толкувањето на ваквите форми.

Постојат и т.н. „условни клетви“ кои се граична форма блиска до заклетвата, но тие имаат поинаква цел. Токму ваквите хибридни примери покажуваат дека границите меѓу клетви-

те, благословите, пословиците и другите кратки жанрови се флуидни. Божинова (1991) ја нагласува важноста на интонацијата и контекстот во нивното разграничување, што укажува дека текстуалната анализа мора да биде надополнета со прагматичка и перформативна перспектива.

Сите овие примери потврдуваат дека клетвата не може да се третира само како фиксна фолклорна формула, туку како динамичен дискурзивен механизам кој е подеднакво обреден, социјален и книжевен.

Врз основа на претходно изложеното, може да се заклучи дека клетвата и благословот се појавуваат како бинарни спротивставености во рамките на апелативните жанрови, но тие се и форми кои заемно се дополнуваат и не се исклучуваат. Првиот жанр е насочен кон предизвикување на негативна, а вториот жанр на позитивна (посакувана, проектирана, предвидена) реалност. И двата жанра функционираат врз основа на вербата во магиската моќ на зборот и во посредничката улога на оној кој ги изговара, кој, како што забележува Ајдачиќ (1993), делува како златна точка или средина меѓу човечките и натчовечките сили. Клетвите и благословите, следствено, се дел од поширок контекст кој е изведбен и ритуален.

Сепак, од нивната прагматична употреба произлегуваат и значајни разлики. Клетвата, особено во својата директна форма, ја нагласува конфликтната и санкционирачка димензија на говорот, и претставува, според Петреска, еден вид на „социјален регулатор“. Благословот, напротив, најчесто ја нагласува интегративната функција: преку овој исказ се афир-

мира заедницата, се консолидира социјалниот ред и тој служи како ритуален израз на искажување на добри, позитивни, благородни желби и мисли.

Лажните клетви и лажните благослови, пак, претставуваат жанровски варијации што ги демонстрираат еластичноста и креативниот потенцијал на традицијата. Лажниот благослов, иако формално е претставен како позитивен израз, ја носи емотивната и естетската функција на клетвата, односно функционира како прикриена закана. Лажната клетва, обратно, ја превртува традиционално негативната функција на клетвата и понекогаш има ироничен или пародиски ефект. Во овие примери особено доаѓа до израз флексибилноста на жанровите, каде што традиционалните формули се користат за да создадат двосмисленост, ироничност или социјален коментар.

Она што е заедничко и за клетвите и за благословите е што тие се изградени врз основа на хиперболичен говор којшто содржи митско-симболичен код. Она што ги разликува е што клетвата вообичаено не може да се изговори јалово, напразно, без некому да му биде упатена (и тоа вообичаено се мисли на конкретна, постоечка личност), за разлика од благословот кој може да се упати на поширока толпа луѓе и кој не трпи рестрикции при употребата.

Лажните клетви и лажните благослови се обратно од клетвите и благословите – лажната клетва честопати е маскиран благослов, додека лажниот благослов е иронична клетва. Овие два хибридни и гранични жанра ги обединуваат најдобрите аспекти на првичните жанрови и

прават фузија меѓу позитивното и негативното, меѓу сериозното и комичното, меѓу сериозното и ироничното. Во македонскиот и во балканскиот фолклор, лажните благослови, кои понекогаш се именуваат и како иронични благослови, можат да вршат функција на социјална критика или да претставуваат своевидна минијатурна општествена сатира. Преку нив не само што се критикуваат непожелни човекови однесувања, туку се критикуваат и општествени појави. На ова рамниште, тие се блиски со велеризмите и афоризмите коишто иако се книжевни видови со авторски потпис, сепак по форма се кратки жанрови и имаат слична функција: на критика, кудење, осуда, но не само за да се критикува во името на критиката, туку на софистициран начин преку говорот да се упати на потребата од промена.

Оттука, може да се заклучи дека четирите кратки жанрови – клетва, благослов, лажна клетва и лажен благослов – не се само варијанти на еден ист краток жанр, туку се засебни и индивидуални жанрови кои рефлектираат различни културни стратегии за артикулирање на моќта на зборот. Клетвата ја санкционира девијацијата, додека благословот го афирмира идеалното; лажната клетва ја релативизира моќта на злото, додека лажниот благослов го разобличува привидот на доброто. Во таа смисла, нивната компаративна анализа ја открива дијалектиката меѓу традицијата и креативниот потенцијал и иновативноста на народната традиција која е суштинска за разбирањето на усното творештво.

Здравицата, пак, претставува специфичен, клишеизиран и сакрален тип на текст кој делумно припаѓа на фразеолошкиот корпус на искази и претставува пригоден говор со обредна функција. Во неа, покрај вербалниот симбол, се активираат и предметната и акционалната симболика, кои дејствуваат во заемен однос и имаат интегрално ритуално значење. Овој жанр е лапидарен исказ преку кој се искажуваат (се замислуваат, се посакуваат, вербално се истакнуваат) позитивни желби и благослови, особено во посебни мигови од животниот циклус. Овој тип говор обично следи строго утврден протокол и структура, која се состои од воведна формула, централна формула во која се изразуваат позитивни желби и благослови за адресатот, како и завршна (заклучна) формула. Често се јавува вградена во пошироки жанровски целини, како што е епската песна. Таков пример е застапен во „Марко и трите наречници“, каде што здравицата функционира како ритуален исказ со јасно изразена функција на благословување. Во традиционалната култура овие искази најчесто се изговараат во форма на фиксирани и неменливи формули, како, на пример, „На здравје!“ или „Да си жив и здрав“, со што се одржува нивната перформативна сила и ритуален континуитет.

Од аспект на перформативната функција, овие формули не се само изрази на желби туку се и чин на создавање (или посакување и замислување) на нова (подобра, попожелна) реалност за оној кому таа му се упатува, кога поводот е позитивен настан. Според теоријата на говорните акти на Остин и Серл, тие не се оп-

исни, туку се дејствителни искази, а тоа значи дека со чинот на изговарање на вообичаено фиксни формулации, на адресатот, преку зборот, му се пренесува идејата и желбата за подобар живот. Во оваа смисла, здравицата и благословот се слични затоа што тие вообичаено се во насока на искажување на позитивни мисли и емоции. Слично како и благословот, така и здравицата била составен дел од дамнешни религиозни и ритуални практики, така што од овој аспект, во нејзиното искажување сè уште е задржан остаток од магиската енергија на зборот. На зборот се гледа како на акција, на дејство, на чин, така што здравицата, слично на благословот, но и на останатите кратки жанрови со ритуална димензија, не се изговара напразно. Здравницата била дел од пообеман обред и се сметала за посебен вид на говор со кој човекот им се обраќал на натприродните или божествените сили како начин да ја добие нивната наклоност. Со текот на времето и промените на човековата идеја за славење и празнување, здравниците и благословите се институционализирале и добиле пошироки општествени контексти. Иако Пенушлиски смета дека благословите во македонскиот фолклор главно биле построени врз христијанската догма и етичките норми врзани за христијанската вера и тие „немаат суштинска поврзаност со некогашните пагански обреди“ (Пенушлиски, 1999: 454), факт е дека во нив е содржана митската и архаична свест којашто постоела далеку пред христијанството. Сите овие апелативни искази, во помала или поголема мера, ја задржале првобитната апотропејска и магиска функција, но со текот

на времето се преобразиле и се трансформирале на такви начини за да одговараат на новите животни динамики.

Здравицата треба да се сфати како синкретична форма во којашто се обединети вербалниот говор, со говорот на телото. Во неа постои резидуум или остаток од ритуалните практики со тоа што се крева чаша, или се споделува вино, или видно се менува говорот на телото на оној кој ја изговара – преминува од вообичаен, секојдневен, во свечен, – а честопати се менува и тонот на гласот, така што оној или оние што ја слушаат здравицата, несвесно се свесни дека станува збор за особен тип на говор кој не се користи во вообичаени ситуации. Затоа здравицата, но и останатите кратки (апелативни) жанрови опишани тука не се само говорни форми, туку се јазично-ритуални практики кои ја анулираат разликата меѓу говорот и дејството.

Апелативните жанрови имаат изведбен карактер и, за разлика од други кратки жанрови во кои се содржани констатации (како во максимите, гномите или во некои пословици), тие имаат функција да ја сменат реалноста за да биде или за да стане или подобра или полоша од она што е. Нивната ритуална структура не се заснова толку на квалитетот на вистинитоста на она што се кажува, туку на желбата, потребата и тенденцијата искажаното да се оствари, понекогаш и по секоја цена. Ако здравицата и благословот претставуваат позитивно насочени изведбени чинови, тогаш клетвата претставува обид за валоризација на негативна реалност; ако првите два жанра се фокусирани на тоа да ја интегрираат единката во заедницата и

со тоа да предизвикаат или да придонесат за посилна општествена и социјална кохезија, клетвата е насочена кон тоа да го разори веќе востановениот ред и поредок и да евоцира помалку пожелна реалност за оној кому му се упатува. За разлика од благословот, здравицата и лажната клетва, чијашто идеја и замисла е да манифестираат нова, подобра димензија на заедништво, обединетост, но и лична среќа, клетвата има асоцијален карактер во смисла дека вообичаено на поединецот или на заедницата им се посакува распад и дезинтеграција. Благословите и здравиците вообичаено ги прифаќаат или ги афирмираат поединците онакви какви што се, со желби да станат уште подобри, додека клетвата со своето деструктивно дејство ги повикува силите на натприродното со цел да го поткопа она што е добро и што долго време функционираше на добар начин. Ако здравицата отвора можности за нови благодати и нова благосостојба, клетвата ги руши ваквите идеали и претставува нејзина противтежа.

И здравицата и клетвата се говорни чинови во чиј центар е јазикот како инструмент или алатка на моќ, но социјалните ефекти кон кои тие стремат се дијаметрално спротивни, затоа што здравицата треба да ја обедини заедницата преку позитивна афирмација и чувство на сплотеност, додека клетвата е насочена кон тоа да ја наруши таквата хармонија и урамнотеженост. Но, иако клетвата вообичаено се поврзува со негативен предзнак, нејзиниот добар аспект е што таа стреми кон тоа да санкционира некакво девијантно однесување кое би можело,

доколку премногу често се повторува, сериозно да ја наруши општествената рамнотежа.

Истражувањето на клетвите и благословите во балканската, а особено во македонската усна традиција открива сложен систем на вербални формули кои не се само резултат на религиозни уверувања, туку се и резултат и длабоко вкоренети механизми на културната меморија, социјалната регулација и поетската формулаичност. Клетвата и благословот, и покрај нивната дијаметрално спротивна насоченост – едната деструктивна и санкционирачка, другата афирмативна и интегративна – ја делат истата перформативна основа: со нивното изговарање не се опишува, туку се прави обид да се создаде нова реалност.

Во тој контекст, клетвата претставува чин на симболична казна и предупредување, средство за санкционирање на нарушените општествени и морални норми, но и инструмент за одржување на заедничката рамнотежа. Благословот, напротив, се јавува како чин на афирмација, поддршка и зајакнување на колективната кохезија, особено во пресврти на животниот циклус и ритуалните обреди. Овие жанрови се меѓусебно поврзани и преку нивните варијанти – лажни клетви, лажни благослови, иронични или гранични форми – кои сведочат за креативната динамика на усната народна традиција и за нејзината способност да ги комбинира и да ги преобликува постојните фолклорни матрици.

## Литература

- Анчевски, Зоран. 2007. *За традицијата (врска и творечкиот ојш на Т. С. Елиот и Блаже Конески)*, Скопје: Магор.
- Божинова, Драгица. 1991. Господ – бог во паремииите на некои балкански народи. *Македонски фолклор*, год. XXIV, бр. 48., 31-40.
- Георгиевски, Михајло. 2001. „Верувањето во клетвите кај македонскиот народ како заштитно средство на своето книжевно културно-историско наследство“ во *Македонски фолклор*, год. XXIX, бр. 56-57, 151–157, Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.
- Китевски, Марко. 1991. *На клетва лек нема: клетвиите во македонскојо народно творештво*, Скопје: Македонска книга.
- Пенушлиски, Кирил. 1999. *Македонски фолклор – историски преглед*, Скопје: Матица македонска.
- Петреска, Весна. 2012. „Клетвата во македонската традиционална култура“ во *Poznańskie studia slawistyczne*, NR. 3, 129–143.
- Раденковиќ, Љубенко. 2012. „О личним именима митолошких бића у неким словенским клетвама и фразеологија“ во *Poznańskie studia slawistyczne*, NR. 3, 145–158.

- Трифоновна, Ива. 2005. „Вербални и невербални форми на клетва. Делокутивни глаголи за означаване на клетвени изрази ВО Тотоманова, А.-М. и Т. Славова (ред.), *Сборник в чест на проф. Иван Добрев, член-кореспондент на БАН и училел*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 528–536.
- Ajdačić, Dejan. 1992. “Kletva u kontekstu žanrova usmene književnosti” во *Književna istorija*, 24, 87, 193–203.
- Ajdačić, Dejan. 1993. “Žanrovska dimenzija blagoslova u usmenoj književnosti” во Konstantinović, Z. (ur.), *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija*, 4, Beograd, 151–163.
- Radulović, Lidija. 2007. “Roditeljska kletva kao nevidljivo nasilje: diskurs antimaterinstva u tradiciskoj kulturi” во *Етноантрополошки проблеми н. с. год. 2. св. 2*, 137–146.

**Kristina Dimovska**

### **Differentiations between some Short (Appellative) Folk Genres**

(Summary)

Traditional oral folk genres, such as blessings, curses, toasts, as well as the liminal forms between them, such as false curses or false/ironic blessings, convey the magical function of language. Distinguishing and defining these genres can sometimes be particularly challenging because all of them are appellative genres closely related both in meaning and function. These genres have been integral parts of broader ritualistic and performative practices, which explains why we still encounter remnants of the belief in the so-called “verbal magic” in them, that is, the expectation or hope that by uttering specific formulae, one can bring about a change in reality. This is why these genres differ from ordinary, everyday speech and are usually used in special occasions of the life cycle of an individual or group of people.

**Key words:** genre differentiation, appellative genres, folkloristics, literature, oral tradition vs. written text



Стево Павловски

УДК 305-055.1  
305-055.2

## МАШКОТО И ЖЕНСКОТО ВО БОРБА ЗА ПРАВИЧНОСТ: КРИТИЧКИ ПОГЛЕД ВРЗ ФЕМИНИЗМОТ И МАСКУЛИНИЗМОТ

**Клучни зборови:** маж-жена, машкост, видови машкост, женскост, феминизам, видови феминизам, маскулинизам

Низ историјата, односите помеѓу машкото и женското се обликувани од длабоки културни, религиски и општествени норми, кои често резултирале со нееднаквост и дискриминација. Жените со векови се бореле за основни човекови права – глас, образование, право на работа, додека мажите, иако често биле во повластена позиција, исто така се соочувале со притисоци од општеството бидејќи од нив се барало да бидат „силни“, „емоционално затворени“ и „обезбедувачи“. Во таков контекст се појавиле две значајни општествени и идеолошки движења: феминизам и маскулинизам.

Денес општеството е определено да верува дека мажите и жените поседуваат наполно еднакви способности, вештини и потенцијали – токму кога науката почнува да докажува дека се

сосема различни. Единствено нешто што им е заедничко е тоа што му припаѓаат на животинскиот вид. Тие живеат во различни светови, со различни вредности и според сосема различни правила. Мажите и жените од сите култури, вероисповеди и бои на кожата се во постојан конфликт поради разликите во мислењата, однесувањето, ставовите и убедувањата.

Мажите и жените се разликувале по нивниот пристап кон привилегиите, по престижит и по моќта. Историски гледано, мажот се грижел за сè што било надвор од доменот на институции со женска доминација: семејството, домаќинството и грижата за деца. Во овој контекст значајно е размислувањето на Симон де Бовоар, која вели дека во историјата мажот ја обезбедувал рамнотежата меѓу продукцијата и

репродукцијата. Така жената немала дури ни право да го одржи животот во присуство на мажот создавач; таа немала улога на овулум во однос на сперматозоидот, на матката во однос на фалусот (Де Бовоар, 1989: 74).

Мажите и жените еволуирале на различен начин затоа што морало да биде така. Мажите ловеле, жените собирале плодови. Мажите заштитувале, жените одгледувале и воспитувале. Како резултат на тоа, нивните тела и мозоци еволуирале на сосема различни начини. Како што телата им се менувале физички за да се приспособат кон нивните специфични улоги во животот, така им се менувал и умот. Мажите биле повисоки и посилни од повеќето жени, а мозокот им се развивал соодветно на нивните задачи. Жените биле претежно задоволни што додека мажите работеле некаде далеку, тие го одржувале огнот во пештерата и нивниот мозок еволуирал на начин што им овозможил да ја исполнуваат таа своја улога.

Во секое општество прашањата поврзани со машко-женските односи, правичноста и дискриминацијата се суштински разбирања на општествената структура и вредности. Иако многу држави формално ги имаат усогласено законите за еднаквост меѓу половите, во реалноста разликите и понатаму постојат. Оваа борба не е само женска или машка, туку човечка. Во текот на милиони години мозочната структура на мажите и жените продолжувала да се менува на различен начин. Денес знаеме дека половите ги обработуваат информациите на различен начин. Мислат и на различен начин, веруваат во различни работи, имаат различни

сфаќања, приоритети и однесувања. Мажите и жените треба да бидат рамноправни во смисла да имаат еднакви права и можност да го применуваат својот вкупен потенцијал, но сосема сигурно не се идентични во своите природни способности. Според тоа, дали мажите и жените се еднакви е политичко или морално прашање, а дали се идентични е научно прашање. Мажите и жените длабоко се разликуваат и физички и умствено.

Рејвин Конел размислува спротивно од ставот на многу луѓе кои веруваат дека жената и мажот се психолошко спротивставени, дека мажот е поинтелигентен од жената и дека е природно насилен, како и тоа дека родовите модели никогаш не се менуваат. Сите овие верувања според истата авторка се погрешни. Според Конел, многу луѓе ги замислуваат машкоста, женскоста и половата припадност само во поглед на нивниот сопствен полов систем, а со тоа ја пропуштаат големата разновидност на родовите модели низ културите и низ историјата. Истражувањата и теоријата на човековата наука обезбедуваат витална алатка за отфрлување на предрасудите и разбирањето за прашањата поврзани со родот.

Современите истражувања за родот се предизвикани од движењето на жените кои се залагаат за еднаквост меѓу половите. Во однос на последново, Конел тврди дека и родовите прашања за мажот се толку многубројни како и оние за жените. Таа констатира дека во денешно време екстензивно постојат истражувања и јавни дебати за машкоста, татковството, движењата на мажите и насилството, едукација на

момчињата, како и инволвирање на мажите во достигнување на родовата еднаквост. Истата авторка за категоријата пол вели дека е социјална структура, но на одреден вид и додава дека како и другите социјални структури така и полот е мултидимензионален, а тоа не е само поради идентитетот, работата, моќта, сексуалноста, туку поради сите овие работи сублимирани во едно (Connell, 2002: 11).

Според Конел, машкоста не е природна карактеристика – туку „социјално конструиран“ идентитет. Таа се создава преку културните норми и односи на моќ. Ова значи дека постојат повеќе „машкости“ во зависност од расата, класата, сексуалноста и други фактори.

Во книгата „Машкости“ (Masculinities), во третото поглавје „Општествената организација на машкоста“, Рејвин Конел експлицитно зборува за машкоста и вели: „Машкоста е нешто со кое се раѓаме. Тоа е поставен систем на практики што го конструираат однесувањето, ставовите и очекувањето поврзани со мажите во конкретни општествени и историски услови. Машкоста не е една, туку постојат повеќе видови машкост – некои доминантни, други маргинализирани или потиснати“ (Connell, 2005: 70).

Според Конел, проучувањето на машкоста е критички процес кој:

- аналитички ги разложува чисто негативните и позитивните претпоставки за машкоста (на пример, дали е природна или социјално конструирана категорија);

- разгледува различни извори на знаење – од клинички, преку социјални, па сè до поли-

тички науки (пр. феминистичкото движење и движењето за правата на хомосексуалците);

- ја истакнува потребата за критички и односно ориентиран пристап кој го преиспитува и ја поставува машкоста како еден аспект од општествените односи.

Машкоста не е збир од фиксни особини, ниту пак е едноставен биолошки продукт. Таа е општествена конструкција – истовремено историска и динамична – која постојано се создава, се пресоздава и се оспорува преку социјалната интеракција.

Конел истакнува дека постојат повеќе форми на машкост кои не се еднакви, тие се организирани хиерархиски, и зависат од културата, класата, расата, сексуалната ориентација, историскиот период и сл. На врвот се наоѓа:

- *Хегемонска машкост* – доминантна, „општествено прифатена“ машкост (обично поврзана со хетеросексуален, бел, агресивен и успешен маж, кој доминира врз жени и други мажи). Хегемонската машкост е доминантен модел на машкост кој ја одржува патријархалната власт. Не мора секој маж да ја практикува, но таа служи како идеал според кој се мерат сите други машкости.

- *Субординирана машкост* (најчесто поврзана со хомосексуални или „немачо“ машки идентитети). Тоа се форми на машкост што се сметаат за „помалку машки“, најчесто затоа што се спротивставуваат на доминантната, хегемонска машкост. Тие често се емоционални, неагресивни, неспортски, поврзани со хомосексуалноста или други родови/сексуални идентитети што не го следат „нормативниот маж“.

Припадниците на субординираната машкост („меките момчиња“, „слабите“, „интелектуалците“) се претставени како „недоволни мажи“ – односно исклучени од „вистинската“ машка категорија, моќ и посредување меѓу самите мажи.

– *Комплицитна машкост* (мажи кои не се хегемонски, но имаат корист од неа), ја практикуваат мажи кои не го остваруваат целосно идеалот на хегемонска машкост, но сепак имаат корист од системот што ја поддржува таа доминација. Комплицитната машкост е форма на машко однесување кое се усогласува со постојаниот патријархален поредок, без да го води, но и без да му се спротивстави. Тоа е една од причините зошто патријархатот опстојува – затоа што дури и „недоминантните“ мажи имаат интерес да не го менуваат системот. Мажите со комплицитна машкост не го поткопуваат системот, туку ја прифаќаат неговата структура и имаат удел во неговото зацврстување. За разлика од хегемонската машкост, која се карактеризира со симбол на машки идеал, активна доминација, корисник на патријархатот и активна поддршка на системот, комплицитната машкост се одликува со пасивна поддршка на системот и е корисник на патријархатот.

– *Маргинализирана машкост* (на пр. машкоста кај расно или класно угнетените групи) е четврта форма на машкост во хиерархијата на Рејвин Конел, заедно со хегемонската, комплицитната и субординираната. Овој концепт е важен за разбирање на врските меѓу машкоста, расата, класата и другите форми на нееднаквост. Маргинализираната машкост е онаа форма на машкост што не може да стане хегемон-

ска затоа што припаѓа на општествено исклучена или угнетена група, како што се расно малцинските заедници (на пр. црците во САД, сиромашните слоеви, лица со попреченост, етнички малцинства или имигранти). Во контекст на ова може да се истакне дека маж од работничка класа или маж од расно малцинство може да покаже „мачо“ однесување, но нема социјална моќ да биде признат како „вистински претставник на машкоста“. Некои форми на маргинализирана машкост развиваат хипермашко однесување – агресија, физичка сила, доминација во улични или криминални групи, како стратегија на преживување или отпор.

Машкоста, според Конел, е социјален процес а не природна состојба; множество форми, а не единствена суштина; институционално и културно поддржана структура на моќ која може да се менува и оспорува. Машкоста не е нешто што мажот „го поседува“, туку нешто што „го прави“ – преку однесувањето, говорот, изгледот, моќните позиции (Connell, 2005). Според Рејвин Конел родот не е само релација маж – жена, туку постои и моќна хиерархија меѓу самите мажи, што значи дека сите мажи немаат ист пристап во патријархатот, бидејќи некои мажи се угнетувани од други мажи – иако формално се дел од „машкиот пол“.

Разгледувајќи го концептот за полово еднаквост, неопходно е да се одговори на низа прашања и проблеми кои се поврзани за поширокиот политичко-општествен контекст на овој поим. Како најважен етос на општественото движење, еднаквоста се однесува на општите важности и вредности, притоа подразбирајќи

елиминација на комплексни и повеќекратни односи на потчинување и доминирање во политичката, економската и културната страна на современиот општествен систем (Павловски, 2017: 52).

Според Дороти Динерстин, терминот „однос меѓу половите“ означува поделба на одговорноста, можноста и привилегиите кои преовладуваат меѓу луѓето од машки и женски пол, како и образецот на психолошката меѓузависност што ја подразбира таа поделба. Специфичната природа на таквите односи често се разликува драматично во различни општествени услови. Нивната општа природа потекнува од фактите кои досега биле општоприфатени, дека примарна одговорност на жената била да се грижи за малите деца (Dinerstin, 2000: 4).

Машко-женските односи, забележува Дороти Динерстин, се развиваат како резултат на телесните, технолошките и емотивните влијанија кои се дел од минатото на луѓето. Тие односи претставуваат дел од доминантните одговорности на жените, кои се одговорни за одгледување, нега и подигнување на детето. Во контекст на претходното, истата авторка вели дека најголемиот дел од жените во светот биле принудени својата главна енергија да ја вложат во биолошката задача на продолжување на видот. Таа репродуктивна задача имала за цел од жената да создаде стручно лице за вршење на одредени суштински и важни човекови задачи, кои се клучни за негувањето на тукушто родените деца, како и за одржување на социјално-емотивните односи меѓу половите.

Современиот маж сè уште го носи во себе генетското наследство да биде храбар и да не покажува слабост. Кога мажот има проблем или е загрижен, ги потиснува своите чувства во себе, станува затворен и далечен. За мажите исказувањето на чувствата е еднакво на губење контрола. Општествената условеност го засилува таквото однесување кај мажите. Жената со својата улога да биде заштитничка на домот е програмирана да биде отворена, доверлива, подготвена за соработка, да покажува ранливост, да ги покажува чувствата и да знае дека не е неопходно секогаш да ја држи ситуацијата под контрола.

Во старо време мажите никогаш не се судирале со проблемите со кои се судира современиот маж. За да се покаже дека си ги сака жената и семејството, мажот просто го правел тоа што од дамнина го правеле сите мажи – секое утро заминувале на работа за да донесат храна. Така течел животот илјадници години и за повеќето мажи таквото однесување е сосема природно. Но, во сегашноста, во повеќето земји, мажите и жените работат еднакво, така што од мажот веќе не се очекува сам да го обезбедува опстанокот на семејството.

Врските меѓу мажите и жените функционираат и покрај големите полови разлики. Тоа во голема мера е заслуга на жените кои ги поседуваат неопходните способности да излезат на крај со врската на семејството. Тие се надарени со способности да ги дозволат мотивите и значењата што се кријат зад зборовите и зад однесувањето, па според тоа можат да ги предвидат евентуалните последици или да преземат

акција за да ги избегнат проблемите. Мажите треба да ги учат новите начини за современиот опстанок исто како што прават и жените. Врските се разлабавуваат кога мажите и жените не можат да сфатат дека се биолошки различни и кога секој бара од другиот да живее според неговото очекување.

Половиот идентитет е начин на кој личноста се гледа како машко или женско. Родовиот идентитет е препознавање на општествениот род кој ѝ се препишува на личноста. Нормално е припадникот на машкиот пол да се однесува како момче или маж, а тоа се општествени термини кои се „поврзани“ со одредени културолошки очекувања. Истото важи и за женскиот пол. Во контекст на претходното, ќе додаме дека начините на кои жените се претставувани претрпеле радикални промени во последните години. Нивните идентитети навистина се измениле со текот на времето, пред сè поради промените кои настануваат во социјалната сфера на живеењето. Како поединци кои внимателно ги следат односите меѓу половите, сведоци сме на сè позачестено учество на жените во јавните општествени области, како што сме сведоци и на сè поголемото вклучување на мажите во приватната семејна средина. Кога се третира прашањето на родовиот идентитет, по сè изгледа дека мора да се земе предвид не само улогата како негов манифестен слој туку и врска-та помеѓу индивидуалното чувство на тоа да се биде женско, односно машко, со групниот род идентитет кој му е директен извор.

Според Нешка Николовска, жената во матрилинеарните општества стоела на чело на

родот во улога на заедничка прамајка која управувала со сè, од која зависело сè и на која ѝ припаѓало сè (Николовска, 2011: 21). Но, со преминот од матријархат во патријархат, женскиот пол почнал да го доживува својот пораз. Да се каже дека жената била Друго, значи дека меѓу половите не постоел однос на реципрочност; Земја, Мајка, Божица, таа никогаш не му била слична на мажот. Жената не е само Другиот, како што откри Симон де Бовоар, туку сосем конкретно е Другиот на мажот: неговиот негатив или слика од огледало. Поради ова Иригаре тврди дека патријархалниот дискурс ја става жената вон претставувањето: таа е отсу-ност, негативност, темниот континент или, во најдобар случај, помалку маж. Во патријархалната култура женственоста како таква е сузбиена: таа се враќа само во својата „прифатлива“ форма, како Другиот одразен од огледалото на мажот (Мои, 2001: 158).

Општеството секогаш им припаѓало на мажите и политичката власт секогаш била во нивни раце. Во однос на ова, Де Бовоар констатира дека триумфот на патријархатот не бил ни случајност ни резултат на некоја женска револуција. Уште од почетокот на човештвото, неговата биолошка привилегија им овозможила на мажите самите да се потврдат како суверени битија. Тие никогаш не се откажале од оваа привилегија и делумно го отуѓиле нивното постоење во Природата и во Жената, но потоа повторно ја усвоиле (Де Бовоар, 1989: 111).

Според Браидоти, обележјето „жена“ е концепт околу кој се собрале феминистките во движење, во кое централна тема е политиката на

идентитетот и концептот кој треба критички да се анализира. Понатаму, Браидоти смета дека феминистичкиот субјект во феминизмот е конструиран низ многу дискурси, позиции и значења кои често се во конфликт едни со други и затоа означителот жена не е повеќе задоволувачки како камен-темелник на феминистичкото движење.

„Токму поради тоа што ‘женското’ повеќе не изгледа како стабилен поим, неговото значење е исто толку вознемирувачко и нестабилно како и значењето на поимот ‘жена’...“ (Батлер, 2002: 31).

Џудит Батлер, во книгата *Проблеми со родот*, посочува дека феминистичката теорија во најголем дел претпоставува дека постои некаков постоечки идентитет кој се подразбира со категоријата на жените. Понатаму, Батлер заклучува дека самиот субјект на жените повеќе не е разбран во стабилни или одржливи термини. Односно, постои мала согласност околу прашањето што е она што ја создава или треба да ја создаде категоријата на жените.

Според Батлер „терминот ‘жени’, дури и во множина, попрво стана незгоден термин, место на оспорување и причина за анксиозност отколку стабилен означител, што управува со согласноста на оние кои има за цел да ги опише и да ги претстави“ (Батлер, 2002: 308). Ако некој „е“ жена, тоа сигурно не е сето она што е тој/таа, смета Батлер.

Роси Браидоти потсетува дека во феминистичката теорија некој зборува како жена, иако субјектот жена не е монолитно суштество дефинирано еднаш засекогаш, туку многукра-

тен, комплексен и потенцијално контрадикторен склоп на искуства дефинирани со преклопување на варијабилни како што се класа, раса, возраст, стил на живеење, сексуални склоности и други (Браидоти, 2002: 282).

Ставот на Браидоти за жените како субјект на феминизмот е спротивен од ставот на Батлер. Таа, категоријата жени ја согледува како збир од биолошко-културните ентитети претставувани како емпириски субјекти на општествено-политичката реалност, но и како дискурзивна тема на феминистичката теорија.

Според Иригаре, женскоста е црна соба, запечатен сеф, темен амбис, односно таа, пишува Де Бовоар, има лик на темнина: таа е хаосот од кој сè произлезло и во кој еден ден сè мора да се врати (Де Бовоар, 1989: 212).

Темата за родовата еднаквост денес не е само академско прашање или идеолошка дискусија – таа е дел од секојдневниот живот, медиумите, политиката, па дури и меѓучовечките односи. Во ова поле се истакнуваат две значајни струи: *феминизам*, кој историски се залага за правата и позицијата на жените во општеството, и поновиот, често контроверзен *маскулизам*, кој се обидува да ги адресира предизвиците и маргинализацијата на мажите. Но, дали овие движења навистина се борат за правичност – или водат паралелни, па дури и спротивставени битки во име на својата идеолошка вистина?

Во контекст на машко-женските односи, нашето внимание ќе биде насочено и кон основните начела на феминизмот, кои се значајни за истражувањето и толкувањето на статусот на

жените и класификацијата на женските идентитети, како и кон основните начела на маскулизмот (маскулинизмот) кои се поврзуваат со статусот на мажот, кој во современото општество е сè повеќе експлоатиран и дискриминиран од страна на женскиот пол.

Во историјата, жените честопати биле исклучени од процесите на одлучување, образование, имотни права и политичко учество. Машките улоги биле доминирачки во јавната сфера, додека женските биле ограничени само на домот. Промените започнуваат со феминистичките движења, особено во 19. и 20. век, кога жените се избориле за право на глас, работа и образование.

Современите феминистички теоретичарки идејата за женскиот субјект ја сметаат за неприфатлива, бидејќи укажуваат дека жената е фатена во мрежа на „бесконечен процес на означување“. Со оглед на тоа дека секој идентитет е под притисок на другите, како и на умножување на идентификацијата врз основа на родот, класата, расата, географската положба, животниот век и други останати фактори, се проблематизирало и прашањето за еднаквоста и заедничкото искуство на жените и мажите.

Во контекст на ова може да констатираме дека феминизмот е просветителски проект или борба против незнаењето, заблудата и предрасудите. Неговата мисија е да влијае на создавање, воспоставување и конституирање на слободниот субјект. Феминизмот може да се толкува и како движење на жените кои се залагаат за рамноправност со мажите, движење кое се залага за укинување на подреденоста и нерамноправната

положба на жената; за отсуство на дискриминација, за човековите права на жената во сите области на општествениот живот. Значи, едно од клучните прашања со кои се занимава феминизмот е дали мажите и жените по својата природа се еднакви (исти) или пак различни?

Некогаш многу одамна, мажите и жените живееле среќно заедно и работеле во хармонија. Мажот секој ден излегувал надвор, во еден непријателски и опасен свет, и го изложувал на ризик својот живот ловејќи за да им обезбеди храна на жена си и на своите деца и ги бранел од дивите животни и од непријателите. Суштината на неговата работа била јасно и точно определена: тој бил ловец на храна – и тоа било единственото нешто што се очекувало од него. Меѓутоа жената се чувствувала многу горда затоа што нејзиниот човек си го ризикувал животот за да обезбеди храна за своето семејство. Неговиот успех како маж се мерел со неговата способност успешно да убие животното и да го однесе дома, а тој себеси се вреднувал според оцената што ја давала жената за неговите напори и труд. Семејството зависело од неговата способност добро да ја врши работата на ловец и заштитник – и тоа било сè што се очекувало од него.

Улогата на жената исто така била јасно определена. Тоа што таа го носи и го раѓа детето го определило правецот во кој таа ќе еволуира и како ќе се развиваат нејзините специјализирани способности за исполнување на таа улога. Работите биле едноставни: мажот бил ловец на храна, таа била заштитник на семејството. Таа го минувала денот грижејќи се за децата, соби-

рајќи овошје, зеленчук и јатки и соработувајќи со другите жени во групата. Таа не била оптоварена со грижи за обезбедување на основните резерви на храна или за војување со непријателите, а нејзиниот успех се мерел со нејзината способност да го одржува семејниот живот. Способноста на жената да носи и да раѓа деца била восприемана како нешто магично, дури свето, зашто таа владеела со тајната на давање на живот. Од историска гледна точка, светот на мажот секогаш бил исполнет со битки и смрт. Во современото општество опстанокот на семејството веќе не зависи само од мажите, а од жените веќе не се очекува да седат дома како воспитувачки и домаќинки.

Мажите и жените го гледаат истиот свет, но со различни очи. Мажот ги гледа нештата и предметите и ги прима врските меѓу нив од гледна точка на нивната положба во просторот, како да составува делчиња од мозаикот. Жените буквално восприемаат една поширока, посеопфатна слика, обрнуваат внимание и на ситните детали – како да составуваат мозаик, при што за нив секој посебен дел е интересен сам по себе, а неговите заемни односи со околните делови се многу поважни од нивната поставеност во просторот (Пиз, 2015: 147).

Во научните кругови, историјата на феминизмот обично се дели на три бранови на феминизам. Оваа периодизација настанала, и затоа е најприменлива во западното општество, додека, како што нагласува Ивана Милојевиќ, колонизираните општества забележуваат промени пред и по колонијализацијата, а социјалистичките општества пред и по воведувањето на со-

цијализмот (Milojević, 2011: 29). Сè уште е најзастапена поделбата на феминизмот на три бранови, иако е важно да се подвлече дека споменатите фази не се монолитни, лесно препознатливи и еднакви во сите општества и култури.

Првиот бран феминизмот се нарекува и негова прва фаза, а се појавил во 19. век и приближно траел до 60-тите години на 20. век. Во литературата се јавува и под името хуманистички феминизам или феминизам на еднаквост, а главната цел на феминистките кои работеле во првиот бран се однесувала на борбата за правото на жените на глас и правото на образование, односно стекнувањето правна и политичка еднаквост без разлика на полот. Претставниците на овој бран се залагаат за промени во социоправниот систем кој ќе овозможи не само право на жените да гласаат туку и право на наследство, располагање со имот, професионална работа и други граѓански права на жената. Либералниот феминизам е најзастапената феминистичка ориентација во оваа фаза, а основниот постулат на феминизмот во овој период се однесувал на изедначувањето на луѓето без разлика на полот.

Вториот бран феминизам, познат и како феминизам на разликата, траел од 60-тите до 80-тите години на 20. век. Главната цел на втората фаза на феминизмот била да се проблематизира положбата на жената и да се покренат голем број „женски“ прашања. За разлика од првиот бран, кој главно се потпираше на теоријата и се залагал за правата на жените во правото, вториот бран на феминизмот инсистира на примена на правата на жените во практика и на „по-

дигање на колективната свест“ (Milojević, 2011: 33). Додека првиот бран се трудеше да го сфати како универзален, вториот бран „отворено ја прифаќа и слави женската различност“, што се манифестира преку одобрување на претходно занемарените квалитети на жените и славење на женската моќ.

Познатото дело *Второј ѝол* на Симон де Бовоар од 1949 година е клучен елемент во воспоставувањето на основата за лансирање на вториот бран на феминизмот. Во овој период феминизмот се формира како посебно движење кое се стреми да ги застапува женските прашања во јавната и научната практика. Основани се првите феминистички списанија и движењето за еманципација на жената. Овој бран е најзначаен за прашањата за репродуктивните права на жените – контрацепција, легализација на абортусот, породувањето, како и за еманципацијата на жените и припадноста на претходно исклучиво машки занимања, полиња и институции. Вториот бран на феминизам е во контраст со првиот во поглед на женското тело, бидејќи „за разлика од либералниот феминизам, кој го негира телото, радикалниот феминизам го става телото во центарот“ (Ibid, 32).

Третиот бран феминизам се појави од 90-тите под влијание на постмодернизмот и сè уште е актуелен. Феминизмот од вториот бран ја истакна важноста на професионалните достигнувања на жените, додека феминизмот од третиот бран се залага за рамнотежа помеѓу кариерата и мајчинството. Главната карактеристика на третиот бран е различноста на феминистичките перспективи, па затоа често се сме-

та за еклектичен и амбивалентен. Во оваа фаза на феминизмот е направена дистинкција меѓу поимите пол и род, што резултира со појава на бројни ориентации засновани на проблематизирање на концептот на родот и родовиот идентитет, како што се: квир теорија, трансфеминизам, сајберфеминизам итн.

Даша Духачек во текстот „Политичкиот субјект во современите феминистички теории“, го разгледува феминистичкото движење по етапи и заклучува дека феминизмот е политика во најпродуктивна смисла, фокусирана (и) на општи добра.

За жената како политички субјект да има моќ/капацитет да дејствува, да поседува ефикасност, да биде фактор, мора да биде воспоставена како субјект, мора да има идентитет. Воспоставувањето на нејзиниот идентитет, дефинирањето на она што жената е, би го затворило кругот и би ја довела во прашање основната претпоставка на процесот на конституирање на субјективитетот, а тоа е чувствителност на разлики.

Според Духачек, прашањето на современата феминистичка политичка теорија гласи – Како да се обезбеди легитимитет и автономија на женскиот субјект во нејзината политичка активност? Тој политички субјект се конструира препознавајќи ги сопствените разлики во однос на веќе втемелениот силен субјект, кој е во сопственост на политичка моќ. Истовремено, жената, бидејќи за неа зборуваме/пишуваме, со текот на времето добива сопствен идентитет, кој треба, иако поинаков, друг да биде из-

вор на легитимитет во јавниот, политички простор (Duhacek, 1995).

Феминистичката идеологија денес е навлезна во сите сфери од јавниот и приватниот живот. Денес не живееме во време на либерален феминизам, кој се залага за рамноправност меѓу жените и мажите, туку во време на радикален или милитантен феминизам, кој всушност бара привилегирана позиција на жената. Целта на радикалниот феминизам, во некои сфери од општествено-политичкиот и општествено-економскиот живот, е да се изврши рамномерна застапеност на жените и мажите.

Во контекст на претходното, истакнатиот родоначалник на маскулизмот во Србија и изразит критичар на радикалниот феминизам, Владислав Ѓорѓевиќ, констатира дека радикалниот феминизам не ја промовира родовата рамноправност, туку родовата нерамноправност, бидејќи приврзаниците на ова движење не се согласуваат за рамноправноста на жените и мажите, туку за привилегираноста на жената (Ђорђевиќ, 2009: 13). Истиот автор смета дека современиот феминизам е еден вид агресивен и милитантен проект, чија основа е да ги оправда своите цели и да стекне нови, кои главно се засноваат на зголемената доминација на жените над мажите.

Во книгата *Mit o patrijarhatu – Dali su muškarci diskriminisani*, Владислав Ѓорѓевиќ констатира дека е неопходно да се основа академска дисциплина којашто би се занимавала со прашања за положбата на мажите во општеството. Во другите држави таква дисциплина постои и се вика маскулизам (masculism). Кванти-

тетот на студиите кои се занимаваат со положбата на мажите е несразмерна со квантитетот на студиите кои се занимаваат со општествената положба на жената. Еден од основните успеси на академскиот феминизам е фактот дека за женските прашања се пишува наголемо. За женските прашања зборуваат експерти за право, економија, антропологија, политикологија, историја, уметност, психологија, педагогија и други општествени науки. Интересот за пишување за жените се забрзал со движењето *Женски сџугуи (Women's Studies Movement)*, кои се развиле во 70-години од 20. век. Во тој поглед мажите впечатливо стануваат дискриминирани и затоа треба да го добијат истото што го имаат жените – *Машки сџугуи (Men's Studies)* (Ђорђевиќ, 2009).

Движењето за правата на мажите е дел од поширокото машко движење. Се развива од движењето за ослободување на мажите во раните седумдесетти години. Движењето за човековите права на мажите е составено од различни групи и поединци кои се фокусираат на многу социјални прашања (вклучувајќи ги семејното право, родителството, репродукцијата, семејното насилство) и владините служби (вклучувајќи го и образованието, задолжителната воена служба, мрежи на социјална безбедност и здравствена политика).

Некои научници сметаат дека движењето за правата на мажите, односно некои негови сегменти, претставуваат реакција на феминизмот. Активистите за човекови права на мажите го оспоруваат тврдењето на феминистките дека мажите имаат поголема моќ, привилегии

или предности за разлика од жените, а многумина тврдат дека современиот феминизам отишол предалеку, па затоа дополнително вниманието треба да се посвети на машките права.

Маскулизам или маскулинизам е застапување на правата или потребите на мажите и момчињата, односно придржување или промовирање на мислења и ставови кои се сметаат типични за нив (<https>). Во рамките на дисциплината која се занимава со прашањата за мажот и машкоста, се прави разлика меѓу овие два термина; „маскулизмот“ се поврзува со раната фаза од борбата за еднаквост на правата на мажите, додека терминот „маскулинизам“ повеќе се поврзува со патријархатот и со неговата идеологија. Исто така се прави разлика помеѓу „прогресивниот маскулизам“ и неговата „екстремистичка верзија“. Првиот прифаќа некои општествени промени што ги промовира феминизмот, иако беа воведени многу промени за да се намали машката доминација врз жените, додека вториот ја промовира супериорноста (надмоќта) на мажот и инфериорноста на жената. Екстремистичката верзија на маскулизмот тврди дека она што му пречи на општеството е феминизацијата, и дека напредувањето на општествата бараат влијанијата на женските вредности да се намалуваат, а влијанието на машките вредности да се зголемуваат.

Исто така, можеме да зборуваме и за традиционален и прогресивен маскулизам. Традиционалниот маскулизам, пред сè, се поврзува со оние активисти кои се ориентирани кон традиционалните, патријархални семејства и имаат поддршка од неоконзервативните партии. Про-

гресивниот маскулизам е поблизок до феминизмот и тој рамноправноста на половите ја гледа како еднаквост, т.е. подеднакво учество на двата пола во обврските и правата во рамките на семејството.

Имено, под маскулизам се подразбира борбата за семејните и машките права против феминизмот. Машката моќ и честа на мажот многу често се поврзани со фалусот кој го симболизира оплодувањето. Главно, особините на традиционалната машкост биле поврзани со одредени опасни ситуации (лов, војна, храброст, сила), т.е. со висок степен на ризик. Неуспехот од неизвршување на машките улоги има многу висока цена. Според функционалните сфаќања, општеството ги поттикнува мажите на вакво однесување, бидејќи во спротивно не би можеле да заземат подобра општествена положба. За мажите денес главно преовладуваат негативни стереотипи. Тие се опишуваат како насилници, силувачи, сексисти, мачисти, мизогенисти, а многу ретко како дискриминирани студенти, напуштени момчиња, изманипулирани љубовници, истоштени работници, жртвувани сопрузи, посветени татковци и верни пријатели. Во современите родови студии широко се признава дека доминантните форми на машкост се поврзуваат со главните форми на општествена моќ.

Маскулинизмот, како што истакнавме, се јавува подоцна како реакција на маргинализирањето на машките проблеми во јавноста. Тој се обидува да осветли теми како самоубиство кај мажите, недостаток на емоционална поддршка, дискриминација при развод и занемаре-

ност на татковските права. Иако не е толку организиран или унифициран како феминизмот, маскулинизмот бара поголемо внимание за прашања што традиционално се игнорираат.

Според Хелена Гурфинкел (Helena Gurfinkel) во 1990 година, студиите за машкоста, кои се релативно нови во полето на родовото истражување, почнуваат да поставуваат прашања за мажите и за нивниот однос со патријархалната моќ: Дали сите мажи имаат моќ? Дали сите мажи сакаат сила? Дали машкоста е иста во секоја култура и во секој временски период? Дали машкоста е збор што има мнозина, како и форма за еднина? Дали перформансите на машкоста зависат од категориите на расата, класата и сексуалноста? Одговорите на првите три прашања се одречни, додека одговорите на четвртото и на петтото прашање се потврдни (Gurfinkel, 2012).

Студиите за машкоста се интердисциплинарно поле на културна, социјална, историска, политичка, психолошка, економска и уметничка анализа, кои ги испитуваат конструкциите на машкоста во заедниците низ светот и во различни периоди во историјата. Овие студии исто така се осврнуваат и на напрегнатата и сложена поврзаност меѓу хегемонистичките машкости (кои ја пласираат идејата за „вистински маж“ во дадено време и место) и подредени/потчинети мажествености (мажественост која во дадено време и место не ги надминува идеалите на „вистинскиот маж“).

Маскулистите констатираат дека традиционалната полова улога на мажот како заштитник и обезбедувач на финансии во семејството до-

ведува до тоа тој да живее пократко и постресно, за разлика од заштитената женска улога. Во контекст на тоа, маскулистите ја поздравуваат идејата за вработување на жените и нивното финансиско осамостојување, со надеж дека ова на мажите ќе им обезбеди порелаксирана положба, па дури и да се намали нивниот авторитет што го имале во патријархатот, односно неговата поделба со жените.

Феминистките, пред сè, ја пласираат тезата дека жените се дискриминирани. Во извесни случаи тоа е навистина така, за што сведочи и т.н. *жрџивен феминизам (victim feminism)*. Дискриминацијата на жените исцрпно ја анализираат теоретичарките на феминизмот и таа широко се пропагира по медиумите. Оттука го поставуваме следното прашање: Дали и мажите можат да бидат дискриминирани? Вистината е таква што укажува на фактот дека и мажите имаат свои проблеми, понекогаш и многу поголеми од оние на жените. И тие како жените можат да бидат дискриминирани, а за жал со нив сè уште не се занимава ниту една соодветна и специфична организација, медиум или специфичен закон. Движење кое би се залагало за машките интереси кај нас не постои, а нема ниту име за такво нешто. Во САД е именувано како *Движење за ослободување на мажиите (Man's Liberation Movement)*.

Ангелина Бановиќ-Марковска сублимира дека наспроти антитетичноста на парот маж-жена, модерните општества ја пласираат идејата дека антагонизмот не постои. Според нив, ништо не е навистина антагонистично како што изгледа: она што навистина постои е плу-

ралноста која допушта жената да биде „нешто“ различно по однос на мажот, „нешто“ кое тој мора да го потисне и да го прогони надвор од границите кои го дефинираат (Бановиќ-Марковска, 2007: 60).

Понекогаш „женскиот свет“ му се спротивставува на машкиот, но треба да се потцрта уште еднаш дека жените никогаш не засновале самостојно и затворено општество; тие се вклопени во заедницата со која раководат мажјациите, и во која тие имаат подредено место само затоа што мажјациите се силни. Тие се поврзани со механичка солидарност и меѓу нив ја нема онаа органска солидарност врз која се заснова секоја обединета заедница.

Ото Вајнингер еманципацијата на жената ја разбира како „желба на една жена во душата да стане рамноправна со мажот, да ја достигне неговата духовна и морална слобода, неговите интереси и моќ за создавање“ (Vajninger, 1998: 121). Со други зборови, еманципацијата на жената не е сфатена како нејзино ослободување од машката доминација, туку како ослободување од женското во жената.

Во контекст на претходното ќе се повикаме и на ставовите на Зорица Томиќ, која констатира дека радикалниот феминизам, кој е најмладо феминистичко струење, во својот најекстреман вид се појавува како антитеза на „маскулизмот“. Имено, споменатата авторка истакнува дека овој вид феминизам не само што го отфрла патријархалниот систем на вредности, туку ослободувањето на жената го гледа во целосна сепарација на машкиот и женскиот свет. Со други зборови, тезата за асиметричност меѓу по-

ловите во рамките на радикалниот феминизам добива спротивен предзнак: наместо „машкото општество“ како свет без жените, се претполага „женско општество“ исчищено од мажите (Томиќ, 2007: 69).

Кога зборуваме за односите меѓу мажот и жената, можеме да констатираме дека многу долг период се забележува доминацијата на мажот и тоа: во семејството, во политиката, во претпријатието, во книжевноста и уметноста, во спортот и сл. Патријархалната идеологија ги претставувала односите меѓу половите како односи, засновани врз природните (биолошки) разлики меѓу мажот и жената.

Во контекст на претходното, можеме да констатираме дека феминизмот го сочинуваат повеќе различни движења кои се фокусирани на борбата против подредената положба на жените во општеството. Некои феминистки тврдат дека не само што жените се еднакви со мажите туку се и морално надмоќни и затоа предлагаат замена на патријархатот со матријархат. Всушност, мажите не се виновни само за подредената положба на жената туку и за многу други општествени катастрофи, какви што се војните, уништувањето на животната средина, злоупотребата на науката. Според овие сфаќања, жените имаат поинаква природа од мажите. Така, женскоста, пред сè, одразува: заедништво, меѓузависност, доверба, отсуство на хиерархија, емотивност, телесна и духовна рамнотежа, природа, радост, мир. Мажите поседуваат спротивни особини, какви што се: независност, автономија, интелект, недоверливост, хи-

ерархија, доминација, натпревар, војна, смрт. (Павловски, 2014).

Според Симон де Бовоар, од историски аспект, мажите секогаш ја имале сета конкретна моќ. Уште од почетокот на патријархатот тие сметале дека е корисно жената да се одржува во состојба на зависност; нивните закони биле насочени против неа, и токму така таа се изградува како друго (Де Бовоар, 1989: 94).

Дороти Динерстин наведува два аспекта во машкото владеење со светот. Првиот аспект се однесува на машката привилегија директно да ја наметнува својата волја, отворено да ја покажува својата моќ и да има неприкосновен авторитет да биде официјален стопан. Вториот аспект, според споменатата авторка, се однесува на одговорноста; на пример, машката одговорност при кумулативен процес во создавање на светот, одговорноста за самосвесно и заедничко самоизградување што суштински нè разликува од другите живи суштества. Вториот аспект на машкото владеење добро се согласува со останатите карактеристики на односите меѓу половите (Dinerstin, 2000: 213).

Првата фаза на феминистичката антропологија, која се нарекува антропологија на жените, се разви во 70-тите години на 20. век. Овде е важно да се истакне појавата на поимот род, кој се појавил како карактеристична форма на зборот пол. За разлика од полот, кој укажува на биолошките особености на субјектот, родот укажува и на културниот и социјалниот контекст. Според тоа, дејствувањето на поединецот во општеството не е определено само од биолошките детерминанти, туку и од културни и

социјални фактори. Главната задача на антропологијата на жената е да ги утврди причините што ги навеле жените да бидат „другиот“, подредениот пол. Една од теориите ја застапува тезата дека односот меѓу жените и мажите е еквивалентен на односот помеѓу природата и културата, каде што природата е подредена на постојаната доминација и проширување на културниот развој. Друго објаснување за оваа поделба е претставено со упатување на истиот однос помеѓу мажите и жените со јавниот и приватниот простор, каде што жените се поврзани со куќата, децата, домаќинството, а мажите со јавниот простор надвор од домот.

Српскиот писател Владислав Ѓорѓевиќ, во своите студии кои го третираат прашањето за дискриминираноста на мажот, се обидува да го сруши митот дека живееме во општество во кое жените се потчинети. Нивната положба во нашето општество е релативно поволна, тврди тој. Значи, за разлика од огромниот број феминистички книги, Ѓорѓевиќ во своите истражувања се обидува да ја докаже родовата дискриминираност, но од аспект на машката перспектива. Имено, тој констатира дека мажот во многу нешта е инфериорен во однос на жената. Радикалниот феминизам во прв план го поставува прашањето за „сексуалното вознемирување“ („sexual harassment“). За жената, според радикалниот феминизам, е стресно доколку мажот нападно ѝ се додворува. Но, никој не кажува колку мажот се чувствува стресно кога жената ќе го отфрли, дури и дискретно. Во контекст на претходното, пишува Владислав Ѓорѓевиќ, радикалниот феминизам ги учи жените да ги ту-

жат мажите за „сексуално вознемирување“ кога тие ѝ се додворуваат на погрешна личност или во погрешно време. Но, никој не ги учи мажите да ги тужат жените за сексуалните трауми кои ги доживуваат, кога жената прво им вели „да“, па „не“, па „да“, па „не“ (Ђорђевиќ, 2009: 39).

Радикалниот феминизам во своите најекстремни облици ги прикажува мажите како непријатели и се залага за повлекување на жените од машкото општество, но и за поставување на жените во центарот на тоа општество.

Во контекст на наведеното ќе се повикаме и на ставовите на српскиот аналитичар за родова политика и активист за машки и семејни права, Михаило Алиќ, кој вели: „Маскулизмот ја пласира тезата дека не се само жените жртви на насилство, експлоатација и дискриминација, туку и мажите“ (Алиќ, 2011). Имено, маскулизмот исто така се залага и за осамостојување на жената (што е различно од „зајакнување на жените“ на што инсистира радикалниот феминизам), бидејќи во тој случај жената не би се борела за превласт. Маскулизмот, според спомениот автор, е машки феминизам, т.е. легитимна борба за правата на мажите и вистинска рамноправност и еднаквост на половите.

По аналогија на феминизмот, маскулизмот работи на промовирање на човековите права на мажите на индивидуално, правно и институционално ниво; спречување на сите видови насилства и дискриминација врз мажите; грижа за ранливите групи, како што се: разведени и неомженети, мажите на село, старите, невработените, бездомниците, физички и психички хендикепираните, луѓето со психијатриски проблеми,

со проблеми од зависност, момчиња без родителска грижа и други.

Маскулизмот се залага за соработка и комплементарност на мажите и жените, а радикалниот феминизам за нивна конкуренција и конфликт. Имено, поддршка им се дава на мажите преку професионална психолошка и правна помош при разделба и развод; насилство од партнерот од психичка, физичка или сексуална природа во врски и брак; лажни обвинувања за семејно насилство и институционално насилство (дискриминација). Поддршката на момчињата е во процесот на учењето и нивната социјализација, во минувањете низ тешките периоди на пубертет, како и во случаите на врничко насилство.

Маскулизмот е неопходен како противтежа на доминантниот радикален феминизам, со цел да се усогласат односите меѓу мажите и жените кои се веќе сериозно нарушени од функционирањето на еднострана феминистичка идеологија и нејзината примена преку главните институции на државата и општеството. Затоа, овој феминизам во своите најекстремни облици ги прикажува мажите како непријатели и се залага за повлекување на жените од машкото општество. Современите истражувања за мажите и машкоста покажуваат дека машкоста е многукратна и променлива категорија, која е условена културно и историски. Не постои само еден тип на машкост, туку ги има повеќе. За машкоста денес се зборува многу повеќе отколку порано. Во текот на последната деценија вниманието на јавноста е насочена кон мажите и откривањето на карактеристиките на машкоста на еден сосема нов начин.

\* \* \*

Феминизмот се развивал низ различни бранови – од борбата за основни граѓански права, до денешната критика на родовите улоги и патријархалните структури. Без сомнение, феминизмот одиграл клучна улога во унапредување на правата на жените. Сепак, во некои современи форми, овој дискурс преминува од барање еднаквост кон идеолошко противење на „машкото“, каде мажите се генерализираат како носители на угнетување. Така, наместо дијалог и заедничка акција, се создава атмосфера на антагонизам, каде секој обид на мажите да проговорат за сопствените проблеми се доживува како напад врз женскиот напредок. Феминизмот се појавува како одговор на реални и системски неправди – правната, политичката и социјалната исклученост на жените од јавниот живот. Благодарение на феминистичките бранови, жените стекнаа право на глас, пристап до образование, работа, репродуктивни права, како и правна заштита од дискриминација. Но, критичката перспектива бара и признание на внатрешните парадокси на современиот феминизам. Некои феминистички струи денес не се задоволуваат со рамноправност, туку промовираат реторика што ја прикажува жената секогаш како жртва, а мажот – како насилник или угнетувач. Таквиот пристап создава монолитен наратив, кој не дозволува простор за комплексноста на реалноста – каде што и жените и мажите се соочуваат со различни, но легитимни форми на притисоци и неправди.

Маскулинизмот, пак, се појавува како одговор на чувството на маргинализација кај дел од мажите. Движењето се фокусира на прашања како старателство врз деца, психичко здравје кај мажите, дискриминација во семејното право и сл. Иако во својата суштина може да се гледа како обид за признавање на родовата ранливост кај мажите, маскулинизмот честопати се претвора во реактивна и дефанзивна позиција – не толку ориентирана кон правичност, колку кон реваншизам. Во некои форми тој го презема истото што го критикува кај радикалниот феминизам – генерализација, огорченост и создавање на „непријател“.

Маскулинизмот во својата умерена форма бара општествено признание на проблемите со кои се соочуваат мажите: високите стапки на самоубиства, очекувањата да бидат емоционално воздржани, губењето старателство по развод, или отсуството на поддршка при семејно насилство. Овие прашања не се фикција – статистиките потврдуваат дека мажите имаат ограничен пристап до психолошка помош, често поради општествените норми за „машка цврстина“. Сепак, маскулинизмот лесно запаѓа во замка на реактивност – во обид да се исправат искривените слики за мажите, се создава нова идеологија што го негира постоењето на машкиот привилегиум во одредени сфери. Наместо да се надоврзе на конструктивен дијалог, маскулинизмот неретко станува антифеминизам, што го сведува на огледало на она што го критикува.

Прашањето што останува е: дали овие два дискурса навистина се борат за правичност или стануваат алатки за политички, културни и лич-

ни пресметки? Наместо да се надополнуваат, феминизмот и маскулинизмот честопати се борат за доминација во јавниот простор, што ја поткопува суштината на правичноста – а тоа е признавање на различноста, унапредување на достоинството и создавање фер услови за сите. Ако навистина сакаме да зборуваме за правичност, тогаш мора да го напуштиме бинарниот пристап на „машко против женско“. Потребен е нов наратив што нема да се фокусира само на историските неправди, туку и на современите предизвици за двата пола. Наместо борба помеѓу идеологии, неопходен е дијалог заснован на емпатија, фактографија и заемно признавање. Клучниот проблем лежи во тоа што и феминизмот и маскулинизмот, во своите радикални или екстремни форми, почнуваат да се натпреваруваат за морална супериорност, а не за вистинска правда. И двата дискурса понекогаш користат селективни податоци, идеолошки наративи и медиумска манипулација за да создадат поддршка, но не и разбирање. Во пракса, ова води кон родова поларизација – мажи-

те и жените почнуваат да се гледаат како противници наместо како сојузници во градењето поправедно општество. Правичноста, наместо да биде заедничка цел, станува оружје за сопствена добивка.

Доколку сакаме да изградиме општество каде што и мажите и жените се чувствуваат безбедно, признаени и еднакво вредни, мора да излеземе од рамката „феминизам против маскулинизам“. Не станува збор за тоа кој повеќе страда или кој има повеќе право да зборува, туку за тоа како можеме заеднички да ги адресираме родовите нееднаквости и да создаваме општествени услови што ги препознаваат различните, но валидни искуства на сите луѓе. Феминизмот и маскулинизмот се производи на својот историски и културен контекст. Секое движење има свои заслуги, но и свои слепи точки. Во борбата за правичност потребно е да се создаде простор за меѓусебно разбирање, слушање и соработка, зашто, доколку правичноста не е за сите – тогаш не е вистинска правичност.

## Литература

- Алић, Михаило. 2017. „Да ли је маскулизам ружна реч? Који су циљеви рада мушке НВО?“ *Српски културни клуб*. Септември. [http://xn--j1aat.xn--90a3ac/2017/09/20/da-li-je-maskulizam-ruzna-rec-koji-su-ciljevi-radamuske-nvo/?fbclid=IwAR2e\\_1lwMVkv\\_JZtnwSXQ7TliQN2foBkp\\_XE3mYme\\_Jbpwic\\_QoBU\\_f7yU4P\\_U/](http://xn--j1aat.xn--90a3ac/2017/09/20/da-li-je-maskulizam-ruzna-rec-koji-su-ciljevi-radamuske-nvo/?fbclid=IwAR2e_1lwMVkv_JZtnwSXQ7TliQN2foBkp_XE3mYme_Jbpwic_QoBU_f7yU4P_U/) (преземено на 23.8.2020).
- Бановиќ-Марковска, А. 2007. *Груиен ѿорѿреѿѿ*. Скопје: Магор.
- Батлер, Џудит. 2002. *Проблеми со родоѿѿ*. Скопје: Евро-Балкан Пресс.
- Браидоти, Роси. 2002. *Номадски субјекѿѿ: оѿѿелоѿѿворување и сексуална разлика во современаѿѿа феминистѿѿчка ѿеорија*. Скопје: Македонска книга.
- Vajthed, Stiven. 2006. *Mnoga lica muškaraca*. Prevela Zorana Popović-Krstić. Beograd: Odiseja.
- Vajninger, Oto. 1998. *Pol i karakter*. Prev. Irma Šosberger. Beograd: Narodna knjiga Alfa.

- Gurfinkel, Helena. Masculinity Studies: What Is It, and Why Would a Feminist Care?  
<https://siuewmst.wordpress.com/2012/12/06/masculinity-studies-what-is-it-and-why-would-a-feminist-care/>  
 (преземено на 10.9.2020)
- Де Бовоар, Симон. 1989. *Второј пол*. Прев. Маргарита Маленковска. Том I. Скопје: Наша книга.
- Dinerstin, Doroti. 2000. *Sirena i minotaur: odnosi među polovima i ljudska nelagodnost*. Prev. Dragana Starčević. Beograd: Feministička.
- Duhacek, Daša. 1995. „Politicki subjekt u savremenim feministickim teorijama“. *Ženske studije* (casopis za feministicku teoriju) br.1.
- Ђорђевић, Vladislav. 2009. *Mit o patrijarhatu-Dali su muškarci diskriminisani*. Beograd, *Metaphisic*.
- Ђорђевић, В. „Агресивни феминизам претвара мушкарца у роба!“ *Хелмкаст*. <https://facebookreporter.org/2018/11/02/prof-vladislav-djordjevic/> (преземено на 25.9.2020)
- Connell, Raewyn. 2002. *Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. 1995. *Masculinities*. University of California Press.
- Milojević, Ivana. 2011. Tri talasa feminizma, istorijski i društveni kontekst, *Uvod u rodne teorije*, ur. Milojević, Ivana i Markov, Slobodanka, Centar za rodne studije ACIMSI, Novi Sad.
- Мои, Торил. 2001. *Сексуална/инексуална политика: феминистичка литературна теорија*. Прев. Елизабета Буова. Скопје: Сигмапрес.
- Николовска, Нешка. 2011. *Културни на толемата мајка: аспекти на женскиот креативен принцип*. Скопје: Македоника литера.
- Павловски, С. 2014. *Дискурси на шокој во македонската постмодерна драма*. Скопје: Бомат графикс.
- Пиз, А. Б. 2015. *Зошто мажите не слушаат, а жените не знаат да читаат мај*. Скопје: Три.
- Tomić, Zorica. 2007. *Muski svet*. Beograd: Cigoja.
- <https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC>
- <https://siuewmst.wordpress.com/2012/12/06/masculinity-studies-what-is-it-and-why-would-a-feminist-care/> (преземено на 10.9.2020).

**Stevo Pavlovski**

**The Male and the Female in the Fight for Justice:  
Critical View on Feminism and Masculinism  
(Summary)**

This study explores feminist and masculinist theoretical approaches in the process of constructing masculinity and femininity, with the aim of providing a deeper understanding of gender identities and their social function. The study primarily analyzes the relationship between men and women through the historical and social context, emphasizing the ways in which gender roles are formed, maintained, and transformed under the influence of cultural and institutional factors. Furthermore, the focus is placed on the concept of masculinity, identifying several types of masculinities that arise as a result of various social, economic, and cultural circumstances. A specific section of the paper is dedicated to a critical analysis of feminism—on the one hand, as a movement and theory that questions patriarchal structures and advocates for gender equality—and masculinism, on the other hand, as a response to social changes and the challenges faced by men in the contemporary world. Through an interdisciplinary approach, the paper aims to contribute to the broader academic debate on the construction of gender and its impact on the individual and society as a whole.

**Key words:** male–female, masculinity, types of masculinities, femininity, feminism, types of feminism, masculinism

Филип Трајковски

УДК 316.774:591.5

## ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ЖИВОТНИТЕ ВО ПОПУЛАРНИТЕ МЕДИУМИ: СОЦИОКУЛТУРНА ПЕРСПЕКТИВА

**Клучни зборови:** животни, претставување, социокултурни конструкти, популарни медиуми

### Вовед

Иако најчесто за животните се размислува како за природна категорија, оваа категорија е производ на социокултурно конструирање. Значењата што им се припишуваат на животните и идентитетите што им се доделуваат се производ на различни дискурси создадени со цел да им се даде смисла. Таква е и идејата што се наоѓа зад самиот термин „животни“. „Животни“ во суштина е генерален термин за живите суштества кои не се луѓе, па, како таков, тој се обидува да опфати широк спектар на суштества во една категорија: мачки, ајкули, кучиња, горици, лавови, зајаци, коњи, лебарки, кокошки – сите тие и уште многу други се сметаат едноставно за „животни“. Оттаму, самиот термин „животни“ е мошне проблематичен, бидејќи често значи дека луѓето не ги воочуваат суптил-

ните (и не толку суптилните) разлики меѓу животинските видови. Тој помага да се објасни и дел од човековата амбивалентност кон животните; тие не мора нужно да бидат согледани како засебни единки, туку како членови на оваа група што просто не се „луѓе“. Како таков, терминот е дел од антропоцентричното разбирање на светот, што ја конструира и ја поткрепува идејата дека луѓето, со нивната посебност како категорија, имаат право на различен третман. На овој начин, значењата поврзани со животните се општествено (ре)продуцирани. Тоа, пак, наместо идејата за есенцијализам, или за постоењето на нешто „суштински“ човечко или „суштински“ животинско, води кон ставот на Ник Тејлор дека „животните се социјално конструирани складишта на културно посредувани значења“ (Taylor, 2013: 14).

Ова, исто така, укажува дека јазикот што луѓето го користат за означување на другите видови е важен и неразделно поврзан со начините на нивното согледување. Всушност, јазикот е повеќе од средство за комуникација бидејќи истовремено го одразува и го обликува начинот на кој се восприма светот преку систем од категории. Во тој контекст, термините за животните го обликуваат човековото разбирање за нив. Така, на пример, термините „милениче“ и „добиток“ одразуваат одредено разбирање за животните, што потоа го обликува и третманот кон нив. Како што забележува Марго де Мело, „штом животното ќе биде класификувано како домашно милениче, во нашата култура би било тешко тоа животното да се претвори во месо; слично на тоа, не размислуваме двапати пред да консумираме животни кои се класификувани како добиток“ (DeMello, 2021: 340).

Додека животните се конструираат преку различни процеси, еден од клучните социокултурни фактори што игра улога во ова се популарните медиуми, кои се истрајни и сеприсутни во современото општество. Интернетот, телевизиската, филмовите, списанијата и весниците постојано бомбардираат со различни слики,

меѓу кои значително место заземаат и оние на животните. Притоа, не треба да се забораваат мерцијалната логика што стои зад таквата застапеност.<sup>1</sup> Накусо, наративите за животните се економски значајни за популарните медиумски индустрии, кои, пак, играат суштинска улога во обликувањето на границите и нормите на дискурсите за животните и прашањата за животните и, на тој начин, претставуваат клучен извор на информации, дефиниции и слики.

Поаѓајќи од стојалиштето дека популарните медиуми се неразделно вклучени во (ре)продукцијата на идеите за животните и за комплексните односи помеѓу луѓето и животните, овој текст ќе се обиде да ја разработи проблематиката на претставувањето на животните во популарните медиуми низ една социокултурна перспектива.

### **Социокултурна контекстуализација на животните**

Како дел од проучувањата на комплексните односи помеѓу луѓето и животните што во рамки на општествено-хуманистичките науки се развиваат под називот студии за животните,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Како што наведува Клер Молој, „иако приходите од киноблагајните ја одразуваат трајната популарност на наративите за животни, тие исто така ја чинат очигледна економската димензија на таквото претставување: приказните за животните се профитабилни“ (Molloy, 2011: 1).

<sup>2</sup> На сличен начин како што женските студии или афроамериканските студии се развиваат паралелно со феминизмот и со движењата за граѓански права, студиите за животните (*Animal Studies*) го преземаат моментумот од движењата за заштита на животните и еколошките движења. Ваквото интердисциплинарно академско поле на истражување на односите помеѓу луѓето и животните и социокултурните значења на животните во рамките на различни научни области како што се антропологијата, историјата, социологијата, психологијата, родовите студии, културолошките студии и книжевната критика некаде се означува и

се истакнува фактот дека човечките односи со животните се под влијание на сложените начини на кои животните се согледани во социокултурен контекст. Овие гледишта произлегуваат од филозофските, религиските и политичките идеологии, како и од она што го нуди научната литература за животните. Кенет Шапиро потенцира дека „научниците во хуманистичките и во некои општествени науки овие гледишта, ставови, слики и употреби ги одредуваат како ‘социјални конструкти’“ (Sharipo, 2008: 9).

Историски, а и во современ контекст, луѓето усвојуваат бројни ставови и претстави за животните кои влијаат врз односите кон нив. Така, постојат различни слики на волци – страшниот волк од приказната за Црвенкапа, штетникот од басните што ги јаде овците, или пак романтизираната икона на дивината. Овие различни конструкти на волци се однесуваат на истиот постоен вид животни чија природна историја не е суштински променета. Всушност, самата идеја за нешто што инаку би требало да биде животинска природа е социјално и културно продуцирана.

Поаѓајќи од овие претпоставки, Арнолд Арлук и Клинтон Сандерс во делото *Што се однесува до животиниите* (1996) го воведуваат концептот на „социозоолошка скала“. Тој ги категоризира и ги рангира животните врз основа на нивната корисност за човечкото општество, што потоа им овозможува на луѓето да се дефинираат себеси, да ја зајакнат својата позиција и да ги оправдаат своите интеракции со

другите суштества. Самите автори го истакнуваат следното:

*Нашата способност да ги рангираме животиниите – и недоследноста што следат – може да биде корисна форма на размислување за системите на социјална контрола кои се обидуваат да го оправдаат неконзистентниот третман на луѓето. Штом ќе дојдат во рацете на културата, животиниите можат да понудат еден такв инструмент за социјална контрола. Тие можат да станат корисни средства со кои луѓето ја изразуваат својата преиспитава за социјалната скала или служат како средство за сроведување на овие очекувања (Ar Luke & Sanders, 1996: 168).*

Секако, тоа што животинските симболи можат да функционираат на овој начин претпоставува дека луѓето во современите општества ги класификуваат животните не само на биолошка туку и на морална и социјална основа. Додека филогенетските системи на класификација ги рангираат животните врз основа на биолошки разлики, социозоолошките системи ги рангираат според тоа колку добро се вклопуваат и ги играат улогите што од нив се очекува да ги играат во општеството. Две основни дуалистички позиции на ваквата хиерархиска скала се оние на „добри“ и „лоши“ животни.

Ренди Маламуд зазема сличен став кога говори во однос на класификацијата на животните во визуелната култура. Тој укажува на „континуум на интегритет или почит“, на чие дно

животните се принудени да настапуваат заради комичен ефект и забава за луѓето, како што се мечките што танцуваат, зајациите извлекувани од шешири или шимпанзата облечени како луѓе. Според него, „сликата на животното е пасивна суровина за активниот поглед на човекот“ (Malamud, 2012: 7). Оваа објектификација<sup>3</sup> води до дводимензионални карикатури каде што животните се сметаат или за „добри/херојски“ или за „лоши/злокобнички“. Соодветен пример за ова се филмските ликови на Леси наспроти Ајкула. „Добрите“ животни го знаат своето место во хиерархијата на видовите; да им помагаат и да ги обожаваат луѓето. Спротивно на тоа, „лошите“ животни се оние „монструозни други“ кои мора да бидат убиени или елиминирани за да се спаси човештвото. Со други зборови, животните кои на некој начин ги надополнуваат луѓето – како пријатели, сојузници или одраз на човековите аспирации (како што се лојалноста и интелигенцијата на Леси, на пример) – се за пофалба, додека оние кои го загрозуваат човештвото или ги одразуваат човековите пониски желби (како што е потенцијалот за ловење и убивање, како кај Ајкула) треба да се убијат или освојат.

Начинот на кој луѓето ги класификуваат животните го обликува начинот на кој ги согледуваат животните, и обратно. Со внимателно

испитување на социјалните категории изградени околу животните, во чие конструирање популарните медиуми играат значајна улога, можно е да се дојде до поблиско разбирање на човечките односи со животните, како и помеѓу самите луѓе.

### Дизнификација на животните

Стив Бејкер во делото *Портретирање на ѕверот* (1993) посветува значително внимание на согледување и проблематизирање на сликите на животни. Неговата анализа открива дека претставите на животни се речиси секогаш смешни, или барем е веројатно да бидат конструирани како хумористични. Ваквите претстави ги обесмислуваат животните и, како резултат на тоа, „животното е знак на сè она што не се сфаќа многу сериозно во современата култура: знак на она што всушност не е важно“ (Baker, 1993: 174). Ваквиот зачестен процес на тривијализација и потценување на животните Бејкер го именува како „дизнификација на животните“. Дизајнификацијата е експлицитно базирана на слики и служи „за да го претвори животното во бесмислица со тоа што ќе го визуализира“ (Ibid.). Притоа, Бејкер не ја фокусира својата анализа, ниту го резерви-

---

<sup>3</sup> Објектификацијата се однесува на буквалното и/или симболичното сведување на животните на предмети. На пример, крава што се процесира во хамбургер. Повторно, јазикот игра важна улога во процесот на објектификација на животните, на пример, преку означување на животното како „тоа“, а не „тој“ или „таа“. Овие употреби ја намалуваат вредноста на животните, лишувајќи го животното од индивидуалност. Таквата практика се забележува и во јазикот што го користат ловците на диви животни кога се осврнуваат на елените како на вид, а не како на група единки. (Повеќе во: Shapiro, 2009: 395-396.)

ра овој термин исклучиво на продукцијата на *Дизни*, туку ги истражува секојдневните начини на кои термини како Мики Маус, што ја евоцираат цртаната слика, се користат во насока на тривијализација. Следствено, дизнифицираната слика содржи инхерентен проблем затоа што се стреми кон стереотипно претставување, а не кон „ригорозноста што може да се примени во други невизуелни текстови“ (Ibid., 175). Ваквите слики се користат во популарните културни форми, вклучувајќи фотографија, филм, медиуми, публикации за „застапување на животните“ и реклами на производи за широка потрошувачка „без животински состојки“.

За да понуди пример за процесот на дизнификација, Бејкер го насочува вниманието кон формите на традиционалните бајки пред *Дизни*. Тие изворно биле наменети како дел од процесот на созревање на детето, со тоа што го поттикнувале размислувањето за конфликтите. Животните што се појавуваат во овие приказни одговараат на тој оригинален концепт. Така, волкот во приказната за Црвенкапа е дел од дивината, која се третира како застрашувачко место во конфликт со човекот. Секако, таквата сликовитост служи за разликување на луѓето од „природниот свет“; сепак, верзијата на *Дизни* го заменува страшниот волк со смешен волк. Во првичната верзија на *Дизни* волкот е цртан лик кој носи цилиндар, бели ракавици и закрпени црвени панталони прицврстени со зелени трегери. Бејкер забележува дека преку ваквите претста-

ви корпорацијата *Дизни* се чини дека не го цени вистинското значење на бајките и „наместо тоа, се задоволува со тривијализирана и пречистена допадливост што го пропушта (или понекогаш е дури и спротивна на) нивното митолошко богатство и нивната психолошка длабочина“ (Ibid., 177). Ова потсетува на логото со панда на Светскиот фонд за дива природа (WWF), лого кое изгледа задоволувачко и меко како кадифено мече. Бејкер заклучува дека, кај оваа во суштина инфантилна форма, „потенцијалот да предизвика задоволство произлегува од нејзината заменлива визуелна сличност со играчка – играчка која е толку позната што нејзиното одвоено потекло од сосема различен вид мечка лесно се занемарува“ (Ibid., 182).

Главно фокусирајќи се врз повредата и објектификацијата на животните, Ребека Стентон го истражува процесот на дизнификација на животните преку анализа на педесет и шест филмови во продукција на *Дизни*, во период од 1937 до 2016 година. Веќе во *Снежана и седумте џуџиња* (1937) се откриваат елементи кои ќе бидат карактеристични и за подоцнежната дизнификација на животните. Така, еден од воведните кадри ја прикажува ангелската Снежана како ги чисти скалите и мелодично пее пред јато благо антропоморфизирани бели гулаби. Принцот влегува на сцената набргу потоа на неантропоморфизиран бел коњ и со голем мек бел пердув во неговата кралска сина шапка. Овие моменти – еден од раните прикази на животни во филмовите на *Дизни* – не само што укажу-

ва колку се сеприсутни животните во овие филмови туку доловува и три мошне различни претстави на животни: антропоморфизирани суштества кои комуницираат со човечките ликови (гулабите), потчинети неантропоморфизирани суштества (коњот на Принцот) и предмети (белиот мек пердув во шапката на Принцот). Овде романтизираните гулаби се во јукстапозиција на потчинетиот коњ и објектифицираната птица во форма на пердув. Како што тече филмот се појавуваат повеќе животински ликови и предмети, а се појавува и поголема повреда и објектификација. За илустрација, ловецот кој ја одведува Снежана во шумата носи кожна облека, а цуцињата користат елен за да ја влечат својата рударска кола. Покрај тоа, одредени видови (како што се гулабите) се јасно поврзани со просоцијални ликови и безбедни ситуации, но други видови (како што се лилјаци, стаорци и орли) се јасно поврзани со антисоцијални ликови и опасност. На пример, кога Снежана се губи во шумата, таа е исплашена од мноштво црни лилјаци; стаорци ја населуваат ќелијата за правење напивки на зловната маќеа; орлите радосно ја следат маќеата додека паѓа од карпа кон својата смрт. Дополнително, на одредени видови им се нанесуваат општествено прифатливи штети, а на други видови не. На пример, птицата чиј пердув ја краси шапката на Принцот никогаш не се споменува; оттука, објекти-

фикацијата на оваа птица е само имплицирана и, на тој начин, е контекстуализирана како прифатлива. Спротивно на тоа, антропоморфизирани, инфантилни, потчинети зајаци кои ѝ помагаат на Снежана во чистењето и готвењето воопшто не се соочуваат со никаква повреда или објектификација. Стентон заклучува дека „оваа дискриминација помеѓу различните видови се повторува низ целокупната Дизниева продукција“ (Stanton, 2021: xvi).<sup>4</sup>

Врз основа на деталната анализа на Дизниевите филмови, Стентон донесува неколку општи заклучоци. Прво, се покажува дека филмовите на *Дизни* одразуваат специстички ставови, при што постојано се имплицира дека е неприфатливо да се повредуваат одредени видови (како што се кучињата и слононите), но исто така се имплицира дека е општествено прифатливо да се повредуваат други видови (како што се рибите и инсектите). Второ, филмовите ги оспоруваат само оние прашања за благосостојбата на животните кои се веќе општествено неприфатливи или стануваат такви. Покрај тоа, тие ја доведуваат под прашање само штетата што влијае врз мал број животни, како што е употребата на животни за забава. Трето, тие постојано ја романтизираат, хуморизираат и минимизираат рутинската повреда и објектификација што животните ја доживуваат за време на процеси што се потенцијално штетни, како

---

<sup>4</sup> Културните стереотипи и расистичките ставови суптилно се пренесуваат не само преку изборот на физичките карактеристики на лошите животински ликови туку и преку употребата на јазик со акценти и карактеристични изрази што укажуваат на расна или етничка припадност. Во Дизниевиот бестселер *Кралот лав* (1994), на пример, членовите на кралското семејство зборуваат со британски акцент, додека гласовите на хиените звучат како оние на урбаното црно и латиноамериканско население.

што е фармерското одгледување. Четврто, филмовите на *Дизни* можат да влијаат врз тоа како гледачите ја согледуваат благосостојбата на животните, можеби повеќе и од многу организации фокусирани на заштита на животните, како што е ПЕТА (People for the Ethical Treatment of Animals). Петто, индивидуализацијата значително влијае врз тоа како гледачите размислуваат за животните, дури и кога овие животни се измислени и анимирани. Шесто, обемот на повреда што ја доживува животинскиот лик и колкаво сочувство му нуди наративот во голема мера зависи од тоа колку е антропоморфизиран тој лик. Често се имплицира дека животните со силно антропоморфизирана природа не треба да бидат повредувани. Спротивно на тоа, животните кои не се антропоморфизирани често се прикажани како доживуваат повреда што се смета за прифатлива. Седмо, бидејќи филмовите на *Дизни* ретко прикажуваат насилство врз

животните (како најраспространета форма на насилство во светот), тие не успеваат да го прикажат обемот на повреда што им се нанесува на животните во реалноста.<sup>5</sup>

Со оглед на тоа што филмовите за животни помагаат во генерирањето и одржувањето на идеологии во врска со животните, а во најголем дел антропоцентричната идеологија што го нагласува претпоставениот факт дека луѓето се повредни од животните, интересно е што употребата на животни во филмовите е законски регулирана, на пример, во Кодексот за филмска продукција во Соединетите Држави. Иако ова се чини дека ги рedefинира животните како „морално значајна категорија на физичкиот капитал“ (Molloy, 2011: 43), тоа го чини во рамки на доминантните нормативни општествени претпоставки за луѓето, животните и трудот. Според Молој, која го проучува феноменот на „животински ѕвезди“, законодавството про-

<sup>5</sup> Се разбира, другата страна на овој аргумент е дека филмовите за животни можат да бидат исклучително корисни начини за промовирање на благосостојбата и/или правата на животните. Со оглед на тоа што филмовите сочинуваат толку голем дел од западната популарна култура, идеите за животните што тие ги пласираат можат да бидат мошне моќни. Познато е дека бројни филмови, телевизиски серии и рекламни кампањи што вклучуваат животни често резултираат со експлозија на посвојување или купување на прикажаните животни (а подоцна и со напуштање на тие животни). Таков е случајот со далматинците по Дизниевата играна верзија на *101 далматинец* (1996), чивавите по телевизиските реклами на *Тако бел*, како и со џек расел териерите поради популарноста на Еди во телевизиската серија *Фрејзер*. Некои филмови можат да имаат влијание врз тоа како се гледа на контроверзните прашања за животните, како што е зголемениот интерес за вегетаријанството по филмовите *Бејб* (1995) и *Кокешки во бегство* (2000), или зголемената загриженост за чувањето китови во заробеништво по *Слободниот Вили* (1993). Сепак, иронично е што дури и филмовите со проживотинска тематика, како *Потрагата по Немо* (2008), можат да завршат предизвикувајќи штета на животните. Така, „по објавувањето на *Потрагата по Немо* продажбата на рибата-клоун нагло се зголеми, што значеше дека уште повеќе риби беа затворени во садови и аквариуми, иако филмот конкретно го предизвикуваше гледачот да го согледа таквото заробеништво за штетно“ (DeMello, 2021: 403).

ширено за да ги вклучи животните е помалку загрижено за нивната благосостојба отколку за препознавањето од страна на индустријата на штетата што може да се причини со тоа што би биле жигосани како сурови. Таа тврди дека филмската индустрија создава илузија дека животните-актери уживаат во она што го прават, а тоа, покрај проширување на законодавството, ги доведува филмските студија постојано да преговараат за позиција помеѓу економијата и етиката. Така, создавањето на животински свезди „се потпира на создавање илузија дека индивидуализираните животни повеќе не се само физички капитал, туку се активни, автономни членови на работната сила“ (Ibid., 44). За Молој, филмовите за животни повеќе се однесуваат на луѓето и нивните економии отколку на животните: „Производството на сликата на свезда е процес што ги преобликува животните – нешта на природата – во културно достапни хуманизирани стоки“ (Ibid., 46). Во продолжение следи куса анализа токму на овој последен аспект преку примерот на животинските слики на социјалните медиуми.

### **Животинските слики на социјалните медиуми**

Животните често се сметаат за ефикасни алатки за рекламирање. Тие можат да се користат за пренесување посакувани културни значења на производите со кои се поврзани и функционираат како симболични и алегорични средства за изведување на вешти маркетиншки конструкти, кои всушност вршат објектифика-

ција на животните. Така, на пример, кравите од фејсбук- и инстаграм-профилите на производителите од млечната индустрија можат да се сметаат за алатки за економски цели. Овие слики на „среќни крави“ (Molloy, 2011: 120) и „среќно млеко“ (Linné, 2014: 21) го претставуваат производството на млечни производи како природно и етичко, при што кравите играат централна улога.

На фејсбук-профилот на шведскиот производител *Хјорднара*, на пример, централни се сликите и наративите за среќни крави кои се добро згрижени. Тонот е полн со љубов и грижливост, како во описот на една од сликите, каде што се гледа јуница на бујна ливада, на која пишува: „*Хјорднара* и преслатката мала јуница Лили Му ви посакуваат на сите убави недели“. Друг пример е кравата на сликата од инстаграм-профилот на данскиот бренд за путер *Брејтој*, која позира за селфи со слатко маче, со насловот: „Обидувајќи се да добијам повеќе лајкови“.

Персонализацијата на кравите во овие примери е проткаена со контрадикторност, амбивалентност и иронија. Од една страна, се чини смешна бидејќи читателите знаат дека вистинските крави не се сончаат, ниту се обидуваат да добијат повеќе лајкови, позирајќи со слатки мачиња. Од друга страна, оваа персонализација ја унапредува крајната цел на млечната индустрија, да ги објектифицира кравите и да ги продава нивните телесни течности како стоки. Но, тоа го чини така што најпрво им припишува личности, со ветување на непроблематичен однос помеѓу луѓето и кравите, што, всушност,

е илузија. На крајот, уривањето на границата човек – крава со доделување антропоморфизирани индивидуалност на кравите во суштина функционира во правец на зајакнување на истата таа граница. Животинските субјекти што се создадени се речиси, но не сосема луѓе. Основната импликација е дека „иако животните можат да бидат како луѓето, тие се сепак само животни и постои одредена граница помеѓу нас и нив“ (Ibid., 24).

Еден од изразите што јасно укажува на објектификацијата на кравите во млечната индустрија е често споменуваната метафора за кравата како машина што произведува млеко. Така, еден од администраторите зад фејсбук-профилот на *Хјорднара* пишува:

*Мора да се согласиш дека кравите се фантасмични животни. Едноставно кажано, жива биолошка и органска фабрика, каде што тиреваат влегува на едниот крај, нуспроизводите излегуваат на другиот крај, а за нас тие испорачуваат добар, естествен и хранлив еликсир на животниот во форма на млеко. Се поклопувам пред кравите и фармерите кои се трикаат за нив (Ibid., 27).*

Ваквата идеја го нагласува односот помеѓу луѓето и кравите како чист и морално непроблематичен, всушност, криејќи го експлоататор-

скиот однос на дело кога луѓето го земаат млекото од кравите. Млечната индустрија е Прокрстова постела за животните бидејќи „животните се физички изменети, реторички обезличени и онтолошки избришани за да ги одразат и моделираат целите на нивните експлоататори“ (Ibid.).

Корисничките профили на Фејсбук и Инстаграм на млечната индустрија се создадени да изгледаат како прозорци кон секојдневниот живот на кравите, но, слично како што луѓето го претставуваат својот секојдневен живот на социјалните медиуми некои работи се преувеличени, а други се изоставени. Објавите и коментарите на профилите конструираат наратив не само за природноста на животот на млечните крави туку и за природноста на производството на млеко и млечни производи. Од рекламирањето на млечната индустрија отсутствуваат индустријализираната страна на фармерството, потчинувањето на природата во фабриките, убивањето животни, присилното оплодување на кравите и одвојувањето на телињата од нивните мајки. Социјалните медиуми ја мешаат видливоста со транспарентноста и го кријат делот од животот на кравите кога не пасат по бујните ливади, туку се затворени и врзани во штали.<sup>6</sup> Постои мала поврзаност со вистински-

<sup>6</sup> Во попозитивен тон, Де Мело ја истражува ерупцијата на животни на социјалните медиуми. Допадливите и смешни фотографии, видеа и мемиња од животни се сеприсутни на интернет, како што е случај со *Lolcats* - фотографии од мачки со смешни, граматички погрешни натписи. Првата таква е создадена на почетокот на 2007 година од програмерот Ерик Накагава, а на неа е прикажан дебел, сив мачор со молбен израз на лицето и натпис: „Можам ли добиеш чибсбургер?“. „*Lolcats* се слават затоа што се мачки (многумина го црпат својот хумор од вообичаените карактеристики на мачките, како што е игнорирањето на луѓето), но исто така затоа што ги изразуваат смешните и темни мисли на луѓето кои ги создале сликите. Во оваа

те отелотворени животни зад оваа претставена реалност. Додека секојдневниот живот на кравите на зелените пасишта е во центарот на вниманието на маркетиншките напори, за огромното мнозинство животни чие млеко станува млечен производ на полиците во супермаркетите оваа идилична рурална средина е фикција.

### Од животински претстави кон човечки идентитети

Претставите на животните ги одразуваат и ги обликуваат поимите за разликите помеѓу луѓето и животните и, со тоа, ги одразуваат и ги обликуваат начините на кои луѓето се гледаат самите себеси. Затоа културните претстави на животните се исклучително важни како огледална другост што го рефлектира човековото поимање на сопствениот идентитет.

Што, всушност, кажуваат за луѓето различните претстави на животни? Медиумите имаат моќ да создаваат морална паника во однос на животните, а често таквата загриженост, на пример, за специфични „опасни“ раси на кучиња, е симболична за загриженоста за други прашања и манифестирана како резултат на нарушувањето на границата помеѓу човекот и природата, што пак самото по себе може да биде поврзано со пошироката загриженост за ерозијата на антропоцентризмот. Исто така, одредени дискурси можат да укажат на начините на кои преку културните форми животните го одразуваат

патријархатот, маскулинистичкиот идентитет, конструирањето на женственоста и на човековата сексуалност. Иако во сите овие случаи животните се присутни, фокусот е врз луѓето.

На еден познат плакат за кампања против носење крзно на *Гринпис* е прикажана жена во чевли со високи потпетици како влече крзно палто што остава крвава трага, со натпис кој гласи: „Потребни се до 40 мутави животни за да се изработи крзно палто. Но, доволно е само едно за да го носи“. Сликата е шокантна; таа е важен потсетник за ужасите на крзнарската индустрија. Носењето крзно од одредени животни е сè уште поврзано со луксуз во голем број земји, а индустријата вклучува и заработување и одгледување животни за нивното крзно. И додека кампањите против носење крзно се мошне успешни, осврнувајќи се на гореспоменатиот плакат, Керол Адамс констатира дека сликите што се користат во кампањите понекогаш „ги зајакнуваат предрасудите што ги омаловажуваат жените“ (цит. спор. Peggs, 2012: 118). Иако носењето крзно веќе станува одбивно во многу земји, сепак идејата дека жените носат крзнен палта „е вградена во маскулинистичката културна претстава за женственоста“ (Ibid.). Оваа маскулинистичка гледна точка е поткрепена од „арогантното око“ (Ibid.), концепт кој се употребува во феминистичката теорија за истражување на тоа како мажите ги гледаат жените, како жените се гледаат себеси и другите жени, како и ефектите од сето тоа.

---

смисла, *Lolcats*, уште еднаш, се замена за луѓето. Можеме да се поврземе со чувствата изразени во натписите на *Lolcats* затоа што, на крајот на краиштата, тие се наши сопствени чувства“ (DeMello, 2021: 407).

Во многу култури на жените и на животните се гледа како на предмети, а, според Адамс, затоа што и мажите и жените „ја асимилираат патријархалната култура, човечкиот машки поглед е експониран и од едните и од другите кога се гледаат животните“ (Ibid., 119). Адамс го користи концептот на „арогантно око“ за да го означи процесот на објектификација, при што „арогантното око“ е очигледно во спојувањето на женственоста со носењето крзнено палто. Осврнувајќи се на конкретниот гореспоменат плакат, Адамс анализира дека елементот на кој се базира сликата во кампањата носи високи потпетици, со облечено крзнено палто што го влече по земја во сексуално провокативна поза. Секако, ваквата претстава не може да биде на маж затоа што, во западната култура, жените се

оние кои се културно поврзани со крзното и обично жените се прикажани како сексуални провокатори. Покрај она што е содржано на сликата, Адамс го критикува и натписот. Идентификувањето на жените со „мутави животни“ е евоцирање на „западната политичка традиција која ги гледа жените токму како мутави животни“ (Ibid.), па поради таа причина е јасно дека лицето „без глава“ не може да биде маж.<sup>7</sup> Така, заклучува Адамс, оваа кампања против носењето крзно е во дослух со процесот на објектификација бидејќи плакатот ја одразува патријархалната култура која ги објектифицира и жените и животните.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> И Де Мело се осврнува на аспектот на негативните слики на животни во форма на животински пејоративи, кои најчесто се користат за омаловажување на жените и малцинствата. Термините како „кучка“, „крава“ и „свиња“ речиси исклучиво се однесуваат на жени и девојки и имплицираат голем број негативни особини, како што се глупавост, пасивност, нерасположеност и прекумерна тежина. Со други зборови, „огромниот број изрази што ги поврзуваат негативните особини кај жените со животните покажува презир не само кон животните туку и кон жените“ (DeMello, 2021: 341).

<sup>8</sup> Ваквата објектификација на жените и животните е очигледна и во други медиумски форми, на пример, во спортските списанија. Во анализа на случаен примерок од 15 изданија на ловечкото списание *Traditional Bowhunter*, објавени помеѓу 1992 и 2003 година, Линда Калоф и сор. се обиделе да го истражат сопоставувањето на ловот, сексот, жените и животните преку деконструкција на фотографиите, наративите и рекламите користени во списанието. Тие откриваат сексуализирани претстави на жените и животните во списанието што се потпираат на стереотипни женски карактеристики, заклучувајќи дека „културното конструирање на ловот е вкоренето во симболичен систем кој ги цени предаторството и доминацијата и ги поврзува ловот и сексот со жените и животните“ (цит. спор. Peggs, 2012: 121). Се разбира, ваквите дискурси не се ограничени само на конкретното анализирано списание. Калоф и сор. забележуваат дека популарните медиумски форми како што се порнографија, музички видеа, телевизија во ударен термин, долготражни филмови и наративи за црнечкото ропство го поврзуваат ловот на животни со сексот и ги поврзуваат жените со животните. Наративите во таквите културни производи конструираат и репродуцираат односи на доминација, какви што се патријархалните односи во општеството.

## Заклучок

Претставувањето може да се сфати како заменување на нешто во реалноста и како дел од еден конститутивен процес на создавање културни значења. Во оваа смисла, медиумското претставување не ја одразува реалноста на животите на животните, туку ги (ре)конструира животните во рамките на збир од дискурзивни граници што го одредуваат она што може да се каже, визуелно и аудитивно, за нив. Поради оваа причина, медиумските дискурси можат да го обликуваат јавното мислење за животните на начини кои само се чинат дека се природни и нормални. Всушност, дискурзивно конструирани како „животни“ во рамки на системите на производство и преку мрежи од односи, животните се отелотворени материјални суштества со интереси. Она што тогаш се доведува под прашање е врската помеѓу дискурзивната конструираност на животните и материјалната реалност на животите на животните.

Во овој контекст, Стив Бејкер истакнува дека „секоје разбирање за животното, и за тоа што значи животното за нас, ќе биде запознаено со и неразделно од нашето знаење за него-

вото културно претставување“ (Baker, 1993: 4). Ова, сепак, не значи (како што често и мошне брзо се претпоставува) дека е невозможно „вистински“ да се говори за животните поради словите на културно претставување што стојат на патот на точното разбирање на животните. Би било подобро да се каже, како што тоа го чини Бејкер, дека „секоја ефикасна културна стратегија во име на животните мора да се заснова на разбирање на современата културна практика“ (Ibid., 5), во чии рамки значителна улога игра претставувањето на животните во популарните медиуми.

Затоа, од витално значење е претставувањето на животните да не се отфрла како тривијална форма на човечки метафори, ниту пак медиумските индустрии да се демонизираат поради нивната улога во конструирањето на дискурси за животните. Наместо тоа, треба да се обрне внимание на различните односи помеѓу економијата на медиумското производство, естетиката и конвенциите на практиките на претставување, нормите на односите помеѓу луѓето и животните и историски утврдените дискурси што ги поврзуваат и контекстуализираат.

## Литература

- Arluke, Arnold & Clinton R. Sanders. 1996. *Regarding Animals*. Philadelphia: Temple University Press.
- Baker, Steve. 1993. *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- DeMello, Margo. 2021. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Columbia University Press.

- Linné, Tobias. 2014. 'Grazing the Green Fields of Social Media.' Pp. 19-32 in Andersson, Erika, Amelie Björck & Ann-Sofie Lönnngren (eds.). *Exploring the Animal Turn: Human-Animal Relations in Science, Society, and Culture*. Lund: Pufendorf Institute.
- Malamud, Randy. 2012. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Molloy, Claire. 2011. *Popular Media and Animals*. London: Palgrave Macmillan.
- Peggs, Kay. 2012. *Animals and Sociology*. London: Palgrave Macmillan.
- Shapiro, Kenneth J. 2008. *Human-Animal Studies: Growing the Field, Applying the Field*. Ann Arbor: Animals & Society Institute.
- . 2010. 'Objectification of Animals.' Pp. 395-396 in Bekoff, Marc (ed.). *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. 2<sup>nd</sup> ed. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Stanton, Rebecca R. 2021. *The Disneyfication of Animals*. London: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Nik. 2013. *Humans, Animals, and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Lantern Books.

**Filip Trajkovski**

**The Representation of Animals in Popular Media: a Sociocultural  
Perspective  
(Summary)**

Animal narratives occupy a prominent position within contemporary media landscapes, permeating popular forms of entertainment, news, and advertising. These representations have crystallized into recognizable and widely consumed genres, indicative of a sustained cultural fascination with animals. At first glance, the proliferation of viral animal videos, pet programs, wildlife documentaries, and nature-focused media channels, as well as box office trends, reflects the widespread public appetite for particular types of animal imagery. From a critical sociocultural standpoint, however, these media discourses do more than merely entertain—they function as mechanisms through which dominant constructs of animals are produced, circulated, and normalized. These sociocultural constructs are often entangled with broader systems of commodification and serve to reinforce normative frameworks of human-animal relations. This paper examines abovementioned issues, analyzing the complex intersections of industrial, social, and ethical dimensions that underpin the media's role in shaping contemporary representations of animals.

**Key words:** animals, representation, sociocultural constructs, popular media



## CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

**д-р Јане Коцабашија**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Православен богословски факултет „Св. Климент Охридски“, Скопје (Македонија) / **Jane Kodzhabashija (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, St. Clement of Ohrid Faculty of Theology in Skopje (Macedonia)

**Tatjana Srceva-Pavlovska (PhD)**, American University of Europe – FON in Skopje, (Macedonia) / **д-р Татјана Срцева-Павловска**, Американски универзитет на Европа - ФОН во Скопје (Македонија)

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

**Natali Rajchinovska-Pavleska (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Fine Arts, Skopje (Macedonia) / **д-р Натали Рајчиновска-Павлеска**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за ликовни уметности, Скопје (Македонија)

**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)

**Sofija Popovska**, M.A. student in North American Studies program, Georg-August University of Göttingen (Germany) / **Софија Поповска**, магистрант на програма за Северноамерикански студии, Георг-Август Универзитет во Гетинген (Германија)

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

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

**м-р Стево Павловски**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје (Македонија) / **Stevo Pavlovski M.A.** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology Blaze Koneski, Skopje (Macedonia)

**Филип Трајковски**, докторанд на Институт за социологија на Филозофски факултет при Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Македонија) / **Filip Trajkovski (PhD candidate)** University “St. Cyril and Methodius”, Faculty of Philosophy, Institute of Sociology, Skopje (Macedonia)

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

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

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

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

Number of copies Тираж  
150 copies 150 примероци

Списанието е застапено на



**EBSCO***host*



Central and Eastern European Online Library

[www.ceeol.com](http://www.ceeol.com)