

CONTEXT / КОНТЕКСТ 27

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

Editorial Board Редакција
Liedeke Plate (The Netherlands) **Лидеке Плате** (Холандија)
Maruša Pušnik (Slovenia) **Маруша Пушник** (Словенија)
Zlatko Kramarić (Croatia) **Златко Крамариќ** (Хрватска)
Zvonko Taneski (Slovakia) **Звонко Танески** (Словачка)
Ema Lakinska (Macedonia) **Ема Лакинска** (Македонија)

Editor – in – Chief Главен и одговорен уредник
Sonja Stojmenska-Elzeser (Macedonia) **Соња Стојменска-Елзесер** (Македонија)

ISSN 1857- 7377

This issue is supported by Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia
Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура на
Република Северна Македонија



**Министерство за култура
на Република Северна Македонија**

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

CONTEXT / КОНТЕКСТ 27

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



Skopje – Скопје
2023

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

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

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

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

Ракописите и редакциската преписка се упатуваат на следната адреса:

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

CONTENTS / СОДРЖИНА

Боби Бадаревски / Bobi Badarevski

КОН ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ КУЛТУРОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА НА КУЛТУРАТА И
ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА / Towards Interdisciplinary Cultural Research of Culture and Artificial
Intelligence..... 7

Саша Станишиќ / Sasha Stanishikj

ВЛИЈАНИЕТО НА ТРАНСМЕДИЈАЛНОТО РАСКАЖУВАЊЕ ВО СОВРЕМЕНИОТ МАРКЕТИНГ /
The Impact of Transmedia Storytelling in Modern Marketing..... 23

Мерсиха Исмајлоска, Љубица Топузоска / Mersiha Ismajloska, Ljubica Topuzoska

УНИВЕРЗАЛНАТА ЕТИКА, КУЛТУРАТА, ЕТИЧКОТО ОБРАЗОВАНИЕ И ГЛОБАЛНИТЕ ПРОЦЕСИ /
Universal Ethics, Culture, Ethical Education and the Global Processes 33

Билјана Рајчинова – Николова / Biljana Rajčinova-Nikolova

СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ ВИДЕН НИЗ ПРИЗМАТА НА ФОРУМОТ *КАЈГАНА*
И КОНЦЕПТИТЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОТ / St. Slement of Ohrid Seen through the Prism of the *Kajgana* Forum
and the Concepts of Identity 43

Александра Кузман / Aleksandra Kuzman

ГРАДСКИТЕ АРХИВИ КАКО ЧУВАРИ НА МАКЕДОНСКОТО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО / The City
Archives as Guardians of Macedonian Cultural Heritage 59

Ана Јовковска / Ana Jovkovska

КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА И КРЕАТИВНОТО МИСЛЕЊЕ / Children’s Literature and Creative Thinking.. 71

Жарко Иванов / Zarko Ivanov

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО ТРАНСНАЦИОНАЛНИТЕ КИНЕМАТОГРАФСКИ ПРОЦЕСИ / The
Macedonian film in Transnational Cinematographic Processes 79

Elmaze Nura / Елмазе Нура

FROM STANISLAVSKI’S ‘*METHOD OF PHYSICAL ACTIONS*’ TO BRECHT’S ‘*EPIC THEATRE*’ / Од
методот на физички дејствија на Станиславски до *ејскиот театар* на Брехт..... 91

Иван Антоновски / Ivan Antonovski

НОВИТЕ (АВТО)БИОГРАФИИ И ТИПОВИТЕ АВТОБИОГРАФСКА ПРОЗА – МАКЕДОНСКО ИСКУСТВО (ОБИД ЗА КАТЕГОРИЗИРАЊЕ НА РОМАНИТЕ *ИЗЛЕЗЕ СЕЈАЧОТ ДА СЕЕ* ОД ПАСКАЛ ГИЛЕВСКИ И *МЕМОАРИ НА ЗАДОЦНЕНИОТ РОМАНТИЧАР* ОД БОЖИН ПАВЛОВСКИ СПОРЕД ТИПОЛОГИИ НА СОВРЕМЕНАТА (АВТО)БИОГРАФСКА ПРОЗА) / The New (Auto)biographies and Types of Autobiographical Prose – Macedonian Experience (An Attempt to Categorize the Novels *The Sower Went Out to Sow* by Paskal Gilevski and *Memoirs of the Belated Romantic* by Bozhin Pavlovski According to the Typologies of Contemporary (Auto)biographical Prose)..... 101

Златко Панзов / Zlatko Panzov

МОДЕРНА АПОКАЛИПСА / A Modern Apocalypse 119

Ivana Trajanoska / Ивана Трајаноска

BUZAROVSKA'S *I'M NOT GOING ANYWHERE*: IDEALIZATION OF THE WESTERN WORLD AND DISILLUSIONMENT IN GEOGRAPHICAL DISPLACEMENT / *Не одам никаде* на Бужаровска: Идеализација на западниот свет и разочарување при географско раселување 133


Маријана Клеменчич / Marijana Klemenčich

ФЕМИНИСТИЧКА РЕВИЗИЈА НА ИСТОРИЈАТА: МАКЕДОНСКИ КОНТЕКСТ - РОМАНОТ *КУКЛИТЕ НА РОСИЦА* ОД ОЛИВЕРА НИКОЛОВА / Feminist Revision of History: Macedonian Context - The Novel *Rosica's Dolls* by Olivera Nikolova 147

Боби Бадаревски

УДК 004.8:304.4

Review article / Преџлеген научен џџруг



КОН ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ КУЛТУРОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА НА КУЛТУРАТА И ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА

Клучни зборови: интердисциплинарност, културолошки студии, вештачка интелигенција, ChatGPT, методологија

ChatGPT (Generative Pre-trained Transformer) (OpenAI 2023) е вештачки интелигентен систем развиен од OpenAI, базиран на големите трансформерски модели за природните јазици. Претходните верзии на моделот, како што се GPT-2 и GPT-3, се појавија во 2019 и 2020 година. Сепак, ChatGPT како специфичен модел и услуга, вклучувајќи ја и платформата OpenAI ChatGPT, стана достапен за корисниците во ноември 2022 година.

Реакцијата на јавноста кон ChatGPT беше разновидна. Од една страна, јавноста беше воодушевена од неговите способности да генерира кохерентен, информативен и креативен текст што го прави корисен во многу области, како што се автоматизирано генерирање на содржина, превод на јазици, синтеза на информации и други компјутациски задачи. Од друга страна, се јавија критики и воздржаност. Јавноста беше и сè уште е загрижена за потенцијалната злоупотреба на таквата технологијата, како на пример, генерирање на фалсификувана информација, спам и токсичен текст (Sharples and Pérez у Pérez 2022).

Академската заедница, исто така, имаше поделени чувства на појавата на ChatGPT. Научниците од областа на компјутерска наука и вештачка интелигенција го поздравиле овој напредок во областа на машинското учење и обработката на природните јазици. Сепак, тие исто така се фокусираа на испитувања на неговите ограничувања и на проблемите поврзани со етичките и безбедносните прашања на системот. Научници од други дисциплини, како што се филозофијата и социологијата, ги анализираа влијанието на ChatGPT врз општеството и улогата на вештачка интелигенција во динамиката на културата. Некои ги истражуваа етичките предизвици и потенцијалните последици

за пазарот на трудот, образованието и демократијата (Liu 2021).

Оваа статија цели да креира рамка за интердисциплинарни културолошки истражувања на поврзаноста на културата и вештачката интелигенција. Преку спојување на теорија и практика од различни академски дисциплини, како што се културолошките студии, студиите за новите медиуми, студиите за киберкултурата и студиите за медиумите и комуникацијата, статијата предлага нова истражувачка рамка која ќе овозможи анализа и интерпретација на комплексните односи меѓу културните феномени и вештачката интелигенција. Исто така, статијата предлага методолошки насоки за истражување на овие области. Воедно, низ текстот ќе се потенцира значењето на активната соработка и дијалогот меѓу научниците од различни дисциплини и практичарите за постигнување на целите на оваа нова рамка за истражување на поврзаноста на културата и вештачката интелигенција.

Што е ChatGPT

ChatGPT е голем јазичен модел на вештачка интелигенција кој е обучен да разбира и генерира текст врз основа на големи количини семиотички податоци (OpenAI 2023). Како дел од класата на „големи јазични модели“ тој функционира преку процес на машинско учење, при што системот учи од податоци за да ги разбере структурите и зависностите во јазикот. Еден од најпознатите големи јазични модели е GPT-3, кој е во состојба да обработува текстови на различни јазици, да одговара на прашања, да ге-

нерира текстови и да учествува во разговори со корисници. Сепак, иако големите јазични модели се многу напредни, тие сè уште имаат ограничувања. Тие можат да направат грешки, да генерираат неточни или нерелевантни информации и немаат свест или разбирање за процесираниот јазичен материјал и за комуникацискиот контекст.

GPT-моделите користат посебен вид на машинско учење познат како „ненадзирано машинско учење“. Во ненадзирано машинско учење моделите се „тренираат“ на големи количини на немаркирани податоци, без насоки за експлицитни задачи или одговори во однос на таквите податоци. Низ процесот на „тренирање“, GPT користи техника наречена „предвидување на следниот збор“ и на тој начин се „обучува“. За време на процесот на тренирање, GPT-моделите се изложени на големи количини на текстови, како што е литература, вести, веб-страници и други извори на информации. Задачата на моделот е да научи да предвидува кој збор (знак) ќе следи во текстот на комуникацијата, врз основа на „претходниот“ комуникациски контекст. Моделот учи да усвојува граматика, синтакса, стил и различни семиотички факти во текот на овој процес. За да ги исполни овие задачи, GPT користи алгоритми за оптимизација за да ги ажурира параметрите на моделот и да ги намали грешките во предвидувањето на следниот збор (знак). Со текот на времето и со аквизиција на големи количини на текстови, моделот станува сè поуспешен во предвидување на зборовите и разбирање на јазикот. Иако GPT-серијата се тренира преку *ненадзорно* ма-

шинско учење, тие можат да се приспособат на различни задачи преку техника наречена „пренос на учење“ (transfer learning). Ова значи дека GPT може да се користи за широк спектар на задачи, како што се класификација на текст, прашања и одговори, сумирање на текстот, парафразирање и други семиотички постапки, со минимално дополнително тренирање или приспособување на моделот.

Што се однесува до оригиналноста на генерираната семиотичка содржина, GPT генерира текст што може да се смета за оригинален во смисла дека ги комбинира и преработува информациите што ги научил од текстовите со кои е трениран. Моделот не креира сосема нови идеи или информации кои не се застапени во податоците со кои е трениран (Elkins and Chun 2020). Сепак, GPT може да генерира текст кој изгледа убедливо и креативно, иако текстот се потпира на обрасците што ги анализираше за време на тренирањето. Во извесна смисла, може да се смета дека содржината што ја генерира GPT е оригинална, бидејќи моделот ги комбинира и преработува информациите што ги научил од тренингот со податоците на нов и „креативен начин“. Од друга страна, важно е да се има на ум дека сè уште е ограничен во знаењето што го научил од податоците со кои е трениран и не може да создава сосема нови идеи или информации кои не се присутни во податоците. Но, иако GPT може да креира текстови кои се различни и креативни, тој сè уште зависи од знаењето што го стекнал во текот на тренирањето, и неговата оригиналност се изразува во рамките на тоа знаење: не може да создава со-

сема нови концепти или информации надвор од корпусот текстови што ги усвоил.

Вештачки автономни агенти на културната продукција

Според критериумите на теоријата на вештачката интелигенција, GPT може да се смета за интелигентен автономен агент во некои аспекти, но не целосно (Chan 2023). GPT има ограничени способности во поглед на адаптирање на својата околина и вршење на акции кои имаат директно влијание врз околината. Тој е фокусиран на обработка на природни јазици и генерирање на текст, и нема сензори или актуатори кои може да ги користи за да се интегрира со светот на ист начин како автономни роботи или други видови автономни агенти. Иако GPT може да се смета за автономен во поглед на генерирањето на текст и одговарањето на прашања без континуирано човечко водство, тој не е целосно автономен агент во смисла на интеракција со светот и вршење акции кои имаат директно влијание на околината.

Големите платформи како Google, Facebook, Amazon, Spotify и Netflix користат автономни агенти на вештачка интелигенција за да ги подобрат своите услуги и да создадат софистицирано корисничко искуство (Striphas 2015). Има многу примери за користење на автономни агенти од страна на овие компании. На пример, Google користи автономни агенти за пребарување и рангирање на резултатите од пребарувањето, препораки за видеа на YouTube, прашање-одговор системи, преведување на јазици

и дополнителни аспекти на аналитика и обработка на природни јазици. Facebook применува автономни агенти за филтрирање на спам, модерирање на содржина, препораки за пријатели и објави, таргетирање на огласи и други аспекти на обработка на природни јазици и аналитика на податоци. Amazon користи автономни агенти на системи за препораки на производите, оптимизација на логистиката и управување со складиштата, управување со цените и аналитика на потрошувачкото однесување. Spotify користи автономни агенти за да ги анализира корисничките преференции и да ги препорачува песните и плејлистите што најверојатно ќе им се допаднат на корисниците. Netflix применува автономни агенти за да ги анализира корисничките преференции и ги препорачува филмовите и сериите што најверојатно ќе им се допаднат на корисниците, како и за оптимизација на преносот (streaming) и аналитика на податоците. Овие примери покажуваат дека автономните агенти играат клучна улога во функционирањето и подобрувањето на големите платформи и услугите што ги нудат (Hallinan and Striphas 2016).

Може да се тврди дека автономните агенти на вештачката интелигенција имаат влијание врз критериумите и стандардите во културата и општеството, бидејќи се вклучени во социјалните и културните платформи што ги користиме секојдневно (Seyfert and Roberge 2016). Овие агенти ги обработуваат големите количества податоци за да ни препорачаат содржина која „веројатно“ ќе ни се допадне, врз основа на нашите претходни интереси и активности на

овие платформи. Сепак, иако автономните агенти може да имаат влијание на вкусот и ставовите на публиката и поединците, треба да се земе предвид дека тие не се свесни или намерни творци на „културата на платформите“. Нивната примарна цел е да ги задоволат потребите и интересите на корисниците, па така, тие само учат и се адаптираат врз основа на податоците што ги добиваат од корисниците. Во одредена смисла, може да се каже дека автономните агенти се огледало на нашите колективни интереси и вредности, но не и нивни творци. Покрај тоа, важно е да се истакне и улогата на човечките модератори и уредници кои работат зад кулисите на овие платформи. Тие често ги поставуваат правилата и насоките за автономните агенти, одлучувајќи кои видови содржини се прифатливи а кои не. Затоа, човечката одлука и неговото влијание сè уште играат значајна улога во формирањето на однесувањето или креирањето на вкусот на социјалните платформи и интернет-сервиси (Roberge and Castelle 2021).

Па сепак, улогата на автономните агенти на овие платформи е одлучувачка во одредени контексти, бидејќи тие директно влијаат на тоа кои видови содржини ни се препорачуваат и како ни се селектираат информациите (Hristova et al. 2021). Во оваа смисла, агентите на вештачка интелигенција имаат значително влијание врз тоа што гледаме, што слушаме и што читаме на интернет. Сепак, важно е да се има на ум дека автономните агенти се дизајнирани да учат од корисничките податоци и да се адаптираат на нив. Така, иако тие може да имаат одлучувачка улога во препораката и рангирањето на содр-

жината, тие сè уште се водени од интересите и поведението на корисниците. Нивното влијание е делумно рефлексивна на нашите сопствени интереси и вредности, но, исто така, еден дел од влијанието доаѓа од самиот алгоритам на автономните агенти (Sudmann 2019). Иако автономните агенти на овие платформи сигурно имаат влијание во даден контекст, сè уште е важно да ги восприемаме овие технологии како алатки кои ни служат, а не како независни творци на култура и општество. На крајот, корисниците и човечките модератори имаат клучна улога во тоа како функционираат автономните агенти и како тие ќе влијаат на културата и општеството (Schuilenburg and Peeters 2020).

Местото и улогата на алгоритмите и автономните агенти како тема на културните политики станува сè поважна, особено со зголеменото влијание на дигиталните платформи во нашето секојдневие. Меѓународните организации, како што се ООН и ЕУ, работат на развој на политики кои ќе ги водат користењето и примената на алгоритми и автономни агенти на начин кој ќе биде развоен за општеството и културата (European Commission et al. 2022).

Еден аспект на културните политики за вештачката интелигенција е прашањето за приватноста и одговорноста при употребата на алгоритмите (DG 2019). Организациите се фокусираат на развој на политики кои ќе ги обврзат компаниите да бидат транспарентни во врска со тоа како работат нивните алгоритми и како тие влијаат на корисниците и културата. Заштитата на разноликоста и културното наследство е важен аспект на културните политики за вештач-

ката интелигенција (Uzelac and Cvjetičanin 2008). Културните политики треба да ја дефинираат улогата на алгоритмите кон промоција на содржини од различни култури и заедници, и на тој начин да обезбедат гаранција дека малцинските групи и нивните култури се засилени присутни во дигиталните платформи. Културните политики може да се фокусираат на развој на протоколи и стандарди за безбедно користење на алгоритми и автономни агенти за да се заштитат личните податоци на корисниците и нивните културни интереси.

Вештачката интелигенција како предмет на истражување на културолошките студии

Вештачката интелигенција (ВИ) како предмет на истражување во културолошките студии е актуелна последниве години (Elliott 2018). Со порастот на примената на ВИ во различни аспекти на општеството и културата, научниците и истражувачите се интересираат за нејзините влијанија и последици (Mökander and Schroeder 2022). Во културолошките студии се разгледуваат различни можни пристапи кон истражувањето на ВИ. Причините за проблемите во воспоставувањето на ВИ како предмет и тема во културолошките студии произлегуваат од нивното тематско вкрстување со сродните видови студии, како што се студиите на новите медиуми, студиите за киберкултурата и студиите за медиуми и комуникација, но и од дефинирањето на самиот предмет на истражување. Концептот на ВИ како истражувачка категорија

е различно конципиран во киберкултурата, информациската, дигиталната или алгоритамската култура како предмет на истражување, иако овие концепти се поврзани на многу начини и се важни како истражувачки контекст и содржина (Katalin Feher and Attila I. Katona 2021). Во продолжение ќе бидат дадени можни контексти и пристапи на истражување и анализа на ВИ, како во културолошките студии така и во студиите на новите медиуми, студиите за киберкултурата и студиите за медиуми и комуникација (Jin 2021).

Можни пристапи, контексти и теми на истражување на ВИ од перспектива на културолошките студии би биле насочени кон различни тематски области: **Анализа на дискурсот и наративи:** Истражувачите може да изучуваат како ВИ се претставува во медиумите, филмовите и наративите, но и како тоа претставување ја обликува идејата на ВИ во културата. **Влијание на ВИ врз општествените и културните практики:** Истражувањето може да се фокусира на тоа како ВИ влијае на секојдневието на луѓето, на нивните односи, на културните обичаи и практики. **Приватност и етика:** Културолошките студии може да ги разгледуваат етичките прашања поврзани со ВИ, на пример, алгоритамска пристрасност, дискриминација, злоупотреба на податоци и други прашања. **Технолошки детерминизам и критички теории:** Некои истражувачи може да се фокусираат на критички анализи на влијанието на ВИ врз културата, дебатирајќи за прашањата на технолошки детерминизам. **Меѓукултурни аспекти:** Истражувањето на ВИ може да се фо-

кусира на разновидните начини на кои различни култури и заедници ја разбираат и прифаќаат ВИ, како и на тоа како ВИ влијае на глобалната култура. **Автономни агенти и културни индустрии:** Истражувањето може да се фокусира на улогата на автономни агенти во културните индустрии, како што се филм, музика, издавачки дејности и уметност, и како тие ја обликуваат културната продукција и потрошувачките склоности. **Вештачката интелигенција и уметноста:** Истражувањето може да се фокусира на улогата на вештачката интелигенција во уметничката продукција, на пример, да ја испитаат улогата на машинско учење и генеративни алгоритми при создавањето уметност, дизајн и други креативни изрази. **Вештачката интелигенција и образованието:** Културолошките студии може да разгледуваат како вештачката интелигенција влијае врз образовниот систем и учењето, како на пример, адаптивно образование, лични асистенти и улогата на ВИ во креирање нови образовни стратегии и методи. **Вештачката интелигенција и социјалната интеракција:** Културолошките студии може да го истражуваат влијанието на вештачката интелигенција врз социјалната интеракција и односите меѓу луѓето, преку анализа на разговорни четботови, виртуелни асистенти и аватари.

Прашањата и темите за сексизмот, расизмот, ксенофобијата, предрасудите исто така можат да бидат теми на културолошките истражувања на вештачката интелигенција преку анализа на начинот на кој алгоритмите и вештачките интелигенции можат да ги реплицираат, да ги засилат или да ги прикријат разните

форми на дискриминација и стереотипизација (Schulz and Smokvina 2018). Еве неколку примери како ова се појавува во истражувањето: **Алгоритамска пристрасност:** Истражувањето на алгоритамска пристрасност се фокусира на тоа како вештачката интелигенција може да усвои и да примени дискриминирачки обележја при анализа на податоци и одлучување. На пример, ако еден алгоритам е трениран на податоци кои содржат расистички или сексистички ставови, тој може да ги усвои и да ги примени истите ставови при одлучување. **Пристап до технологија:** Истражувањето на пристапот до технологија го разгледува влијанието на вештачката интелигенција врз маргинализираните и потиснатите групи. Може да се испитува дали маргинализираните групи имаат ист пристап до технологијата и како тоа влијае на нивното учество во општеството. **Содржина и репрезентација:** Културолошките истражувања на вештачката интелигенција можат да го разгледуваат начинот на кој вештачката интелигенција ја генерира и ја разбира содржината што ја генерира. На пример, може да се испитува дали некоја вештачка интелигенција може да ги идентификува и да ги намали стереотипите при генерирањето текст или слики. **Етика и одговорност:** Истражувањата на вештачката интелигенција можат да се фокусираат на прашањата на етиката и одговорноста кои се во врска со употребата на алгоритми и вештачка интелигенција. Ова може да вклучува расправи за тоа кој е одговорен за неправедни или дискриминаторски резултати на алгоритмите и како може да се постигне поголема одговорност и транспарент-

ност. **Дизајн и развој на алгоритми:** Културолошките истражувања можат да ги разгледуваат процесите и практиките на дизајнирање и развој на вештачката интелигенција, со цел да се идентификуваат начините со кои може да се превенираат или се да се намалат предрасудите и дискриминацијата. Ова може да вклучува истражување на кои начини се вклучени различни интереси и перспективи во развојот на технологијата, како и пристапи на развој на ВИ што се сензитивни кон социјалните и културните аспекти. **Образование и информирање:** Истражувањата на вештачката интелигенција можат да се фокусираат на образованието и информирањето на корисниците и широката јавност за потенцијалните предрасуди и дискриминација кои може да бидат причинети од вештачката интелигенција. Ова може да вклучува развој на образовни програми, работилници и други ресурси кои ќе им помогнат на луѓето да разберат како работи вештачката интелигенција и како да ја користат одговорно и критички.

Со овие теми и аспекти на истражување, културолошките студии на вештачката интелигенција можат да придонесат кон поголемо разбирање на влијанието на вештачката интелигенција врз општеството и културата, и да идентификуваат начини на кои може да се превенираат или да се намалат предрасудите и дискриминацијата. Ова може да води до развој на праведни и сензитивни технологии кои ги уважуваат и одразуваат потребите и интересите на различните групи и поединци во општеството. Истражувањата на вештачката интелигенција можат да соработуваат со други дисциплини,

како што се социологија, антропологија, психологија, право и политички науки, со цел да се испитаат комплексните врски меѓу технологијата, културата и општеството. Таквата соработка може да вклучува истражувања на влијанието на вештачката интелигенција врз демократијата, приватноста, рамноправноста и човековите права, како и за надзорната улога на политиката и законите во регулирањето на технологијата.

Културолошките истражувања на вештачката интелигенција се различни од студиите за новите медиуми, киберкултурата и студиите за медиумите и комуникацијата по тоа што тие се фокусираат на специфичните аспекти на вештачката интелигенција и нејзиното влијание врз културата и општеството. Иако овие области се заемно поврзани и може да има преклопување во истражувањата, сепак сите тие имаат засебни стратегии, цели и пристапи.

Студиите за новите медиуми ја истражуваат вештачката интелигенција (ВИ) како дел од широката област на дигиталните технологии и нивното влијание врз културата, комуникацијата и општеството. Во рамките на овие студии, ВИ може да се разгледува од различни аспекти и во различни контексти. Некои примери ги вклучуваат технолошките аспекти, како што се истражување на основните принципи, архитектурата и алгоритмите што се користат во развојот на ВИ, како и примената на овие технологии во различни области, како што се: маркетинг, образование, уметност и други. **Социјални и културни аспекти:** Анализа на начините на кои ВИ ги менува социјалните практики и

микро меѓучовечките врски, како и влијанието на овие технологии врз формирањето на идентитетот, вредностите и убедувањата. **Политички и економски аспекти:** Разгледување на улогата на ВИ во формирањето на економската и политичката структура на дигиталните медиуми, како и на прашањата поврзани со регулативата и контролата на овие технологии. **Креативност и иновации:** Анализа на улогата на ВИ во креативните процеси и во развојот на нови форми на уметност, музика, кино и други културни изрази во кои се вклучени новите дигитални медиуми.

Студиите за киберкултурата се фокусираат на истражувањето на дигиталната култура и социјалниот живот во киберпросторот (Bell 2001). Вештачката интелигенција (ВИ) игра важна улога во овие студии, поради нејзиното сè пошироко користење во различни аспекти на онлајн животот. Некои од пристапите на истражување на ВИ во студиите за киберкултурата вклучуваат: **Онлајн идентитет и претставување:** Како ВИ може да влијае на начинот на кој луѓето се претставуваат себеси и заемно дејствуваат со другите во киберпросторот, преку користење на аватари, ботови или други средства за дигитално претставување. **Виртуелни заедници и социјализација:** Истражување на улогата на ВИ во формирањето и одржувањето на виртуелните заедници, како и на начините на кои овие технологии го менуваат процесот на социјализација и учество во онлајн групи. **Дигитална демократија и политичко учество:** Разгледување на влијанието на ВИ на политичката комуникација и учеството

во киберпросторот, како и на потенцијалните предизвици и можности за демократијата во дигиталната ера. **Приватност и сигурност:** Анализа на етичките и правните прашања поврзани со користењето на ВИ во киберкултурата, вклучувајќи ги прашањата за приватност, сигурност и одговорност. **Киберкултурна уметност и креативност:** Истражување на новите форми на уметничко изразување и креативност што се создаваат со користење на ВИ во киберпросторот.

Студиите за медиумите и комуникацијата се фокусираат на разбирањето на процесите и влијанието на комуникацијата преку различни медиуми, како и на социјалните, културните, политичките и економските аспекти на медиумите (Gillespie et al. 2014). Вештачката интелигенција (ВИ) игра сè поважна улога во овие студии поради своето интегрирање во медиумите и комуникациските технологии. Некои од пристапите на истражување на ВИ во студиите за медиумите и комуникацијата вклучуваат: **Алгоритамски медиуми:** Истражување на начините на кои ВИ и алгоритмите влијаат на селекцијата, организацијата и презентацијата на информациите во медиумите, како и на начинот на кој корисниците пристапуваат и интерактираат со содржината. **Персонализација и микротаргетирање:** Анализа на употребата на ВИ за да се создадат посебно прилагодени и сегментирани комуникациски пораки, како и на етичките и социјалните последици од овие практики. **Онлајн комуникација и дијалог:** Истражување на улогата на ВИ во поддршка на комуникација и дијалог меѓу корисници-

те во онлајн просторот, како и на влијанието на овие технологии врз комуникациските обрасци и социјалните врски. **Процеси на продукција и дистрибуција на содржина:** Разгледување на начините на кои ВИ ги менува процесите на создавање и размена на содржина, како и на новите бизнис-модел и медиумски практики што произлегуваат од тоа. **Етика и регулатива:** Анализа на етичките предизвици и регулативните прашања поврзани со користењето на ВИ во медиумите и комуникацијата, вклучувајќи ги прашањата околу приватноста, сигурноста, одговорноста, предрасудите и нерамноправното пристапување до информации. **Влијанието на ВИ врз јавното мислење и политичката комуникација:** Истражување на улогата на ВИ во ширењето на информации, дезинформации и фалсификации, како и на влијанието на овие технологии врз формирањето на јавното мислење и политичките процеси. **Медиумска писменост и образование:** Развој на стратегии и инструменти за подобрување на медиумската писменост и критичкото размислување во врска со користењето на ВИ во медиумите и комуникацијата, со цел да се овозможи информирано и активно учество во дигиталното општество. **Улогата на ВИ во медиумски иновации и трансформации:** Истражување на потенцијалот на ВИ за да се олесни развојот на нови медиумски формати, платформи и услуги, како и на влијанието на овие иновации врз медиумските индустрии и културата (Kruikemeier et al. 2021).

Сите овие аспекти и пристапи во студиите за медиумите и комуникацијата го истражува-

ат влијанието на вештачката интелигенција на разни нивоа – од индивидуално до општествено – и ја проследуваат динамиката на промените што произлегуваат од интеграцијата на ВИ во медиумите и комуникациските технологии (Manovich 2000).

Интердисциплинарна теоретска и истражувачка рамка на културолошки истражувања во испитување на алгоритмите и вештачката интелигенција

За да се креира интердисциплинарна теоретска и истражувачка рамка која ќе ги вклучи културолошките истражувања, студиите за новите медиуми, студиите за киберкултурата и студиите за медиумите и комуникацијата во испитување на алгоритмите и вештачката интелигенција, може да се следат следните чекори: **Дефинирање на истражувачките прашања и цели:** Изработка на јасни истражувачки прашања и цели кои се фокусираат на пресечни точки меѓу различните дисциплини и проблематики во врска со алгоритмите и вештачката интелигенција. **Ревидирање на сродна литература:** Преглед на сродните теоретски и емпириски податоци од различни дисциплини, со цел да се идентификуваат области на пресек и потенцијални интеграции. **Развој на теоретска рамка:** Изработка на теоретска рамка која ќе ги интегрира клучните концепти, теории и пристапи од различните дисциплини, и која ќе ја адресира интердисциплинарната природа на истражувањето. **Избор на истражувачки мето-**

ди: Примена на мешани методи од различни дисциплини за да се обезбеди широк спектар на податоци и перспективи, и да се олесни анализата на комплексните заемни односи меѓу алгоритмите и вештачката интелигенција и нивното влијание на културата и општеството. **Анализа и интерпретација на податоците:** Систематска анализа и интерпретација на податоците, со користење на различни теоретски и аналитички рамки, и идентификација на увидите и наодите што се релевантни за повеќе дисциплини.

Поврзувањето и синтезата на резултатите од различни дисциплини, со цел да се создаде холистичко разбирање на влијанието на алгоритмите и вештачката интелигенција врз културата и општеството, треба да вклучува идентификација на сличности и разлики во наодите, истражување на каузални врски меѓу наодите и анализа за можни импликации и насоки. Изработката на заклучоците и препораките што се однесуваат на истражувачките цели и прашања, врз кои се базирани интегрираните наоди од различните дисциплини, треба да претставуваат основа за предлози за политики, образовни програми, дизајн на технологија и други акции што може да се преземат за да се постигне позитивна спрега меѓу ВИ и културата и општеството.

Со следење на овие чекори, може да се развие интердисциплинарна теоретска и истражувачка рамка која ги вклучува културолошките истражувања, студиите за новите медиуми, студиите за киберкултурата и студиите за медиумите и комуникацијата во истражувањето на алгоритмите и вештачката интелигенција.

Дополнително на оваа група студии, вклучувањето на дигиталната хуманистика може да има клучна улога во оваа интердисциплинарна рамка (Werthner et al. 2022). Дигиталната хуманистика се фокусира на истражување и анализа на човековата култура и наследство преку примена на дигитални технологии и компјутерски методи. Дигиталната хуманистика може да се вклучи во оваа интердисциплинарна рамка преку развој на нови дигитални методи и алатки, како што се техниките на визуализација. Вклучувањето на дигиталните хуманистички перспективи може да придонесе кон разбирањето на алгоритмите и вештачката интелигенција во контекстот на човековата култура и наследство. Ова може да вклучува анализа на историските и културни корени на алгоритмите и вештачката интелигенција, како и компаративна историска анализа за нивното влијание врз различни аспекти на човековиот живот.

Општиот придонес на интердисциплинарните културолошки истражувања на поврзанооста на културата и вештачката интелигенција е да ги идентификува клучните социокултурни фактори кои влијаат на развојот и функционирањето на вештачката интелигенција и начинот на кој таа го обликува нашето културно и социјално искуство. Критичката анализа на влијанието на вештачката интелигенција може да ни покаже на кој начин алгоритмите и вештачката интелигенција влијаат на културата и општеството, да се идентификуваат потенцијалните предизвици и проблеми, како и да предложат решенија за нив. Интердисциплинарните културолошки истражувања мо-

жат да ги истакнат клучните културни вредности кои треба да се земат предвид при развојот и функционирањето на вештачката интелигенција, со цел да се обезбеди усогласеност со потребите и очекувањата на општеството. Спојувањето на различни научни дисциплини може да води до развој на нови методи и практики кои ќе овозможат поефикасно истражување и разбирање на комплексните односи меѓу културата и вештачката интелигенција. Интердисциплинарните културолошки истражувања можат да ги олеснат дијалогот и соработката меѓу различните актери, како истражувачи, развивачи на технологии, политички фигури и широката јавност, со цел да се обработат и решат проблемите и предизвиците поврзани со вештачката интелигенција и културата. Резултатите од овие истражувања можат да послужат како основа за формулирање на регулативни и политички рамки кои ќе обезбедат одржлив и етички развој на вештачката интелигенција, што ќе биде во согласност со културните вредности и потреби на општеството.

Со други зборови, интердисциплинарните културолошки истражувања можат да придонесат кон пошироко разбирање на комплексните односи меѓу културата и вештачката интелигенција, но и да обезбедат одлучувачки увид и практични решенија за справување со проблемите и предизвиците што можат да произлезат од нивната заемна интеракција.

Проширување на рамката: интердисциплинарните културолошки истражувања и когнитивната наука

Културолошките студии на вештачката интелигенција и истражувањата од когнитивната наука имаат поврзаност во неколку аспекти. Оваа поврзаност е резултат на интердисциплинарниот карактер на овие области, како и на заедничките прашања и предизвици на кои се обидуваат да одговорат (Müller 2013). Прво, културолошките студии на вештачката интелигенција би се занимавале со анализа на социокултурните и историските контексти кои се вклучени во развојот и примената на вештачки интелигентни системи. Тие истражуваат како идеите, вредностите и претставите за човечката интелигенција и когнитивните процеси се интегрирани и отсликувани во дизајнот и функционирањето на вештачки интелигентни системи. Со други зборови, културолошките студии на вештачката интелигенција разгледуваат како социокултурните и когнитивните фактори влијаат врз развојот на технологијата и како таа, од своја страна, влијае врз општеството и културата. Од ова гледиште, културолошките студии може да се сметаат за комплементарни со когнитивната наука, бидејќи обете области се занимаваат со прашањата поврзани со човековото знаење, размислување и когнитивните способности. Второ, истражувањата во когнитивната наука се фокусираат на проучувањето на човековиот ум, вклучувајќи ја меморијата, перцепцијата, мислењето, учењето, емоциите, и дру-

ги когнитивни процеси. Оваа област е од клучен интерес за дизајнерите на вештачка интелигенција, бидејќи тие се стремат да ги разбираат и имплементираат човековите когнитивни способности и процеси во вештачките интелигентни системи (Gurumoorthy et al. 2018). Истражувањата во когнитивната наука и културолошките студии на вештачката интелигенција заедно би го разгледувале начинот на кој технологијата може да ги реализира, отелотвори човековите когнитивни и културни аспекти во вештачките интелигентни дизајни. Трето, истражувањата во когнитивната наука и културолошките студии на вештачката интелигенција се среќаваат во областа на етика и влијанието на вештачката интелигенција врз културата. Двете науки заедно ги разгледуваат етичките и моралните предизвици кои произлегуваат од развојот на вештачката интелигенција, како што се: злоупотребата на лични податоци, предрасудите во алгоритмите, автономните оружја, прашањата околу рамнотежата меѓу технолошките напредок и зачувување на човечките вредности и интереси. Четврто, истражувањата во когнитивната наука можат да придонесат кон културолошките студии на вештачката интелигенција со остварување на подобро разбирање на начините на кои се формира човечкиот ум и влијанието од културата и обратно (Kronenfeld 2016). Ова може да им помогне на дизајнерите на вештачки интелигентни системи да создадат технологии кои се осетливи на културните разлики и да бидат способни да се приспособат на различни културни контексти. Во крајна линија, поврзаноста меѓу културолошките сту-

дии на вештачката интелигенција и истражувањата во когнитивната наука е од големо значење за развојот на ефикасни и етички одговорни вештачки интелигентни системи. Обединувањето на знаењето и методите од овие две области може да овозможи подобро разбирање на човековата интелигенција и когнитивни процеси, како и да го прошири нашиот увид во улогата на културата во развојот и функционирањето на вештачката интелигенција и на човековите когнитивни капацитети.

Оваа соработка може да ги поддржи непрекинатите напори на истражувачите и инженерите да развиваат вештачка интелигенција, која не само што е напредна технички но и која ќе ги разбира и практикува културните и етичките аспекти на човековото општество. Истражувањата во когнитивната наука и културолошките студии на вештачката интелигенција заедно можат да обезбедат една целосна, балансирана и одговорна основа за развој и примена на вештачката интелигенција во иднина. Таквата соработка може да помогне за обезбедување

оптимална интеграција на технологијата во различни културни контексти и да се реализираат потенцијалните придобивки од вештачката интелигенција.

Заедничката работа меѓу когнитивната наука и културолошките студии на вештачката интелигенција исто така може да има значителни последици за образованието и формирањето на нова генерација истражувачи и практичари во овие области кои подеднакво се заинтересирани за технологијата и културата. Интеграцијата на знаењето и методите од двете науки може да го поддржи развојот на креативни и критички мислителите, кои се способни да се справуваат со комплексните проблеми поврзани со вештачката интелигенција и да се вклучат во иновативни и етички одговорни пристапи. Само со разбирање на целосната слика и примена на знаењето од различните научни области може да се оствари одржлив и корисен напредок во областа на вештачка интелигенција, обликуван според потребите и вредностите на човековото општество и различните култури кои го сочинуваат.

Bobi Badarevski

**Towards Interdisciplinary Cultural Research of Culture and
Artificial Intelligence**
(Summary)

This article aims to create a framework for interdisciplinary cultural research on the connection between culture and artificial intelligence. By bringing together theory and practice from various academic disciplines, such as cultural studies, new media studies, cyberculture studies, and media and communication studies, the article proposes a new research framework that will enable the analysis and interpretation of the complex relationships between cultural phenomena and artificial intelligence. The article also suggests methodological guidelines for research in these areas. At the same time, the text will emphasize the importance of active cooperation and dialogue between scientists from different disciplines and practitioners to achieve the goals of this new framework for researching the connection between culture and artificial intelligence.

Key words: interdisciplinarity, cultural studies, artificial intelligence, ChatGPT, methodology

Литература

- Bell, D. (2001). *An Introduction to Cybercultures*. ROUTLEDGE.
- Chan, Anastasia (2023). GPT-3 and InstructGPT: technological dystopianism, utopianism, and “Contextual” perspectives in AI ethics and industry. *AI and Ethics* 3 (1), 53–64. <https://doi.org/10.1007/s43681-022-00148-6>.
- DG, EPRS (2019). Understanding algorithmic decision-making: Opportunities and challenges.
- Elkins, Katherine/Chun, Jon (2020). Can GPT-3 Pass a Writer’s Turing Test? *Journal of Cultural Analytics* 5 (2). <https://doi.org/10.22148/001c.17212>.
- Elliott, Anthony (2018). *The culture of AI. Everyday life and the digital revolution* / Anthony Elliott. London, ROUTLEDGE.
- European Commission/Directorate-General for Communications Networks, Content/Technology/Izsak, K./Terrier, A./Kreutzer, S./Strähle, T./Roche, C./Moretto, M./Sorensen, S./Hartung, M./Knaving, K./Johansson, M./Ericsson, M./Tomchak, D. (2022). *Opportunities and challenges of artificial intelligence technologies for the cultural and creative sectors*. Publications Office of the European Union.
- Gillespie, Tarleton/Boczkowski, Pablo J./Foot, Kirsten A. (2014). *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*. The MIT Press.

- Gurumoorthy, Sasikumar/Rao, Bangole Naren Kumar/Gao, Xiao-Zhi (2018). *Cognitive science and artificial intelligence. Advances and applications* / Sasikumar Gurumoorthy, Bangole Narendra Kumar Rao, Xiao-Zhi Gao. Singapore, Springer.
- Hallinan, Blake/Striphas, Ted (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. *New media & society* 18 (1), 117–137.
- Hristova, Stefka/Hong, Soonkwan/Slack, Jennifer Daryl (Eds.) (2021). *Algorithmic culture. How big data and artificial intelligence are transforming everyday life*. Lanham, Lexington Books.
- Jin, Dal Yong (2021). *Artificial intelligence in cultural production. Critical perspectives on digital platforms* / Dal Yong Jin. London, ROUTLEDGE.
- Katalin Feher/Attila I. Katona (2021). Fifteen shadows of socio-cultural AI: A systematic review and future perspectives. *Futures* 132, 102817. <https://doi.org/10.1016/j.futures.2021.102817>.
- Kronenfeld, David B. (2016). *A companion to cognitive anthropology*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- Kruikemeier, Sanne/Boerman, Sophie C./Bol, Nadine (2021). How Algorithmic Systems Changed Communication in a Digital Society. *Media and Communication* 9 (4), 116–119. <https://doi.org/10.17645/mac.v9i4.5005>.
- Liu, Zheng (2021). Sociological perspectives on artificial intelligence: A typological reading. *Sociology Compass* 15 (3). <https://doi.org/10.1111/soc4.12851>.
- Manovich, Lev (2000). *The Language of new media*. Cambridge, MIT Press.
- Mökander, Jakob/Schroeder, Ralph (2022). AI and social theory. *AI & SOCIETY* 37 (4), 1337–1351. <https://doi.org/10.1007/s00146-021-01222-z>.
- Müller, Vincent C. (2013). *Philosophy and theory of artificial intelligence*. Heidelberg/New York, Springer.
- OpenAI (2023). GPT-4 Technical Report. Available online at <https://arxiv.org/pdf/2303.08774>.
- Roberge, Jonathan/Castelle, Michael (2021). *The cultural life of machine learning. An incursion into critical AI studies* / edited by Jonathan Roberge, Michael Castelle. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Schuilenburg, Marc/Peeters, Rik (2020). *The Algorithmic Society. Technology, power, and knowledge* / edited by Marc Schuilenburg, Rik Peeters. London, ROUTLEDGE.
- Schulz, W./Smokvina, T. K. (2018). *Algorithms and Human Rights: Study on the Human Rights Dimensions of Automated Data Processing Techniques (in Particular Algorithms) and Possible Regulatory Implications*. Council of Europe.
- Seyfert, Robert/Roberge, Jonathan (2016). *Algorithmic cultures. Essays on meaning, performance and new technologies* / edited by Robert Seyfert, Jonathan Roberge. London, ROUTLEDGE.
- Sharples, Mike/Pérez y Pérez, Rafael (2022). *Story machines. How computers have become creative writers* / Mike Sharples and Rafael Pérez y Pérez. London, ROUTLEDGE.
- Striphas, Ted (2015). Algorithmic culture. *European journal of cultural studies* 18 (4-5), 395–412.
- Sudmann, Andreas (Ed.) (2019). The democratization of artificial intelligence. *Net politics in the era of learning algorithms*. Bielefeld, Transcript.
- Uzelac, A./Cvjetičanin, B. (2008). *Digital Culture: The Changing Dynamics*. Institute for International Relations.
- Werthner, Hannes/Prem, Erich/Lee, Edward A./Ghezzi, Carlo (Eds.) (2022). *Perspectives on Digital Humanism*. Cham, Springer International Publishing; Springer.

Саша Станишиќ

УДК 658.8:791-24

Review article / Преѓледен научен труд

ВЛИЈАНИЕТО НА ТРАНСМЕДИЈАЛНОТО РАСКАЖУВАЊЕ ВО СОВРЕМЕНИОТ МАРКЕТИНГ

Клучни зборови: трансмедија, нарација, маркетинг, конвергенција на медиуми, Хенри Џенкинс, *Игра на ѝронови*

Вовед

Во овој мој труд ќе го анализирам поимот на трансмедијалното раскажување во маркетиншки контекст, односно ќе ја објаснам улогата што трансмедијата ја има врз современите маркетиншки тенденции.

Живееме во време на конвергенција на медиумите, време во кое интернетот и новите дигитални медиуми од корен го менуваат начинот на кој комуницираме и ги распростираме информациите и артефактите. Се раѓа нова партиципативна култура во која трансмедијалното раскажување станува природен начин на создавање и восприемање содржини. Огласувачите се обидуваат да изнајдат нови начини да комуницираат со јавноста. Тие мора постојано да се адаптираат на секојдневното брзо менување на потрошувачките навики, што бара примена на

нови техники на комуникација. Трансмедијалното раскажување е една од нив.

Во првиот дел од мојот труд ќе го објаснам терминот на трансмедијалното раскажување во контекст на дивергенцијата на медиумите и партиципативната култура во која публиката не е само пасивен восприемач, туку активно учествува во создавањето на содржините. Ќе одговорам на прашањата: Што е трансмедија и трансмедијално раскажување? Каква е неговата улога во новата партиципативна култура?

Трансмедијалното раскажување го дефинирам според Хенри Џенкинс како раскажување на приказни низ различни медиуми со цел создавање на интерактивен однос со публиката која веќе не е пасивен гледач, туку активно учествува во создавање на наративниот свет (Jenkins 2008: 97). Трансмедијалното раскажување е интерактивна нарација која постои низ

повеќе платформи. Овој феномен овозможува активно учество на публиката како дел од наративниот креативен процес. Но трансмедиа не е обично транспонирање на иста содржина во различни медиуми, туку различните делови на приказната се расеани низ различни медиуми кои придонесуваат за наративната целина.

Трансмедијалниот процес на создавање приказни кои овозможуваат интерактивно искуство зазема клучно место во денешните маркетиншки кампањи. Тоа ќе го објаснам во вториот дел од мојот труд, каде преку анализа на два конкретни случаја/кампањи ќе ја покажам маркетиншката вредност што ја има овој начин на раскажување.

Првиот пример е маркетиншката кампања за *old spice (Old Spice)* од 2010 година. Тоа е една од првите и најуспешни кампањи што го користи трансмедиалниот концепт, кога со развивање на интерактивниот однос кон публиката успева да го преобрати потрошувачот во фан и да оживее еден бренд на изумирање.

Во вториот пример ќе го анализирам трансмедиалниот маркетинг преку примерот на телевизиската серија *Игра на трони (Game of Thrones)*, како дел од пошироката трансмедиална маркетиншка стратегија на каналот Ејч-би-о (НВО). Во случај кога самиот бренд е приказна, маркетиншките (пара)текстови стануваат интегрален дел од пошироката трансмедиална приказна/текст.

Што е трансмедиа?

Терминот трансмедиа првпат го воведува Марша Киндер. Во нејзината книга посве-

тена на „Тинејџерските мутанти нинџа желки“ (Teenage Mutant Ninja Turtles) зборува за трансмедиална интертекстуалност кога го опишува развојот на оваа франшиза, првично развиена како стрип-серијал, чиј успех овозможува ширење на тој свет на други медиуми и платформи, анимирани серии, видеоигри и филм. Таа овој феномен го нарекува „комерцијален трансмедиален екосистем“ (Kinder 1991: 42). Во времето кога Киндер пишува за овој феномен, интернетот и дигиталните медиуми беа во зародиш. Со појавата на WEB.02 и новите модерни технологии и начини на комуникација, радикално се менува начинот на кој комуницираме и восприемаме медиумски артефакти.

За тоа пишува Хенри Џенкинс, кој го презема поимот трансмедиа и директно го поврзува со конвергенцијата во културата. Конвергентна култура е нова форма на восприемање и консумирање на медиумски содржини, каде продуцентот и потрошувачот комуницираат на свои начини. Под конвергенција Џенкинс подразбира проток на содржини низ повеќе медиумски платформи, соработка меѓу повеќе медиумски индустрии и преселничко однесување на публиката која ќе оди насекаде во потрага по секаков вид забава (Jenkins 2008: 2). Конвергенцијата ја симболизира културната промена каде публиката се охрабрува да бара нови информации, да прави врски помеѓу расеаните медиумски содржини. Со модерните технологии и начини на комуникација, луѓето/корисниците гледаат содржини низ безброј различни направи, често истовремено. Трансмедијалното раскажување е дефинирано како проток на информации на различни платформи и формат, насочени кон

создавање на нов свет/универзум каде публиката е во постојана комуникација со содржините кои се расеани низ различни медиуми.

Под трансмедијално раскажување Џенкинс подразбира процес во кој интегралните елементи на приказната се систематски разложени (дисперзирани) низ повеќе канали на испорака со цел создавање на единствено, заедничко и координирано искуство на забава (Jenkins 2008: 97). Според тоа, секој медиум има свој единствен придонес во откривањето на приказната. Треба да напомене дека не секоја комбинација од повеќе медиуми е трансмедијална. Трансмедијалното раскажување не е само адаптација на истата приказна од еден во друг медиум. Клучен принцип на трансмедијално раскажување е дека деловите на приказната се дисперзирани/разложени низ различните медиумски канали во помали наративни парчиња. За разлика од мултимедијалната приказна, каде една иста содржина се прераскажува во различен медиум, трансмедијалната приказна се развива низ повеќе медиуми каде секој нов текст дава единствен придонес на целината на приказната. Секој медиум открива свој дел од приказната, која може да постои сама за себе, додека во исто време ја објаснува поголемата целина на приказната. Бидејќи секој медиум има свои единствени особини и предности, важно е тие предности да бидат соединети во секоја поединечна приказна за да дадат поинаква перспектива на приказната.

Трансмедијалното раскажување ја вклучува, информира и инспирира публиката која не е пасивна, туку е учесник во заедничко наратив-

но искуство преку поврзување и давање смисла на содржините кои се расеани низ различни медиуми и платформи. Поради дигиталната конвергенција, која е создадена како производ на новите технологии, трансмедијалното раскажување станува норма и ги предизвикува воспоставените начини на продукција и восприемање на содржини создавајќи наративни светови (story worlds) во кои публиката е поканета да учествува.

Маркетиншката вредност на трансмедијалното раскажување во партиципативната култура

Оваа промена во восприемањето на содржините создава нови начини на културна продукција. Се раѓа нова партиципативна култура која ја трансформира изолираната индивидуа во активен консумент кој споделува и бара интеракција (Pearson, 2010). Публиката веќе не е задоволна само со пораките кои ги добива, таа сака да го истражува наративниот свет. Оваа нова публика сака да учествува во приказната. Пасивниот гледач/потрошувач станува прозјумер (prosumer – кованица од произведувач и потрошувач) кој учествува во ремиксување и ресоздавање на продуктот. Се создава нова реалност каде потрошувачот во исто време произведува и консумира содржини.

Со толку многу алатки и платформи, хибридните форми на раскажување стануваат нормална појава. Сега речиси секој може да споделува приказни и содржини. Стариот модел на маркетинг е базиран на строга контрола над

протоколот на маркетиншките пораки, а таквата контрола веќе не само што не е практична туку е и непосакувана, каква што е познатата мисла на Џенкинс: *if it doesn't spread, it's dead*.

Со развојот на интернетот и новите технологии, главните маркетиншки алатки стигаат во рацете на потрошувачот. Се создаваат комплексни односи помеѓу произведувачот и потрошувачот. Обичните луѓе – како индивидуи и како заедници ги употребуваат, ги ремиксуваат и ги редистрибуираат сликите на брендот, без влијанието на тие што го создале. Пасивната публика станува фан, односно дел од фан-заедницата која е подеднакво важна како и официјалниот бренд. Како резултат на тоа, пораките и сликите на брендот се обликувани од корисниците исто колку од тие што го создале. Фановите стануваат дополнителни членови на маркетиншкиот тим на брендот.

Овие фан-заедници се многу поефективни во промоцијата и ширењето на еден бренд (Baum, 2007). Реалноста е дека корпорациите го имаат изгубено влијанието врз сопствените брендови, кои сега се во рацете на фановите кои можат да го користат и за свои цели (културни, политички).

Огласувачите се обидуваат да изнајдат нови начини да комуницираат со потрошувачите. Тие мора постојано да се адаптираат на постојаното менување на потрошувачките навики, што бара применување на нови техники на комуникација. Трансмедијалниот маркетинг е една од нив.

Трансмедијален маркетинг – особини и методи

Ако се водиме според дефиницијата на Џенкинс, трансмедијалниот маркетинг е комуникациски процес во кој информацијата за брендот е спакувана во интегриран наратив и е дисперзиран низ повеќе различни медиумски канали/платформи со цел создавање на интерактивно и примамливо искуство за брендот.

Низ трансмедијското раскажување, приказната за брендот се споделува со потрошувачите на интерактивен начин, така што потрошувачите активно учествуваат во раскажувачкиот процес со споделување линкови, пишување коментари, споделување на приказната со пријателите итн. (Cronin, 2016). Во трансмедијалниот маркетинг, маркетиншките (пара)текстови стануваат незаменливи делови од текстот и во одредена мера придонесуваат за неговите естетски квалитети (Gray 2010: 310). Границите помеѓу промотивните и креативните содржини се замаглуваат, маркетингот станува интегрален дел од филмот – своевиден бонус адаптиран на различни медиуми, кој се споделува низ социјалните медиуми.

Трансмедијалниот маркетинг бара холистички пристап кон создавањето на содржините – раскажувачки и маркетиншки, во кој тие се истовремено расеани низ повеќе платформи (Zeiser, 2015). Главната цел е да се создаде кохерентен и примамлив идентитет на брендот низ различни платформи и влезни точки. Главната маркетиншка вредност на трансмедијалниот пристап е во можноста за активно учество на

потрошувачите и поголемиот досег, каде преку различните точки на влез во приказната се стигнува до повеќе демографски групи и слоеви (Buckner and Rutledge, 2011).

Основната компонента на трансмедијалниот маркетинг е брендот – тоа најчесто е апстрактна идеја која го издвојува производот од конкурентите, кој може да биде во облик на производ, личност, компанија или идеја. Тоа е колекција од перцепции/претстави што ги имаат тие кои се свесни за брендот и значењата што произлегуваат од тие различни перспективи.

Од семиотичка точка, секој бренд е медиум кој може да создаде дискурс, да даде значење и да комуницира со целната публика. Поради тоа брендот може да се појави како наротив за кој може да се зборува. Нарацијата се користи да се мотивираат потрошувачите. Приказната има моќ да ги мотивира потрошувачите да учествуваат и да ги информира за производот или за брендот. Огласувачите користат наротивни техники во своите кампањи кои им дозволуваат на потрошувачите да учествуваат. Овие техники создаваат одржлив однос со муштерите со тоа што тие се трансформираат во промотори на брендот. Во следните делови, преку анализа на два конкретни случаја/кампањи, ќе ја прикажам маркетиншката вредност на трансмедијалното раскажување.

Анализа на случај 1 - Потрошувачот како фан – кампањата на „олд спајс“ (Old Spice)

Кампањата „The Man Your Man Could Smell Like“ е една од најуспешните маркетиншки

кампањи која успеа да го оживее брендот „олд спајс“ (Old Spice). Кампањата е револуционерна во нејзината трансмедијална стратегија и користењето на социјалните медиуми.

Во февруари 2010 г., компанијата „Проктер и Гембл“ (Procter & Gamble), производителот на „олд спајс“, ја започна својата кампања со онлајн реклама на Јутјуб. Премиерата на рекламата е темпирана да се одржи една недела пред финалето на Националната фудбалска лига, т.н. супербол – главниот маркетиншки настан во Соединетите Американски Држави. Главниот лик и заштитното лице на кампањата е поранешниот играч во Националната фудбалска лига – Ајзеа Мустафа, кој оскудно облечен, само обвиткан со крпа, ги објаснува полезностите од новиот гел за тело на „олд спајс“, со кој „вашиот маж може да мириса како него“. За разлика од другите кампањи на машки козметички производи, целната група на оваа кампања е женската популација. Но тоа што ја издвојува оваа кампања од другите конвенционални кампањи од тоа време е што премиерата на ударното рекламно видео се случи на Јутјуб, кога за еден викенд имаше над 26 милиони прегледи. Ова е прва голема маркетиншка кампања која се фокусира на новите дигитални медиуми и на партиципативната култура.

По пет месеци „олд спајс“ ја започна кампањата „Одговор“ (Response). Главен канал за комуникација на оваа кампања беа социјалните медиуми – Фејсбук и Твитер. Во 2010 година тоа беше револуционерен маркетиншки потег. Главниот херој (Ајзеа Мустафа) во приказната за брендот патува низ социјалните медиуми каде директно комуницира со потрошувачите.

чите/фановите. Наместо публиката да се бомбардира со непосакувани и редувантни пораки за брендот, таа се ангажира во дискусија. Тоа се прави преку повеќе различни канали на начин каде корисникот/консументот се охрабрува да учествува. Тоа учество може да биде директна интеракција со брендот или со други членови од публиката, создавање на содржини итн.

Кампањата започна со едноставна порака/статус споделен на Фејсбук и Твитер преку профилите на „олд спајс“. И покрај тоа што е напишана од официјалниот профил на „олд спајс“, таа не е официјална. Главниот лик, односно претпоставениот автор на пораката е – Мустафа сака да разговара со потрошувачите. Тој во наредните денови, во повеќе од 180 кратки видеа одговара на прашањата што се поставени на социјалните медиуми од приватни профили, како и од познати личности. Кулминацијата на кампањата се случи кога Мустафа преку својот профил сподели предлог за брак.

Ова е клучна и револуционерна промена во начинот на размислување. Со вклучување на интерактивна комуникација со потрошувачите тие стануваат фанови и се вклучуваат во создавањето на новата приказна за брендот.

Битни се неколку фактори за успехот на оваа кампања. Кампањата успеа да создаде лични врски и интерактивна комуникација со корисниците, кои сега се фанови. Рекламата има самосвесен хумор, кој сосема одговара со духот на партиципативната култура. Тоа овозможува корисниците да ги инвестираат своето време и креативноста во брендот без директно да се рекламира брендот. Во повеќето од видеата

не се ни спомнува брендот „олд спајс“. Со користење на различни медиуми и платформи се поттикнува учество и комуникација низ повеќе целни групи, кои се вклучуваат во создавањето на вредноста на брендот.

Оваа маркетиншка кампања ја покажува моќта на социјалните медиуми и на трансмедиијалното раскажување во трансформирањето на потрошувачот во фан. Брендот веќе не е херој кој треба да го спаси беспомошниот потрошувач, туку потрошувачот е херој низ своето сопствено патување. Брендот е само ментор кој го охрабрува и му помага во текот на неговото патување.

Анализа на случај 2 – Игра на троновите или игра на приказни. Брендот како трансмедиијална приказна во *Игра на троновите (Game of Thrones)* на Ејч-би-о

Стратегијата на трансмедиијалното претставување на наративниот свет е стратегија што ја користат повеќето холивудски студија и големите медиумски куќи. Тоа им овозможува да ги промовираат своите филмови пред нивните премиери или да го задржат интересот помеѓу две епизоди или продолжетоци на одреден филмски серијал. Но, Ејч-би-о (НВО) е првата голема медиумска куќа/продукција која системски ја вклучува трансмедиијата во својата стратегија за развој и промоција. Носечките серии на Ејч-би-о овозможуваат создавања на посебен наративен свет во кој публиката (фановите) може да

влезе во различни точки од приказната во различни медиуми.

Во таа смисла *Игра на ѝронови* е базирана врз фантастичниот серијал романи на Џејмс Мартин. Серијалот веќе имаше создадено своја фан-заедница, а фантастичниот свет на Вестерос и борбата на неговите седум кралства овозможува развивање на еден наративен свет.

Стратегијата на Ејч-би-о со состои во постоење на еден главен медиум (матица, mothership) со свои карактери, раскажување и универзум. Околу тој универзум се создава верна и активна фан-публика, која потоа го шири наративот на повеќе медиумски платформи. Фановите имаат улога на заговорници и поддржувачи на серијата и на нејзиниот наратив и помагаат содржините да се сподедуваат во јавноста (Bourdaa, 2014).

Со својата трансмедијална кампања Ејч-би-о имаше две главни цели – да ги придобие веќе постоечките фанови на романите на Џејмс Мартин и да ја доближи епската и комплексна приказна до оние гледачи кои не ги читале книгите. Тоа е свет со многу детали, политички интриги и психолошки драми.

Во овој случај главен медиум/матица е телевизиската серија околу која беа развиени различни содржини. Важниот сегмент од стратегијата се состоеше во сетилното претставување на фантастичниот и мистериозен свет на Вестерос. Основните човекови сетила се едни од точките на влез преку кои публиката може да влезе во фантастичната приказна на Вестерос. За сетилото на вид, беше изградена виртуелна реплика на Сидот кој ги одделува седумте

кралства од северот и Земјата на белите шетачи (white walkers). Репликата беше достапна на интернет како симулација, каде посетителот може да се стави во улога на чуварите на Сидот и да ја набљудува околината. За сетилото на вкус, со помош на професионални готвачи, се измислија рецепти со вкусови од седумте кралства на Вестерос. Соодветно на тоа, за сетилото за мирис беа дизајнирани парфемии за секое кралство.

Во друг сегмент од кампањата, беа таргетирани посветените фанови на книгата со развивање на посебна апликација – веб-играта *The Maesters' Path*, преку која корисниците можат да отклучуваат ексклузивни содржини. Тоа се комплексни внесувачки приказни, создадени да ја замаглат границата помеѓу реалноста и фикцијата.

Во носечката приказна – матица (серијата) беа создадени наративни мостови кои овозможуваат органско вклучување на овие сегменти во приказната. Со поврзување на текстот и паратекстот се создава единствен, кохерентен и издржан наративен свет (story world). Паратекстот/промоцијата е интегрален дел од текстот, не постои разлика помеѓу маркетингот и тоа што се промовира.

Преку трансмедијското раскажување Ејч-би-о доаѓа до нови начини за зацврстување на сопствениот бренд на канал/продуцент кој создава квалитетна и издржана програма. Тие го користат трансмедијското раскажување како стратегија за брендирање преку создавање на внесувачко наративно искуство за публиката, каде се губи границата помеѓу текстот и паралелна

текстот, помеѓу производителот и потрошувачот, авторот и публиката.

Заклучок

Со развојот на интернетот и новите дигитални технологии и начини на комуникација, суштествено се менува начинот на кој ги продуцираме и создаваме содржините. Ова веќе не е свет на еднонасочна хиерархиска комуникација на масовните медиуми. Веќе не постои привилегиран медиум, туку комуникацијата е хоризонтална и интерактивна. Информациите слободно циркулираат, содржините се споделуваат и лесно се едитираат. Публиката/потрошувачот не е веќе пасивен набљудувач, туку е фан и прозјумер – сака креативно да учествува во создавањето на содржините. Трансмедијалното раскажување, дефинирано како интерактивен процес на раскажување на една приказна низ повеќе медиуми, им овозможува на огласувачите и продуцентите да пронајдат начини за да комуницираат со новата онлајн публика.

За разлика од класичното рекламирање, овој партиципативен пристап ги повикува потрошувачите (кои сега се фанови) да учествува-

ат во обликувањето и ширењето на наративот. Денес, маркетиншките пораки повеќе се дискусија отколку еднонасочна комуникација со потрошувачите.

Во претходните примери покажав како трансмедијалниот маркетинг им овозможува на огласувачите да ги искористат посебните особини на различните дистрибутивни канали и да допрат и да ангажираат различни сегменти од публиката преку различни точки на влез. Овие трансмедијални маркетиншки кампањи не само што имаат поголем досег, туку овозможуваат поголемо учество на корисникот/публиката. Маркетингот станува интегрален дел од едно дело со кој е поврзан во поширок трансмедијален контекст, каде паратекстот станува рамноправен со текстот.

Тие создаваат нови начини на развивање на брендот, додека во исто време комуникацијата станува партиципативен процес кој го оживува брендот. Во тој процес се губи разликата помеѓу маркетингот и тоа што се промовира, помеѓу текстот и паратекстот. Трансмедијалниот маркетинг станува дел од пошироката трансмедијална приказна. Со други зборови, денес сè е маркетинг.

Литература

- Baym, Nancy (2007), The new shape of online community: the example of Swedish independent music fandom, First Monday, 12(8). https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/7545/Baym_ShapeofOnlineCommunity.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bourdaa, Mélanie(2014), This is not Marketing. This is HBO: Branding HBO with Transmedia Storytelling, Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network
- Buckner, B., & Rutledge, P. (2011), Transmedia Storytelling for Marketing and Branding: It's Not Entertainment, It's Survival, International Association of Marketing.

- Cronin, John (2016), Teach students to communicate a brand story with transmedia storytelling, *Journal of Research in Interactive Marketing* 10(2):86-101
- Gray, Jonathan(2010), *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. NYU Press
- Kinder, Marsha (1991), Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: *From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press
- Jenkins, Henry(2008), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press
- Pearson, Roberta, “Fandom in the Digital Era” - *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture* 8.1 (Feb. 2010)
- Tenderich, Burghardt, Design Elements of Transmedia Branding ,USC Annenberg Innovation Lab.1 January 2013
- Tenderich, B. (2014). *Transmedia Branding*, Frankfurt: EIMO European Institute for Media Optimization.
- Zeiser,Anne(2015), *Transmedia Marketing From Film and TV to Games and Digital Medi*, Focal Press

Sasha Stanishikj

The Impact of Transmedia Storytelling in Modern Marketing
(Summary)

In this paper, I will analyze the concept of transmedia storytelling in a marketing, ie, i will explain the role of transmedia in modern marketing trends.

In the first part i will discuss the term transmedia storytelling in the context of media divergence and participatory culture in which the audience is not just a passive recipient but actively participates in the creation of content. I will answer the questions: What is transmedia and transmedia storytelling? What is its role in the new participatory culture?

The transmedia process of creating stories that enable an interactive experience occupies a key place in today's marketing campaigns. I will explain that in the second part of my paper, where through the analysis of two specific cases - campaigns, I will show the marketing value that this way of storytelling brings.

The first example is the marketing campaign for *Old Spice* from 2010. It is one of the first and most successful campaigns that uses the transmedia concept, where by developing an interactive relationship with the audience, it manages to convert the consumer into a fan and revive a dying brand.

In the second example, I will analyze transmedia marketing through the example of the television series *Game of Thrones*, as part of the broader transmedia marketing strategy of the HBO channel. In the case where the brand itself is a story, marketing (para)texts become an integral part of the wider transmedia story/text.

Key words: transmedia, narration, media convergence, *Game of Thrones*, Henry Jenkins

Мерсиха Исмајлоска, Љубица Топузоска

УДК 37.017:17]-027.511

Professional article/ Сџручен џруг

УНИВЕРЗАЛНАТА ЕТИКА, КУЛТУРАТА, ЕТИЧКОТО ОБРАЗОВАНИЕ И ГЛОБАЛНИТЕ ПРОЦЕСИ

Клучни зборови: етика, етичко образование, глобализација

*Oh teachers, are my lessons done? / Учииџели,
дали моџиџе лекџии се завршени?*

*I cannot do another one / Не би можел учииџе
една*

*They laughed and laughed and said, Well child
/ Тие се насмевнаа и со насмевка кажаа*

*Are your lessons done? / Па геџе, дали лек-
џииџе се завршени?*

*Leonard Cohen, Teachers / Леонард Коен,
Учииџели*

1. Вовед

Општествениот напредок го направи животот поедноставен, но истовремено овој развој предизвика и различни компликации и проблеми. Во една ваква ситуација, соочени со предизвиците на современото живеење, се наметна прашањето за основните животни начела. Денес животот е драстично поинаков од оној во

минатото, кога заедниците биле повеќе или помалку независни една од друга, одделени поради дистанцата, неможноста од брза комуникација, ограничениот транспорт, како и од меѓусебните општествени разлики. Оваа состојба од денешен аспект е целосно променета благодарение на информатичко-технолошката револуција, транспортот и соработката меѓу државите.

За таквата поврзаност на светот денес, големо влијание имаат медиумите, комуникациско-информатичката технологија, економскиот развој и меѓународната политика, кои се и основните карактеристики на глобализацијата или универзализацијата.

Глобализацијата е процес на сеопшто поврзување на светот и на луѓето во сите сфери на живеењето. Во техничка смисла, во светот рапидно се шират сознанијата и дејствата, постои кохеренција на силите, знаењата и творештво-

то. Но, глобализацијата ги зафаќа и другите делови на човековата егзистенција, градејќи слични гледишта во поглед на уметноста и културата, па така новата култура е светска. И во науката, општо, се забележуваат процесите на универзализација на ставовите. Затоа во еден таков контекст одговорноста е поголема. Во една глобална универзализација на ставовите нужна е едукација на поединецот. Токму етичките вредности се заеднички за целото човештво, тие го обединуваат при запознавање едни со други и при постигнување на благородни цели. Тргувајќи уште од Стара Грција, ни универзалното етичко образование не би можело да се замисли без постулатите на Аристотел. Нему му се припишува изреката дека „Образованието на умот, без образование на срцето воопшто не е образование“. Во денешните модерни облици на етичко образование, кои вклучуваат напредни психолошки и социолошки методи, тоа би било потврда на важноста од емпатијата во воспоставувањето и заживувањето на универзална етика. Тогаш се развиваат концептите за развојот на човекот уште од детството, верувањето дека човекот може да се препознае уште на седум години.

2. Негативни појави во современото живеење

Општествениот напредок во процесот на глобализацијата предизвикува и извесни негативни појави. Проблемите со кои се соочува човештвото се резултат на неконтролираниот и пребрз развој и човековата неможност секогаш

да се справи со неадекватната примена на придобивките од технолошкиот развој, како што се нуклеарното оружје, средствата за масовно уништување, загадувањето на природата, демографската експанзија.

Овие состојби ги издиференцираа четирите основни барања: мир, економска благосостојба, универзални човекови права, еколошка рамнотежа. Човекот станува свесен за важноста на етиката во сите сфери на животот, како и за важноста од заемно и синхронизирано дејствување.

За решавање на глобалните проблеми се спроведуваат различни акции кои имаат универзално-етички карактер:

- Римски клуб

Во 1968 година група од 30-ина луѓе од 10 земји, составена од научници, професори, економисти, хуманисти и индустријалци, на иницијатива на Аурелио Печи (економист) се соединиле со цел да расправаат околу дилемите на човештвото (Meadows, Randers, 1972: 43).

Римскиот клуб имал задача да ги истражува глобалните проблеми (Schaff, 1989: 34).

- Екуменизам

Старогрчкиот поим екумен (oikomenikos) го означува живеењето во „населената Земја“. Во модерната култура и терминологија зборот екуменизам се користи како синоним за обединување на сите светски религии, а со тоа и на сите луѓе без разлика на нивната припадност и идеологија. Идејата за ваквото духовно обединување е всушност тенденција за запознавање на другиот, надминување на предрасудите и стереотипите, без страв дека ќе се изгуби сопствениот идентитет.

- Пагвашки конференции

Друга група научници организира низа конференции, кои го добиле името по малото село Пагваш, Нова Шкотска, Канада. Пагваш-движењето денес претставува една од најсилните и најпознати иницијативи за борба против војна и нуклеарно оружје. Расел-Ајнштајновиот манифест од 1955 г. за примарна цел ја има превенцијата од нуклеарна војна и разоружувањето (Ayres, 1981: 50).

Имајќи го предвид тековниот развој на техниката, вакви иницијативи се повеќе од нужни. Живееме во свет каде што во еден негов дел веќе се видливи сценарија од сајберпанк литературата, а во друг се решаваат проблеми со опсменување, пристап до чиста вода и слично.

3. Универзална етика

Експанзијата на природниот прираст ги имплицираше границите и нужноста од воспоставување на еколошка и економска стабилност која би била одржлива. Целта е создавање на општа, глобална рамнотежа со еднакви можности за остварување на човековите потенцијали. Основната идеја е содржана во Декларацијата за независност на САД од 1776 година од Томас Џеферсон и Бенџамин Френклин. Во неа се наведени правото на живот и правото на слобода.

Глобалниот хуманизам треба да биде промовиран како единствено орудие за понатамошно одржување и функционирање во светот. Вредностите на глобалниот хуманизам во себе ги содржат целите и стратегиите на општиот на-

предок и благосостојба. Светот треба да се преобрази од материјалистичка и профитерска насоченост кон вложување во универзалниот човечков идентитет, кон сеопштото чувство на човечка солидарност. Овие цели, во комбинација со ефективни социјални норми и институции, треба да придонесат за постигнување на достоин живот со еднакви можности и пристап.

Во овој контекст, етиката е поттикната од деструктивните и негативни постапки на луѓето и од неа зависи целокупната слика на светот, како и смислата и квалитетот на човековото опстојување. Етиката во ерата на глобализацијата веќе не се сфаќа како морална ориентација на поединецот, туку како единствен одговорен начин и пат за преживување и напредување на човештвото. Етиката не е веќе израз на визијата за идеална личност или за совршено однесување, туку конкретен одговор на лошата ситуација која е закана за опстанокот на луѓето и поради која е нужна итна промена на човечкото однесување.

Под влијание на свеста за негативностите од глобализацијата, се јавува универзалната етика како нова појава за човештвото, исто како и информатичкото општество, масовното производство, широката политичка и животна демократија, биоетиката и еколошката етика.

Според светското значење што го има, универзалната етика е еднакво важна како и глобализацијата на економски план, општата комуникација на социјален план и поврзаното дејствување на политички план. Меѓутоа, за нејзиното настанување најголемо значење и влијание има усвојувањето на Универзалната декларација на

човековите права, која се смета за најзначаен етичко-политички документ.

Универзалната етика се стреми да ги обедини најдобрите етички гледишта и најдобрите етички начела, кои треба да придонесат за подигање на моралната свест на луѓето и да го поттикнат етичкото дејствување според единствените вредности (Темков, 2003: 56).

4. Проектот „Универзална етика“ на Одделот за филозофија и етика на УНЕСКО

Светската организација за образование, наука, култура и информации (УНЕСКО) повикува на разбирање и поврзување на луѓето, во што спаѓа и градењето на универзалната етика. Универзалната етика е единствена етика во сите сфери на животот, етика како општ морален систем кој ги опфаќа сите заедници и сите разумни и одговорни поединци. Овој проект има за задача да придонесе за подобрување на свеста на луѓето, и на тој начин да дојде до решавање на проблемите кои го загрозуваат нашиот опстанок. Со овој проект, Обединетите нации и УНЕСКО ги вложуваат своите средства и напори кон сигурна и подобра иднина.

На иницијатива на УНЕСКО во 1997 година, еминентни филозофи, теолози и етичари (меѓу кои и Ханс Кинг, Карл-Ото Апел, Михаел Валзер и Сесила Бок), ги разгледале можните концептуални основи за градење на меѓукултурна универзална етика. Нивните заклучоци се однесуваат на фактот дека моралните вредности и етичките принципи, кои се јадро

на универзалната етика, треба да се востановат преку идентификација и претставуваат одраз на оние вредности и принципи кои се широко познати или неопходни за да може човештвото да преживее.

Во 1997 година, италијанскиот Институт за филозофија бил домаќин на 30-ина професори кои се фокусирале врз денешните етички предизвици, врз формите на универзалноста и врз филозофското оправдување на моралните универзалии кои се над културните разлики.

Во 1998 година за првпат е објавен извештај од УНЕСКО, кој се однесува на универзалните етички вредности и принципи, изработен врз основа на филозофските оправдувања на мултидисциплинарните истражувања во таа област.

Во изградбата на универзалната етика значајна е и улогата на религиите и културните традиции, па затоа како дел од проектот на УНЕСКО „Универзална етика“ се развива и проектот – „Дијалог меѓу цивилизациите“. Религиозните и културните сегменти поседуваат разноликост на пристап кон етичките норми, без оглед дали се фундирани како добродетели, вредности, должности, обичаи или свет закон. Поради ова, УНЕСКО го гради проектот „Универзална етика“ на едно софистицирано ниво на интеркултурен и интеррелигиски дијалог кој е во постојан напредок. Промовирањето дијалог и разбирање меѓу културите и цивилизациите е константна мисија на ООН и на УНЕСКО, и датира од нивното создавање. Позната е и изреката: – Војната започнува во умот на човекот, од умот треба да дојде и мислата за одбрана на

мирот (Preamble of the Constitution of UN 1945, <http://www.un.org/dialogue>).

5. Проектот на Ханс Кинг за глобална етика

Делото *Глобална етика* (1990) на светски познатиот етичар и теолог Ханс Кинг е најпознатиот труд од оваа област. Ова дело не е резултат на развивање на одредено теоретско прашање, туку потреба за одговор на реалниот проблем на загрозениот опстанок на планетата Земја, предизвикан од непромисленото човеково однесување. Делото е предупредување за алармантната состојба во која се наоѓа човештвото. Соочени сме со војни, корупција, нерационално искористување на енергетските потенцијали, дискриминација, сиромаштија, неморалност, неодговорни бизнис и политички делувања, еколошки проблеми и тероризам во светски размери. Целта на проектот на Кинг е постигнување мир во светот преку воспоставување на заедничка етика заснована на хуманизмот. Основниот став на Кинг е дека не е возможно да преживееме без глобална етика (Küng, 2003: 62). Делото истовремено поставува барање кое се упатува до целиот човечки род, за тоа дека меѓурелигискиот дијалог не смее веќе да се третира како проблем на одредена група стручни лица, туку треба да се води во сите сфери од животот. Човештвото, според Кинг, веќе не може да си дозволи религиите да поттикнуваат војни и фанатизам, туку да создаваат мир и дијалог меѓу луѓето. Светскиот мир не зависи единствено од дијалогот меѓу религи-

ите, туку и од политичките комбинаторики, социјалните активности, економските интереси и слично, но Кинг смета дека само во религиите можат да се најдат непроменливи етички основи и стандарди кои важат за сите луѓе, без разлика на нивната лична определба. Според него, ова е начинот на кој ќе се излезе од елементарната криза во која се наоѓа човештвото. Етиката е можна и без религија, но Кинг истакнува дека низ историјата религиите биле оние кои го создале темелот за одреден морал. Етиката може да ја погледнеме како надрелигиска апстракција на најдлабоките човечки вредности, а религиите претставуваат рамки преку кои тие вредности се пренесуваат на колективот. Дури и по Јунг, неговите толкувачи и кај него ја препознаваат идејата за лична етика како предуслов за универзалната. Дан Меркур, во својата книга *Jung's Ethics Moral Psychology and his Cure of Souls*, Јунг го дефинира како моралист, но и како сложен мислител кој го гледа човечкото суштество како инстинктивно битие кое се бори со внатрешни конфликти.

6. Декларација за глобална етика

Декларацијата за универзална – глобална етика (1993), изготвена од страна на Собранието на светските религии по нацрт на Кинг и поддржана од Фондацијата „Глобална етика“, ги истакна основните цели во поглед на меѓукултурните и меѓурелигиските истражувања, стимулирање на етичкото образование и интензивирање на соработката меѓу различните религии и културни традиции.

Принципите на глобална етика се насочени кон перманентна борба против кризата што ја доживува човештвото (економска, еколошка и политичка) и недостатокот од визија за решавање на проблемите. Основната идеја на Декларацијата е дека не е можен глобален систем и ред без глобална етика. Но, глобалната етика не е глобална идеологија, нити пак единствена, унифицирана религија, туку претставува фундаментален консензус врз основа на заемните вредности, непроменливите стандарди и личниот однос кон другите и светот воопшто.

7. Етичкото образование како основа на идејата за универзална етика

Еден од начините за промовирање на идејата за универзална етика е подигнување на свеста за важноста на етичкото образование кое може да придонесе за промени во однесувањето и мобилизација на луѓето во реализацијата на посакуваните вредности. Оваа генерална стратегија се однесува на создавање и почитување на глобалните човечки вредности: светскиот мир, баланс помеѓу човековата активност и еколошките и енергетските капацитети, почитување на човековиот дигнитет и права, хуманиот однос, почитување на природата и на човековите потреби.

Суштината на постоењето во поширока смисла подразбира јасна визија за задачите и проникнување во иднината. Личноста треба да поседува капацитет – квантум на знаења и вештини со кои ќе ги согледа своето место и

улогата на глобално ниво. Емил Диркем ја истакнува перманентната цел и задача на заедницата, да ја осигури егзистенцијата и непроменливоста на моралните вредности (Piaget, 1997: 72). Луѓето се во постојана интеракција, што имплицира прифаќање на моралните норми и правила и прогресивно делување. Со оглед на сведочењето на бројни негативни појави, се наметнува и потребата од организирана форма на етичко образование, што подразбира морално обликување и етичка едукација. Денес, во светски рамки, овој вид на образование се воведува и се изучува на сите образовни степени. Кант истакнува дека човекот е единствено суштество кое е подложно на воспитување, а ова е и основата на педагошката потреба и дејност (Kant, 1994: 82). Воспитувањето во суштина е етички процес кој се реализира преку односите меѓу луѓето. Затоа е неопходно да се следи моралот кој владее во заедницата, што го посочува и Вук Павловиќ (Pavlovic, 1996: 81). Значењето на моралното обликување на личноста денес посебно се нагласува во периодот кога се создава релативно нова воспитна област – етичко образование. Целта, според Темков, е создавање автономни личности со капацитет за самостојно носење етички решенија и креирање правилни и ефективни морални норми (Темков, 2001: 63). Потребата од етичкото образование и неговото инкорпорирање во воспитно-образовниот систем ширум светот ја согледа и ја иницира Светската организација за образование, наука и култура – УНЕСКО. Изделувањето на етичкото образование во одделен вид образование се должи и на учењата на Жан Пијаже и

Лоренс Колберг. Тие докажаа дека моралноста е развојна категорија и започнува од најраните години (Piaget, 1997: 72). Круцијалниот период го опфаќа времето на адолесценцијата. Моралното обликување е континуиран и перманентен процес – систем на учења и делувања што трае во текот на целиот живот. Целта на етичкото образование е оспособување на личноста за морална должност и морална обврска, што подразбира морално однесување и дејствување (Bennet, 1995: 492). Ангажманот за воведување на етичкото образование во образованието во Македонија ја изразува амбицијата за унапредување на образовниот систем и следење на современите светски трендови и тенденции. Според Темков, повеќегодишните заложби за воведување на етичкото образование во Македонија се насочени кон негово воспоставување на сите три нивоа од образованието; основно, средно и високо (Темков, 2009: 52). Етичкото образование е особено значајно за моралното градење на личноста. Тоа е нова форма на етичка и педагошка дејност, основа за ширење на етичкиот дух и сознание. На педагогијата слободно може да се гледа како на применета етика. Во едукацијата се реализираат вредностите за кои човештвото смета дека се најважни, и следствено треба да бидат пренесувани на младите генерации. Моралното воспитување е нераскинлив дел од процесот на едукација. Овој вид воспитување подразбира постепена адаптација на личноста на социјалните цели и вредности и нејзино оспособување за следење и извршување на општествените норми. Етичките содржини позитивно влијаат на личноста на учениците и придонесуваат за нивно морално обли-

кување. Во едно демократско општество се очекува личноста да има свои ставови и да биде творец на согледби и норми на живеење. За ваквата интенција потребно е личноста да биде образована во духот и низ сознанијата на етиката за да може да биде конструктивен член на заедницата, а општеството да ги остварува вистинските етички цели преку нејзиното делување.

8. Заклучок

Универзалната етика преку свеста на поединецот може да ги преориентира и реинтегрира денешните институции, а науката да е во служба на потребите на сите луѓе, не само на одредено привилегирано малцинство. Овој вид на етика ги промовира основните човекови вредности, кои се базични за современото живеење, а истовремено се од глобално значење и имаат свој одраз во сите култури, кај сите народи и во секоја временска рамка. Етичкото образование е од пресудно значење, како и моралното водење на детето и давање на позитивниот пример со кој ќе се идентификува. Ова ја имплицира и потребата од изучување на основните, елементарни содржини на етичкото образование, со цел правилно, континуирано и систематско морално обликување. Целта на етичкото образование е формирање на автономна личност во поглед на моралот, што подразбира изградени морални норми и чувство на должност за нивно почитување и реализирање. Само така е и можна универзалната етика.

Литература

- Aristotle, J.L. Creed (translator), A.E. Wardman (translator). 1963. *The Philosophy of Aristotle*, Signet Books.
- Ayres, R. 1981. *Nesigurna sutrašnjica*, Zagreb: Globus.
- Bennet, J.W. 1993. *The Book of Virtues*, New York: Simon&Schuster.
- Bennet, J.W. 1995. *The Moral Compass*, New York: Simon&Schuster .
- Bratanic, M. 2002. *Paradoks odgoja*, Zagreb: Hrvatska sveucilisna naklada.
- Davis, M. 1999. *Ethics and the University*, London-New York: Routledge.
- Donaldson, M. 1988. *Um deteta*, Beograd: Zavod za udzbenike i nastavna sredstva.
- Kant, I. 1994. *Pedagogy*, McWilliam: Sofia.
- Кикерон, М. Т. 2005. *За должностииџе*, Скопје: Магор.
- Küng, H. 2003. *Projekt svjetski etos*, Osijek: Miob Naklada.
- Kohlberg, L. 1981. "Essays on Moral Development" in Vol. I: *The Philosophy of Moral Development*. San Francisco, CA: Harper & Row.
- Marik, J. 2001. *Razvoj moralnog mislenja*, Beograd: Kalekom.
- Meadows, D., Meadows, D., Randers, J. 1972. *The limits of Growth*, Universe Books: New York.
- Dan Merkur, Jon Mills. 2017. *Jung's Ethics, Moral Psychology and his Cure of Souls*, Oxford: Routledge.
- Pavlovic, P. V. 1996. *Filozofija odgoja*, Sveučilišna naklada: Zagreb.
- Piaget, J. 1997. *The Moral Judgment of the Child*, Carpendale: New York.
- Singer, P. 1991. *A Companion to Ethics*, Oxford : Blackwell Publishers Ltd.
- Schaff, A. 1989. *Kamo vodi taj put*, Zagreb: Globus.
- Thiroux, J. 1995. *Ethics, Theory and Practice*, Hoboken : Prentice Hall.
- Темков, Кирил. 2009. *Еџика на кулџурата*, Кавадарци: Дом на културата „Иван Мазов“.
- Темков, Кирил. 2014. *Еџичари*, Кавадарци: Дом на културата.

Ljubica Topuzoska, Mersiha Ismajloska

Universal Ethics, Culture, Ethical Education and the Global Processes
(Summary)

The major progress in the field of technology had determined the ways and direction of the development of the civilization, but also had significant effects on the modus of thinking all over the world in the last couple of decades, creating the illusions that all the problems in the world can be easily solved. But, after a period of time it was perfectly clear that technological development couldn't accomplish all the dreams of the Humanity, even more, it was a cause for creating a numerous problems and complications. In such specific situation, facing the challenges of contemporary living, the Humanity have raised the question about the fundamental principles of human life which could provide welfare and benefit for all. The current goals of Humanity are creating and implementing of contemporary human values and ethical principles. Today, the scope of human identity is beyond national and other artificial borders, and the Human identity and dignity are ultimate values. Serving for the precious human needs and necessities should be leading rule in the economic and political decisions in order to promote and enrich the values of unity, cooperation and solidarity in interpersonal relations. In the context of global challenges, needs and objectives of humanity in the contemporary world, the idea of Universal ethics was born. Universal ethics is idea of global humanism like no other option for the life on Earth. The main aim of Universal ethics to change, improve and reintegrate the modern institutions and science, through the awareness of the individuals, in order to be mainstay for all, and not only in the function of privileged minority.

Key words: ethics, ethical education, globalization

Биљана Рајчинова-Николова

УДК 27-36:316.347-027.6
Professional article/ Сѝручен ѝруг

СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ ВИДЕН НИЗ ПРИЗМАТА НА ФОРУМОТ КАЈГАНА И КОНЦЕПТИТЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОТ

Клучни зборови: идентитет, културно наследство, св. Климент Охридски, сајберпростор, форум *Кајгана*

Идентитетот, културното наследство и сајберпросторот – теоретска рамка

Идентитетот како производ на човековата историска практика се формира низ еден континуиран процес преку кој се трансформира неговата содржина. Концептите за идентитетот се конфронтираат на линијата која ги утврдува начелата на единството наспроти плурализмот и разновидноста, и континуитетот наспроти промените и трансформациите. Во расправите за идентитетот, според Андриќ-Патернаи, преовладуваат три различни гледишта: „разгледуван како поимен конструкт; како индивидуална и колективна егзистенцијална форма и како концептуална форма“ (Андриќ-Патернаи 2008: 65). Виден како поимен конструкт, идентитетот е празен збор чија содржина може да се полни со најразлични одредувања, во зависност од тоа

што со него треба да се постигне, докаже или легитимира. Оттука, идентитетот е прикладно дискурзивно прибежиште за нови канонски реконструкции, за ревизија на историјата/минатото, за анализа на сегашноста и за обликување на иднината. Идентитетот виден како индивидуална и колективна егзистенцијална форма на поединците им овозможува афирмација на индивидуалноста, а на колективитетот тој е мобилизациска основа за системско дејствување во насока на обликување на колективниот субјективитет и стекнување на права што нему му припаѓаат. Разгледуван како концептуална форма, идентитетот, од една страна, е подложен на апсолутизација со цел да се трансцендентира релативистичката контингентност, а од друга, на релативизација затоа што зависи од историските услови и општествените околности во кои се конципира. Според есенцијалистичкиот кон-

цепт¹ постојат непроменливи, често поимани како вродени основи на идентитетот, кои се ис-кажуваат како објективни општествени факти. Оттука, националниот идентитет се базира врз чувството на заедничко наследство кое се пренесува од генерација на генерација и на чувството на заедничко сеќавање, односно историјата на народот. Според конструктивистичкиот концепт², идентитетот не е ни традиција ни менталитет, туку е претстава изградена не толку од историјата колку од политичката и медиумската сцена, резултат на дискурзивни и симболички конструкции зависни од субјективно доживување и одредување. Според овој концепт, националниот идентитет е интелектуален артефакт/културна конструкција. Чувството на заедничкото наследство кое може да се дефинира и како културно наследство кои се важни за есенцијалистичкиот концепт и идентитетот поиман како интелектуален артефакт/културен конструкт бараат испитување на нивните релациите, кои со појавата на сајберпросторот стануваат комплексни. Поаѓајќи од тезата дека идентитетот може да се (де/ре)конструира и да му се даде ново значење согласно влијанието на општествените, политичките и културните фактори, целта на истражувањето е да се утврди како сајберпросторот учествува во овие процеси.

Дејвид Бел, говорејќи за сајберпросторот, го определува преку три прашања: што е, што означува и што прави? Определувајќи го како симболичка насоченост т.е. „просторот меѓу компјутерите во кој луѓето градат нови јаства и нови светови“ (Bell 2001:7), спојувајќи го ова определување со материјалното ниво (вмрежените компјутери, кабли...), Бел доаѓа до одговорот на третото прашање или до искусствената (емпирииската) определба на сајберпросторот, која „подразбира наше чувствено посредување меѓу материјалната и симболичко-просторната појава на сајберпросторот“ (Георгиевска-Јаковлева, Павловски 2014: 90). Сајберпросторот, кој „го доживуваме како извонредно царство во кое нашите тела и идентитети од вистинскиот живот исчезнуваат“ (Bell 2001: 7), претставува слободна зона на изразување во која поединците имаат можност да развијат идеи различни од оние што се означуваат како културна конвенција, културна норма или официјална култура. Сајберпросторот има моќ да ги трансформира оригиналните научни содржини/академските знаења и да понуди нови форми на претставување на актуелна проблематика, со што станува моќна алатка за креирање и ширење на сосема поинакви индивидуални содржини. Трудот поаѓа од хипотезата дека претставите и знаењата што се стекнуваат за културното наследство

¹ Според Баркер: „есенцијалистичкиот концепт на идентитет сугерира дека идентитетот е вграден во темелите на личноста и не може да се менува, односно идентитетот се сведува на крвното сродство“ (Barker 2000: 166).

² Конструктивистичкиот концепт го застапуваат Хол (1990), Малуф (2001), Баба (2004), согласни во ставот дека идентитетот не е постојана категорија, туку е резултат на културна, политичка или идеолошка разработка; историска конструкција, флуиден, слоевит, прилагодлив и на ситуацијата и на контекстот.

(дејноста, творештвото на св. Климент Охридски) во сајберпросторот, како и нивната перцепција од публиката на македонскиот идентитет му даваат нова содржина. Дел од форумите се обидуваат да ги деконструираат, реконструираат и да ги приспособат досегашните (официјални) претстави и знаења и да станат нови ориентации за луѓето. Оттука, трудот треба да одговори на прашањето дали со помош на сајберпросторот настанува нова стварност и се скицираат нови виртуелни реалности за идентитетот и за културното наследство? Тезата е дека преку сајберпросторот доаѓа до ново усложнување, репрезентирање и трансформирање на културното наследство, а со тоа и на националниот идентитет, која ќе ја испитаме врз примерот на претставите што се создаваат за св. Климент Охридски (во виртуелниот простор).

Ликот и делото на св. Климент Охридски (култна фигура и на духовното и на материјалното културно наследство) е една од важните точки во процесите на самоидентификацијата на македонскиот народ и во градењето на националниот идентитет, па е важна точка и за прашањето: како идентитетот и културното наследство се претставени во сајберпросторот. Доколку прашањата на Бел се реконтекстуализираат и се донесат во врска со предметот на истражување се артикулираат следниве прашања:

- што е идентитетот (национален) и културното наследство (дејноста, творештвото на св. Климент Охридски) во сајберпросторот?;
- што означуваат идентитетот и културното наследство во сајберпросторот; и

- што се прави со идентитетот и со културното наследство во сајберпросторот?

Истражувањето на сајберпросторот, во конкретниот случај – интернет страниците за чување, пренесување и (де/ре)конструирање на знаењето за минатото (на македонски јазик), ќе ги даде одговорите на прашањата.

Дигиталните технологии се алатки што ја обезбедуваат трајноста на податоците, но едновремено се и алатки за „демократизација на знаењето“ (Георгиевска-Јаковлева 2015: 81). Преку дигитализацијата, а во согласност со официјалните политики, фактите од историјата и од културната меморија стануваат достапни за голем број луѓе. Но, специфично е тоа што во сајберпросторот знаењата не се фиксирани од официјалните, научни дискурси, па одговорот на третото прашање: што се прави со идентитетот (национален) и со културното наследство (дејноста, творештвото на св. Климент Охридски) во сајберпросторот?, не е едноставен. Тоа е така затоа што: „ако на едниот крај од процесот, влегувањето на културното наследство во сајберпросторот е дигитализацијата како ресурс што овозможува ширење на официјалните, академски знаења за фактите од историјата и културната меморија, тогаш на другиот крај се форумите, кои често се спротивставуваат на официјалните ставови и се еден вид отпор кон научните толкувања“ (Георгиевска-Јаковлева, Павловски 2014: 92), и сите заедно преговараат за она што ќе се усвои како значење на историјата, традицијата и културната меморија од аспект на современоста.

Согласно академските знаења, македонската историја, јазик, традиција и култура го граделе македонскиот национален идентитет, кој и во 21. век се соочува со политика на отпор од страна на нашите соседи. Имено, грчката политика ја оспорува македонската национална самобитност, а бугарската политика демонстрира отпор во однос на македонските толкувања на св. Кирил и Методиј и св. Климент Охридски. Одбраната на националниот идентитет стана средство во напорите на земјата да си ја зачува националната самобитност и државност, па прашањето: што прават луѓето со историјата во контекст на националниот идентитет во сајберпросторот, е прашање што ги засега границите на конструирањето на знаењето. Од друга страна, дејноста на св. Климент Охридски е продолжување на делото на неговите учители св. Кирил и Методиј, кое е поврзано со воспоставување на писменоста (и на писмената историја) на словенскиот свет, со поче-

токот на писменото културно живеење на Словените, со пишаната културна перспектива, која св. Климент Охридски на македонска почва ја претворил во стварност. Оттука, Климентовата дејност станува место на идентификација во процесите на градењето на националниот идентитет³, па прашањето: што прават луѓето со културната меморија за св. Климент Охридски во сајберпросторот, е прашање што ги засега начините на конструирање на идентитетот. Основна цел на истражувањето е да се истражат улогата, функцијата и влијанието на сајберпросторот врз конструирањето на знаењето за традицијата, а во контекст на (ре)дефинирање на националниот идентитет, т.е. да се испитаат ефектите од дискурсот на форумите поврзан со културното наследство. Воедно, преку истражувањето за тоа како од денешен аспект се мисли за св. Климент Охридски, ќе се одговори и на прашањето како дел од припадниците на еден национален идентитет ги воспоставуваат иденти-

³ За ваквите процеси (градењето на националниот идентитет преку дејноста на св. Климент Охридски и св. Кирил и Методиј) активно зборуваат и пишуваат македонските научници: Велев, Илија. 2006. *Низ времињата на традицијата*, Скопје: ИМЛ: 97-132; Поп-Атанасов, Ѓорѓи. 2007. *Средновековна македонска химнографија*, Скопје, 69-75; *Светии Климент Охридски. Црковна поезија*. 2008. Вовед, редакција и коментари: Ѓорѓи Поп-Атанасов, Скопје: Менора; Велев, Илија. 2014. *Историја на македонската книжевност*. Том 1. *Средновековна книжевност*. Скопје: Гирланда: 137-151; *Македонска книжевност IX-XVIII век*. 2008. Избор, редакција, предговор, книжевно-историски коментари и белешки Илија Велев. Битола: Микена: 104-134; Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2007. *Кирилотеодиевски книжевни проекции*. Скопје: ИМЛ: 25-36, 61-74; Поп-Атанасов, Ѓорѓи. 2011. *Археографски прилози*, Скопје: 231-283; *Светии Климент Охридски. Собрани дела: слова, йоуки, житија*. 2012. Превод и редакција: Јован Таковски, Скопје: МПЦ; Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2013. *Книжевни и културни модели во македонската средновековна литература*, Скопје: 47-56, 57-69; Велев, Илија. 2016. *Светии Климент Охридски*. По повод 1100 години од неговото блажено упокојување (†916-2016). Специјален прилог на *Нова Македонија*, год. LXXI, бр. 23922, Скопје, 7-8 декември 2016; Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2018. *Култура и дијалој. Средновековни книжевни контексти*. Скопје: ИМЛ: 64-80. Стојческа-Анџиќ, Вера. 1976. „Климент Охридски – живот и дело“, *Литературен збор*, Скопје: 9-20.

фикациите со минатото. Истражувањето⁴ се базира на квантитативна и квалитативна анализа на дискусиите на македонскиот форум *Кајјана* (<http://forum.kajgana.com/>) на две теми: *Кој и како сака да ѝредизвика криза на идентитетот?* и *Во чест на денот на св. Климент Охридски*. Појдовна точка во истражувањето е утврдувањето на форумите на кои се расправа за националниот идентитет и за значењето на св. Климент Охридски во современата култура. Се констатира дека на македонски јазик постојат два такви форуми: *Кајјана* и *Воденица*. Во истражувањето се фокусиравме на форумот *Кајјана*, избран според критериумите: постиран број на мислења и број на учесници. Содржините на форумот се класифицираа по теми и се направи квантитативна (статистичка) анализа и квалитативна (дискурзивна) анализа. Од анализата на дискурсите се добија резултати од кои се извлекоа заклучоци што одговараат на прашањата: какво знаење се креира и шири со помош на сајберпросторот и какво значење му се дава на културното наследство во однос на идентитетските идентификации согласно современите општествено-политички случувања.

Анализа на дискусиите на темата *Кој и како сака да ѝредизведе криза на идентитетот?*⁵

На форумот *Кајјана* на темата *Кој и како сака да ѝредизвика криза на идентитетот?*, проследени се 90 мислења. Првото е на 11 март 2007 година, а последното е на 26 јуни 2011 година (состојба на 26 август 2020 година, а дискусијата не е затворена). Констатирано е дека само во 27 мислења директно се споменува идентитетот. Содржината на дискурсите, поврзани со македонската држава, нацијата и идентитетот, упатува на заклучокот дека (во најголем број случаи) правото на постоење на нацијата се легитимира преку изведување на директна врска со потеклото (националната припадност) и јазикот (еден од основните елементи на идентитетот). На форумот има 34 учесници – Македонци (пишуваат на македонски јазик).

Науката располага со многу факти за потеклото на Македонците, за кои може да се дискутира. За најголем број од учесниците во форумот нема дилема дека потеклото на Македонците се поврзува со Словените (табела 1). Дискусијата ја започнува *antigon* со текст за потеклото на Македонците, поаѓајќи од тезата дека „македонскиот народ почнува да се оформува како посебен етникум уште во раното средновековие од два носечки столба: од античките Македон-

⁴ Методологијата по која е извршено истражувањето е преземена од Георгиевска-Јаковлева и Павловски, применета во коавторскиот текст „Кирил и Методиј во виртуелниот медиумски простор во Македонија“ во *Културата и медиумите* (2014: 89-111).

⁵ За потребите на овој текст се презентира само дел од анализата на форумот *Кајјана*, а целиот материјал ќе се објави во друг текст.

ци/античкото домородно македонско население и од Словените и со нивната фузија во еден етнос“. Оваа теза се поткрепува со исказите: „Првите византиски документи македонските Словени ги опишуваат како народ кој е домороден, а не доселен во Македонија“, „Крвта на античките Македонци тече во современите Македонци“, „Поради заедничката религија и култура на античките Македонци и Словените, настанало фузионирање во еден етникум“.

Мноштвото од дискусантите го поддржуваат воведничарот образложувајќи ги своите аргументи како: „Кај нас нема еден став какво е нашето потекло, дали сме Словени, дали сме антички Македонци, дали сме мешавина“.

Потеклото на Македонците

Категорија/потекло на Македонците	Број на учесници
Антички Македонци	2
Словени	28
Фузија (од антички Македонци и Словени)	4

Табела 1: Бројна застапеност на учесниците за потеклото на Македонците

Според учесниците на форумот (табела 1), Македонците водат потекло или од Словените или од античките Македонци или пак сметаат дека потеклото на Македонците е фузија од античките Македонци и Словените.

Од исказите и аргументите може да се констатира дека мноштвото учесници на форумот

сметаат дека потеклото на Македонците е условено од случувањата во современоста. Негирањето на правото на именување од страна на Грција и негирањето на посебноста на македонскиот јазик од страна на Бугарија, се поврзува со негирање на правото Македонците да се самоидентификуваат како Македонци. Ова го произведува чувството на загрозен идентитет и води кон криза на идентитетот. Кризата бара разрешница, а учесниците на форумот неа ја гледаат во процесот на докажување на потеклото, со што се актуализира есенцијалистичкиот концепт на идентитет. Оттука, се прифаќа ставот дека државите, т.е. териториите кои се населени од еден (мнозински) етникум, својот легитимитет/идентитет го докажуваат преку заедничките корени и заедничкото потекло. За дел од учесниците ваквите дискусии немаат смисла, затоа што го застапуваат ставот дека националното чувство пред сè е чувство, а идентитетот е конструкција која се стабилизира со усвојување на одредена (историска) нарација која во одреден момент станува доминантна. Ова го потврдува дискусијата на учесникот под псевдоним Nemiseverue: „Јас знам дека сум Македонец, така се чувствувам, тоа е единствен доказ за нечија националност. Историските факти не ми се важни. Дали вистинската историја (од Аминта I наваму) е еднаква со официјалната, не е важно. За мене како Македонец, Александар е македонски, Самоил е македонски цар и Гоце Делчев е голем македонски револуционер. Вистината никогаш не била важна, важно е како ќе ја претставиш“.

Оттука, може да се констатира дека дел од учесниците сосем се свесни дека станува збор за (ре)имагинирање на националниот идентитет, а за тоа да се направи во согласност со барањата на актуелниот политички миг, тој процес се поврзува со моментите од историското минато претставени како континуитет кој го потврдува славното минато на македонскиот народ, како што е на пр. поврзувањето на славата на цар Самуил со славата на Александар Македонски и револуционерниот дух на Гоце Делчев. Таквото поврзување произлегува од потребата да се конструира непроблематичен идентитет и „тоа по мерилата што него го извлекуваат од митот за потеклото“ (Георгиевска-Јаковлева, Павловски 2014: 91).

Концепти според кои се дефинира македонскиот идентитет

Категорија/концепт на идентитет	Број на мислења
Есенцијалистички концепт на идентитет	47
Конструктивистички концепт на идентитет	2

Табела 2: Бројна застапеност на мислењата за концептите според кои се дефинира македонскиот идентитет

Добиените резултати (табела 2): 47 мислења што го форсираат есенцијалистичкиот концепт, наспроти две мислења што го форсираат конструктивистичкиот добиени се како ре-

зултат на дискурзивната анализа на содржинскиот дел, кој нè соочува со сознанието дека во услови на изразено барање на начините за стабилизација на идентитетот при неповолни политички случувања, нарациите за националниот идентитет, кои се конструираат од страна на учесниците на форумите, се потпираат на двата спротивни концепти:

– Есенцијалистичкиот, и почетни аргументи во дискусијата дава воведничарот *Трн во Око*: „Сетете се на светскиот победител и слава на Македонија, великиот Александар Македонски; на храбриот Цар Самоил, македонскиот великан; на Марко Крале, словенска слава. Во нив текла македонска крв. Да се покажеме како достоинни нивни потомци“.

– Конструктивистичкиот, и почетни аргументи во дискусијата повторно дава воведничарот *Трн во Око*: „Македонскиот идентитет за нас Македонците не е спорен. Спорен и оспоруван е за/од соседите. За надминување на спорот во сегашноста потребна е државно неутрална политика на развој и читање на историјата на начин преку кој ќе се дефинира што е важно и одлучувачко од историјата на Македонија при дефинирањето на македонскиот идентитет и градењето на македонската нација“.

Според учесниците посебноста на македонскиот идентитет не може да се оспорува, затоа што логиката е дека тој што бил прв и од каде потекнува цивилизацијата не може да биде негиран. Ова се потврдува со исказот: „Македонија е лулката на словенската писменост и култура“.

Може да се констатира дека, низ дискусиите кои се одвиваат во насока на барање начин соговорниците да се убедат во точноста на аргументите што се изложуваат, кружат двата концепта. Првиот ја уредува стратегијата на имажинирање на наративите, а вториот стратегијата со која имажинираните наративи се наметнуваат како доминантни. Факт е дека на славното минато, на историскиот контекст се гледа како на нешто што треба да ја одреди сегашноста и да одговори на актуелните потреби. Учесниците „користејќи го конструктивистичкиот концепт на идентитет конструираат есенцијалистичка приказна за вековната борба на македонскиот народ, за еманципацијата, со што се докажува легитимитетот на државата“ (Георгиевска-Јаковлева 2015: 75). Пораката е дека идентитетот единствено може да се потврди во историското минато, за кое имаме прецизни и научно потврдени факти, што значи македонскиот идентитет не може да биде спорен/губитнички токму затоа што влече корени од Александар Македонски. Од контекстот на ваквата дискусија јасно е дека од успешноста на аргументирање на тезите, зависи и успешноста на промовирање на нацијата.

Анализа на дискусиите на темата *Во чест на геној на св. Климент Охридски*

На форумот *Кајтана* на темата *Во чест на геној на св. Климент Охридски* проследени се 81 мислење. Првото е на 9 август 2005 година, а последното е на 8 декември 2009 година (состојба на 27 август 2020 година, а дискусијата не е затворена). Само во 16 мислења содржината на дискурсите директно е поврзана со животот, ликот и делото на св. Климент Охридски, што упатува на заклучокот дека во најголем број случаи правото на постоење на нацијата се легитимира преку изведување на директна врска со потеклото (националната припадност), јазикот и (дејноста) на св. Климент Охридски. На форумот има 10 учесници Македонци, кои пишуваат на македонски јазик.

Науката се обидела да даде одговор за животниот пат на св. Климент Охридски⁶, односно за годината и местото на раѓање, за тоа на кој народ му припаѓал, кој јазик, азбука и писмо ги користел при создавањето на своите книжевни дела. За етничкото потекло на св. Климент Охридски, повеќе мислења (табела 3) се давани врз база на домислувања отколку на сигурни докази. За најголем дел од учесниците во форумот⁷ нема дилема дека Климент е Македонец.

⁶ Според одговорите што се давани во разни студии се претпоставува дека Климент е роден во 40-тите години на 9. век, во Охрид, а починал на 27 јули 916 година и бил положен во манастирот на Плаошник во Охрид, што сам го изградил и го посветил на св. Пантелејмон. Првоосновач и творец на Охридската книжевна школа во која на преминот од 9. кон 10. век, преку просветителска акција, описменил 3.500 ученици за црковна богослужба; прв македонски архиепископ; најзначаен прв македонски средновековен писател; книжевник и преведувач; ги напишал опширните житија и пофалните слова за своите двајца учители; агроном, лекар, етичар.

⁷ Грешките на форумот во правописот се преземени од постовите и не се коригирани од авторот.

Дискусијата ја започнува Misirkov со текст за животот, ликот и делото на св. Климент Охридски. Во него се комбинираат знаењата што веќе науката ги обмислила, со тезата дека „Климент Охридски ја зачувал глаголската традиција, писмото што го осмислиле Кирил и Методиј – македонско, како прв Македонец епископ“. Тезата се поткрепува со исказите: „Климент три децении водел спор со бугарските кнезови за да го запази кирилметодијевиот јазик, азбука и писмо, во ни едно дело не се потпишал како бугарски епископ, што кажува кој е и од каде е“. „Јасно се знае на кого му припаѓа и што бил Климент Охридски... Македонец!“

Што е по потекло св. Климент Охридски?

Категорија	Број на учесници
Македонец	7
Словен	2
Друго	1

Табела 3: Бројна застапеност на учесници за националната припадност на Климент Охридски

Мнозинството дискусанти го поддржуваат воведничарот, образложувајќи ги своите аргументи како: „Без двоумење може да се тврди дека Климент се родил во некое катче на Југозападна Македонија.“

Од изнесените искази и аргументи може да се констатира дека врската помеѓу минатото и сегашноста е мошне цврста. Навраќањето во минатото (во средниот век, во времето

на св. Климент Охридски, како најавтентично време за културата и за идентитетот) е важно за подоцнежниот развој на македонската култура и идентитет. Важно е актуализирањето на тоа време денес, во современоста. Може да се констатира дека инсистирањето на етничкото потекло на св. Климент Охридски за учесниците на форумот е условено од споменатите случувања во современоста. За нив, докажувањето на потеклото на св. Климент Охридски не значи само право на идентитет и поддршка за опстојување на македонскиот народ и култура, туку го претставува и светот на македонската национална култура и идентитет. Сознанието дека во корените на македонскиот народ се наоѓа култна личност која со својата Охридска, односно македонска мисија, не само што го опсменила, го просветила и го издигнала народот на едно културно ниво, туку и длабоко ја вградила сопствената традиција во Македонија, овозможува чувството на инфериорност да се претвори во чувство на гордост.

Веројатно тоа е причината што од вкупно идентификуваните 10 учесници (табела 3), сите го искажуваат својот став по однос на етничката припадност на св. Климент. Но, не сите учесници сметаат дека св. Климент Охридски е Македонец.

Земајќи предвид дека јазикот е еден од елементите што го сочинуваат идентитетот, алтернативите се бараат во јазикот. Најтензичните дискусии на форумот се водат околу прашањата: кој е јазикот на кој зборувал св. Климент Охридски и која азбука и писмо ги употребувал при создавањето на своите дела?

Јазикот на св. Климент Охридски е:

Категорија / јазикот на Климент Охридски	Број на мислења
Старомакедонски / јазик на античките Македонци / јазик со кој се служел Александар Македонски	3
Народен македонски / македонски	4
Бугарски / старобугарски	1
Старословенски / словенски	2

Табела 4: Бројна застапеност на мислењата на учесниците во форумот за јазикот на Климент Охридски

Од табелата 4 се издвојуваат три тези. Првата теза е дека јазикот кој го употребувал и на кој зборувал св. Климент е народен македонски. Втората е дека тоа е јазикот на античките Македонци (важно е да се напомене дека на јазикот на античките Македонци се гледа како јазик од кој потекнува денешниот македонски јазик), а третата е дека тоа е словенскиот јазик. Најголем број од учесниците на форумот, 9 се изјасниле дека јазикот на св. Климент е македонски. Овој факт, според дискутантите, на Македонците им дава право да се сметаат за нација што го опишменила целиот словенски свет. Само еден учесник смета дека јазикот на св. Климент е старобугарски.

На кој јазик зборувал св. Климент и македонскиот народ, почетни аргументи дава Misirkov: „Во Македонија живеел словенски свет чиј јазик одговарал на црковно-словенскиот јазик на Кирил и Методиј, а кој Климент го сметал за свој мајчин јазик уште од времето на своето детство. Јазикот употребуван од св. Климент е чист словенски“.

Азбука и писмо кои св. Климент Охридски ги употребувал се:

Категорија, азбука / писмо	Број на мислења
Глаголица / глаголско писмо	7
Кирилица / кирилично писмо	/

Табела 5: Бројна застапеност на мислењата за азбуката и писмото на св. Климент Охридски

Од табелата 5 се гледа дека писмото кое Климент го употребувал при создавањето на своите дела е глаголското, а азбуката е глаголица, за што се изјасниле најголем број учесници – 7. Тројца од учесниците не го даваат своето мислење.

Почетни аргументи дава воведничарот Misirkov: „Во Бугарија цар Симеон со Декрет ја усвоил кирилицата како државно писмо, а во Македонија Климент Охридски со своите ученици продолжува со употреба на глаголицата на која создава импресивна литература, учебничарство и свештенство“.

Интересни се кажувањата и на Номанија: „Славистичката наука дојде до мислење дека Климент извршил поситни дооформувања на глаголицата на Кирил“.

На форумот се сретнува и следниов исказ: „Св. Климент Охридски е познат по тоа што ја има создадено Кирилицата врз основа на Древномакедонско/Венетско писмо, но и со модифицирани букви за прилагодување кон Словенските фонетски карактеристики“.

Но, дел од учесниците се конфронтираат со ваквата изјава образложувајќи ги своите контрааргументи како: „Во создавањето на Кирилицата своја улога има и Климент, иако до крајот на својот живот при пишувањето на своите 50 книжевни дела го употребувал исклучиво глаголското писмо и Глаголицата“.

Од исказите и аргументите може да се констатира дека станува збор за информирани луѓе, кои располагаат со податоци, факти и знаења. Дискусијата не се води од аспект на тоа што од тие податоци, факти и знаења потврдила науката, туку од аспект на барање потврда за она во што тие сакаат да веруваат. Кај учесниците очигледна е потребата св. Климент да се идентификува како Македонец, неговиот јазик како македонски, а глаголицата и глаголското писмо како азбука и писмо кое ги користел при создавањето на своите дела. Преку ова се потврдува желбата сопствениот идентитет – национален, јазичен, културен – да се ситуира длабоко во минатото, а тоа пак ја чини издржана и докажлива тезата, која се сретна при наводот на Doktorot DOMINUS, дека: „Словени-

те од секогаш биле писмени, уште од времето на Александар“.

Станува збор за реимагинирање на националниот и културниот идентитет со што се настојува да се поврзат точките од минатото, во случајов од периодот на дејноста на св. Климент – златниот век на словенската писменост и култура, со денешницата/современоста, и преку тоа да се обезбеди докажлив и непроблематичен идентитет за македонскиот народ. Тој несоборлив доказ се изведува по „мерилата што него го извлекуваат од митот за потеклото, јазикот и писмото“ (Георгиевска-Јаковлева, Павловски 2014: 100).

Св. Климент Охридски е сместен во:

Категорија	Број на мислења
Историски контекст	48
Современ контекст	20

Табела 6: Бројна застапеност на мислењата за контекстот во кој се сместува св. Климент Охридски

Табелата 6 го испитува прашањето каде се сместува св. Климент Охридски, во современоста/сегашноста или во минатото. Добиените резултати се производ на дискурзивната анализа на содржинскиот дел. Очигледно е дека на историскиот контекст (на дефинирањето на фактите од минатото) се гледа како на нешто што ја одредува (или пак треба да ја одреди) сегашноста. На форумот од дискусиите станува јасно дека св. Климент по примерот на св. Кирил и Методиј, работел и создавал во едно вре-

ме кое се смета за почеток на една нова епоха во развојот на словенската култура. Тоа е времето на прифаќањето на христијанската религија и култура, на создавањето и подемот на словенската просвета, образование и култура. Целиот форум се одвива во насока на барање начин соговорниците да се убедат во точноста на аргументите што се изложуваат. Очигледно е дека од успешноста на аргументирање на тезите зависи и успешноста на промовирање на нацијата не во историски, туку во современ контекст. Тоа може да се види преку изјавите: „Во црквата и националната историја на македонскиот народ, ни една друга личност не оставила такви траги како Климент Охридски, архиепископ и чудотворец“, „Од духот на неговата дејност потекнувале идеите за културното живеење и единство кое го поврзувале македонскиот народ во неговото опстојување низ историјата на минатото и сегашноста“.

Голем дел од учесниците на форумот сметаат дека реалните последици во сегашноста кои произлегуваат од негирањето на македонското име и идентитет, би можеле да се надминат доколку на европската јавност ѝ се посочи вистината за македонското минато.

Св. Климент Охридски е значаен за:

Категорија	Број на мислења
Конструирање на идентитетот	27
Препознавање на корените	24

Докажување на супериорност на нацијата	20
Докажување на инфериорност на другиот	10
Не се значајни	/

Табела 7: Бројна застапеност на мислењата за значењето на св. Климент Охридски

Од добиените резултати (табела 7) јасно е дека сите учесници на форумот сметаат дека св. Климент е значаен за идентитетот, културата, просветата, писменоста и за конструирање на сликата за нацијата. Повеќе мислења се комбинација од нагласување на еден или друг процес во самоидентификацијата, во создавањето на автореференцијални слики и слики за Другиот и во конструирањето на идентитетот. Од нив 27 мислења директно ги извлекуваат своите идентитетски обележја од ликот и делото на св. Климент, 24 мислења се врзуваат за корените, а 20 мислења сметаат дека преку ликот и делото на св. Климент се докажува супериорноста на нацијата. Потврда за ова се исказите: „Неговата просветна, културна, книжевна, преведувачка и религиозна дејност го претставува светот на националната култура и идентитет!“, „Неговото дело го втемели и изгради цивилизаторскиот културен од“.

Од досега изложеното јасно е дека се бара ексклузивно право за наследство на дејноста на св. Климент Охридски, чија важност/значење во географски контекст се поврзува пред сè со Македонија, со Балканот и со Европа. Но, св.

Климент пред сè е значаен за Македонија. На него се гледа како на најцврст темел и најсигурен пат кој ги поврзува и обединува минатото и сегашноста и води кон иднината. Оттука, според многумина од учесниците не може да се оспорува посебноста на македонската култура и идентитет затоа што логиката е дека тој што бил прв и од каде што потекнува цивилизацијата не може да биде негиран.

За да одговориме на третото прашање: што прават луѓето со културното наследство во сајберпросторот, многу важно прашање е од каде се црпат знаењата, податоците што се изнесуваат за културното наследство, односно за св. Климент Охридски. Дали е тоа постојната литература, различни извори (пишани и усни) или пак од сопствена логика, односно дали во сајберпросторот се негува научно-теоретското знаење или пак се поддржува сопствената логика?

Податоците што се изнесуваат за св. Климент Охридски се од:

Категорија	Број на мислења	Број на учесници
Постојната литература	5	2
Различни (пишани и усни) извори	10	3
Сопствена логика	60	5

Табела 8: Бројна застапеност на мислењата и на учесниците во форумот за видот на извори што се користат

Табелата 8, која ја покажува структурата на тоа од каде се црпат знаењата/податоците, укажува дека не е мал бројот на учесници што изведуваат паушални заклучоци и поставуваат дилеми, како: „Климент бил бугарски Словен, но од македонскиот крај“.

Фактот дека само пет мислења се повикуваат на научната литература како официјално/академско знаење, говори за тоа дека најголем дел од нив се сомневаат во она што се прифаќа за официјална, научна вистина.

Што се однесува до македонските научни авторитети во дискусијата се споменува само проф. д-р Вера Стојческа-Антиќ, која вели: „Светите книги за таквите пеат пофално“, и цитира извадок од *Пофалното слово* напишано од св. Климент, а во спомен на светите и преславни учители Кирил и Методиј.

Дека за учесниците на форумот официјалната наука не е авторитет сведочат исказите: „Имаме голем проблем, сè се книги препишани. Никогаш нема да дознаеме дали се филуваани, филувањето денес се случува секојдневно. Зошто да не и тогаш?“

Повеќето мислења се комбинација од официјалните научни знаења и сопствените тврдења: „Азбуките кирилица и глаголица се ранимирани врз база на јазикот на Македонците од Солунско, не на Словените од Бугарија, а нивните два јазика немаат речиси ништо заедничко“.

Согласно заклучоците, исказите и тврдењата може да се констатира дека постои силна конфронтација помеѓу официјалното/академско знаење, сопствената логика и популарното

знаење. Врз база на официјалното знаење со до-осмислување по сопствена логика, користење на алтернативни (пишани и усни) извори и со вклучување на популарната култура, се добива ново знаење кое се шири низ сајберпросторот. Тоа ново знаење е подредено на идејата за славното минато и големината на нацијата во минатото, па сè што влегува и служи како доказ на таа теза или рамка се усвојува и надоградува, а сето останато се отфрла.

Како типични може да се издвојат изјавите на учесниците *Serpico* и *Misirkov*:

Serpico: „Со своето просветителско и учителско дело Климент Охридски извршил силно влијание врз свеста и менталитетот на населението со кое секојдневно живеел“.

Misirkov: „Св. Климент Охридски оставил зад себе неизбришливи траги, силно вкоренети кај македонскиот народ“.

Од изјавите може да се констатира дека знаењата за св. Климент Охридски учесниците ги обликуваат со соодветна фабула, понекогаш скромна, понекогаш развиена како резултат на официјалните знаења и сопствените убедувања и уверувања.

Заклучок

Сајберпросторот, моделиран како знаење и свест, е еден паралелен свет кој го окупира вниманието на публиката, а со својата содржина може да ја дезориентира нејзината перцепција. Преку истражувањето на форумот *Кајтана*, како дел од виртуелниот медиумски простор, го испитавме начинот на кој луѓето од нештата

прават смисла, од каде што се заклучи дека во креирањето на идентитетските потпорни точки луѓето не ги земаат предвид само академските знаења туку и популарните знаења, кои во дадени околности можат пресудно да влијаат врз креирањето на менталните слики.

Општи заклучоци кои произлегуваат од проследената проблематика се: идентитетот произлегува од вредностите во кои верува една заедница и на тој начин го мотивира дејствувањето на таа заедница; култот кон св. Климент Охридски во македонската култура се доживува како место на идентификација; сајберпросторот учествува во актуелното (де/ре)конструирање на идентитетот – може да придонесе за менување на автоперцепцијата, нуди места/точки за нова идентификација и на тој начин може да учествува во процесите на зајакнување на чувството на националната припадност.

Оттука, може да се извлечат и конкретни заклучоци: интересот кај учесниците на форумот за св. Климент Охридски упатува на тезата дека идентитетот може да се стабилизира само преку дефинирање на корените со што се актуализира есенцијалистичкиот концепт на идентитет; св. Климент Охридски е култна личност, длабоко поврзана со современите Македонци и нивното чувство за идентитет; пронаоѓањето на македонските корени на св. Климент Охридски говори за потребата во сопствената историја да се внесат големи/култни имиња кои ја потврдуваат величината на нацијата и така ја легитимизираат; сајберпросторот создава нова ситуација во која академското знаење се трансформира и се користи во согласност со сопствени-

те потреби и е моќна алатка за креирање и ширење на сосема поинакви индивидуални содржини/популарни знаења; дискусиите на форумот за македонскиот национален идентитет во врска со делото на св. Климент Охридски имаат за цел да се посочи на култната личност со голем влог во словенската и во светската цивили-

лизација како на сопствена традиција со славно минато. Така за учесниците во дискусијата се надминува чувството на инфериорност, предизвикано од актуелните состојби во современоста и се проектираат сопствените копнежи и чувства.

Литература

- Андерсон, Бенедикт. 1998. *Замислени заедници*. Скопје: Култура.
- Андриќ-Патернаи, Кристина. 2008. *Имејто и йрашањето на идентитетот во книжевната теорија*. Загреб: Аркзин.
- Баркер, Крис. 2000. *Минајќото по йрашање. Модерна Македонија и неизвесностите на нацијата*. Скопје: ЕвроБалкан Пресс.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета. 2014. *Културата и медиумите*. Скопје: Книгоиздателство МИ-АН.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета, Мишел Павловски. 2014. „Кирил и Методиј во виртуелниот медиумски простор во Македонија“, во: Георгиевска-Јаковлева, Лорета. *Културата и медиумите*. 2014, стр. 57-78, Скопје: МИ-АН.
- Георгиевска-Јаковлева, Лорета. 2015. „Проектот „Скопје 2014“ помеѓу општествената кохезија и општествената разградба“, во: *Култура*, 2015, бр. 8, стр. 67- 89, Скопје: ЦККС.
- Крамариќ, Златко. 2010. *Идентитет, текст, нација*. Скопје: Табернакул.
- Малуф, Амин. 2001. *Појубни идентитети*. Скопје: Матица.
- Vaba, Nomi. 2004. *Smeštanje culture*, Beograd: Beogradski krug.
- Bell, David. 2001. *An untroduction to Cybercultures*. London: Routledge.
- Davis, Erik. 1998. *TechGnosis: myth, magic and mysticism in the age of information*. London: Serpent's Tail.
- Hall, Stuart. 2006. „Kome treba identitet“, U. D. Duda (yp.), *Politika teorije*, Zagreb: Disput.
- Hetherington, Kevin. 1998. *Ehpressions of identity: space, performance, politics*.
- Jordan, Tim. 1999. *Cyberpower: the culture and the Internet*. London: Routledge.
- Slevin, James. 2000. *The internet and Society*. Cambridge: Polity press.

Biljana Rajčinova-Nikolova

**St. Clement of Ohrid Seen through the Prism of the *Kajgana*
Forum and the Concepts of Identity
(Summary)**

The main purpose of this research was to examine the role, the function and the impact of the cyberspace on the construction of the knowledge about the cultural heritage, in a context of (re)defining the national identity, namely were examined the effects of the discourse of the *Kajgana* forum related to cultural heritage. The research was based on a quantitative and qualitative analysis of the discussions in the Macedonian *Kajgana* forum on two topics: Who and how wants to cause an identity crisis? and In honor of the day of St. Clement of Ohrid. It was concluded that the identity derives from the values that a community believes in and thus motivates the actions of that community and that Climent Ohridski is a cult figure, deeply connected to modern Macedonians and their sense of identity.

Key words: identity, cultural heritage, St. Clement of Ohrid, cyberspace, *Kajgana* forum

Александра Кузман

УДК 930.253:004.056.5

УДК 340.13:930.85(497.7)

Review article / Преџлеген научен џруг


ГРАДСКИТЕ АРХИВИ КАКО ЧУВАРИ НА МАКЕДОНСКОТО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО

Клучни зборови: градски архиви, архивски материјали, дигитализација, заштита, конзервација

Поврзаноста меѓу културното наследство на одредена територија со културниот идентитет на населението на таа иста територија е во фокусот на научните истражувања од втората половина на 20. век, а особено со донесувањето на УНЕСКО-вите Конвенции од 1972¹, 2003² и 2005³ година, сите поврзани со културното наследство, културниот идентитет и културната разновидност. Изминатава декада од совре-

мието на македонската држава на некој начин ја одбележа токму проблематизирањето на македонското културно наследство и на македонскиот културен идентитет од страна на надворешни фактори, при што тоа се оспорува, присвојува, деконтекстуализира или реконтекстуализира, што создава простор за растревожување на битието на секој Македонец.⁴ Имајќи предвид дека културното наследство, во сите

¹ Конвенција за светско културно наследство на УНЕСКО од 1972 година: <https://whc.unesco.org/en/convention/>.

² Конвенција за зачувување на нематеријалното културно наследство на човештвото на УНЕСКО од 2003 година: <https://ich.unesco.org/en/>.

³ Конвенција за заштита и промоција на разноликоста на културните експрсии на УНЕСКО од 2005 година: <https://en.unesco.org/creativity/convention>.

⁴ Види во: Катина Кулавакова (прир.), 2021, *Прилози за историјата на Македонија и македонската култура*, Скопје: МАНУ.

свои материјални (недвижно⁵ и движно⁶) и нематеријални⁷ форми, е еден од најсилните носители на културниот идентитет, што подразбира и одговорност на една држава за негово негување, заштита, зачувување и пренесување, овој труд ќе елаборира еден дел од механизмите за заштита и зачувување на еден сегмент, поточно на материјалните носачи на информации за нематеријалното културно наследство, односно на движното материјално културно наследство во институционалните архиви и архивски материјали во форма на артефакти, предмети или инструменти кои се тесно поврзани со нематеријалното културно наследство.

Ако се тргне од тоа дека идентитетот на еден народ е сочуван во неговите корени, во почетоците на неговото постоење на одреден простор во одредено време, во она што тој го негува како култура и традиција, тогаш, една од најблагодородните улоги на еден поединец е доследното пренесување на културните и традиционални вредности што тој ги негува, на неговите наследници. Под македонското поднебје, еден дел од сето она што се нарекува традиција и култура на еден народ, сè уште е живо и постои, сè уште се негува, некаде доследно, навидум исто како во минатото, некаде не толку доследно, но сепак има свој континуитет до де-

⁵ Според Законот за заштита на културното наследство, **недвижно културно наследство** се материјалните добра со статус на културно наследство подигнати врз земјиште или зависни од него, односно кои не можат да се движат и да се поместуваат од едно место на друго без притоа да не се оштети нивната суштина (недвижни добра по природа), како и добра кои по своите физички својства се движни, а од оправдани причини се во состав на некое недвижно добро, како: инсталации, опрема, украсни елементи и слично, што трајно се поврзани со недвижното добро или трајно служат за негово користење (недвижни добра по намена) (**член 3, став 2**). Во книгата на Јован Ристов, со наслов „Правна заштита на македонското културно наследство (огледи за протекторската свест во постсоцијалистичкиот период)“, што е објавена постхумно, но содржи неколку негови трудови што тој ги презентирал на неколку различни симпозиуми и конференции, под недвижно културно наследство се вброени: споменици, споменички целини и културни предели (Ристов 2021: 104).

⁶ Според Законот за заштита на културното наследство, **движно културно наследство** се материјалните добра со статус на културно наследство кои во целост можат да се движат или поместуваат од едно место на друго, а притоа да не се оштети нивната суштина (**член 3, став 3**). Кај Ристов, под движно културно наследство се вброени: археолошки, етнолошки, историски, уметнички и технички предмети, архивска граѓа, библиотечни, аудиовизуелни и фонотечни добра (Ристов 2021: 104).

⁷ Со измените и дополнувањата на Законот за заштита на културното наследство во 2014 година, терминот „духовно културно наследство“ се изедначува и е заменет со терминот „нематеријално културно наследство“, официјализиран со Конвенцијата за зачувување на нематеријалното културно наследство (Јорданоски 2022: 31-32). Во истото дополнување на Законот, во додаден став кај **член 3**, се дава објаснување дека **нематеријално културно наследство** се разни облици и појави на човековото духовно творештво во минатото, коешто заедниците, групите и поединците го препознаваат како свое културно наследство и кое се пренесува од генерација на генерација на територијата на Република Македонија (**член 3, став 4**). Околу промените во терминологијата за поимот „нематеријално културно наследство“, зборува и Ристов (2021: 93-95), а под нематеријално културно наследство се вброени: фолклорни добра, јазик и топоними (Ристов 2021: 104).

нес. Разните традиционални форми и културни експресији се дел од нематеријалното културно наследство кое има соодветно законски пропишани норми на заштита⁸ и зачувување дефинирани во македонскиот Закон за заштита на културното наследство,⁹ а националните прописи за заштита на нематеријалното културно наследство, во најголем дел се усогласени со Конвенцијата за зачувување на нематеријалното културно наследство (Ристов 2021: 101).

Еден од механизмите на заштита и зачувување на нематеријалното културно наследство е и негово архивирање во сите пишувани и аудиовизуелни форми во вид на архивски материјал кој се наоѓа во градските архиви, библиотеците, медиумските куќи, музеите, научните и образовните институции, личните и приватните архиви и други субјекти. Затоа истражувачот, односно трагачот по културното наследство, своето истражување, освен на терен, го пренасочува и во тие институции што поседуваат архивски материјал. Во овој контекст, македонската легислатива предвидува и институции кои се прогласени за овластени субјекти задолжени за чување и заштита на културното наследство. Истите тие поседуваат архиви кои се истовремено и носители на сите видови културно наследство.

Со оглед на тоа дека овој труд ќе елаборира архивски материјал, тука ќе се наведе и дефиницијата дадена за овој поим според македонскиот Закон за заштита на културното наследство, каде се вели: **архивска граѓа** е целокупниот одбран, изворен и репродуциран документарен материјал од трајна вредност и од значење за државата, науката, културата и за други потреби (**член 20, став 1**). Архивска граѓа во смисла на ставот 1 од овој член се сметаат и регистрите, инвентарните и другите јавни книги за културното наследство, како и документацијата за културното наследство и неговата заштита (**член 20, став 2**).

Додека пак, според Законот за архивски материјал, **архивски материјал** е целокупниот изворен и репродуциран (пишуван, цртан, печатен, фотографиран, филмуван, аудиовизуелизиран, механографиран, електронски, дигитално, оптички или на друг начин забележан) документарен материјал од трајна вредност кој е од значење за Републиката, науката, културата, имателите, како и за други потреби (**член 3, став 1**). Во истиот член се објаснува и значењето на поимот **архивски фонд** и се вели дека тој претставува целина на архивскиот и на документарниот материјал, без оглед на нивниот облик или носач на записите, кој го создал, при-

⁸ Според Конвенцијата за зачувување на нематеријалното културно наследство усвоена во Париз на 17.10.2003 година, **заштита** значи: мерки што имаат цел да обезбедат одржливост на нематеријалното културно наследство, вклучувајќи: идентификација, документација, истражување, зачувување, заштитување, промоција, подобрување, пренесување, особено преку формалното и неформалното образование, како и ревитализирање на одредени аспекти на тоа културно наследство (**член 2, став 3**).

⁹ Закон за заштита на културното наследство (некаде во текстот ЗЗКН) од 2004 година: <https://rb.gy/xrqe5>. Овој Закон има и свои измени и дополнувања низ годините (во 2007, 2011, 2013, 2014, 2015, 2016 и 2018) – види на истиот линк, но и на следниот: <https://rb.gy/86f7c>.

мил и користел имателот во вршењето на својата активност. Архивскиот фонд се чува како целина и не може да се дели (**член 3, став 6**).

Законот за заштита на културното наследство предвидува и одреден вид добра (фонотечни, аудиовизуелни, фолклорни итн.) кои се дел од архивската граѓа. Според овој Закон **фонотечни добра** се изворен материјал на снимени звуци, односно оригинални орални, музички или друг вид звучни записи или нивни копии, без оглед на формата, техниката на звучно запишување и видот на медиумот, вклучувајќи го и задолжителниот примерок на фонограм што се доставува до надлежната установа согласно со закон (**член 23**). Со измените и дополнувањата на ЗЗКН во 2007 година, терминот „кинотечни добра“ се менува во „аудиовизуелни добра“, каде се објаснува дека **аудиовизуелни добра** се: изворните материјали и тонската копија на игран, документарен, анимиран, експериментален и алтернативен филм, како и друго аудиовизуелно дело изразено во вид на поврзани подвижни слики со или без тон, без оглед на видот на носачот што ги содржи, кои се наменети за јавно прикажување (**член 22, став 1**); Аудиовизуелни добра се сметаат и придружните материјали кои се однесуваат на подвижните слики, како што се пишувана документација, сценарија, книги на снимање, сценографски и костимографски скици, костими, сценографски реkvизити, микрофилмови, фотографии, слајдови, постери и друг пропаганден материјал, како и задолжителниот примерок што се доставува до

надлежната матична установа (**член 22, став 2**). Во истиот Закон е уредено и дефинирањето на **фолклорните добра**, и овој поим се однесува на: обичаи, обреди, преданија, умотворби, народни песни, приказни, легенди, пословици, гатанки, танци, игри, стари и ретки занаети, традиционални вештини и други изрази од нематеријалното народно творештво (**член 24**).

Во овој современ свет со модерен начин на живеење каде ретко се посветува доволно внимание на соодветната заштита и зачувување на културното наследство, архивите претставуваат недоволно истражен извор на записи и сведоци на културниот идентитет. Во архивскиот фонд на надлежните институции постојат драгоцените пишувани податоци на стара хартија што полесно се распаѓа, оставени се стари предмети што ја изгубиле или ја губат својата функционалност, а оставени се и фонотечни и аудиовизуелни добра на постари носачи на звук/слика што одамна не се употребуваат поради тоа што не се веќе во чекор со новите технологии и со текот на времето видливо се оштетуваат. Затоа се јавува силна потреба за ревидирање на постојните материјали (без разлика дали станува збор за предмети, за пишувани или за снимени материјали) и за нивното правилно зачувување, пренесување во соодветната дигитална форма или конзервација.

Како пример за овој труд ќе се земе архивскиот фонд на ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, кој е истовремено и законски овластен субјект за заштита на немате-

ријалното културно наследство¹⁰ и каде е сместен еден од побогатите фондови со архивска граѓа со фолклорна и етнологска содржина. Потоа, по иницијатива на Институтот за фолклор, а според член 37 од ЗЗКН, фонотечниот материјал од ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје е заштитен со законска регулатива (**ex lege**). Александар Јорданоски ја објаснува оваа регулатива како **модел на апстрактна заштита**, односно **заштита по сила на законот**, како дел од трите основни модели на заштитување на културните добра: спомнатиот **модел на апстрактна заштита** (заштита *ex lege*), **модел на конкретна заштита** и **модел на комбинирана заштита** (Јорданоски 2022: 61). Додека, пак, оваа регулатива Ристов ја нарекува привремена заштита *ex lege* (Ристов 2021: 104, 107). Понатаму, тој вели дека „статусната категорија – *добра под привремена заштита*, според актуелната законска дефиниција, ги подразбира исклучително *материјалните добра – недвижни и движни, за кои основано се препорачува дека препорачуваат културно наследство и чија заштита е воспоставена ex lege или врз основа на поединечен акт за заштита од тој вид* (член 30, став 1¹¹)“ (Ристов 2021:104).

Во архивскиот фонд на Институтот за фолклор се чуваат следниве материјали:

1. Архивски аудиовизуелен материјал:

- над 4000 магнетофонски ленти;
- 279 аудиокасети сместени во соодветни дрвени кутии, а кутиите се чуваат во специјални метални плакари;
- 65 видеокасети, повеќето без звучен запис, што припаѓаат на т.н. „неми филмови“ (овие видеозаписи главно се од доменот на етнореологијата, односно изведбата на народните ора, а делумно се и од доменот на етнологијата, односно изведбата на одредени обреди/обичаи);
- 15 компакт-дискови (цеде-а).¹²

2. Содржински листови – за секоја снимена аудиолента или аудиокасета постои и соодветен содржински лист што вклучува: соодветен број на лентата/касета, податоци за снимениот материјал (податоци за снимателот, местото и времето на снимањето), потоа податоци за информаторите (место и датум на раѓање, место на живеење) итн.;

¹⁰ Според Ристов, нема специјализирани стручни установи (национални и локални) за заштита на нематеријалното културно наследство, па при таква состојба, вршењето на работите на заштита на нематеријално културно наследство, институционално е супституирано преку моделот – овластени субјекти, кои ги определува министерот за култура, со донесување на посебни решенија (Ристов 2021: 101). Во 2005 година, ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје добива Решение за определување овластен субјект за заштита на фолклорните добра согласно Законот за заштита на културното наследство.

¹¹ Се мисли на **член 30, став 1** од ЗЗКН.

¹² Еден дел од лентите и касетите сега веќе недостасува, бидејќи некои од нив се оштетени или се изгубени.

3. Листови со дешифрирани содржини од снимките – најголемиот дел од аудиоматеријалот е исто така и дешифриран, односно преточен во текст, главно отчуван на машина за пишување;
4. Нотни записи, односно мелограми за поголем дел од народните песни и ора;
5. Фототечен материјал во вид на 7635 фотографии (во најголем дел се дигитализирани), како и 2372 слајдови (лајка формат) со разни снимки од доменот на традиционалната култура кои го одразуваат секојдневниот, но и празничниот живот на македонскиот народ. На фотографиите, покрај мотиви од традиционалната архитектура и народните носии, можат да се забележат и моменти на изведување на некаков обред или пак на некаква општоселска прослава. Исто така, има фотографии од македонските народни инструменталисти, чалгиски тајфи, најразлични музички инструменти, мајстори за изработување на музички инструменти, но има и фотографии од внатрешниот дел од некои градски куќи;
6. 18 инвентарни книги со податоци за лентите, фотографиите и слајдовите, како и картотеки со 8989 картони поделени во 10 кутии;
7. 3305 цртежи во боја, направени на милиметарска хартија, на коишто најпрецизно се доловени мотивите од разните везови, како и од останатите апликации на традиционалната текстилна орнаментика;
8. Делови од традиционалните народни носии (кошули, саи, елечи, ракави, чорапи, марами, сокаи и др.), на коишто можат да се забележат и мошне успешни везбени декорации, но и останатите техники на изработката на народните носии (ткаеници, плетила и сл.);
9. Збирка со макети на обредни лебови изработени од гипс, а има и извесен фонд на предмети изработени од мајсторите занаетчи, како што се некои изработки од копачарите, кујунчиите, грнчарите итн.;
10. Традиционални музички инструменти кои ги красат витрините сместени во подрумскиот дел. Разните кавали, шупелки, зурли, гајди, кемениња, тамбури, сазови, како и чалгиските инструменти: канон, кларинет, ут, лаута, дајре, тарабука, но и другите музички инструменти сместени во витрините на Институтот го привлекуваат вниманието не само на етноорганолозите (истражувачите на народните музички инструменти) туку и на останатите посетители на депото на Институтот (Малинов и Петровска-Кузманова 2020: 11-13)¹³.

Во овој труд нема да се навлегува и анализира состојбата на целокупната архивска граѓа што ја поседува Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје, туку ќе се посвети внимание само на одреден дел од архивските материјали и предмети што се поврзани со народната музичка традиција, односно на: материјалот што е запишан на хартија, на фонотечниот материјал, како и на збирката на народни музички инструменти.

Во Законот за архивски материјал се објаснуваат следниве поими:

¹³ Дел од податоците се дадени и на веб-страницата на Институтот за фолклор: <https://ifmc.ukim.mk/> [Датум на пристап 21.11.2022].

1. **Конвенционален архивски и документарен материјал** е оној материјал кој е запишан на хартија и за кое читање не е потребен специјален уред (**член 3, став 4**);
2. **Неконвенционален архивски и документарен материјал** е оној материјал кој е запишан на посебен медиум (микрофилм, оптичко-магнетен медиум (цврст диск), компакт-диск (CD), DVD, Flash меморија или холографски диск). За читање на содржината на овој материјал се потребни посебни уреди. Во неконвенционален материјал спаѓаат: електронски документи креирани со помош на компјутери и други електронски уреди во дигитален облик; податоци евидентирани во бази на податоци врз основа на кои преку нивна обработка се креираат конвенционални документи и дигитални слики добиени со некоја постапка на дигитализација на конвенционалните документи (**член 3, став 5**).

Што значи, според **член 3, став 4** од овој Закон, содржинските листови што содржат по-

датоци за магнетофонските ленти, листовите со дешифриран материјал произлезен од нив, картотеките, инвентарните книги и нотните записи¹⁴ (мелограми), внесени/запишани на хартија и за чие читање не е потребен никаков специјален уред, спаѓаат во **конвенционален архивски и документарен материјал**. Исто така, во овој тип архивски материјал би се вброиле и фотографиите (секако, тоа не се однесува на дигиталните фотографии). Додека пак, според **член 3, став 5**, магнетофонските ленти, аудиокасетите, видеокасетите и ЦД-ата како носачи на звук/слика, вклучително и слајдовите, спаѓаат во **неконвенционален архивски и документарен материјал**, за чие читање на материјалот што го содржат потребен е специјален уред (за магнетофонските ленти потребен е соодветен магнетофон¹⁵, за аудиокасетите е потребен касетофон¹⁶ или диктафон¹⁷, за видеокасетите е потребен соодветен видео плеер, за ЦД-ата – ЦД плеер или компјутер¹⁸, а за слајдо-

¹⁴ Според Националната класификација на културното наследство (за којашто подоцна ќе стане збор), нотните записи спаѓаат во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.7* Библиотечни добра; *група 2.7.2* Ракописен нотен материјал; *подгрупа 2.7.2.5* Музички ракописи – мелографии; во оваа подгрупа спаѓаат три типа: *иши 2.7.2.5.1* Мелографија на народни песни; *иши 2.7.2.5.2* Мелографија на народни танци; *иши 2.7.2.5.3* Мелографија на вокално-инструментални композиции.

¹⁵ Во Националната класификација на културното наследство (некаде во текстот НККН), магнетофонот е сместен во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.5* Технички предмети; *група 2.5.5* Акустични апарати и инструменти (за звучна репродукција); *подгрупа 2.5.5.2* Магнетофон.

¹⁶ Според НККН, овој уред спаѓа во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.5* Технички предмети; *група 2.5.5* Акустични апарати и инструменти (за звучна репродукција); *подгрупа – 2.5.5.3* Касетофон.

¹⁷ Според НККН, овој уред спаѓа во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.5* Технички предмети; *група 2.5.5* Акустични апарати и инструменти (за звучна репродукција); *подгрупа 2.5.5.5* Диктафон.

¹⁸ Според НККН, овој уред спаѓа во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.5* Технички предмети; *група 2.5.9* Канцелариска техника – опрема, машини и прибор; *подгрупа 2.5.9.4* Машини за пресметување и обработка – компјутер; *иши 2.5.9.4.1* Машина за пресметување и обработка.

вите – лајка формат, се користи проектор¹⁹ за проектирање слајдови).

Според **член 19** од Законот за архивски материјал, обврска на имателот на архивски материјал е конвенционалниот архивски и документарен материјал (во случајов – старата хартија којашто е подложна на оштетување и распаѓање) да го дигитализира во соодветната дигитална форма (односно, да го претвори во неконвенционален архивски материјал), и со тоа, дигитално да ги зачува податоците содржани во конвенционалниот архивски материјал. Во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, голем дел од конвенционалните материјали се дигитализирани, а процесот на дигитализација е сè уште во тек.

Целиот фонотечен материјал што се наоѓа на спомнатите ленти, касети и цедеа содржи записи од многубројните теренски истражувања што ги вршеле истражувачи вработени во самиот Институт (некогаш и сега), но и надворешни соработници што материјалот од сопствените истражувања го депонирале во Архивот на Институтот. Во материјалот се содржани интервјуа со информатори од многу македонски градски и рурални средини. Некои од информаторите се директни носители на некое културно добро (најчесто има и нивни музички изведби на традиционални ора или песни: вокални и вокално-инструментални изведби – соло или во група), а некои не се носители на доброто, но раскажуваат/пренесуваат како било некогаш, односно даваат важни податоци за тоа како се

негува/ла македонската музичка традиција во одредена област/место на живеење, кои се обичаите што ги практикувале, приказните што се раскажувале итн.

Имателот на неконвенционален архивски и документарен материјал (магнетофонски ленти, аудио и видеокасети, цедеа) има обврска, податоците од постарите носачи на звук/слика, да ги пренесе на понов носач на звук/слика во зависност од техничко-технолошките средства што се во активна употреба во времето на пренесување на податоците (на пример: снимениот материјал на магнетофонска лента или видеокасета, да се пренесе на ЦД), но во овој случај, денес е потребно тие аудио и видеоснимки да се дигитализираат во соодветната дигитална форма. Дигитализацијата е потребна за да се зачуваат податоците што се содржани во неконвенционалниот архивски и документарен материјал, поради тоа што тој, исто како и хартијата, е подложен на оштетување, расипување или распаѓање.

Според **член 19** од Законот за архивски материјал, имателот на архивски и документарен материјал, исто така, е должен да обезбеди достапност на тој материјал на јавноста, согласно со закон и други прописи. Во Институтот за фолклор тоа е регулирано на начин што барелот (надворешната личност) што има потреба од пристап до архивските материјали, поднесува барање за користење архивски материјали до институцијата, а потоа потпишува изјава со која изјавува дека под полна морална, мате-

¹⁹ Според НККН, овој уред спаѓа во: *класа 2* Движно културно наследство; *вид 2.5* Технички предмети; *група 2.5.4* Оптички апарати и инструменти; *подгрупа 2.5.4.6* Проекционен апарат.

ријална и кривична одговорност согласно Законот за архивски материјал, како и Законот за авторското право и сродните права, совесно ќе се однесува кон архивскиот материјал, нема да го злоупотребува, присвојува, отуѓува итн. Откако ќе ја потпише изјавата, добива документ за одобрување на пристапот кон архивските материјали што ги поседува Институтот за фолклор.

Што се однесува до збирката²⁰ на музички инструменти што ја поседува Институтот, треба да се напомене дека, иако тие се сместени во посебни витрини во подрумскиот дел на Институтот, потребни се подобри и поповолни услови за нивното соодветно чување и заштита од изложеноста на штетните влијанија од влагата, прашина, непроветреноста итн., поради чувствителноста на материјалот од којшто се изработени самите музички инструменти (дрво, кожа, коска, метални делови итн.). За да се размислува за нивната заштита²¹ и за да може да се спроведат одредени постапки за конзервација на инструментите, пред сè е потребно да се изработи **елаборат за валоризација**, со што ќе се направи увид во целата збирка инструменти: кои инструменти се застапени, колкав е нивниот број на застапеност, во каква состојба се (дали се функционални, колкава е нивната оштете-

ност), што е потребно за нивното конзервирање и заштита (дезинсекција/дезинфекција на дрвото и кожата, премачкување на дрвото со заштитен материјал) итн. Со елаборатот за валоризација, всушност ќе се направи стручна и научна процена на вредностите и својствата на доброта според утврдени критериуми, во функција на нивно ставање под соодветен режим на заштита (**ЗЗКН, член 11, став 4**). Елаборатот, понатаму, претставува основа за поднесување предлог за донесување **акт за заштита** на збирката, врз основа на којшто се врши **регистрација** на доброто од страна на Управата за заштита на културното наследство.

Но, за да се започне со целиот процес на валоризација и заштита на одредено културно добро, потребно е, пред сè, тоа добро соодветно да се идентификува, односно да се одреди во каков вид на културно наследство спаѓа. За идентификација на доброта, изработена е Национална класификација на културното наследство. Во **член 33** од ЗЗКН, се спомнува дека за обезбедување единствен пристап во идентификацијата на културното наследство и за изградување на информативен систем за културното наследство со квалитетна споредливост и употребливост на податоците, културното наследство се

²⁰ Според ЗЗКН, каде што се објаснува значењето на одделни изрази, се вели дека **збирка** (колекција) е множество од еднородни или разнородни предмети што, без оглед на индивидуалните карактеристики и самостојна намена на секој предмет одделно, поради специфичните својства на поврзаност, како целина има препознатлива културна, историска, уметничка, научна или друга слична вредност, функција или значење и може да се идентификува како самостоен објект на заштита (**член 11, став 18**).

²¹ Според Ристов, македонскиот модел на заштита на културното наследство подразбира повеќе инструменти на заштита: класификација, заштитни евиденции, документирање, валоризација, категоризација, ревалоризација, воспоставување, промена и престанок на заштитата, регистрација и номинација за стекнување меѓународен заштитен статус (Ристов 2021: 105).

класифицира според Националната класификација на културното наследство (донесена во 2006 година со Одлука на Владата на Република Македонија)²². Во истиот член се објаснува дека Националната класификација е стандард на типолошка класификација што се употребува за идентификација на културното наследство за службени потреби, и поделбата е направена според: класи, видови, групи, подгрупи, типови и поттипови. Според тоа, музичките инструменти од збирката што ја поседува Институтот, спаѓаат во: *класа 2 Движно културно наследство; вид 2.2 Етнолошки предмети*²³; *група 2.2.9 Музички инструменти и предмети во народните обичаи; подгрупа 2.2.9.1 Народни музички инструменти*. Оваа подгрупа е поделена на неколку типови:

- 2.2.9.1.1 Идиофони инструменти;
- 2.2.9.1.2 Мембранофони инструменти;
- 2.2.9.1.3 Кордофони инструменти; и
- 2.2.9.1.4 Аерофони инструменти.

Музичките народни инструменти се распределени како поттипови во наведените 4 типови од класификацијата, и тоа, секој инструмент си има свое идентификациско бројче според поттипот каде што припаѓа.

Всушност, идентификацијата на културното добро е само првиот чекор во целиот процес кога станува збор за намерата на стручните лица, научниците/истражувачите за ставање на доброто под соодветен режим на заштита, во зависност од степенот на неговата загрозеност. Според Законот за заштита на културното наследство, **основната цел** на заштитата е:

1. Зачувување на културното наследство во неговата изворна состојба;
2. Создавање на што поповолни услови за опстанок на културното наследство и за задржување на интегритетот на сите податоци што тоа ги носи во себе како сведоштво, извор или своевиден документ;
3. Ширење на сознанијата за вредностите и значењето на културното наследство и за неговата улога во културната идентификација; и
4. Оспособување на културното наследство, според неговата намена и значење, да служи за задоволување на културните, научните, едукативните, естетските, верските, економските, туристичките и другите потреби на граѓаните и на општеството (**член 4, став 1**).

Во истиот овој Закон е опишана и **оперативната цел** на заштитата, којашто всушност се од-

²² Во делот Легислатива (точка 13) на веб-страницата на Управата за заштита на културното наследство, дадена е и Националната класификација на културното наследство од 2006 година: <https://rb.gy/frtpn>.

²³ Во ЗЗКН се објаснува што се подразбира под категоријата **етнолошки предмети**, каде се вели: „Етнолошки предмети се движни добра што сведочат за начинот на живеењето, активностите, обичаите, обредите, верувањата, идеите и креациите што се неопходни за да се разберат етничките карактеристики и промените во материјалната и духовната култура на македонскиот народ и на заедниците во Република Македонија“ (**член 16**). Што значи, станува збор за движни добра коишто се тесно поврзани со нематеријалното културно наследство.

несува на преземање активности за спречување на дејства, појави и влијанија со кои се врши или може да настане оштетување, уништување, растурање, исчезнување, деградирање и противправно присвојување на културното наследство (**член 4, став 2**), додека пак, **крајната цел** на заштитата е пренесување на културното наследство на идните генерации (**член 4, став 3**).

За што поуспешно пренесување на културното наследство на идните генерации, потребно е постојано да се следат меѓународните норми за заштита на културното наследство, а тука може да се наведе и тврдењето на Ристов дека не е исклучена потребата и од унапредување на македонските постојни модели на заштита, како во поглед на нормативната и институционалната рамка така и во поглед на практичното спроведување на самата заштита на културното наследство (Ристов 2021: 108).

Кога станува збор, поконкретно, за градските архиви, односно за архивската граѓа што ја поседуваат, без разлика на кој било нејзин дел, од кој било вид и медиум (а е постара од 50 години), според измените и дополнувањата на Законот за заштита на културното наследство во 2007 година, оваа архивска граѓа се смета за национално богатство на државата (**член 32-а, став 12**). Затоа, истражувачот/научникот е оној кој го вее знамето за тревога и кој вика дека треба да се внимава тие архиви да останат во улогата на заштитници на нашето културно минато, но во една нова современа дигитална рамка во однос на старите хартиени документи и на старите носачи на звук/слика, а и со соодветно конзервирање на старите предмети (во овој случај – народните музички инструменти).

Литература

- Закон за архивски материјал објавен во „Службен весник на Република Македонија“ бр. 95, од 26.07.2012 година.
- Закон за заштита на културното наследство прогласен од Собранието на Република Македонија на седницата одржана на 19 март 2004 година, Скопје, бр. 07 – 1238/1.
- Закон за изменување и дополнување на Законот за заштита на културното наследство прогласен од Собранието на Република Македонија на седницата одржана на 17 септември 2007 година, Скопје, бр. 07 – 4010/1, објавен во „Службен весник на Република Македонија“ бр. 115 од 25.09.2007 година.
- Закон за изменување и дополнување на Законот за заштита на културното наследство прогласен од Собранието на Република Македонија на седницата одржана на 29 декември 2014 година, Скопје, бр. 07 – 4895/1, објавен во „Службен весник на Република Македонија“ бр. 199 од 30.12.2014.
- Јорданоски, Александар. 2022. *Дијалектните на македонскиот јазик како немајтеријално културно наследство (сѝручно-йравни асѝектѝи)*. Скопје: А. Јорданоски (самостојно издание).
- Малинов, Зоранчо и Катерина Петровска-Кузманова (ред.). 2020. *70 години Инсѝтѝуѝи за фолклор „Марко Цейенков“ (1950 – 2020)*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје.

Национална класификација на културното наследство објавена во „Службен весник на Република Македонија“ бр. 37, од 28.03.2006 година.

Ристов, Јован. 2021. *Правна заштитата на македонското културно наследство (одеги за проекторската свест во постсоцијалистичкиот период)*. Скопје: МНК СИН ШТИТ – Здружение за заштита на културното наследство во опасност.

Кулавова, Катица (прир.). 2021. *Прилози за историјата на Македонија и македонската култура*. Скопје: МАНУ.

Конвенција за светско културно наследство на УНЕСКО од 1972 година: <https://whc.unesco.org/en/convention/>.

Конвенција за зачувување на нематеријалното културно наследство на човештвото на УНЕСКО од 2003 година: <https://ich.unesco.org/en/>.

Конвенција за заштита и промоција на разноликоста на културните експресији на УНЕСКО од 2005 година: <https://en.unesco.org/creativity/convention>.

Aleksandra Kuzman

The City Archives as Guardians of Macedonian Cultural Heritage
(Summary)

This paper concerns the protection of the archive material which we can find in the Macedonian city archives proclaimed as authorized entities responsible for the preservation and protection of cultural heritage. The main topic was about the conventional and unconventional archive material, including the collection of music instruments as a tangible cultural heritage preserved in the Institute of folklore “Marko Cepenkov” in Skopje and about the mechanisms of its protection. In the mentioned archival fund, there is a lot of data saved on the old paper and on the older audio and video records, and some of the musical instruments from the institute collection are not in a good functional shape. So, all of these materials can be destroyed and decayed further and further due to conditions to which they are exposed and the time as a factor, and the main goal of this paper is to be an awakening call for the importance of these archival materials and that we should take all the measures and actions to preserve them in their appropriate digitalized form (for the old paper and audio/video recordings) and appropriate conservation of the musical instruments.

Key words: city archives, archival materials, digitalization, protection, conservation

Ана Јовковска

УДК 82-93:159.922.72

Review article / Преџлеген научен џруг



КНИЖЕВНОСТА ЗА ДЕЦА И КРЕАТИВНОТО МИСЛЕЊЕ

Клучни зборови: книжевност за деца, креативност, *Триџе мали волчиња*, *Мудросџа на нилскиџе коњи*, *Желбаџа на ежоџи*

Децата се темелот на секое општеството и тие сочинуваат една третина од светската популација, а всушност, целата иднина на човештвото. Исклучително е важно да се истражува и да се пишува за книжевните и уметничките практики врз влијанието на социоемоционалниот развој кај децата и поттикнувањето на креативноста како дел од процесите на градење современо, демократско и инклузивно општество. Приказните се дериват на детската имагинација, оттаму, клучна е улогата помеѓу книжевноста за деца и психологијата, односно книгите како генератор на детската креативност. Креативноста е тесно поврзана со личноста на поединецот и неговиот емотивен живот и вклучува многу повеќе од само вештини за размислување. Овој труд се занимава со влијанието на литературата врз обликувањето на личноста на детето. Емотивната централа на нашето чувство

за сопствената вредност најинтензивно се гради во првите години од животот и токму затоа текстот критички ги промислува приказните на кои сме изложени во детството, конкретно книгите *Желбаџа на ежоџи* (Три, 2021) од Тон Телеген, *Мудросџа на нилскиџе коњи* (Три, 2021) од Петар Светина и *Триџе мали волчиња* (Три, 2021) од Евгениос Тривизас. Пред да навлеземе во анализа на нивната содржина, да елаборираме за некои од психолошките процеси на градењето на личноста од најмала возраст.

Во 1960-тите години во психолошката и педагошката наука бил застапуван ставот дека детето доаѓа на свет како *џабула раза*, т.е. чиста, неиспишана плоча. Научниците биле уверени дека карактерот на човекот и неговиот развој можат да се објаснат исклучиво со влијанието на воспитувањето и на средината. Ова мислење суштински се промени во текот на изминатите

децении благодарение на резултатите на невро-биолошките и генетичките истражувања. Денес знаеме дека гените пресудно одлучуваат за карактерните особини и за интелигенцијата на одделен човек, па, така, на пример, постојат генетски утврдени предуслови за личноста како што се интровертноста и екстрвертноста. Интровертната личност „своите батерии ги полни“ додека е сама, а меѓучовечкиот контакт ја исцрпува побрзо отколку екстрвертната личност. Екстрвертните луѓе, пак, имаат потреба од контакт со надворешниот свет и тие најчесто избираат професии што самите по себе ја исполнуваат таа потреба. Личностите кои имаат екстрвертна структура побрзо почнуваат да се чувствуваат осамени и да се досадуваат ако се сами отколку луѓето што се интровертни. Но, постојат голем број работи и услови што влијаат на градењето на личноста, а кои не се запишани во нашиот генетски код.

Зигмунд Фројд бил првиот кој личноста ја поделил на различни инстанци. Она што во модерната психологија се означува како внатрешно дете, или како детско *јас*, кај него се нарекува *џоа* (id). Возрасното *јас* Фројд го означил како *јас* (ego), а покрај тоа го опишал и таканареченото повисоко *јас* (super ego). Тоа е некој вид морална инстанца во нас, која во современата психологија се означува и како *родителско јас* или *внатрешен критичар*. Германскиот психолог и автор на неколку бестселери, Штефани Штал, зборува за делот од личноста којшто во психологијата се означува како *внатрешно дете*. Тоа е збирот на доброто и лошото што нè обележало во детството, а што сме

го искусиле од своите родители и од другите важни личности од кои сме зависеле. Внатрешното дете е суштински дел на потсвеста, а потсвеста е мокна психичка инстанца која насочува осумдесет до деведесет отсто од нашите доживувања и постапки. Имено, *внатрешното дете* е метафора, тоа се, всушност, стравовите, болката, грижите и неволите што сме ги доживеале од најмала возраст. Во исто време тоа е и сè позитивно што носиме од детството. Возрасното *јас*, пак, се означува како внатрешен возрасен. Оваа психичка инстанца го опфаќа нашиот рационален и разумен ум, односно нашето мислење. Во режимот на возрасниот *јас* можеме да преземеме одговорност, да планираме, да дејствуваме со предвидување на идните околности. Познатиот хамбуршки психолог Шулц фон Тун разликува цела низа подличности што живеат во човекот и за нив го составил поимот *внатрешен џим*. Во тој тим живеат *повредено внатрешно дете*, *радосно внатрешно дете* и *бесно внатрешно дете*, како и *добронамерно родителско јас* и *казнувачко родителско јас*. Слично како Шулц фон Тун, и Штефани Штал смета дека принципиелните уверувања што ги стекнуваме во детството се нашиот психички погонски систем што нè следи понатаму во животот. Штал ужива голема популарност, најмногу поради успешниот пристап со кој книжевно ја сумира психологијата и психотерапијата, не само како наука составена од правила туку и како субјективна перцепција. Во нејзината книга *Детето во тебе мора да си го најде својот дом* (Три, 2020) ги обработува двата

аспекта на личности што ги нарекува *дејтејто на сенкајта* и *сончево дејте*.

Имено, кај повеќето луѓе првите сеќавања почнуваат од третата година, т.е. од возраста кога се тргнува во градинка, или дури и подоцна. Низ невробиолошките студии е докажано дека децата кои во првите години на животот доживувале голем стрес, цел живот излачуваат повеќе хормони на стрес. Според Штефани Штал, *дејтејто на сенкајта* ги опфаќа негативните уверувања и чувства што нè оптоваруваат, како што се тагата, стравот, беспомошноста или гневот. Типични заштитни стратегии кај луѓето кај кои доминира *дејтејто на сенкајта* се: повлекување, стремеж кон хармонија, стремеж кон совршенство, напад и агресивност, или стремеж кон моќ и контрола. Од другата страна е *сончевојто дејте* коешто претставува: спонтаност, желба за авантури, љубопитност, порив за дејствување и животна радост. Деловите на личноста што ги означуваме како *сончево дејте* и *дејте на сенкајта* се формираат во првите шест години од животот. Овие први години се многу важни за човековиот развој затоа што во тоа време се обликува структурата на мозокот, со целокупната мрежа на невроните и нивните меѓусебни врски. Чувството за сопствена вредност се создава токму во тие први години од животот, а паралелно со него и нашата доверба во другите луѓе. Токму затоа, во тој ран формативен период, е клучно на какви содржини се изложени децата – книжевни, уметнички, медиумски. Неизбежно се наметнува прашањето за влијанијата врз социоемоционалниот развој на децата, конкретно моќта и одговорноста

на литературата во обликувањето на личноста на детето.

Книжевноста ја поттикнува креативноста, а креативноста претставува склоност да се генерираат или да се препознаваат идеи, алтернативи или можности што можат да бидат корисни за решавање проблеми и воспоставување комуникација со другите. Креативноста е тесно поврзана со личноста на поединецот и неговиот емотивен живот. Карактеристиките на личноста, како што се самодовербата, способноста да се толерира двосмисленост, љубопитноста и мотивацијата, го олеснуваат креативното изразување, исто како што другите карактеристики можат да го инхибираат. Емоционалните процеси, како што се толеранција кон анксиозност и вклучување во задачи, исто така имаат врска со развојот на креативните вештини. Когнитивните вештини, како што се дивергентно размислување, ширина на знаење и проценка, исто така се поврзани со овие процеси. Конечно, креативното дете има можност работите да ги гледа и од поинаква перспектива од конвенционалната. Затоа, покрај педагошката функција на литературата и уметноста, клучно е и стимулирањето на љубопитството на децата во насока на развивање на критичко, иновативно размислување, надвор од стереотипните шеми на формалното образование.

Несомнено, важна алатка во воспитувањето на децата и обликувањето на нивната личност е стравот. Стравот е неверојатно моќен лакмус, но е канцероген за духот ако се претера со него. Психологот и семеен терапевт Хедвиг Монтгомери, во својата книга *Мугар рогу-*

ишел, време е за *трагинка* (Антолог, 2021), пишува: „Кога детето е исплашено, контактот помеѓу мислите и чувствата е слаб. Стравот е како превез на очите. Исплашените деца не можат да научат ништо. Ако го заплашите детето, ќе постигнете ефект спротивен на посакуваното“ (Монтгомери, 2021: 40). Најголемиот број од заплашувањата што ги упатуваме на адреса на најмалите се со асоцијација дека животните се зли и дека тие се нашите најголеми непријатели. Не е ни чудно ако се земе предвид дека приказните за деца се полни со насилство. Волкот ја јаде Црвенкапа, потоа ловецот го убива волкот... Во најголем дел од сказните на браќата Грим или Ханс Кристијан Андерсен животните се претставени како зли и како опасност за човекот. Покрај изобилието од сликовници полни со агресија и омраза, сепак постојат и книги што на поинаков начин им ги доближуваат работите на децата. Една таква приказна е онаа од илустрираната книга *Тријие мали волчиња* (Три, 2021) од Евгениос Тривизас, во која улогата на домашните и дивите животни е первертирана. Станува збор за една поинаква верзија на традиционалната детска класика за волкот и трите прасиња. Спротивно од приказната за трите прасиња, којашто сите ја знаеме, во оваа книга жртва се три мали волчиња од еден злокобен прасец по име Гицо Гнасец. Силна метафора која нè учи дека нема предодредено добри и лоши луѓе, туку тие се создаваат во поширокот општествен контекст, од социјалните услови во кои живеат. Она што е фасцинантно е решението за конфликтот на крајот од книгата, којшто не доаѓа типично во вид на одмазда, туку

како компромис, како лекција за добрина и разбирање дека на лошите животни, односно луѓе, треба да им се подаде рака. Во оваа книга убавината и добрината се најсилното оружје против злото и бруталноста. Грчкиот социолог и автор за деца, Евгениос Тривизас, пристапува до свеста на најмалите преку текст и илустрации што развиваат префинет вкус за уметноста и за вистинските вредности. *Тријие мали волчиња* е приказна којашто ги учи децата на етика и естетика. Книгата е дел од проектот поддржан од програмата *Креативна Европа* на Европската Унија. Имено, хорор-сценаријата и сликите со агресивни вилици, остри заби и закрвавени очи доминираат во светот на детската литература и илустрација, и токму затоа книгите со поинаква порака од „меинстрим“ наративот на бајките, доаѓаат со топла препорака.

За жал, ако заклучиме дека во детската книжевна продукција доминираат сензациите и принципот на шок, и во приказните и во илустрациите, токму спротивен и прекрасен пример е книгата *Мудросија на нилскиите коњи* (Три, 2021) од словенечкиот автор Петар Светина, со илустрации на Дамијан Степанчиќ, во којашто две нилски коњи се окупирани со филозофски прашања. Седнати во сенката под еден чинар, нилските коњи Хуберт и Марсел мудруваат за различни теми, за тоа како се прави букет од рими, колку е широко летото, како ѝ се помага на жирафа, кој е главен на светот, како се решава нерешлив проблем, како се бројат пингвините и што е најважно на светот. Низ навидум бизарни прашања, Хуберт и Марсел отвораат големи егзистенцијалистички теми за животот.

Непретенциозно, без бои што дречат, суптилно и сталожено овие нилски коњчиња им стануваат омилените другари и учители на малите деца. Книгата се одликува со длабок хуманизам и оптимизам. Уметничката симбиоза меѓу авторот Светина и илустраторот Степанчиќ е беспрекорна и заедно имаат создадено дело со тематика којашто е безвременска. *Мудросиџа на нилскиите коњи*, којашто во 2011 година беше крунисана со наградата „Златна круша“, е добро позната на светската книжевна сцена, па радува што книгата е преведена и на македонски јазик.

Уште една важна тема за менталното здравје што се обработува во книгата *Желбаџа на ежот* (Три, 2021) од Тон Телеген е темата за осаменоста. Филозофијата често се занимава со самотијата како човекова потреба, а осаменоста, од друга страна, е честа инспирација на писателите, но не и во литературата за деца. Неретко творечкиот лак се затега помеѓу големата тема за слободата и темата за осаменоста. Но, за каков тип на слобода сонува Ежето во книгата на Телеген? Дали неговата осаменост е дотолку неосвестена што тој одбива да ги прими другите животни од шумата на посета во својот дом? Низ оваа магична приказна за животните, всушност ги препознаваме комплексните состојби и чувства на човекот. Во монолозите на Ежето се чита несигурноста што ја носи секоја личност длабоко во себе. Од една страна е потребата за друштво, за комуникација и за признание од другите, потребата да се биде виден и разбран, а наспроти тоа е стравот да се излезе од зоната на комфорот, да се биде неприфатен или критикуван. „Ежот повторно сед-

на на својот прозорец и почна да размислува. Почувствува како му чука срцето. Почувствува олеснување, но истовремено и тага. Осаменоста е дел од мене, си помисли, исто како и боцките. Да имав крилја наместо боцки, немаше да бидам толку осамен. Така ќе можев да летам насекаде и ќе немав по што да копнеам“ (Телеген, 2021: 10). Неговото бегство од другите е, всушност, страв дека нема да биде прифатен таков каков што е. Тоа јасно се гледа и од замислениот дијалог на Ежето со животните: „Но зар не се плашите од мене?, ги праша тој кострешејќи ги боцките најмногу што може. – Премногу сме среќни за да се плашиме. – Животни! Јас сум! Ежето! Јас сум многу добро! Нема да ве плашам!“ (Телеген, 2021: 11). Наративот на Ежето го отвора и прашањето за различноста и Другиот. Извонредно суптилно се протнува и прашањето за среќата, како противтежа на стравот и осаменоста.

Покрај главниот протагонист, тажното и осамено Еже, романот на Тон Телеген рефлектира низ дилемите и сомнежите и на другите животни. Па, така, во дијалогот помеѓу Желката и Полжавот всушност ја препознаваме комплицираната љубовна релација помеѓу Мажот и Жената, помеѓу двајца кои се сакаат и карат, како партнери кои не можат еден без друг, а во истовреме нетрпеливоста ја прелева чашата на нивното заедништво. Бенигниот конфликт помеѓу Желката и Полжавот е претставен низ различни ситуации. Нивните несогласувања се навидум истоштувачки, за набрзо потоа, кога Желката останува сама, односно кога сама оди на замислената посета кај Ежот му вели дека

посакува да можат заедно со Полжавот да го посетат и дека кога се заедно, всушност, го имаат најдоброто време на светот. Тогаш се безвременски. Тоа ја сугерира љубовта која е празна без различноста, без конфликтот што може да е стимулативен и продуктивен, а не исклучиво трауматичен. Всушност, оваа книга ги учи децата дека и за тагата и за среќата е потребно друштво. Прекрасна е и сцената во која Ежот стои покрај својот кревет, обидувајќи се да замисли како осаменоста одеднаш исчезнува и сите животни влегуваат внатре во неговата куќа. Како некој ја отвора вратата и осаменоста излегува надвор, па сите животни, едно по друго, му доаѓаат ко добри гости кои секогаш со себе носат оревов мед. Во тој миг, во потреба за утеха, Ежот се потсетува дека не е навистина осамен, дека се има себеси. Најпосле, *Желбајџа на ежот* потскокнува по тенката жица меѓу две различни состојби – осаменоста и самотијата, отворајќи го и прашањето за избор.

Книгата на Телеген, којашто за првпат е објавена во 2014 година, а доживеа македонско издание во 2021 година, силно го стега грлото на осаменоста, но во исто време ослободува некоја чудна топлина, верба и надеж. Покрај суптилното проникнување во темите за крехкото ментално здравје, траумите и болката, сепак делото избилува со оптимистички пораки. Некои од дијалозите потсетуваат на *Малиот принц* од Антоан де Сент-Егзипери, објавена во 1943 година, во која светот погледнат низ детски очи е енигма. И во ова книжевно ремек-дело се обработува темата за осаменоста, проткаена низ дијалогот помеѓу Змијата и Малиот принц, кога

Змијата му вели дека може да се биде осамен и меѓу луѓе. Во лирската сказна *Малиот принц* низ езотеричен јазик се пренесуваат бројни интерпретации за смислата на животот и универзумот. „Возрасните лица сакаат бројки. Кога им кажувате за некој нов пријател, тие никогаш не ве прашуваат за суштинското. Никогаш не ви велат – Каква му е бојата на гласот? Кои игри ги претпочита? Дали собира пеперуги? Тие ве прашуваат колку години има? Колку браќа? Колку е тежок? Колку заработува татко му? Само тогаш веруваат дека го запознале“ (Егзипери, 2004: 17). Со сличен филозофски набој се и разговорите меѓу Ежот и останатите животни во книгата на Телеген, особено дијалогот помеѓу Ежот и Мравката: „Сè е комплицирано. Но има и многу нешта што не се комплицирани. Како дождот, ветрот, шумолењето на дрвјата, тоа не е комплицирано, нели? – „Да“, рече мравката. Кажете уште нешто што не мислиш дека е комплицирано. Ежот размисли. „Небото“, рече. „Небото!“ викна мравката. „Тоа е најkomplицираното нешто што постои!“ Тогаш мравката скокна и извика: „Но, токму тоа е комплицирано! Едноставното е комплицирано! Јас сум наједноставното и најсложеното суштество во целиот свет“ (Телеген, 2021: 54). Конечно, на едноставен и непретенциозен јазик Телеген отвора филозофски прашања за децата, но и за возрасните. Не случајно е добитник на многу награди, меѓу кои и на холандската награда „Тео Тисјен“, која им се доделува на автори за деца и млади за нивното целокупно творештво, како и на наградата „Ханс Кристијан Андерсен“ во 2006 година. Освен четириесетина книги за деца, него-

виот опус вклучува и над дваесет поетски книги и десетина прозни книги за возрасни, како и четири книги со драми. Конкретно, во *Желбаџа на ежот* авторот фантастично ја елаборира осаменоста, стигнувајќи на крајот до нејзиниот контрапункт – љубовта. Во последната сцена, кога Верверичката доаѓа на гости кај Ежот, се побива тезата за осаменоста како неспособност за приспособување.

Да заклучиме, приказните се дериват на емотивната центрифуга на личноста на детето, преку нив се развиваат имагинацијата и креативноста. Читањето е прекрасен ритуал и низ тој процес се препознаваат и се поттикнуваат различните чувства кај децата, стимулирајќи ги фантазијата и критичкото промислување на стварноста. Од втората до шестата година од животот се одвива вистинска експлозија на чувства, затоа колку повеќе детето го доживува светот како сигурно место во кое има простор за чувства, толку подобро ќе му биде во животот, сметаат психолозите. Или како што вели Монтгомери: „Петгодишното дете почнува да бара значења во сè, да поставува прашања за животот, за смртта и за Господ, за свездите на небото и за каменот во земјата. Ова е филозофската фаза од детството“ (Монтгомери, 2021: 30). Убаво е кога оваа филозофска фаза од детството можеме да ја храниме со квалитетна

детска литература што на разбирлив и суптилен начин ги отвора комплексните прашања за егзистенцијата, ја развива имагинацијата и учи на љубов, пријателство, различност, солидарност, емпатија и правда. Важно е на децата да им се доближат и темите што не се „розови“, што ги иницираат прашањата за односот кон другиот, различниот, кон туѓата болка и кои освестуваат за неправдата, како некакви сознанија за состојбите што нè прават ранливи и немоќни. Во современото, хиперактивно и технолошко општество, во коешто приматот на работата и капиталистичката мантра за поголем профит и помалку слободно време се главните струи, значи низ процесот на фетишизација на работата и производството, отелотворена во тоа дека човекот е хомо фабер, на сите страни се создаваат зависници од работа, па дури се создаде и терминот „воркохолик“. Но, како противтежа на тоа е антрополошката одредба на човекот што го врзува не за работата, туку за играта. Затоа, клучно е слободното време што родителите им го посветуваат на своите деца за игра и приказни. Книгите и имагинацијата се главните алатки за развивање на целокупниот детски креативен потенцијал и токму затоа е голема одговорноста на литературата за деца во социоемоционалниот развој на личноста.

Литература

- Де Сент-Егзипери, Антоан. 2004. *Малиот принц*. Скопје: Три.
- Монтгомери, Хедвиг. 2021. *Мудар родител, време е за градинка*. Скопје: Антолог.
- Светина, Петар. 2021. *Мудроста на нилскиот коњи*. Скопје: Три.
- Телеген, Тон. 2021. *Желбата на ежот*. Скопје: Три.
- Тривизас, Евгениос. 2021. *Триите мали волчиња*. Скопје: Три.
- Штал, Штефани. 2020. *Дејето во тебе мора да си го најде својот дом*. Скопје: Три.

Ana Jovkovska

Children's Literature and Creative Thinking (Summary)

Stories are a derivative of children's imagination, hence the key role between children's literature and psychology, that is, books as a generator of children's creativity. Creativity is a tendency to generate or recognize ideas, alternatives, or possibilities that can be useful in solving problems and communicating with others. Creativity is closely related to an individual's personality and emotional life and involves much more than just thinking skills. In the early period of life, it is especially important what content children are exposed to - literary, artistic, media. This paper deals with the influence of literature on the socio-emotional development of children and the shaping of personality. The text aims to critically analyze some of the stories we are exposed to in childhood, specifically the books *The Hedgehog's Wish* (Tri, 2021) by Toon Tellegen, *Hippopotamus Wisdom* (Tri, 2021) by Peter Svetina and *The Three Little Wolves and the Big Bad Pig* (Tri, 2021) by Evgenios Trivizas.

Key words: children's literature, creativity, *The Three Little Wolves and the Big Bad Pig*, *Hippopotamus Wisdom*, *The Hedgehog's Wish*

Жарко Иванов

УДК 791.622(497.7)(091)

Review article / Преџеген научен џруг

МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ ВО ТРАНСНАЦИОНАЛНИТЕ КИНЕМАТОГРАФСКИ ПРОЦЕСИ

Клучни зборови: филм, транснационална кинематографија, глобализација, македонска кинематографија, копродукција, филмски фестивали

Вовед

Во 60-тите години на минатиот век, канадскиот теоретичар на медиумите и масовната комуникација – Маршал Меклуан, во своите дела „Гутенбергова галаксија“ и „Разбирање на медиумите“ во научната циркулација ќе ја воведо метафората „глобално село“, со која ќе го опише феноменот на меѓусебно поврзување на целиот свет како резултат на ширењето на медиумските технологии. Поаѓајќи од оваа терминологија иновација, по Меклуан и други автори почнуваат да зборуваат за трендот на глобализација во поширока смисла, вообичаено разликувајќи три поголеми области: економска, политичка и културна глобализација. Во еден просторен пристап кон глобализацијата, Арџун Ападурај сложеноста на глобалната културна економија ја доведува во врска со од-

редена фундаментална раздвоеност меѓу економијата, политиката и културата и предлага рамка за проучување на таа раздвоеност која би се засновала на набљудување на односите меѓу пет димензии на глобални културни текови: етнопејзаж, технолошки, финансиски, идеолошки и медиумски пејзаж (Appadurai, 1996: 27-33). Поимот медиумски пејзаж се однесува на „дистрибуција на електронски способности за производство и ширење информации (вешници, списанија, телевизиски станици и филмови), кои сега се достапни во сè поголем број приватни и јавни интереси ширум светот, но и во претставата за светот што ја создаваат овие медиуми“. Ападурај укажува дека „овие изведби вклучуваат многу модулатија, во зависност од нивниот модалитет (документарен или забавен), нивниот хардвер (електронски или преелектронски), нивната публика (локална, на-

ционална или трансационална) и интересот на оние кои ги поседуваат и контролираат“. Најважното во врска со медиумскиот пејзаж е тоа дека обезбедува (особено во формата на видеоснимките, телевизијата и филмовите) „голем и комплексен репертоар на претстави, наративи и етнопејзажи за гледачите ширум светот“. Во тој репертоар, светот на стоките, светот на вестите и светот на политиката се длабоко испреплетени. Електронските медиуми понудија нови можности за изградба на имагинарното *јас* и имагинарните светови. Дојде до брз пораст на проток на масмедиумски продуцирани претстави, текстови и сензации, кои, во комбинација со масовната миграција, создадоа дијаспорични јавни сфери, феномен кој сериозно ги доведува во прашање теориите кои зависат од опстанокот на националната држава како клучен арбитер за време на важни општествени промени (Appadurai, 1996: 34-35).

Во филмската теорија терминот национална кинематографија во најопшта смисла се поврзува со одредена национална држава и има непобитно важна улога во процесот на глобализација, бидејќи филмот обезбедува уникатен прозорец кон другите култури. „Едноставно кажано, еден национален филм може да ѝ се припише на државата која обезбедила финансии за филмот, јазикот на кој е предадена приказната, националниот контекст, костимографските и сценографските елементи, музиката или културните маркери присутни во филмот. Теоретски, националната кинематографија може да се однесува на голема група филмови или корпус 'текстуалност'... со оглед на историската тежи-

на преку заеднички интертекстуални 'симптоми' или кохеренции.“ (Vitali, Willemen, 2006: 19). Оваа група на филмови која е организирана околу една определена визуелна поетика, во одредена смисла се соочува со низа ограничувања во рамките на државните граници или рамки: „Се работи за митолошки, хегемонизирачки процес кој ги подразбира и продукцијата и распределбата на одреден сет на значења и обидот да се овозможат или спречат потенцијални пролиферации на други значења. Во исто време, концептот на национално кино речиси секогаш се мобилизираше како стратегија на културен отпор (економски), средство за потврдување на националната автономија наспроти (вообичаената) меѓународна доминација на Холивуд“ (Higson, 1989: 37).

Македонската национална кинематографија во рамките на југословенската федерација

Во 18 и 19 век во Европа постои уверување дека човештвото се состои од мноштво народи, од кои секој има свој јазик, обичаи, карактер, културен израз и историско искуство, а по Втората светска војна и процесите на деколонизација го зафатија целиот свет. Пред создавањето на националните држави како модерни колективни облици на организација и идентификација, идентитетите настанувале во рамките на географската положба, племето, семејството или религијата. „Нацијата како замислена заедница и инвенција на традицијата имала функција во постојаните динамични трансформа-

ции и промени на модерниот свет да структурира некои аспекти од животот како стабилни и непроменливи“ (Hobsbom, 2011: 7). Според Дубравка Ѓуриќ, концептот за нација и нејзиното цврсто поврзување со јазикот, кој ќе го преземат романтичарите од Јохан Готфрид Хердер, „се набљудува како жив организам кој развива сопствен народен ‘гениј’ пресликан во народниот јазик и народните обичаи, преку она што почнува да функционира како традиција. Легитимитетот за конституирање нација се добивал со развивање на национална култура, во чие централно место е стандардизацијата на националниот литературен јазик“ (Dzuric, 2016: 28). Нацијата како замислена заедница настанува во колективниот интересубјективен културолошки процес. Се создава преку системите за репрезентација во книжевноста, историјата, сликарството и заедничките ритуали наменети како за нејзините членови така и за оние кои се надвор од неа“ (Baldwin, 2004: 158). Доколку на ова толкување на Болдвин го додадеме и филмот, ќе дојдеме до формирањето на македонската национална кинематографија која се раѓа во рамките на еден национален корпус, омеѓен со административни граници, заедничко културно наследство и јазик, создадена по Втората светска војна во рамките на тогашната југословенска држава. Иако сите републики кои беа во состав на федерацијата се стремее кон создавање сопствено кино, создаваа и под терминот „југословенски филм“ и многу често членовите на филмските екипи учествуваа во различни проекти надвор од сопствениите кинематографски центри во Белград, Загреб,

Скопје, Љубљана и Сараево. Ѓорѓи Василевски во својата „Историја на филмот“ ќе забележи: „Впрочем, во едно такво политичко, стопанско и културно заедништво сочинето од повеќе народи, беше природно да се очекува дека ќе дојде до подинамична размена на кадри, и што е многу позначајно, до проткајување на производните и креативни искуства, па и на културите, кои пред живењето во заедничката држава имаа свои долги, честопати диференцирани, но автентични и богати културни традиции“ (Василевски, 2003: 172). За развојот и афирмацијата на националните кинематографии ќе придонесе создавањето на продукциски и образовни институции: веднаш по ослободувањето, во 1945 година се формира Филмската дирекција на Македонија – ФИДИМА, која ќе биде задолжена за продукција, дистрибуција и прикажување на филмови, а во 1947 година ќе биде основана продуцентската куќа „Вардар филм“, преку која ќе бидат снимени сите документарни, играни и анимирани филмови, а понатаму ќе биде основан и Факултетот за драмски уметности. По ова конституирање на националната кинематографија и на филмската индустрија, во секоја од републиките првите снимени филмови ќе бидат со тема од народноослободителната војна. Првиот македонски игран филм, „Фросина“, во режија на Воислав Нановиќ а по сценарио на Владо Малески, ќе ја доживее својата премиера во 1952 година. Во приказната митот за мајката ќе биде поистоветен со судбината на земјата, која ќе изгуби многу свои чедра за својата слобода и вечната борба за сопствена независност.

И „Волча ноќ“, по сценарио на Славко Јаневски, вториот снимен филм во повоената Македонија, ќе биде со воена тематика, херојска слика за натчовечките напори на група партизани кои се борат со непријателот. Рускиот филмски критичар Мирон Черненко, за филмот ќе напише: „Навистина, настанот со група партизани, тешко ранети, искрвавени, извалкани, речиси антипатични во својата нагласено нехеројска надворешност, претставуваше повод да се раскаже за онаа нечовечка цена која мораше да се плати дури не ни за победата, туку, ако така може да се каже, за непоразот, за да се избегне едноставно бесцелната погибел.“ (Черненко, 2003: 177).

Историјата ќе биде темата што долго време ќе остане приоритетна во програмите на македонската национална кинематографија и ќе има задача да ја потврди посебноста на македонскиот народ, неговата борба за сопствена држава која ќе го проткајува целото негово битие и ќе го чува во мобилна состојба. „Мис Стон“ (1958) на Жика Митровиќ ќе биде следниот такъв филм кој ќе евоцира еден автентичен настан од револуционерното движење на македонскиот народ – грабнувањето на мисионерката Хелен Стон од страна на четите на Јане Сандански. Истиот режисер во 1961 година ќе ја раскаже приказната за гемициите и нивното саможртвување за ослободување од отоманското ropство, во филмот „Солунските атентатори“, по сценарио на Јован Бошковски, а во 1966 година по сценарио на Симон Дракул ќе го направи „До победата и по неа“. До деведесеттите години речиси сите режисери ќе направат филмо-

ви со историска тематика: Димитрие Османли, Бранко Гапо, Трајче Попов, Кирил Ценовски, Љубиша Георгиевски. Георгиевски, кој содржините на македонските играни филмови според временската детерминираност на темите, ги дели на: филмови со теми од нашето историско минато, со темпорално неутрални теми и со теми од нашата современост, во времето на издавањето на неговата „Генеза на македонскиот игран филм“ во 1992 година ќе изброи „24 играни филмови од коишто 14, а тоа значи две третини, тематски заграбуваат во нашето најблиско или подалечно минато!“ (Георгиевски, 1992: 48).

Секако, освен филмови со историска содржина, во периодот до осамостојувањето ќе бидат снимани и филмови со други жанрови и содржини: првата комедија „Мирно лето“ (1961) на Димитрие Османли, воедно е и првиот филм снимен од македонски режисер. Истиот режисер во 1967 година ќе го сними филмот „Мemento“, во кој ги евоцира трагичните настани од скопскиот земјотрес, а во 1971 година „Жед“, филм инспириран од тогашната социјална стварност и традиција. Трајче Попов во 1977 г. ќе го сними филмот „Пресуда“, со кој ќе претстави „морален портрет на еден идеализиран лик, соочен со најнеочекувани психолошки искушенија“ (Василевски, 2003: 185), понатаму следуваат „Оловна бригада“ на Ценовски од 1980 година, „Викенд на мртвци“ на Коле Ангеловски од 1988 г. итн.

Освен играната продукција, во Македонија на годишно ниво ќе се снимаат и по десетина документарни филмови во режија на ав-

тори како: Благоја Дрнков, Трајче Попов, Гапо, Османли, Столе Попов, Владимир Блажевски. Македонскиот анимиран филм во 70-тите години ќе успее да се афирмира во светски рамки, освојувајќи низа значајни награди. Петар Глигоровски за филмот „Феникс“ (1976) ќе добие „Сребрена мечка“ на Берлинале и Специјална награда на фестивалот Анеси, а не помалку успешни во дваесетгодишното постоење на студиото за анимација во „Вардар филм“ ќе бидат и авторите Дарко Марковиќ и Боро Пејчинов.

Сите филмови до осамостојувањето се исклучиво и единствено финансирани од државата преку „Вардар филм“ како продуцентска куќа. Првиот филм кој ќе излезе од рамките на националното и ќе го забележи најголемиот фестивалски успех на македонската кинематографија е „Пред дождот“ од 1994 година. Филмот на Манчевски ќе биде и првата копродукција со други земји и ќе го означи почетокот на отворањето на нашата кинематографија кон транснационалните процеси во киното.

Поимот транснационална кинематографија

Транснационалната кинематографија е концепт во рамките на филмската теорија што ги разгледува развојот и ефектот на филмовите, кината и режисерите кои ги прошируваат рамките на националните граници и опфаќа низа теории кои се однесуваат на ефектите од глобализацијата врз културните и економските аспекти на филмот; и меѓу останатите теми ги вклучува дебатите и влијанијата на постнацио-

нализмот, постколонијализмот, конsumerизмот врз *World Cinema*, *Евројско кино*, *Tercer Cine*.

Клучен аргумент на транснационалното кино е неопходноста од рedefинирање, па дури и побивање на концептот на национално кино. Националниот идентитет е поставен како „имажинарна заедница“ која во реалноста е формирана од многу одвоени и фрагментирани заедници дефинирани повеќе според социјалната класа, економската класа, сексуалноста, полот, генерацијата, религијата, етничката припадност, политичкото верување и модата, отколку од националноста (Ezra, Rowden, 2006: 6).

Концептот на транснационалност во кино то кој „го надминува националното како автономна културна особеност и е исто така моќна симболична сила“ (Исто), ја зголемува пропустливоста на државните граници поради забрзувањето на глобалните текови на капитал, луѓе и генерализација на технологиите на производство, пренос и репродукција на културни добра. Процесите на транскултурација и хибридизација на влијанија не се неодамнешен феномен во историјата на киното, туку се и суштински во одредени периоди од историјата на Холивуд. Во периодот по Првата светска војна, САД ќе примат голем број иселеници од различни култури, особено европски, а емигрантите со ирско, германско, италијанско, еврејско потекло ќе влијаат во создавањето на холивудскиот стил. Овој процес ќе се интензивира во 1930-тите години со подемот на тоталитаризмот во Европа, но и со инкорпорирањето на фотографскиот и фонографскиот запис на филмската лента. Создавањето на звучниот филм ќе бара огромни ин-

вестиции и ќе поттикне емиграција во Холивуд на голем број режисери, сценаристи и директори на фотографија, но и технички персонал потребен за снимање и репродукција на звучен филм, а производството на филмови во 1937 година, на пример, ќе достигне дури 500 наслови. Иако Холивуд ќе задржи одредена хегемонија и до денес, особено во делот на комерцијалниот филм, транснационализацијата на филмот, особено на независниот филм со уметнички предзнак, ќе овозможи да се дефинира растечката глобализација на културата на киното.

Во ера на транснационална постмодерна културна продукција, во која границите меѓу народите се премостуваат благодарение на новите телекомуникациски технологии, концептот на транснационалното функционира во вид на партнерство на повеќе медиуми, како што е случај со филмските продукции. Телекомуникациските технологии го минимизираат концептот на национално кино, моќта на поврзување преку интернетот меѓу луѓето и институциите станува сè посилна и со тоа го претвора националното кино во транснационално кино: „огромното зголемување на тиражот на филмови овозможено со технологии како видео, ДВД и новите дигитални медиуми ја зголемува пристапноста до таквата технологија и за филмаците и за гледачите“ (Исто, 3)

Терминот *транснационално кино* се користи и применува со зголемена фреквенција за да ги означи начините на филмско продуцирање, чии влијанија и досега ги надминуваа границите на националното. Тој се однесува на меѓународните копродукции или партнер-

ства во делот на актерската екипа или екипата и локацијата без разлика на естетските, политичките или економските импликации што ги носи ваквиот вид на соработка. Сè повеќе транснационалните практики во финансирањето, продукцијата и дистрибуцијата на филмови обезбедуваат основа за аргументирана промена кон поголема употреба на транснационалните, а не националните перспективи во филмските студии. Глобалната комуникација преку интернет, исто така, резултираше со промени во културата и дополнително резултираше со надминување на претходно утврдените национални граници на филмот.

Меѓународните копродукции и транснационализацијата на филмот

Меѓународната филмска копродукција е еден од актуелните механизми во експанзија, кој покажа дека киното е една од најтранснационалните уметности поради својата висока зависност од економските услови во кои се продуцира филмскиот производ. Овој модел на кофинансирање со глобален капитал претпоставува меѓународна актерска екипа, снимањето се одвива во разни земји, често на повеќе јазици и го носи статусот на хибрид и во поглед на формалните карактеристики на филмското дело и во однос на неговите содржински елементи. Рендал Хејл зборува за три типа на копродукција во историјата на европското кино од последните години. Првиот тип има способност да ја привлече публиката бидејќи

се заснова на квалитетни книжевни дела, режирани од страна на авторски режисери и интерпретирани од актерска екипа со квалитет и географски разновидно (меѓународно) потекло. Вториот тип филмувани транснационални сценарија обично се базираат на миграциски приказни и „ги тематизираат реалните проблеми на Европа, која расте со тешкотиите на интеркултурниот контакт, економската непропорционалност, историското искуство или неоколонијалната експлоатација“. Третиот тип, според авторот, се маскира како национален производ и не го третира културниот контакт (Randall, 2010: 308). Секако дека оваа класификација не ги опфаќа сите видови копродукции, но таа сепак успева да направи сериозен пресек на актуелните теми и тенденции во европската копродукциска политика која е во потрага по сопствениот културен карактер: „Во ерата на транснационална и транскултурна кинопродукција, мораме да ги преиспитаеме своите претпоставки за внатрешното и надворешното, националното и ненационалното. Копродукциите што ја структурираат секој пат повеќе современата европска киноиндустрија не се само финансиски трансакции, туку и упади низ култури кои се поттикнати од сценарија и режии (Исто, 317).

Билатералните или мултилатералните договори за копродукција се договори меѓу филмските продуценти кои воспоставуваат норми за соработка за продуцирање филмски проекти. Од една страна, утврдени се минималните барања што треба да се исполнат (потекло на уметничко-технички кадар, извори на финансирање итн.) кои помагаат во реализација-

та на овие договори без да се поткопаат интересите на партнерите, и, од друга страна, овозможуваат одредени политички формули на поврзување меѓу државите. Копродукцијата и нејзината сложена мрежа на договори и прописи ги демонстрира различните политички и економски концепции на филмска продукција и во директна врска гради привилегирани односи меѓу земјите, договорени според нивниот јазичен афинитет или област на влијание. Ова е особено нагласено кај бившите југословенски држави и претходно востановените политички, економски, социјални и, секако, јазични блиски врски, кои своите национални кинематографии ги изградија по Втората светска војна и веќе меѓусебно соработуваа со позајмување авторски и технички кадри. Овие контакти продолжија и по осамостојувањето на овие држави, а соработката на новосоздадените национални филмски фондови во копродуцирањето на филмовите станува сè поразвиена. Понатаму, овие филмски врски и соработки се продлабочуваат понатаму и во поширок, балкански контекст, а продуцентите се обидуваат најпрвин да копродуцираат на локално ниво, за да бидат што поконкурентни во настапот пред европските филмски фондови, како што се Креативна Европа и Еуроимаж, каде е особено важна соработката и вмрежувањето на локално ниво.

Системот на организирано филмско производство во Македонија по осамостојувањето беше инициран во 1998 година, кога се подготви регулатива за одвојување на Комисијата за филм од Министерството за култура и создавање филмски фонд како одделна инсти-

туција, која по примерот на искуствата од европските земји ќе се занимава со развој, производство и дистрибуција на филм и вмрежување на кинематографијата со комплементарните индустрии. Со основањето на Филмскиот фонд на РМ, кој понатаму ќе се трансформира во денешната Агенција за филм, регистрираните филмски продукции и продуценти во државава добија можност, на конкурс, да аплицираат за финансирање на проекти за производство на долгометражен и краткометражен игран, документарен и анимиран филм, а филмот, во зависност од креативното и финансиското учество на државата, може да биде: домашен, односно национален како мнозинска копродукција и копродукциски филм со малцински финансиски удел на државата во него, односно малцинска копродукција. На овој начин, по примерот на повеќето европски држави со сопствени национални филмски агенции и со закон за филм близок до европското законодавство, С. Македонија стана член и полноправен корисник на програмите на Креативна Европа (МЕ-ДИА) и Еуроимаж.

Сето тоа им овозможи на македонските продуценти, иако релативно доцна, да започнат копродукциски соработки со други држави. Од појавата на погоре споменатиот „Пред дождот“ на Манчевски како прва македонска копродукција со Франција и Велика Британија и освоениот „Златен лав“ на филмскиот фестивал во Венеција, во последните повеќе од десет години речиси и да нема македонски долгометражен филм што не е направен во копродукција со најмалку една европска држава. „Праши-

на“ на Манчевски е копродукција на Македонија, В. Британија, Германија и Италија, „Сенки“, копродукција на Македонија, Германија, Италија, Бугарија и Шпанија и сè до последниот негов филм „Кајмак“, копродукција на Македонија, Данска, Холандија и Хрватска. Речиси сите филмови на Теона Митевска се копродукции на повеќе држави поддржани од МЕ-ДИА или Еуроимаж: од нејзиниот прв долгометражен филм „Како убив светец“, копродукција на Македонија, Франција и Словенија, сè до нејзиниот последен филм „Најсреќниот човек на светот“ кој е копродукција на дури шест држави: Македонија, Данска, Белгија, Словенија, Хрватска и Босна и Херцеговина, а својата премиера ја имаше на Берлинале. Агенцијата за филм на РСМ на секој конкурс обезбедува средства за најмалку три малцински копродукции, во кои македонските продуценти учествуваат со сериозна авторска екипа: актери, директори на фотографија, монтажери, специјални ефекти итн. Освен домашните долгометражни играни филмови, сериозни копродукции беа направени и во долгометражниот анимиран и документарен филм. Анимираниот „Дон Вардар“ на продуцентот и режисер Гоце Цветановски беше селектиран и претставен на повеќе пичинг форуми (Paris Cross Video Days 2015, Sofia meetings 2016, Animation Production Day Stuttgart 2016, Visegrad Animation Forum 2016, CEE Animation Forum 2020, Annecy Gap Financing 2021). Филмот на крајот успеа да направи копродукција меѓу Македонија, Хрватска, Бугарија и Унгарија, со сериозен план за децентрализација на

процесот на продукција во овие земји кои имаат голема традиција во анимацијата.

Иако долгометражниот документарен филм „Медена земја“ на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов не беше сложена копродукција на повеќе земји, тој по успехот на филмскиот фестивал Санденс и со двете номинации за Оскар, обезбеди договор за дистрибуција со Неон, една од најголемите дистрибутерски компании во САД, која понатаму филмот го прикажа во кината низ целиот свет и му донесе заработка од повеќе од 5 милиони долари.¹ Успехот на „Медена земја“ е редок пример затоа што повеќето автентични транснационални филмови не успеваат да доживеат дистрибуција од ваков обем и својот пат до публиката го наоѓаат преку филмски фестивали наместо класични кинопроекции.

Филмските фестивали и транснационалните кинематографски процеси

Во раните години филмските фестивали ќе се фокусираат на вниманието и почитувањето на визијата на авторот, како и на карактеристичните наративи на националните кинематографии, а самите филмови ќе го носат државното знаме на земјата на режисерот. Меѓутоа, зголемувањето на мобилноста на луѓето, миграциите и поврзаноста на активностите во рамките на глобалната економија ќе помогнат во намалувањето на значењето на националната ексклузивност и нејзините својствени особини. Коп-

родукциите ќе им овозможат на различните националности да посредуваат во артикулирањето на конечната слика на филмот: од различните извори на финансирање кои доаѓаат од различните национални филмски фондови до актерите кои настапуваат и се појавуваат во овие филмови и помагаат во неговата транснационализација.

Улогата на филмските фестивали е да ѝ ја прикажат на публиката најновата продукција на филмски остварувања и да ја обликуваат перцепцијата на љубителите на филмската уметност кон современите текови на кинематографијата. „Учиме за другите делови од светот и ја признаваме надмоќта на новите уметници до меѓународно признание. Како антрополошкиот теренски работник, или поопуштено, туристот, ние сме исто така поканети да се потопиме во искуството на различноста, да влеземе во чудни светови, да слушаме непознати јазици, да бидеме сведоци на необични стилови... Киното со својата јасно изразена состојба на примање слична на соништата, предизвикува живописен, но имагинарен начин на партиципативно набљудување. Можноста да се изгубиш себеси, привремено, да „останеш дома“ во границите на киното, нуди своевидна привлечна фасцинација“ (Nichols, 1994: 17).

Дел од филмските фестивали, заедно со авторите, членовите на жири-комисиите и новинарите, формираат мрежа која има исклучително важно влијание врз филмот како медиум, јазик и пазар. Некои од нив служат и како водич за формирање на вкусот на јавноста, зајакну-

¹ Податок преземен од https://www.imdb.com/title/tt8991268/?ref_=nv_sr_srsrg_3 (Пристапено на 3.5.2023)

вање на меѓународните трендови или информирање за новостите. Со изобилство на паралелни секции, талент кампуси, работилници за пишување сценарија и создавање продукции, фестивалите играат улога во зголемувањето на динамиката на пазарот и аудиовизуелната креација, односно стануваат носители на иновациите. „Глобалната платформа што ја нуди еден фестивал влијае на вниманието што филмот го добива од критичарите, јавноста, другите филмски фестивали, купувачите, инвеститорите, и на крајот теоретичарите. Фестивалите вршат директно или индиректно влијание врз продукцијата на филм поради улогата што ја играат во помагањето на транзицијата на филмот од локалните економии кон глобалниот пазар“ (Galt, Schoonover, 2010: 267).

Најстариот филмски фестивал во светот, Венецискиот, е основан во 1932 г. како дел од 18-тото Биенале на уметност. По него, пред Втората светска војна, ќе биде основан Московскиот филмски фестивал, а по војната, во обновувањето на Европа и консолидирањето на фрагментирани филмски индустрии, ќе бидат основани Канскиот (1946) и Берлинскиот филмски фестивал (1951). Сите овие фестивали, според Меѓународната федерација на здруженија на филмски продуценти (ФИАПФ) чија функција е акредитација и класификација на филмските фестивали, се од највисока А-категорија. Во оваа група спаѓаат и фестивалите во Каиро, Карлови Вари, Локарно, Мар дел Плата, Монреал, Москва, Сан Себастијан, Шангај и Токио. Иако акредитацијата е важна за новите филмски фестивали да добијат пристап до мрежата

на глобални филмови, на некои од најпознатите и филмски фестивали од висок профил повеќе не им е потребно тоа. Неколку престижни меѓународни фестивали, како оние во Торонто, Санденс и Ротердам, ќе успеат преку развојот на јасен профил и мрежи во филмската индустрија, да обезбедат висококвалитетно програмирање без акредитација од ФИАПФ. Сепак, помалите и новите филмски фестивали речиси секогаш бараат акредитација како начин да се приклучат на глобалната арена. Иако фестивалот „Браќа Манаки“ е најстариот во светот посветен на кинематографското мајсторство, единствениот македонски фестивал кој е акредитиран во Б-категорија е „Синедејс“, заради богатата програма, современиот пристап кон филмот и креативниот однос кон авторите и публиката. Со истиот пристап, креативност и посветеност, светската продукција на документарен филм кај нас ја проследува фестивалот „Македокс“, а на анимиранот филм – „Флипбук филм фестивал“.

Заклучок

Македонската транснационална кинематографија се чини дека се етаблира како прифатена категорија и се приспособува на флексибилноста на новите текови на аудиовизуелна продукција и ги проблематизира претходните поими како национален филм. Од една страна, ратечката релевантност на копродукциите во областите каде што порано имаа незначителен удел, им овозможува на филмовите да циркулираат и во периферните држави со помала гло-

бална трговска тежина. Од друга страна, меѓународните филмски фестивали, критичарите и селекторите на филмови кристализираат еден алтернативен круг на прикажување и дистрибуција на филмови. Македонската кинематографија (филм, продукција, фестивали, Агенција за филм) се чини дека успешно се справува со предизвиците на современите текови на глобализацијата на киното. Филмовите од до-

машната продукција се сè поприсутни на најголемите светски фестивали за игран, документарен и анимиран филм, а со бројноста, разновидноста и квалитетот на програмите, домашните филмски фестивали стануваат предводници на филмската култура и нудат аналитичка алатка со која авторите и публиката можат да формираат висок филмски критериум и префинет кинематски вкус.

Литература

- Arjun Appadurai. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London
- Baldwin, Elaine. (2004). *Introducing Cultural Studies*. Peking: Peking University Press.
- Dzuric, Dubravka. (2016). *Globalizacijske izvedbe: knjievnost, mediji, teatar*. OrionArt, Beograd.
- Ezra, Elizabeth and Rowden, Terry. (2006). *Transnational Cinema: The film reader*. London: Routledge.
- Higson, Andrew. (1989). "The Concept of National Cinema". *En Screen* 30, n. 4, Oxford: Oxford University Press.
- Hobsbom, Erik. (2011). *Uvod: Kako se tradicije izmisljaju*. Beograd: XX vek.
- Higbee, Will & Lim Song Hwee. (2010). "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies," *Transnational Cinema*, vol. 1, no. 1.
- Nichols, Bill. (1994). „Discovering form, inferring meaning: New cinemas and the film festival circuit“. *Film Quarterly*
- Rosalind Galt, Karl Schoonover. (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press.
- Vitali, V., Willemen, P. (2006). *Theorising national cinema*. London: BFI (British Film Institute) Publishing.
- Василевски, Георги. (2003). *Историја на филмот – Книга III*, Кинотека на Македонија, Скопје.
- Георгиевски, Љубиша. (1992). *Генезата на македонскиот игран филм*. Кинотека на Македонија, Скопје.

Zharko Ivanov

The Macedonian Film in Transnational Cinematographic Processes
(Summary)

Transnational cinema as a developing concept within the film studies encompasses a range of theories relating to the effects of globalization upon the cultural and economic aspects of film and amongst other topics, incorporates the debates and influences of postnationalism, postcolonialism and consumerism. The growing importance of co-productions in countries where they previously played insignificant role, allows films to circulate in peripheral countries with less significant global artistic and commercial weight. Concurrently, international film festivals, critics and film selectors form an alternative circuit of film screenings and distribution. Macedonian cinematography since the country's independence has been adapting to the new forms of audiovisual production, shifting away from the previous concept of national cinema, finding its place in the global cinematic flows and the transnational cinematographic processes.

Key words: film, transnational cinema, globalization, Macedonian cinema, co-production, film festivals

Elmaze Nura

УДК 792.01

Review article / Преїлеген научен їйруг


FROM STANISLAVSKI'S '*METHOD OF PHYSICAL ACTIONS*' TO BRECHT'S '*EPIC THEATRE*'

Key words: Stanislavski, Brecht, *The Method of physical actions*, *Epic theatre*

Introduction

Konstantin Stanislavski (1863-1938) and Bertolt Brecht (1898–1956), shaped the nature of theatre theory and practice from the 20th Century till now. The change in the last century in the culture and cultural contexts has led to the emergence of great theatrical forms and consequently great reformers who, with their theoretical and practical methods and systems, have influenced the theoretical and artistic works in shaping the performing techniques as well as culture itself. ‘Theatre in the twentieth century—so often called “the century of the director” (Jones, 1986:1).

Konstantin Stanislavski’s theory of performing art was an innovative response to a time of an anachronistic way of acting, where the artificiality of expression on the stage was an ‘*ugly entertaining*’ as Stanislavsky preferred to call it. On the oth-

er hand, another theatre mastermind, Bertolt Brecht raises a series of questions about the theatre of that time. Disappointed in the results of his earlier developments, Stanislavski continued to search for the psychological and physical behavior of the actor’s creative process. He develops his technique ‘*Method of physical actions*’ which is the solution to spontaneous behavior on stage. Stanislavski’s work and Brecht’s work must be seen in cultural and the culture context of the socio-political era. Brecht’s artistic works promoted a such as known proletarian artistic protest, while Stanislavski’s theatre works lacked a political function, but not a social one. Stanislavski created a number of important elements of theatre performing techniques. The most important aspect of this is that the actors should truly enter the part they are playing and understand the motivation for every detail of that character’s life both on and offstage. Brecht’s

understanding of Stanislavski is loaded with images of rejections. Brecht has replaced Stanislavski's theatre of illusion with an anti-magical stage. Hence, it is important to understand the context of a theatre performance relays in the theatre as a reproduction happening in a given place and time. A theater cultural context will influence new forms of set design, costumes, light design, music, sound, props, and other elements of theatre production brought on stage.

Brecht is primarily concerned with having the play produced, whereas Stanislavsky is concerned with preparing the actor to perform in it. Whereas in Stanislavski, emotion occurs at the point of greatest resonance between action and character, in Brecht it marks the extent of the divergence between these worlds. "In Stanislavski the result is identification; in Brecht, it is perspective" (Benjamin, 1980:39). Stanislavski's theatre is about creating believable characters and real life on stage that will bring the audience in a state of empathy and identification to what is presented in front of them. The task of Brecht's theatre is not only the creation of real life but theatrical performance, too. Brecht thought that the public needs an emotional distance to reflect on what is presented, critically and objectively, to create the perspective of their upcoming actions, rather than being taken by themselves as an attempt at conventional entertainment.

While *Naturalism*, is associated with Stanislavski, this style of theatre aims to be as life-like or as real as possible. According to Hamilton "naturalists in both literature and theater had rejected the predecessor art because they perceived it as incapable of representing the changing social facts

they were confronting" (Hamilton, 2007:3). Naturalism in theatre was primarily a reaction against the clichés of melodrama. "Naturalism aims to create stage performances that gave the spectators the illusion that he was watching real life unfold before them" (Leach 2004:10).

A style or movement of theatre that focuses on political ideas, ensuring that the audience is engaged and questioning the action is called '*Epic theatre*'. Bertolt Brecht's ideas are usually categorized as such. "Even in his earliest work, when Brecht writes of theater for a new audience, he means what he calls a '*scientific audience*', an audience that seeks to understand what is going on rather than merely empathizing with characters, without a conscious and critical understanding of their situations" (Hamilton 2007:6). On the other side, Walter Benjamin in his book *Illuminations* (2019:173) describes the task of the epic theater, according to Brecht, as not so much the development of actions as the representation of conditions. "This presentation does not mean reproduction as the theoreticians of Naturalism understood it" (Benjamin 2019:173).

Stanislavski and Brecht in the prism of cultural and political context

Russia's culture in the 19th century was at its peak. Artists and writers became famous throughout the world. Stanislavski in the book *My Life in Art*, (2018), right in the beginning says that he was 'born in Moscow in 1863, a time that may well be taken as a dividing point between two great epochs' (Stanislavski 2018:18). He witnessed the rapid de-

velopment when Russia was moving from slavery to the capitalist system. This was also the time of great artistic blooming. The actor Shtchepkin had a great influence on the theater of the time. “This great actor of the Imperial Maly Theater was called ‘the father of realism’ because he was the first to introduce truthful and realistic acting into the Russian theater” (Moore 1984:6). The government of the time was very supportive of the arts and theater as well and opened hundreds of theaters across the country. After the October Revolution in 1917, the Bolsheviks came to power in Russia, led by Vladimir Lenin, and established a new government based on Marxist ideals. In 1922, The Soviet Union of Socialist Republics was founded. After the death of Lenin in 1924 and the coming to power of Stalin, the policies of socialist realism were implemented in the theater, where artistic freedom was controlled, limited, and censored. Many artists were persecuted by the communist government. As a result of the new government system, Stanislavski’s estates were taken over by the state.

The 20th century in Germany was marked by drastic political changes and destructive wars. It was a time of political and cultural interrelationship. Brecht was the offspring of a bourgeois father who was a representative of the bourgeoisie. The relationship with his father was not very stable. In *Makers of Modern Theatre* (2004), Robert Leach wrote that “Brecht recorded in his diary in September 1920 that after some apples had been stolen from the family orchard he defended the thief, maintaining a tree’s produce could not be private property” (Leach 2004:102). The era of 1925-1929 was the greatest cultural prosperity for

Germany. In historical terms, Brecht was “born in the united Germany of Bismarck’s Reich, he died in the divided Germany of the Cold War” (William 1965:9).

It was a time of political and cultural interrelationship. At the same time, he was worried about the Russian dictatorship over the proletariat. “We should avoid dissociating ourselves from this dictatorship or as long as it still does useful work for the proletariat, so long as it contributes towards a reconciliation between the proletariat and the peasantry, giving prime recognition to proletarian interests” (Benjamin, 1980: 99). Nevertheless, “his fundamental criticism of Stanislavski and, therefore, of the Moscow Art Theatre, rested on his perception that their work lacked a political function” (Eddershaw, 1996:18). According to the Richard Schechner, theatrical performance as a cultural phenomenon that exists in every community improves our ability to convey our thoughts and feelings to others. “Theatre has long been looked at as a laboratory in which we can study the problems that confront society and attempt to solve those problems” (Schechner, 1992: 7-10).

Stanislavski’s pioneering vision for theater was that the characters should be believable, and the storyline should focus on the emotion portrayed, engaging the audience through tools such as empathy. He said that everything that appeared on stage had to be accurate like in real life, an opinion that stemmed from his hate for the melodramatic theater. In the last period of his writings about theater, Stanislavski himself had identified other ways to achieve the portrayal of the character on the stage.

Thus, Stanislavski was now requiring his actors to reverse the original idea of the 'System' he has put his new revision techniques in his two latest books *Building a Character* and *Creating a Role* where he shifts his techniques - from *the Emotional Memory* to *the Apparatus of the Body of the Actor*. Brecht recognized that this modification in Stanislavski's thinking moved the Russian director's practice closer to his own, and he went so far as to claim, "Stanislavski's 'method of physical actions' is most likely his greatest contribution to a new theatre" (Eddershaw, 1996:7). In the method of Physical Action, the actor starts by creating, in his person, very often in precise detail, a logical sequence of actions, based on the question, "What would I do if . . .", the 'if' being his intentions within the given circumstances of the play" (Benedetti, 2005: 91).

The greatest practitioners of theater, such as Grotowski among them, had not remained indifferent to the evolution of Stanislavski's theories of theater. "He was always experimenting and did not suggest recipes but the means whereby the actor might discover himself, replying in all concrete situations to the question: 'How can this be done?'" (Grotowski, 1969: 206).

Stanislavski's development of a Physical approach to acting

Stanislavski's late works led him to develop a psychological and physical behavior of the actor's creative process that would change the way emotions were triggered. "Conscious means towards

the subconscious-that is, a conscious means which would stir the actor's emotions" (Moore 1984:17).

Stanislavski's latest process of work was described in the books *An Actor Prepares* and *Building a Character* where he stands for an actor's training which is made up of various techniques of external plasticity which is based on our inner sense of the movement energy and physiological side that has a purpose and is designed to allow actors to create believable characters on stage. "That is the motion which creates fluency, the plastic movement which is necessary to us" (Stanislavski 1948:67).

Mitter says that "according to Stanislavski, in each physical act there is an inner psychological motive which impels physical action, as in every psychological inner action there is also a physical action, which expresses its psychic nature" (Mitter 1992:5). The union of these two elements results in organic action on the stage.

In his latest works, Stanislavski gives more attention to the narration than in the beginning when he wrote his "System". He abandoned discussion and focused on improvisation. "In many ways, his practices were precursors of those adopted by Stanislavski almost thirty years later with his Method of Physical Actions" (Merlin 2003:18).

Stanislavski speaks about: "diction, intonation, and poses, which in themselves produce a powerful emotion effect on the listener" (Stanislavski, 1949:142). In this stage, everything happens for the sake of two elements: perspective and the thorough line of action. "They contain the principal significance of creativeness, of art to our approach to acting" (Stanislavski, 1949:182). One of his ma-

major concepts was that of ‘magic If’. Stanislavski argues that the actor’s work begins when his ‘magic If’ appears in the actor’s imagination or soul.

“When you have developed will-power in your bodily movements and actions it will be easier for you to carry it over into living your role and you will learn how, without thinking, to surrender yourself instantly and utterly into the power of intuition and inspiration” (Stanislavski, 1949:38).

In the book *Building a Character* (1949), he stated that “art itself organizes the moment when that unbroken line is established.” “He sought a process in which emotions arose inevitably from the actions, rather than actors consciously trying to arouse emotions as the main challenge to their acting skills” (Merlin 2003:29).

Stanislavski insists on naturalism by saying that ‘if you analyze the process you will be convinced that laws regulate organic nature, whether she is creating a new phenomenon biologically or imaginatively. “You can go astray only if you do not understand that truth; if you do not have confidence in nature; if you try to think out ‘new principles’, ‘new bases’, ‘new art’” (Stanislavski, 1948:314).

Brecht’s Epic theatre: An actor’s perspective

Like Stanislavski, Brecht evolved his ideas on acting during a lifetime’s work towards a vision of what the theatre could and should be. Although Brecht did not propose a specific technique for acting, he expounded his methodology and engaged his actors in constant evaluations of their work.

From the theoretical book *Dialectics in the Theatre*, we understand that Brecht’s viewpoint on theatre is not in the way of ‘cause and effect’ as a main chain of naturalistic approach (Mitter 1992:35). For Brecht theatre is not a story, but an action. If we show something like this, it means that we expose the state of political and social problems, but we do not encourage the public to reflect on these problems, nor to take any steps to improve the situation in which it is, but they will accept it as ‘predestined fate’, on which Brecht and Marxists do not agree at all.

They believe in the idea, that man is the master of his destiny, and he is responsible for the situation in which he rests. “While Brecht was profoundly influenced by his readings of Marx from 1926 onwards, he rarely mentioned him by name. He was particularly attracted to Marxist Dialectics, which proposes that irreconcilable social conflicts arise from the inequality” (Zoob 2018:241).

He is against theatre which should reflect on the stage the perfect illusion of life. The task of Brecht’s theatre is not only the creation of real life but theatrical performance, too. ‘Art is not a mirror held up to reality but a hammer with which to shape it’ Brecht said, considering theatre as a tool. “In his theoretical writings, Brecht attacked what he took to be Aristotelian dramatic theory and called for a mode of performing that differed sharply from Stanislavsky’s system for training actors” (Zarrilli 2010:431).

At this point, Brecht comes up with his new idea, which has not yet been deciphered appropriately ‘*Verfremdungseffekt / V-Effect*’ or ‘*Alienation Effect*’ as it is used to be called in English which

contains: The Breakdown of the fourth wall, Use of a narrator, Use of songs or music, Use of lights, Use of signs and Use of tableaux. The implication for Brecht's actors was that he encouraged a 'distance' method through which the actor attempts to demonstrate rather than impersonate his or her role, commenting on the character being portrayed and revealing the relationship between motives and restraint actions.

"In the performance, as the performer 'notices himself', his objective is 'to come out weird and even surprising to the audience', he achieves this by looking strangely at himself and his work", says Brecht in 'Epic theatre' theory. "While Brecht was portraying Helene Weigel, he says that she was not only able to make people cry when she cried and laugh when she laughs, but also cry when she laughed and laugh when she cried" (Bentley 1997:106). Brecht argues that "it is sufficient to say that technical achievements have made it possible for the stage to incorporate narrative elements into the play" (Brecht 1972:106). In the time of Brecht technical elements were limited comparing what we have today, but he refers to big screens and projectors and as well the transformation of the stage through the motorizing.

All of Brecht's approach was carried out in the context of the development of his concept of 'Epic theatre'. For Brecht, the 'Epic theatre', is the widest and deepest attempt towards the great modern theatre which can resist all living forces in the field of politics, philosophy, science, and art. In the field of 'Epic theatre' Brecht himself, based on conventional theories on theatre and its function, says that the word 'Epic theatre' may seem contradictory

to many, if it follows the example of the description of epic and dramatic in terms of literary genre which are distinguished by 'the way of imitation' on how characters and action are presented.

He says that despite this there has always been the 'dramatic' element within epic works, as well as the 'epic' element within dramatic works. It is in the 'Epic theatre' that Brecht argues for the creation of these harsh and insurmountable antagonisms between 'epic' and 'dramatic'.

The audience of 'Dramatic theatre' versus the audience of 'Epic theatre'

For Stanislavski, the audience is the cocreator of the performance. Hence there was an 'imaginary wall' between the play and the audience in the *Naturalistic* theatre, Stanislavski invented the term 'public solitude' to make the actor leave the fear of the stage behind but never forget that he is in front of the audience, too. There is a triangle energy in every performance (*actor-actor, actor-spectator, spectator-actor*) and this determines the quality of every theatrical. "Every *action* meets with a *reaction* which in turn intensifies the first. In every play, besides the main action, we find its opposite *counteraction*" (Stanislavski, 1948:278).

While, in *Dramatic theatre*, the audience is expected to react emotionally to the play, in *Epic theatre* the audience remains unengaged emotionally and reacts intellectually. Worthy to mention that in Brechtian 'Epic Theatre' the 'fourth wall' does not exist.

Brecht, like Stanislavsky, believes that the audience will follow the actor's lead. The actor of

Brechtian theatre should be able to make people cry when he is laughing and laugh when he is crying. The distant effect is achieved by how the artist does not act as if he had a fourth wall separating him from the public but communicates directly with the public so that the public does not have the illusion of being a spectator, and always the conscious spectator to be present at a theatrical event.

In this part, Brecht prescribed the 'recipe' reaction of the spectator of 'dramatic' and spectator of 'epic' theatre:

- The dramatic theater's spectator says: Yes, I have felt like that too-- Just like me--It's only natural-- It'll never change--The sufferings of this man appall me because they are inescapable--That's great art; it all seems the most obvious thing in the world--I weep when they weep, I laugh when they laugh (Brecht, 1972:107).
- The epic theater's spectator says: I'd never have thought it -- That's not the way -- That's extraordinary, hardly believable -- It's got to stop -- The sufferings of this man appall me because they are unnecessary -- That's great art; nothing obvious in it -- I laugh when they weep, I weep when they laugh (Brecht, 1972:107).

Brecht has replaced the conventional theatre of illusion with an anti-magical stage. Hence, it is important to understand the context of a theatre performance relays in the theatre as a reproduction happening in a given place and time. 'Whereas in Stanislavsky, emotion occurs at the point of greatest resonance between action and character, in Brecht, it marks the extent of the divergence be-

tween these worlds. In Stanislavsky the result is identification; in Brecht, it is perspective' (Mitter 1992:39).

While the dramatic genre is presented through living people, the epic genre is dedicated to enjoying it as a reading art. But it is exactly here that Brecht challenges his ideas about theater and the purpose of theater in society.

Conclusion

When talking about theatre in a cultural context, both Stanislavski and Brecht acknowledged the immense importance of theatre in addressing social problems. But, the way how they applied theatre to achieve their expectations were different – Brecht from a political standpoint while Stanislavski constructed theatre to understand the main dramas of social life. Brecht's position towards Stanislavski's work in terms of the role of theatre in culture is not fulfilled since it lacked a political function. Brecht's artistic works were on proletarian interests and he has seen theatre as a primary tool to shape reality.

Though Stanislavski's technique of the '*Method of physical actions*' and Brecht's '*Epic theatre*' are compatible in terms of the actor's creative process. Theoretically and practically both thought that an actor should be prepared emotionally and physically to be able to perform in front of an audience. According to Stanislavski in theatre, there are two types of actions – '*physical action*' and '*verbal action*'. Those two actions are depending on one another since words alone cannot express everything and, on the other hand, an empty physi-

cal movement is a mechanical act. While Stanislavski sought for theatrical truth by employing psychological naturalism to stimulate reality, Brecht focused on the reality of theatre itself to represent the fictional reality of a play on stage by 'breaking the fourth wall' and 'distancing' the actor from merging with the dramatic characters.

Since Stanislavski saw the theatre as a mirror of real life, his audience is expected to react emotionally, while Brecht wanted the audience of his performances not to be grasped by illusion but to create a critical attitude to what is happening in society in the cultural and political context. "When something seems *the most obvious thing in the*

world it means that any attempt to understand the world has been given up" (Brecht 1972:106).

Brechtian theatre lays on *alienation and epic*, in opposition to Stanislavski's theatre which pursues *identification and causality*. "But this is not to say that Stanislavsky's approach to acting will have to be discarded if Brecht's plays are to be well performed" (Bentley 1997: 38). Therefore, one can become an actor with the help of the Stanislavski actor's training, then he can learn to adapt himself to different kind of plays, in which if asked he can create an *illusion* but at the same time can also create *distance* to achieve the theatre effectiveness required by Brecht.

References

- Benedetti, Jean. 2005. *Stanislavski. An Introduction.*: New York: Routledge.
- Benjamin, Walter. 1980. *Aesthetics and Politics. Conversations with Brecht.* London: Verso.
- Benjamin, Walter. 2019. *Illuminations.* 1st Edition. Mariner Books. Scribd, Ebooks
- Bentley, Eric. 1997. *The Theory of the Modern Stage.* (E. Bentley, Ed.) New York: Applause.
- Brecht, Bertolt. 1973. *Dialektika në teatër.* Prishtinë: Rilindja.
- Carol, Martin and Henry Bial. 2000. *Brecht Sourcebook.* (1st Ed) New York, Routledge.
- Grotowski, Jerzy. 1969. *Towards a Poor Theatre.* London: Methuen,
- Eddershaw, Margaret. 1996. *Performing Brecht.* London: Routledge
- Hamilton, James. R. 2007. *The Art of Theatre. A new direction on Aesthetics.* <https://onlinelibrary.wiley.com/>
- Jones, David Richard. 1986. *Great directors at work.* University of California Press, Berkeley, and Los Angeles.
- Merlin, Bella. 2003. *Konstantin Stanislavsky.* Routledge, London.
- Mitter, Shomit. 1992. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook.* New York, Routledge.
- Moore, Sonia. 1991. *Stanislavski Revealed.* New York, Applause
- Schechner, Richard. 1992. *A New Paradigm for Theatre in the Academy.* TDR: The Drama Review. 36: 4 (Winter 1992).
- Stanislavski, Konstantin. 2018. *My Life in Art.* Scribd, Ebooks.
- Stanislavski, Konstantin. 1949. *Building a Character.* (E. R. Hapgood, Trans Stanislavski.) New York, Routledge.

- Sanislavski, Konstantin. 1948. *An Actor Prepares*. (E. R. Hapgood, Trans.) New York, Routledge.
- Zoob, David. 2018. *Brecht: A Practical Handbook*. Nick Hern Books, London. Ebooks, Scribd
- William P. Kenney. 1965. *Bright Notes: Baal and Other Works*. Monarch Press, USA. Ebook, Scribd

Елмазе Нура

Од *методот на физички дејствија* на Станиславски до *ејскиот театар* на Брехт
(Резиме)

Овој истражувачки труд ги анализира сличностите и разликите меѓу специфичната техника на Станиславски „метод на физички дејствија“ и Брехтовиот „ејски театар“ во однос на креативниот процес на актерот и влијанието што треба да го има театарот врз културата и општеството.

Специфичната техника на Станиславски се заснова на идејата дека емоциите можат да се стимулираат преку едноставни физички дејства. Тој верува дека внатрешниот и физичкиот апарат на актерот мора да се тренираат истовремено и дека работата на актерот започнува кога неговото „магично ако“ ќе се појави во имагинацијата или душата на актерот.

Од друга страна, Брехт веруваше дека публиката треба да остане објективна и немотивна за време на неговите претстави за да одговори интелектуално на она што го гледа. Методот на Брехт за оддалечување на публиката преку употреба на V-ефектот, им овозможи на актерите да коментираат за ликот што се прикажува и да ја откријат врската меѓу мотивите и акциите на воздржаност.

И покрај нивните разлики, и Станиславски и Брехт се обидуваат да го обликуваат театарот во алатка која може да се користи за создавање нова реалност и претпоставка за промена.

Клучни зборови: Станиславски, Брехт, *метод на физички дејствија*, *ејски театар*

Иван Антоновски

УДК 821.163.3-31.09

Изворен научен труд / Original scientific paper

**НОВИТЕ (АВТО)БИОГРАФИИ И ТИПОВИТЕ
АВТОБИОГРАФСКА ПРОЗА – МАКЕДОНСКО
ИСКУСТВО (ОБИД ЗА КАТЕГОРИЗИРАЊЕ НА
РОМАНИТЕ *ИЗЛЕЗЕ СЕЈАЧОТ ДА СЕЕ* ОД ПАСКАЛ
ГИЛЕВСКИ И *МЕМОАРИ НА ЗАДОЦНЕТИОТ
РОМАНТИЧАР* ОД БОЖИН ПАВЛОВСКИ СПОРЕД
ТИПОЛОГИИ НА СОВРЕМЕНАТА (АВТО)БИОГРАФСКА
ПРОЗА**

Клучни зборови: автобиографија, современа проза, типологија, Паскал Гилевски, Божин Павловски

Зарем не е време да се обидеме да оствариме типологија на современата автобиографска македонска проза? По навраќањето кон теориските согледби за автобиографијата како одделен облик на дискурзивна практика, и тоа од оние на Филип Лежен до поновите, близу половина век по неговиот *автобиографски договор*, поттикнати сме на ова прашање-размисла, имајќи ги предвид различните форми на *автобиографизам* ситуиран во книжевноста. Особено затоа што, од една страна, теориските согледби на Лежен се однесуваат на „ретроспективен прозен текст со кој некоја вистинска личност го раскажува сопственото живеење, нагласувајќи

го својот личен живот, а особено историјата на развој на сопствената личност“ (Lejeune 2000: 202), додека од друга страна, формите на *автобиографизам* кои се пројавија и ситуираа во современата книжевност изминативе децении **го надминаа ова становиште**, затоа што се чини свесноста на авторот дека „мора да создаде свој дискурс, за да може преку него да ја раскаже сопствената приказна, својата лична историја“ (Zlatar 2004: 105), доведе до дискурзивни практики и модели за кои и не со голема сигурност би можеле да кажеме дека во целост се теориски дефинирани или барем дека подлежат на *структуралистичка унифицираност*, токму

заради хибридноста со која се одликува *новиот автобиографизам*.

Оттука, подеднакво се јавува и дилемата до кој степен во секој прозен ракопис може да се инсистира на припадност кон исклучиво еден тип автобиографска проза, особено по книжевната и севкупната културна *иницијација* во постмодернизмот, кога веќе и воопшто книжевното дело сè повеќе отстапува од канонизираните теориски становишта за одделните жанрови, токму заради *хибридноста на дискурсот*. Од трета страна, клучно – во последните три децении, во современата македонска книжевност се јавија не мал број наслови во кои се чини е присутен и *нов реализам*, и *нов субјективизам* и *нов (авт)биографизам*, и тоа се чини многу повеќе отколку во првите четири децении создавање македонска книжевност по кодификацијата на македонскиот јазик. **Но, може ли секое национално искуство во однос на автобиографијата да се подведе под иста типологија на автобиографска проза?** Или пак исчитувањата и анализите на делата со автобиографски дискурс кои припаѓаат на одделна национална книжевност можат да доведат до некои нови, можни теориски согледби за спецификите на новите автобиографии?

Овие дилеми дополнително нè провоцираат повторно да се навратиме на некои од делата читани изминативе години, за да ги прочитаме низ *диоптријата* на постојните типологии на автобиографската проза, но ставајќи го настрана Роланбартовското поимање на *смртијата на авторот* според кое би требало да имаме целосна дистинкција и дистанцираност меѓу

авторот, нараторот и ликот. Затоа што во автобиографијата, „идентичност постои или не постои. Нема можност за степенување, па и најмало сомневање само по себе повлекува негативен заклучок“ (Lejeune 2000: 203). А во голем дел од новите автобиографии во современата македонска книжевност, идентичноста постои и *Јас* се ситуира едновременно и како автор, и како раскажувач и како лик.

Се чини токму заради тоа и заради тоа што голем дел од овие дела се појавија во период кога иако не доминантен, но во македонската книжевна стварност беше/е присутен и своевиден *нов историцизам*, при прочитот понекогаш се запира до првичната насока дадена од авторот и/или нараторот – преку насловот, уводот или некој сегмент на наративната стратегија, за тоа како да се дефинира/третира конкретното дело од аспект на автобиографизмот: автобиографија, биографија, мемоари, дневник итн. Иако од друга страна има и не малку дела без вакви однапред зададени авторски знаци, а во кои има и автобиографски рефлексии кои само на места се јасно посочени, за кои останува дилемата до каде е автобиографското, а од каде почнува неавтобиографското. Ама и кај едната и кај другата категорија дела *ирейлејтувањето* на фактот и фикцијата, кај реципиентот ја отвораат дилемата колку фактот е потребен за да ја легитимира фикцијата, има ли воопшто фикција или пак на места наведено како факт е фикција, а првично реципираното како фикција е литераризирана автобиографија. Наша цел овој пат е и да се обидеме да не запреме до таа првична, авторски дадена *насока*.

Конкретно се насочуваме кон повторно исчитување и коментирање на два романи од поновата продукција – *Излезе сејачој да сее: роман за Блаже Конески* од Паскал Гилевски (2022) и *Мемоари на задоцнейшој романџи-чар* од Божин Павловски (2019). Затоа што и при првичниот прочит, дури и без оптовареност со теориски согледби, и за двата романа имавме (барем) по една дилема:

- **Колку *Излезе сејачој да сее* е (само) роман за Конески, а колку е и (авто)биографија на Гилевски за период од четири децении од неговиот живот?** Зашто и во првата рецензија за ова дело, Весна Мојсова-Чепишевска напоменува дека е роман „... кој колку што е роман за Конески, толку е роман и за него и за сите оние од генерацијата на Конески и од неговата генерација, генерацијата на Гилевски, поточно за сите што имаат вистински удел (помал или поголем) од тие 60. години на минатиот век кога започнува да се испишува современата (модерната) македонска книжевна и културна сцена па наваму“ (2023, означеното е мое). Зашто и самиот Гилевски вели: „... што ќе правевме ние без да го имаме Блаже, се разбира и една плејада други таленти, виртуозот Шопов, длабокиот и возвишениот, магичен прозаист Славко Јаневски, Митрев, бушавиот вдахновен естетичар, па Гане, тој урагански лирик и други и други“ (2022: 107). Но, уште при првиот прочит на романот, кај нас се отвори и дилемата, колку тој, со сите (пре)раскажани епизоди поттикнува размисла и за тоа колку Гилевски рамноправно стои до/со оваа плејада великани на македонскиот XX век.

- **Дали романот на Павловски е (само) мемоари?**

Токму обидот да се дојде до одговор/разрешница на овие дилеми води до придонес за можен одговор/разрешница на оние дилеми што се појдовна точка на ова осврнување кон новиот автобиографизам во македонската проза.

*

* *

„Губејќи постепено трпение, со Атанас стоевме на почетокот од долгиот ходник на старата зграда на Скопскиот универзитет, чекајќи го професорот по Античка литература, за да положи мојот пријател по трет пат испит, надевајќи се дека строгиот професор ќе биде милостив кога ќе го види со мене, зашто јас од неодамна учествував во работата на еден негов проект, поточно во делот за неолинската книжевност, во што бев прилично добро верзиран.

И во еден момент, како некаков загатлив опсен, небичас во жожорливиот ходник, покрај нас нечујно помина еден човек, малку понизок од среден раст, но неговата појава, иако со скромен и малку осојничав изглед, наеднаш оставаше силен впечаток.

- Кој е овој човек? – го прашав мојот другар, зашто јас не бев студент, туку учев во Уметничката школа, кај прочуениот Лазар Личеноски.
- Тој е Блаже Конески, за кого сигурно си чул, ако не за друго, туку поради песните ’Теш-

кото', 'Везилка', па и 'Снег'." (Гилевски, 2022: 7)

Вака Гилевски го започнува *Излезе сејачој да сее*, при што уште од тука се забележува пристапот со кој овој роман **колку што раскажува за Конески, толку раскажува и за Гилевски**, кој јасно реферира на идентичност на авторот и нараторот, веќе во првите две поглавја од книгата. И не случајно, приказот на животот на Конески започнува токму од таа епизода на лично познанство, бидејќи севкупно, **делото раскажува за Конески исклучиво преку заеднички животни епизоди на авторот, односно нараторот со него**. Гилевски не претендира да даде севкупен приказ на животот на Конески, туку од таа *йочейна йочка* да се осврне на епизоди од животот на Конески во кои самиот тој бил учесник или сведетел – **за него, како предмет за литераризација е релевантно само она што лично го има посведочено и доживеано во/од животот на/со Конески**. Некои од *изоставениите епизоди* кои се познат и засведочен историски факт, како објавувањето на *Речничој на македонскиој јазик*, споменати се како *йојайни епизоди*, без задржување на приказната, за, од една страна, да ја легитимираат вистинитоста на севкупно (пре)раскажано во романот и да овозможат континуум и хронолошка логичност во нарацијата, а од друга страна, и воопшто за да има *сврзувачко йкиво* меѓу одделните епизоди.

Накусо и едноставно речено – *Излезе сејачој да сее* го прикажува Конески пред сè преку личните релации што Гилевски ги имал со него, при што миговно се вклучуваат не мал

број личности кои се трансформираат во книжевни ликови, но без настојување да бидат *йолнокрвни* или *развиени*, зашто впрочем сите други ликови се споредни, ликови-епизодисти. Делото има само **два носечки лика** кои се постојано присутни – **Конески и Гилевски**. Иако во некои поглавја, сепак, како ликови во или зад текстот едновременно доминантно се присутни и други историски референтни имиња како Лазар Личеноски или Коце Солунски – доминантно оние кои имале релации и со Конески, и со Гилевски и кои едновременно се дел и од биографското и од автобиографското во овој роман. И иако треба да се има предвид дека „романот *Излезе сејачој да сее* е граден низ силна дијалогска форма на повеќе култури, па така овде не разговара само Гилевски со Конески, туку разговараат и Блаже Конески и Иво Андриќ, Блаже Конески и Мирослав Крлежа, Ѓула Илјеш и Блаже Конески (особено преку своите песни со ист наслов 'Во возот'), Конески и Шандор Петефи, Конески и Ласло Наѓ, но и Конески и Пол Елијар на 'закажаните средби' од страна на Паскал Гилевски, исто онака како што на маса во кафеана наздравуваат со францускиот коњак, чашата џин и шишето кавадаречко црвено вино (Гилевски 2022: 35). Овде разговара македонската култура преку своите најеминентни претставници и со унгарската, француската, грчката, српката (па) и бугарската култура“ (Мојсова-Чепишевска, 2023).

Притоа, не случајно, речиси секоја епизода е сврзана со историски засведочен контекст (на пр. објавувањето на одредена книга во конкретна година, формирањето на некоја асоција-

ција итн.), затоа што со тоа пред реципиентот се создава претстава за историска засведоченост и веродостојност на прикажаното, но во најголем дел, подеднакво сврзана и со биографски момент на Гилевски и со биографски момент на Конески. Односно, токму автобиографското на Гилевски и кое неретко не е поврзано со Конески, а на коешто се осврнува нараторот е она што го обезбедува контекстот на делото. Како конкретни примери би ги посочиле поглавјата „Везилка“ во Белград“ и „Унгарски звуци, Петефиеви стихови“, во кои забележливоста на таквата тенденција во раскажувањето е дотолку присутна што доминира приказот на релациите на Гилевски и со тогашната југословенска културна сцена и со унгарската култура, вклучително и преку дигресији со кои се овозможува раскажување дополнителни епизоди од неговиот живот.

Во овој контекст особено илустративен пример се деловите од романот поврзани со Унгарија. Како што истакнува и Мојсова-Чепишевска, „воопшто не е случајно што сите партии врзани со Унгарија колку што се обоени се една тивка тага заради сеќавањата на својот престој по домовите за децата бегалци од Грција (Егејска Македонија), толку се и со гордост дека Гилевски чекори по калдрмата на која чекореле неговите претходници, дека го дише воздухот и дека ја има возбудата на културната атмосфера на големиот книжевен центар на XIX век, дека можеби ’ќе открие некоја дамка или исушена солза на некој претходник заскитан во овие простори и простории од Пејчиновиќ или од Крчовски кога оделе или се враќале

од Будим, исполнети со надеж и печал‘.“ (2023). А тука Конески е *и́рисуи́ен* на овој начин: „Кога ќе виде некој згрбавен над некоја жолта книга, некој со дебели очила наднесен над стари ракописи, за миг помислува дека и нашиот Блаже така нуркал по затурени документи, да им даде светлина, да ги ’актуализира‘, како што ќе каже самиот, да им даде душа“ (Гилевски 2022: 39-40).

Оттука, по темелит и внимателен прочит се доаѓа до заклучок дека всушност нараторот не само што го прикажува Конески преку личните релации со Гилевски, туку на места (автобиографски) го прикажува Гилевски преку релациите со Конески – како повод и поттик за автобиографското. Пред нас се отвора и дилемата дали авторската потреба да се напише ова дело се темели колку на решеноста да се напише прв роман за Конески, толку и на потребата да се остави пишано сведоштво за сопствените релации со Конески, а со тоа и за себе. Оти не е откровение дека приказот за другиот, а особено кога е во ваков контекст на личната релација, некогаш многу повеќе е приказ за оној кој како автор стои зад тој приказ отколку за *и́рвично и́рикажанио́и*.

И клучно, рефлектирањето на сликата за себеси и за Конески во овој роман на Гилевски се темели на настојување приватното, она кое не е познато на адресатот/реципиентот, да стане јавно. Впрочем, покрај реферирањето на познатите биографски податоци (за Конески и за себеси), токму со она кое од приватно го трансформира во јавно, Гилевски наместа отворено гово-

ри за својата улога и своето значење во веќе познат општествен културен контекст.

Притоа, подеднакво важно е и што во голем дел, во романот, токму на Конески му се припишуваат зборови од личните разговори, кои се однесуваат на самиот Гилевски, како на пр.:

- Знам, тоа беше и желба на Личеноски, си спомнувам на средбата кај него, и тоа е мислам, одлично, веќе и прочитав неколку твои рецензии, и веќе научив неколку работи од тебе. (Гилевски 2022: 43)
- Сигурно Митрев би ти дал десетка, што ретко ја дава, а и јас би ти дал повеќе од десетка. (Гилевски 2022: 63)
- Добро, Блаже, кажи кој да ја промовира книгата? Стариве момци така сметале, но...
- Ти ќе ја промовираш, ако не сакате да направам скандал... Кажи им и на другите, како ги викаш – стари момци... (Гилевски 2022: 207)

Оттука, преку Конески, односно преку зборовите што му ги припишува на Конески, токму со настојувањето приватното да го трансформира во јавно, Гилевски и како да ја испишува својата вредносна автобиографија, од која е и *обусловено* сето она од животот на Конески кое е пренесено меѓу страниците на романот. Па така, неминовно, токму поради релациите на/со Гилевски, во еден дел на романот, присутни се и релациите на Конески со ликовната уметност (заради приказот на релациите со нараторот-лик, кој покрај својата книжевна дејност е и ликовен уметник и критичар), што пак, од друга страна, отвора друга перспектива во поимање-

то на ликот на Конески за неговата поврзаност со културниот живот воопшто, надвор од вообичаеното поимање на лингвист, поет, книжевен историчар, преведувач итн. Но, едновремено, преку личните сеќавања ѝ дава една лична перспектива воопшто на современата македонска култура во клучните децении за неа од минатиот век.

Во контекст на ова, особено значајна е и согледбата на Мојсова-Чепишевска при исчитувањето на овој роман преку **модалитетот на сеќавањето кој се врзува за сведокот**. Така, првиот модалитет се врзува со сведокот (како актер на сеќавањето и очевидец на конкретен настан/инцидент од минатото), кога напоменува: „...секако **безрезервно за мене тоа е самиот автор – Паскал Гилевски**. Преку него се филтрираат големите имиња на македонската и книжевна и воопшто културна сцена. Така, Гилевски ги исцртува сосвездијата на македонската култура како автохтона, но и како дел од тогашната југословенска култура, потсетувајќи нè на ѕвездени парови, како оној пар на најградските (најскопските) поети Влада Урошевиќ и Гане Тодоровски, освежувајќи ни го паметењето за силните триаголници како Конески – Личеноски – Гилевски (зашто да не забораваме дека Гилевски примарно се образувал на полето на ликовната уметност и стоејќи меѓу овие двајца великани, се почувствувал притеснето), но и за придружните ѕвездени тријади, како онаа Раде Павловски (Силјан) (македонскиот Верлен) – Јонче (Јован) Котески (македонскиот Рембо) – Паскал Гилевски, но и за мали европски сосвездија со македонски зачин, како Ко-

нески – Хајне – Петефи; Конески – Андрик – Крлежа; Рацин – Лорка – Пикасо или четириаголници и/или повеќеаголници како Петар Мазев – Миле Корубин – Лазар Личеноски – Милан Коњовиќ – Зора Петровиќ; или Рита Буми Папа – Никос Папас – Матеја Матевски – Блаже Конески, но и Сафо – Костас Валетас – Паскал Гилевски – Блаже Конески и Ацо Шопов – Блаже Конески – Ференц Фехер, исцртувајќи го на тој начин и македонското и европското свездено небо.“ (2023)

Но, неспорно, за прикажаните настани, рецепиентот не знае каде е границата меѓу фикцијата и фактите во романот. Затоа што, очекувано, нараторот сето раскажано го пренесува како факт, дури на места и презабележливо настојува да нè убеди во вистинитоста на кажаното преку реферирање на познати сегменти од историјата на културното живеење. Конкретните, раскажани/прикажани настани во најголем дел се проекција на личното сеќавање и/или на личната рецепција за нив, но не се познати на денешниот рецепиент и во најголем дел веќе не може да се предмет на потврда или негација од друг свидетел. Рецепиентот нив ги восприема онака како што ги пренесува нараторот, без можност за проверка на веродостојноста, што се чини е и една од особеностите на современата (авто)биографија. Ама во ова осврнување, не би навлегувале во обид за дистинкција меѓу вистинитото и фиктивното, зашто наратологијата „мора да се занимава со сите видови приказни, без оглед дали се тие фиктивни или не“ (Genette 2002: 46). А и затоа што неспорно – за следните генерации, тие епизоди од животот

на Конески (а и од животот на Гилевски) ќе останат прикажани исклучиво онака како што се пренесени/претставени во овој роман.

Поаѓајќи од согледбата дека важна е одлуката на автобиографскиот субјект за тоа колку автобиографскиот дискурс треба да биде во согласност со определени модели за јавноста, како и опсегот на очекувања на адресатот, кој својата егзистенција ја остварува во определен книжевно-историски период, не може барем резимирано да не се забележи дека Гилевски, имајќи го предвид претходното отсуство на роман за животот на Конески, остварува модел на писмо преку кој (и) автобиографското (со прозна исповедност) ќе го пренесе до адресатот, едновремено задоволувајќи ја неговата потреба да има *ѝриод* кон дел од интимноста на великаниот за кого првично е посочено дека се однесува прозното дело. Притоа, токму моделот во кој се пренесуваат дијалози поврзани со случувања кои имаат историски засведочена заднина, а уверливоста се постигнува и со реферирање на некои повеќе и помалку познати претходно објавувани текстови (песни, беседи итн.), за Гилевски е соодветен за да ја трансформира својата проекција колку за Конески толку и за себеси кај рецепиентот – преку другиот. Затоа што, очигледно, овој роман е создаван и со свесност дека автобиографскиот субјект „мора да пронајде лингвистички, реторички и текстуални решенија преку кои би го прикажал својот живот на еден определен/посакуван начин и би им го понудил на читање на другите“ (Velčić-Canivez, 1998; според: Sablić Tomić 1999: 86).

„Излезе сејачоџи да сее со сите свои и фикциски и фактички моменти е вистински споменик за Конески, за оној Конески што не го познаваме, за оној Конески надвор од сите негови книги, статии, песни, граматика, истории што ни ги остави во аманет!“ (Мојсова-Чепишевска, 2023) Но, рецептирајќи го *Излезе сејачоџи да сее* како **роман кој едновременно е и обид за делумна автобиографија на Гилевски**, се обидовме да одговориме на предизвикот **дали ова дело може да се категоризира во постојна типологија на автобиографска проза**¹, поаѓајќи од првичната размисла дали е време да се обидеме да оствариме типологија на современата автобиографска македонска проза.

Неспорно, за овој роман **не може да се говори како за автобиографија во потесна смисла** токму заради **паралелниот тек на две биографии** – на авторот кој е и наратор и лик и биографијата на друг лик, која формално е ставена во преден план. **Не може во целост да се говори ниту за можна автобиографија**, бидејќи таа подразбира забележливост на фиктивна приказна, при што во случајов нема лесна препознатливост на приказна за која би можеле поткрепено да тврдиме дека е таква. Но, неспорно е дека и во овој роман, „идентитетот е зависен од релациите меѓу поединечностите кои треба да бидат без контрадикција, за наративната фигура како и секоја друга воспоставена значенска вредност во текстот да може да го легитимира оној вид идентитет кој авторот преку проблематизираната релација настојувал

да ја обликува и претстави“ (Sablić Tomić 2002: 54), што е особеност токму на можната автобиографија. Затоа што *автобиографскиот идентитет* во *Излезе сејачоџи да сее* се дефинира/остварува и обликува токму преку релациите со оној чија биографија делумно се пренесува – Конески, но и воопшто со севкупниот хронотоп и другите чинители на дејството во него. Во тој контекст, и етикетањето на нараторот-лик преку припишаното на другите ликови и преку контекстуализирањето на своите други (биографски) активности со биографијата на Конески е за да се *легиимира* оној вид идентитет кој авторот преку проблематизираната релација настојувал да ја обликува и претстави“ (Sablić Tomić 2002: 54).

Од друга страна, треба да се има предвид и дека во можната автобиографија, која е легитимирана со форма на дискурс со фрагментарно и ретроспективно раскажување за сопствениот живот, нараторот реферира на разни поттекстови кои ја овозможуваат контекстуализацијата на сопствените литераризирани особености, при што во наративната стратегија се посегнува и по особеностите на другите жанрови. Во *Излезе сејачоџи да сее*, **кој се карактеризира токму со фрагментарност**, Гилевски, паралелно раскажувајќи две биографии, го прави и тоа – инкорпорирајќи и текстови на беседи, песни, посочувајќи на документи, но од друга страна, и со суптилните поттекстови кои овозможуваат во перцепцијата на реципиентот, ликот наратор да добие централно место не само во релација-

¹ Во трудот е користена типологија на Хелена Саблик Томиќ (Sablić Tomić, 2002), со цел да се провери дали хрватското искуство може да биде пренесено во типологијата на македонската автобиографска проза.

та со ликот Конески туку и воопшто во поширок културен контекст.

Оттука, во *Излезе сејачоџи да сее се препознаваат особености и на можната автобиографија*. Но, дали тоа е доволно за да го каталогизираме (само) како можна автобиографија? Особено затоа што првенствената концепција на ова дело на Гилевски упатува кон друг тип автобиографска проза – **биографија**, во која „самоприкажувањето на субјектот може да биде поттикнато од просторот на други личности“ (Sablić Tomić 2002: 57). *Простороти на Конески*, за Гилевски е и простор во кој се произведува идентитетот на биографот. Ама теориската согледба дека во биографијата „авторот е идентичен со нараторот, но дека ниту еден од нив не е идентичен со лик“ (Sablić Tomić 2002: 58), не кореспондира со она што го остварува Гилевски во својот најнов роман, во кој токму **ситуирањето на нараторот биограф и како лик е една од примарните цели на наративната стратегија забележлива уште при првата средба на внимателниот реципиент со делото.**

Сепак, мора да ја имаме предвид и теориската определба дека „во биографијата (како тип автобиографска проза – заб. моја), авторот се разобликува и самиот себеси. Биографијата настанува со преплетување на просторот на другиот и личниот простор, и обликува нов (трет) простор – простор на трагање по идентитетот“ (Sablić Tomić 2002: 58) Оттука, и теориска поткрепа има дилемата колку, преку овој роман, Гилевски трага по некаков (сопствен) идентитет? Или пак, според нашиот прочит – трага по простор во кој ќе прикаже/проектира веќе об-

мислен (личен) идентитет кој ќе го прикаже како наратор, иако можеби во случајов станува и за не дотолку целна авторска постапка, туку за резултат на определбата Конески да се прикаже преку личната релација со нараторот и она што е лично доживеано? Но, притоа и ја потврдува согледбата дека автореференцијалниот однос во биографиите е воспоставен кон други личности преку кои се разоткрива идентитетот на биографот (Sablić Tomić, 2002) Зашто токму преку односот доминантно со Конески, но и со плејада други познати личности во романот трансформирани во ликови се разоткрива (проектираниот) идентитет на Гилевски.

Ама со ова, можните согледби за некаков каталогизирање на романот на Гилевски според некои од постојните типологии на автобиографска проза не се исцрпени. Затоа што **романот *Излезе сејачоџи да сее* има (и) мемоарска димензионираност.** Автобиографскиот субјект настапува од позиција на личност со веќе признаена општествена важност, која ѝ овозможува да биде сведок или учесник во настаните за кои пишува, при што и за Конески и за себе, Гилевски пишува преку коментирањето на некои општествено важни случувања. Наместа, доминантно коментирајќи ги случувањата, тој и ја раскажува (авто)биографијата. И притоа клучно се задржува на една димензија на идентитет, и за Конески и за себе – општествената, што е одделна одлика на мемоарите, наспроти автобиографијата која претендира да ги прикаже димензиите на автобиографскиот субјект во целост. Впрочем, самата концепција на делото со вметнување документаристички елемен-

ти и цитирање други (во прв ред Конески и дел од истакнатите современици), оди во прилог на мемоарската димензионираност на *Излезе сејачој да сее*. Во тој контекст, особено значајно е што наместа во романот, историографскиот дискурс и доминира над литераризираниот. Но, од друга страна, Гилевски не ја остварува потребната дистанцираност од директно коментирање за себеси, која би била нужна за да можеме според постојни типологии и теориски поимања за мемоарската проза, за *Излезе сејачој да сее* да напоменеме дека спаѓа (исклучиво) во мемоари, иако во еден дел, делото е во прилог на персонализирани мемоари.

Дополнително, кон комплексноста на евентуалното каталогизирање на делото исклучиво како мемоарска проза придонесува и завршницата на *Излезе сејачој да сее*, во која Гилевски, користејќи ги можностите на метажанрот, споделува извадоци од сопствениот дневник (како додаток) – сите поврзани со важни датуми од биографијата на Конески и со историски контекст, особено со и по неговото физичко заминување. Со тоа, и експлицитно во делото вметнува уште еден тип автобиографска проза. Но, забележливо е дека раскажувањето во дневничките записи, по стилот и воопшто структурата на текстот и не се разликува многу од она во другиот дел на романот, што и отвора простор за дилема колку станува збор за дневнички записи или само за додаток кој во ист стил ја дополнува претходно раскажаната (авто)биографска приказна.

Оттука, пред нас се отвора прашањето: *Дали овој роман на Паскал Гилевски може да*

се катјеторизира/кајалојиризира во само еден тип автобиографска проза според постојните теориски дефинирања? Затоа што во него се присутни особености на повеќе типови автобиографски дискурс. Но, клучно, обидот да се одговори на ова прашање води кон согледба дека новите исчитувања и новите дела кои претставуваат современи/нови автобиографии водат кон можност за редефинирање на особеностите на одделните типови автобиографска проза.

Поконкретно, *Излезе сејачој да сее доминантно е биографија*, но од една страна, отстапувајќи од дел од особеностите поврзани со позицијата и наративот на автобиографскиот субјект, а од друга, ползувајќи особености на други типови автобиографски прозен дискурс како од аспект на фокализацијата така и од аспект на севкупното структурирање на делото, **писмото на Гилевски води кон исчитување кое упатува кон редефинирање во кое и во биографијата авторот е и лик кој не трага по идентитет, туку по простор за проектирање на својот однапред (само)дефиниран идентитет преку приказната на/за другиот, приказана со мемоарски пристап.**

*

* *

Поаѓајќи од согледбата дека *Излезе сејачој да сее е и роман кој му пркоси на еден друг роман*, оној на Божин Павловски, *Мемоари на задоцнеттиот романичар* (Мојсова-Чепишевска, 2023, означеното е мое), по чиј прв прочит

кај нас се јави дилемата дали тоа дело е (само) мемоари, во ова осврнување пред нас си поставивме и дополнителна цел: да согледаме колку констатираното за типологијата на (авто)биографијата при исчитувањето на делото на Гилевски може да се потврди и преку анализата на друго дело од современата македонска проза – и тоа токму она на кое му пркоси. Затоа што се чини така и може да се дојде до согледба колку всушност *Излезе сејачоџи да сее* и јасно упатува кон потребата од теориски рedefинирања на типовите (авто)биографска проза, кои се потребни и во поширок книжевен контекст.

„Идентичноста не е сличност. Идентичноста е факт што веднаш се разбира, што се прифаќа или одбива на ниво на искажувањето. Идентичноста се дефинира од три термини: автор, раскажувач и лик“ (Lejeune 2000: 225). Евидентно, за разлика од Гилевски кој при пишувањето на *Излезе сејачоџи да сее* очигледно поаѓа првенствено од емотивна авторска побуда и автобиографскиот дискурс го остварува интуитивно, Божин Павловски во својата наративна стратегија поаѓа и од потребата ваквата идентичност при обмислувањето и пишувањето на својот роман *Мемоари на задоцнејшиоџи романиџар*, кој заедно со романите *На џаџи за Ахасферија* и *Просџи му на Свероџи* е дел од автобиографска трилогија. Оттука, уште на самиот почеток на делото се залага таа идентичност адресатот да ја препознае, иако за разлика од Гилевски, евидентно, изискува потреба од поголема упатеност на реципиентот во неговата биографија, за да може да ги препознае автобиографските рефлексии. Но, едновремено

и упатеност во севкупниот општествено-политички контекст во кој е сместен хронотопот, што се чини е и предуслов за да се остварат дел од целите кои Павловски ги има поставено пред себе со ова дело. Затоа, и не случајно, во завршницата на изданието, покрај романот е објавена и хронологија на поважните настани од животот на авторот, која на реципиентот му овозможува да воспостави синтези со настаните за кои Павловски раскажува во делото. Наспроти тоа, Гилевски овозможува фрагменти од својот дневник, кои всушност имаат за цел да го убедуваат читателот во интимниот, личен тон на (пре)раскажувањето и во сите претходни *официјални* поглавја на *Излезе сејачоџи да сее* пред додатокот, кој всушност и не е додаток, туку начин на заокружување на приказната преку метажанровските можности својствени на (авто)биографската современа проза.

Но, по исчитувањето веќе на второто поглавје од романот на Божин Павловски се отвора посочената дилема дали ова дело, иако е насловено „мемоари“, навистина е мемоари во онаа смисла во која ги дефинира книжевната теорија или пак Павловски со самиот наслов (како и Гилевски со поднасловот) си поигрува со наведувањето на реципиентот кон жанровската определеност на делото. Затоа што веќе се случува отстапка од очекувањето мемоарите да го имаат предвид исклучиво општествениот идентитет, зашто Павловски го вклучува и интимниот, семејниот идентитет како едновремено присутен, и не попатен, што и наведува некои интерпретации на прочит на делото и како

љубовен роман (нешто што во голема мера отсуствува во романот на Гилевски).

Сепак, клучна е целта на Павловски, тој сеопфатен идентитет на ликот кој едновременно е и наратор и автор да го стави во функција на приказ на општествената, политичката и културната стварност во неколкудецениски период. За разлика од Гилевски кој инсистира контекстот да ја истакне и неговата лична, автобиографска приказна, Павловски настојува неговата лична приказна да ги прикаже општествени-те, политичките и економските збиднувања од една поинаква перспектива, која ја овозможува неговото искуство, што и го отвора просторот на ова негово дело да се гледа и пристапува и како на современа мемоарска проза.

„Следно место каде се обидов да продавам книги беше една фабрика за производство на тули.

Во простор со купишта од земјени производи ме дочека висок неуреден човек со зуфли, кој нервозно си го цвакаше тутунот како некој Американец од Средниот Запад во устата, некого пцуеше.

’Книги?’ се зачуди тој.

’Не се скапи. И дотирани од државата’, го убедував.

’Момче, две третини од моите работници не поседуваат ни елементарна писменост. Не губи време тука’, ме посветува тој и продолжи да си мрмори со тутунот в уста.

’А како ви оди работата?’ со љубезност се обидов да го придобијам.

’Никако’ нервозно одговори тој и покажа на купиштата со тули: ’Дојдени се од нивите,

меѓутоа тие селанчиштата не знаат да работат со земјата. Туливе не ги сака никој, лош квалитет’ заврши и ми го сврте грбот.“ (Павловски 2019: 28-29)

Овој извадок го посочуваме како илустративен пример за тоа како во овие свои *мемоари*, Павловски ја прикажува општествената, политичката, економската и културната стварност. Во делото, во голема мера е избегнат директен коментар и опсервација на нараторот на случувањата. Некои коментари ги остварува како лик, преку она што му се припишува во дијалозите, додека директниот, ама повторно кус коментар на нараторот, следи дури на крајот од делото: „Партијата во која ме зачлени Славко Јаневски поживеа уште неполни седум години и се распадна, заедно со државата. Окрвавена и омразена. Крвавата драма ја следев од јужната хемисфера, но тагував исто како да сум таму каде што ги оставив идеалите на својата младост.“ (Павловски 2019: 362)

Поконкретно, за разлика од Гилевски кој експлицитно го наведува она (авто)биографско кое сака да го сподели со реципиентот/адресатот, Павловски инсистира на **активен, критички настроен реципиент/адресат** кој самиот едновременно ќе изгради критички став и слика за прикажаната стварност, но, од друга страна, и за местото и улогата на автобиографскиот/мемоарскиот субјект во таа стварност. За да го оствари тоа, нараторот и многу повеќе говори преку ликовите, и тоа не доминантно преку ликот кој е идентичен со него, туку преку другите (што неретко се случува и кај Гилевски). Со тоа и успева во целта приказната во дело-

то „ако и не апсолутно историографски вистинита да биде психолошки уверлива и автентична сведочејќи за некаква 'повисока' вистина“ (Glagau 2002: 91). И на тој начин, за разлика од Гилевски кој тоа го прави експлицитно, Павловски настојува имплицитно да ја оставари својата проекција за личниот идентитет – не како даденост од авторот, туку како рецепција од адресатот/реципиентот по прочитот на делото. Павловски само навидум во автобиографскиот дискурс трага по идентитет. Се чини идентитетот во неговата концепција на делото е исто така однапред зададен, но постојано стои зад нарацијата, за дури во завршницата на делото да добие целосно појавна форма.

Настрана од интимното, кога говори за општественото, се чини Павловски пристапува со наполна свесност за можната документарна вредност на делото, во кое дефилираат мноштво историски засведочени личности и инсистира на доминација на дијалогот наспроти говорот на нараторот, кој на моменти има *zagacha* само да го води адресатот низ натамошниот тек на дејството. Но, објективно, како и кај Гилевски, адресатот од оваа временска дистанца не е во можност да ги разграничи фикцијата и фактот и колку она што е поместено меѓу кориците на книгата ќе го перципира како факт или како фикција зависи од неговите преференции.

Зашто во мемоарската проза, „на хоризонтот на очекувањата на читателот му е удоволно доколку прикажаните случувања се темелат на веродостојни податоци и чијашто референтност е пожелно да е нагласена дури и со датуми, документарни прилози, како што се фото-

графии, новинарски статии, факсимили и сл.“ (Sablić Tomić 2002: 151). Павловски, за разлика од Гилевски, не инсистира да го убеди реципиентот во вистинитоста на раскажаното/прикажаното и му овозможува/допушта да го перципира и (само) како фикција, што и иницира дел од размислите при обидот за негово каталогизирање/определување во одреден тип автобиографска проза. Иако се чини едновременно е свесен и дека „станува збор за записи кои не претставуваат безопасни акти на меморија, туку обиди да се убедат другите, да се обликува нивното помнење“ (Berk 1999: 85). Затоа што кај оној реципиент кој делото на Павловски ќе го перципира (и) како фактографија, токму преку прикажаните случувања со бројни дијалози се создава целосна претстава за особеностите на еден историски период, а преку него и на бројни негови современици, кои наместа се и со црно-бел приказ, токму поради зборовите кои Павловски им ги припишува како на ликови. А автобиографското во првиот прочит провејува како сврзувачко ткиво на нарацијата, за потоа, веќе при следниот прочит, да се сфати дека иако нараторот и ликот кој е идентичен со авторот наместа не е со доминантен глас, сепак, преку севкупниот контекст ја гради својата автобиографска проекција на *задоцнеј романџичар*, токму преку атмосферата во која се прикажува дека се одвивало неговото битисување. Во тој контекст, секако, неслучаен е и изборот на настани кои се прикажани во приказната, за кои е забележливо дека се ставени во функција на критика на општествената стварност, во која автобиографскиот/мемоарскиот субјект е ста-

вен во позиција на (само)жртвување и верба во идеали. Токму во судирот на индивидуата и светот околу неа во општествената и политичката стварност, Павловски остварува два ефекта кај реципиентот: приказ за себеси и критика на дадената стварност. Затоа што и самата селекција на настани и личности од сопственото минато е ставена (и) во функција на општествена и политичка критика. Оттука, мораме да подвлечеме дека *Мемоари на задоцнејќиот романџичар* може да се чита и како ангажирана книжевност.

Но, имајќи го предвид сето тоа, кое во прв ред упатува кон каталогизирање на ова дело како мемоари и тоа едновременно и лични и историски, пред нас се отвора дилемата **дали ова не е и само автобиографски роман, според поделбата на Лежен**. Колку ова дело на Павловски е само роман на кој може да му се пристапи без оптовареност од историски контекст и очекувања за фактографија? Дали на страниците на ова дело, дел од фактографијата за Павловски била само повод за да се обмисли и оствари една поинаква приказна во која има само автобиографски рефлексии, кои не може да ги разграничине (до) каде се (критички и објективен) приказ на дел од минатото преку реконструкција, а (од) каде се исклучиво книжевна конструкција?

Оваа дилема води кон согледбата дека *хибридноста* и на ова дело, како и на романот на Гилевски, упатува кон можноста при редефинирањето на типовите автобиографска проза да се поместат границите во дефинициите меѓу мемоарите и автобиографскиот роман во претходни типологии. Затоа што токму

ова дело на Павловски е и еден од примерите во кои мемоарското се чини се прелева во (автобиографски) роман, при што во отсуство на документарност, рецепцијата на фактографското, во зависност од односот на адресатот, може да остане и целосно во заден план. Но, од друга страна, легитимно е и прашањето дали во опусот на некои современи автори, потребата да се напишат мемоари се остварува преку инаква форма од онаа што теориски веќе е востановена како исклучиво мемоарски дискурс и колку понатаму воопшто ќе може да се инсистира при прочитот на дело на автор-книжевник да се препознаат канонизираните мемоари или тие можеби ќе останат особеност во опусот на авторите кои сакаат да остават трага од своите видувања за времињата што ги преживеале и доживеале, а не се книжевници?

*

* *

Повторното исчитување на првиот роман за Блаже Конески, зад кој авторски застапа Паскал Гилевски, дополнето и со исчитувањето на романот на кој му пркоси, а кој е дело на Божин Павловски, одново нè води кон почетното прашање: *Зарем не е време да се обидеме да оствариме типологија на современата автобиографска македонска проза?* Одговорот се чини е потврден, бидејќи и исчитувањето укажува дека не е целосно остварливо во веќе дефинираните типологии од други национални книжевности да се *врамај* и некои од поновите кни-

жевни остварувања кај нас. Но, се чини тоа е така и со нови книжевни дела од другите книжевни и културни средини, па дури и оние за кои веќе има постојни типологии на современата автобиографска проза, заради што, всушност, секој натамошен обид да се типологизира автобиографската проза во рамките на националната книжевност (како и претходно) е влог и воопшто во теориските поимања за книжевниот автобиографски дискурс во новите книжевни остварувања. Оттука и помислата дека секој натамошен обид за типологија би подразбирал и рedefинирање на жанровите, односно типовите автобиографско писмо, при што ако се има предвид метажанровската особеност на новите автобиографии, се отвора и дилемата дали во-

оопшто и може веќе да се инсистира на целосни граници во книжевниот автобиографски дискурс или, всушност, секое ново книжевно искуство ќе наметне можност и потреба од рedefинирања. Или пак, дали едноставно да прифатиме дека токму **новата автобиографија** е оној **жанр** во кој веќе подеднакво и истовремено ќе може да егзистираат и содејствуваат сите претходно дефинирани типови автобиографија? И ако е така, дали веќе ползувањето на таа метажанровска димензионираност е и ќе е она што ќе биде еден од авторските предизвици при решеноста интимното автобиографско да стане јавно преку книжевниот текст. Како што впрочем и се случува со *Излезе сејачоџ да сее* и *Мемоари на задоцнеџиоџ романџичар*.

Литература

- Гилевски, Паскал. 2022. *Излезе сејачоџ да сее: роман за Блаже Конески*. Скопје: Матица македонска.
- Павловски, Божин. 2019. *Мемоари на задоцнеџиоџ романџичар*. Скопје: Матица македонска.
- Eakin, P. J. 2000. „Ja i kultura u autobiografiji: Modeli identiteta i granice jezika“. Во: *Autor, pripovjedač, lik* (Priredio Milanja, Cvetko), 349–426. Osijek: Grafika.
- Genette, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb, Ceres.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe. 2000. „Autobiografija i povijest knjizevnosti“. Во: *Autor, pripovjedač, lik*, (Priredio Milanja, Cvetko). 237-270. Osijek: Grafika.
- Sablić Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ricœur, Paul. 2000. „Osobni i narativni identitet“. *Autor, pripovjedač, lik*, (Priredio Milanja, Cvetko), 19-48. Osijek: Grafika.
- Zlatar, Andrea. 1989. *Istinито, lazno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Електронски извори

- Allamand, Carole. 2018. "The Autobiographical Pact, Forty-Five Years Later". BO: *European Journal of Life Writing* 7. https://www.researchgate.net/publication/328740712_The_Autobiographical_Pact_Forty-Five_Years_Later [Пристапено на: 2.1. 2023]
- Berk, Piter. 1999. "Istorija Kao Društveno Pamćenje". BO: *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja. R.E.Č (56.2)*, 83–92. <https://www.scribd.com/document/172913900/Piter-Berk-Istorijakao-društveno-pamcenje/> [Пристапено на: 4.1. 2023]
- Eigler, Friederike. 2002. „O statusu autobiografskog teksta“. BO: *Kolo*, 2. <https://www.matica.hr/kolo/289/o-statusu-autobiografskog-teksta-19996/> [Пристапено на: 2.1. 2023]
- Glagau, Hans. 2002. „Romanesknii element moderne autobiografije i sud povjesničara“. BO: *Kolo*, 2. <https://www.matica.hr/kolo/289/romanesknii-element-moderneautobiografije-i-sud-povjesnicara-19992/> [Пристапено на: 4.1.2023]
- Sablić-Tomić, Helena. 1999. „Autobiografska proza u razdoblju hrvatskoga romantizma“. BO: *Dani Hvarskoga kazališta*, 25 (1), 83–99. <https://hrcak.srce.hr/74158> [Пристапено на: 17.1. 2023]
- Nussbaum, Felisiti A. 2009. „Politika subjektivnosti i ideologija žanra“. BO: *Polja*. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/459-10.pdf> [Пристапено на: 2.1.2023]
- Младеновска, Наташа. 2021. *Авџиобиоџрафскиоџ дискурс: книжевно-џеориски имџликаџии во македонски белеџприсџџички рамки (19 и 20 век)*. Докторска дисертациџа. https://flf.ukim.mk/wp-content/uploads/2022/05/Natasa-Mladenovska-Lazarevska_doktorska-disertacija.pdf [Пристапено на: 27.1. 2022]
- Моџсова-:Чепишевска, Весна. 2023. „Дали големите луџе може да бидат среќни?“. *Лекџџира*. <https://lektira.mk/kritika/dali-golemite-lugje-mozhe-da-bidat-sreknj/> [Пристапено на: 14.2. 2023]

Ivan Antonovski

**The New (Auto)biographies and Types of Autobiographical Prose –
Macedonian Experience**

(An Attempt to Categorize the Novels *The Sower Went Out to Sow* by Paskal Gilevski and *Memoirs of the Belated Romantic* by Bozhin Pavlovski According to the Typologies of Contemporary (Auto)biographical Prose)

The paper raises the issue of drawing up a typology of contemporary autobiographical Macedonian prose, focusing on two novels from the recent Macedonian publishing production – *The Sower Went Out to Sow* by Paskal Gilevski (2022) - the first novel for Blazhe Koneski and *Memoirs of a Late Romantic* by Bozhin Pavlovski (2019). How much is the first novel (only) a novel about Koneski, and how much is an (auto)biography of Gilevski for a period of four decades of his life? Is Pavlovski's novel (only) a memoir? These questions are an additional provocation for this text. After reading these novels through the prism of existing typologies of autobiographical prose, it is not entirely possible to frame some of the more recent literary achievements in our country within the already defined typologies of other national literatures. But according to the views presented, this is also the case with new literary works from other literary and cultural environments, and even those for which there are already existing typologies of contemporary autobiographical prose, which is why, in fact, any further attempt to typologize autobiographical prose within of the national literature (as before) is a stake in the theoretical notions of the literary autobiographical discourse in the new literary achievements in general. Hence the conclusion that any further attempt at typology would imply a redefining of the genres, i.e. the types of autobiographical writing, and if one takes into account the meta-genre particularity of the new autobiographies, the dilemma is opened whether it is even possible to insist on full boundaries in the literary autobiographical discourse or in fact, any new literary experience will impose the possibility and need for redefinitions.

Key words: autobiography, contemporary prose, typology, Paskal Gilevski, Bozhin Pavlovski

Златко Панзов

УДК 821.511.141-4.09

Review article / Преѓлеген научен ѿруг


МОДЕРНА АПОКАЛИПСА

Клучни зборови: културолошки истражувања, Хамваш, унгарска литература, криза, свет

Литература за кризата на светот

Хамваш не е првиот мислител што е загрижен за човештвото и неговата судбина. Тој го проучува минатото, бара сличности и трага по нови можности во иднината. Хамваш често се навраќа кон постарите мислителите, но и новите филозофи од Европа, Шпенглер, Ортега, Гасет, Берѓаев, Евола, Генон. Не е ниту единствениот што смета дека кризата настапила многу порано, дека не е резултат на нашето време, туку сега е повидлива, се чувствува, а некогаш за неа предупредувале само големите умови.

Модерните случувања нè оддалечуваат од „златните времиња“, но Хамваш сепак верува дека постои надеж за човекот: прво, човекот се плаши од иднината, и второ, оние што го водат човештвото не се свесни за историската реалност и не ја познаваат нејзината суштина.

Спомнувањето на „златните времиња“ и „кризата“ во која се наоѓа светот го наведува

Хамваш сериозно да го разгледа проблемот. Не го анализира блиското минато, туку, како и секогаш, поаѓа од поширок простор и подолг временски период – VI век пред Христос, каде што наоѓа празнини во традицијата на човештвото, согласувајќи се со Генон дека кризата е присутна отсекогаш, се појавува во античка Грција, кај евангелистите и „Апокалипсата“ на Јован, но останале само нејасни остатоци, реминисценции на нешто древно што се пренесувало како усна традиција, премногу измешано, погрешно сфатено и заборавено.

Хамваш долго се занимава со темата на „кризата“ и се обидува колку што е можно повеќе да ја проучи и прочисти од неважните додатоци. Ќе напише три есеи за кризата и станува еден од нејзините најдобри познавачи, станува „кризолог“. Подоцна кон истата тема ќе се наврати во есејот „Водолија“ и романот *Карневал*.

Во есејот „Модерна апокалипса“ (1935) ја разгледува литературата за кризата на светот.

На почетокот на есејот, Хамваш се повикува на Јулиус Евола и неговата книга *Побуна против модернои свет*, што за него претставува директен повик на размислување за кризата на светот. Евола е нов тип на мислител, во одреден поглед архаичен филозоф, но истовремено универзален и наивен.

Евола не е ѓаканаречен експерт: не е психолог, не е социолог, не е историчар, не се занимава со теоријата на знаењето, нију главниите гледишта му се биолошки, естетски, политички, морални, филолошки. Предмет на неговото размислување е: „целината“. Не само културата туку и човеот; не само природата туку и најприродното; не само душата туку и духот; не само животот туку и она што е по живото. И не сејто тоа одвоено, поединечно, туку сејто тоа заедно (Hamvas 1994: 157).¹

Хамваш смета дека пред да се почне да се зборува за вистинската природа на кризата треба да се постави прашањето дали воопшто станува збор за криза? Внимателноста и загриженоста не се излишни, светот ги сака мислите кои предизвикуваат ужас. Одлична можност за страв, за разговори за распад на општеството, за војни, за моралот што се претвора во лицемерие. Темите како „Европа во агонија“, „агонија на христијанството“, „економски колапс“, „осиромашување на духот“ му овозможуваат на човекот постојано да живее во страв. Се поставу-

ва прашањето дали навистина постои криза? Да не се работи за нешто што постои отсекогаш?

Кризата е современска.

Прејознајливи се апокалиптичкии гласови на Лао Це, Буда, Хераклиј, како и гласовите на неколкумина тносници, виситински и исевдоеванџелисти, Јован Златоуст, Савонарола или кардиналот Њумен. Ако се работи за крика на некое време, криката секогаш е исполнета со некаков апокалиптички набој. Во понови времиња, произволно земајќи ја за гранична точка 1750 година, почнувајќи од Монтеѕкје, преку Русо, Хелдерлин, романтичарите, Хегел, Кјеркегор, Маркс, Ниче, сè до Евола зборуваат со тој тон, всушност тоа не е значајно. Тоа е вечниот дух на кризата во модерен израз: апокалиптичната традиција која денес, како последица на цивилизацијата на весници и книги, се претворила во еден вид на хистерија. Денес кризата толку малку ја има како и во времето на Лао Це, односно постои исто онолку колку што и погаш: денешното време не е исклучително кризно, не е повеќе кризно од кое било време на историјата (Hamvas 1994: 158).

Литературата за кризата може да тврди дека постои криза, но нејзиниот проучувач треба да се сомнева дека мислителите можеби и грешат и мора да биде свесен за можноста воопшто и да нема криза.

Хамваш се обидува да ни ги претстави основните ставови на литературата за кризата, Кјеркегор пишува дека ‘времето без страсти

¹ Цитатите од унгарски јазик се во превод на авторот на текстот.

нема своја валута, целиот живот се преместува на линија на репрезентација, нема херои, нема мислителци, нема заљубени, нема витези, сè е само играње улоги и лицемерство'; Хелдерлин ќе каже: 'гледаш занаетчици, но не и луѓе, мислителци, но не луѓе, свештеници, но не луѓе, господа и слуги, но не луѓе, зарем тоа не е како на буниште да се расфрлани дланки, раце, нозе и секакви делови, а крвта на животот се разлива по песокот', Кјеркегор промената ја објаснува: 'сè се остава онака како што е, но и кришум му се одзема смислата, наместо да кулминира животот во голем страстен полет, тој се исцрпува со преместување на внатрешната стварност на односите во рефлексија што останува недопрена; животот станува двосмислен...'. Според Хамваш уште не станува збор за гласовите што заговараат неповратна пропаст, Шпенглер вели дека сме родени во одредено време и дека смело треба да го поминеме својот пат, дека нема друг избор освен да се издржи на своето место, без надеж, вера и можност за бегство; гласови што потсетуваат на декаденција, страв, демонско, здодевно, слабост, неразвиено чувство за природата, останување без татковина, растурање на семејството; цинизмот, проституцијата, перверзијата и изгубеноста.

Литература за кризата е преполна со добро осмислени изрази, многу емоции, но не и со чувство за реалноста и доаѓаме до заклучок дека најдобрите умови на Европа како Кјеркегор, Елиот, Бергер, Бергаев, Мерешковски, Ортега, Клагес, Лесинг, Шпенглер, Евола, Адамс во Америка, романсиерите Драјзер, Деблин, Папини, Синклер, научниците Ото, Уекскил,

Чемберлен, заземаат став против времето што го живееме.

Што ако не станува збор за криза, а и религијата не е во опасност?

Она што го изнесува литературата за кризата е интересно, но не и доволно убедливо. Или Европа е во вистинска криза или оние кои пишувале за неа многу фантазираат. Хамваш се повикува на Кајзерлинг, не е важно како го разбираам светот, туку колку длабоко го разбираам. Оттука следува дека метафизичкото сознание е подлабоко од искусственото, религиозното доживување на светот овозможува подлабоко духовно проживување. Видувањата на науката, филозофијата и уметноста остануваат неми за таквото длабоко доживување на светот. Постои заслепеност спрема трансценденталното. Ако од човештвото исчезне една метафизика, филозофија, религија во иста мера и човештвото исчезнало од таа метафизика, филозофија, религија. Хамваш смета дека така треба да се сфати суштината на „спротивставувањето на христијанството“ на Ниче:

Ниче согледува дека човештвото веќе ја изгубило свесноста за длабочината на христијанската вера, но истовремено човештвото е изгубено и за христијанството. Тоа е смислата на нихилизмот и трансцендентното слеило на модерниот човек. Тој нихилизам не кулминира во најубијателноста на религијата, која го најубијателноста денешниот човек, туку најубијателноста своето убедување и најубијателноста реалното отсуство на религијата човек треба да издржи во еден иривид во кој веќе субјективно не верува и кој објективно веќе нема историска реалност и присуство.

Всушности, тоа и не е конечниот нихилизам што владее во Европа (Hamvas 1994: 164).

Овој став е несовершен, како и атеизмот, којшто не верува во Бога, но како сурогат верува во ништо, како во некое скриено божество, атеизмот е дури претпоследниот резултат за разрешување на нашите односи, во недостаток на нова вера привремено се верува во безверност, а човекот се наоѓа во преодна фаза кога повеќе не верува во ништо, а сè останува по старо. Не верува во христијанскиот друг свет, но се придржува кон есхатолошката форма на светот.

Се поставува прашање каква е свеста на модерниот човек? Ако не е религиозна, тогаш каква е? Според Хамваш очигледно е дека во него не владее длабочината на доживувањата, туку емпиризмот, не трансцендентната будност, туку земска затапеност.

Чувствително за светиот не доаѓа од горе, од божествено, туку од долу, од човекој. Свеста на модерниот човек не е религиозна, туку хуманистичка. Нема најприродна обременост. Нема универзален став. Не е космичко суштество. Најпросто, свеста е материјална, хуманистичка, емпириска. Од таквиот став извира она што е модерно: материјализам, технократија, социјализам, ориентација кон социјалност, духовност насочена кон историја, корупција, полицијата (карактеристично хуманистичка), модерниите природни науки (резултатот во дејални, недостигот на толема заемна поврзаност, лабораториска работа, филологија), тоа се последиците од модерниата криза на светогледот: морални, со-

цијални, економски, државни, општествени кризи (Hamvas 1994: 165).

По Ниче, во критиката на хуманизмот најдалеку оди Евола кој ја исцртува општата линија на хуманизацијата во текот на историјата. Поаѓа од древното божествено кралство, кралевите се универзални, космички суштества. Не се работи за алегија, туку за метафизичка стварност. Кралот е сонце што дели живот, не е присутен со своето битие туку со зрачењето, му дава трансцендентна сигурност на секое човечко суштество. Кралството прво го менува свештенството, потоа следува владеењето на благородниците, витезите и на крајот владеењето на граѓаните и пролетеријатот. Тоа е процесот на хуманизација низ историјата. Според Евола, древниот „ариа“, благородното суштество е сосема истиснат од власта, и е заменет со „шудра“, ниско суштество. Хуманизацијата е причината за пропаѓање на Европеецот, рушењето на границите меѓу кастите, владеењето на позитивистичките науки и филозофии, верата во механизмот на техниката и власта. Власта не може да е механизам, туку трансцендентна реалност. Кастите што владееле почнале да тонат, додека на власт не дошла кастата на слугите. Хамваш тоа го споредува со Третата интернационала, каде владее уверението дека работата го одржува општеството, а всушност тоа е основното начело на работ, да работи. Средствата за живот стануваат поважни од самиот живот, дури и животот е донесен на ниво на средство. Човекот е „потрошувач“, „граѓанин што плаќа данок“, „човечки ресурс“. Мудроста, сакралното знаење се пренесува во „наука-

та“, која е достапна секому, знаењето се социјализира исто како и власта.

Повикувајќи се на Бергаев, Хамваш констатира дека модерниот хуманизиран-социјален-економски-циничен-атеистички-научен човек е „тип на човек од подземниот свет“, а модерната толпа, повикувајќи се на Евола, е враќање кон тотемистичката праорда, ширење на плебејство, приближување кон хомогениот агломерат, делувањето на демонскиот колектив. Толпата се деморализира ако остане без религија, бидејќи преку безрелигиозноста стигнува во сферата на материјализмот. Оттаму и нивелирањето на модерниот човек, двосмисленоста на модерното лице, истовремено Цезар и слуга.

На крајот од разгледувањето на литературата за кризата, Хамваш извлекува поука дека од средината на XVII век може да се забележи вознемиреност кај високата интелигенција во Европа. Смета дека првиот знак на таквата вознемиреност е појавувањето на книгата од Монте-скје за назадувањето на Римското Царство, се јавува првин затскриена критика за потоа да се развие во модерна апокалипса. Таквата критика врвот го достигнува кај Ниче, кој знае да го почувствува решението, но не да го изрази, а уште помалку да го реализира. Хамваш смета дека се развиваат два правца, еден што очајува и критикува, а другиот поаѓа од резултатите што ги постигнал Ниче. Можно е да пропадне западната култура, бидејќи веќе е изживеана од човештвото. Можеби во наредните сто години ќе се случат големи промени.

Појавувањето на кризата не е опасно и штетно, напротив – исправно е, бидејќи го забрзу-

ва развојот. Не треба да се конзервира денешниот свет, туку да се дејствува што побрзо за да се исфрли она што секако треба да исчезне, потребна е катарза за сè повторно да ја добие својата смисла.

Криза и катарза

По разгледувањето на литературата за кризата, природно се наметнува прашањето за литературата што нуди излез од неа. Постои празнина меѓу кризата и излезот од неа, точката кога кризата го достигнува својот највисок степен истовремено е и првиот чекор кон излезот од неа. Крајната заостреност на кризата претставува и почеток на разрешувањето – катарза.

Литературата за кризата е обемна, богата, но Хамваш мора да констатира дека катарзата нема своја литература. Понекогаш во книгите од историја на филозофијата, психологијата, општествените науки и филозофијата на егзистенцијализмот се спомнува катарзата, често се потенцира дека проблемот не е само историски, психолошки или општествен. Им припаѓа на сите науки, но ниту една не го решава.

Хамваш смета дека секоја наука не треба посебно да ги соопштува своите гледишта во однос на кризата, туку дека е наједноставно ако се избере комплексен аспект што целосно ќе ја објасни, што ќе се однесува на „целината“. Катарзата не е посебно историско, или општествено, или научно, или психолошко или морално прашање, туку е прашање на културата во една посебна и конечна смисла.

Откако ќе се утврди карактерот на кризата треба да се постави прашањето што значи кризата во животот на модерниот човек. Затоа треба да се утврди што претставува модерен човек. Модерниот човек наследил две работи од своите предци: големата култура и незадоволството од неа. Никој не се сомнева во големината на културата, само треба да се погледне наоколу и на човек ќе му се спротивстават делата што го опкружуваат неговиот живот; и не можеме да се сомневаме ниту во незадоволството, кога ќе се погледне наоколу ќе се забележи голем отпор против она што се случува околу него. Во модерниот човек се мешаат воодушевувањето од културата и приговорите против неа, почит и критика, страхопочит и бунт.

Во итква ситуација човек може да го ирифаи сиваоџ на Русо, доколку сака да ја надмине културата. Сиваоџ во кој незадоволството победува. Русо е ирвиоџ кој зазел сивав ирроив културата. Тоа е живоиоџ сивав на романичароџ, филозофскиоџ иоџиџик за Шојенхауер или Кјеркегор, исходиоџ од учењата на Достоевски или Толстој за искујувањето, содржината на иоезијата од Бодлер, музиката на Вајнер, сликарството на Сезан, ваквата духовност се јавува во марксистичкиоџ социјализам исто како и во исихологијата на Фројд: незадоволството се иојавува на ирв илан. Но човек може да заземе сивав како Геџе и да каже дека незадоволството ишо ироизлегува од културата не може да исчезне доколку биде оџиранета самата култура, идуку само ако и ионаџаму иродолжи да се усовршува. Проџесџирањето е бесцелно:

културата не може да исчезне (Hamvas 1994: 171).

Ние не сме ја создале културата, туку нашите мртви, а нивното дело тешко може да се придвижи. Промената нема да дојде со уништување на културата, туку со нејзино подигнување на повисоко ниво. Модерниот човек треба да воспостави рамнотежа меѓу целосното незадоволство од културата и целосното одобрување на културата. Ваквото двојство секогаш ќе постои и модерниот човек ќе треба да се бори со него.

Хамваш смета дека на ваков начин доаѓаме до вистинската драма на модерниот Европеец. Европеецот смета дека задачата со која се соочува во конкретната историска ситуација е потешка од претходната и тоа ѝ го припишува на културата, посредно на човековата судбина. Не се соочува со сопствените проблеми, со решавање на задачата, пристапот и разрешувањето на најдобриот можен начин. Го прави токму спротивното, обвинува, бара изговори, прашањето не е како да се направи нешто, туку како да не се направи. Се исклучува секоја можност човек да биде нешто друго освен незадоволен, се шири сомнеж, несигурност, бунт и одрекување на решенијата. Се одбива секоја можност за решение.

Преџсџавнициџте на ваквата духовност се јавуваат насекаде, во науката, уметноста, иолиџикаџа, оџиџесџивоџо, во ирваџиоџиоџ живоиџ: секаде насџаџуваат со нереалната слика за светиоџ изџрадена насџроџи реалноџиоџ свети. Секој од нив има сон сџроџивсџавен на конкретната сџварност, без разлика дали е оној на романичарџиџе, иџоџисџиџиџе, односно дали е романичар-

ска желба за враќање назад (особено во некој уметнички правец), дали е утилитаристичка желба за најредок (особено во научен и општествен правец, идејата за техничките „најредок“, социјализмот итн.). Но не е важен соопштен, туку ситуацијата што ја создала соопштен: незадоволството, општествено неговата заднина: неприфаќањето на реалноста, спротивставувањето на дадената и одредена историска задача што не сака да ја реши, бидејќи најдлабокото инстинкт во него не е решавањето, туку одложувањето и уништувањето (Hamvas 1994: 173).

Но, постои и таков вид човек што се поставува кон историската задача херојски, никогаш во себе не го носи светот на соништата, не бега од реалноста. Токму спротивно, таквиот човек го интересира реалноста. Секогаш води грижа за дадената ситуација, а критиката е еден вид одобрување на светот, таквиот човек се карактеризира со голема продуктивност.

Драмата на модерниот човек е спротивставувањето на ваквите две духовности. Кризата не претставува спротивставување на големото културно наследство и незадоволството од него, туку интеграцијата на таквото спротивставување. Од една страна, незадоволството и бегството во светот на соништата, стравот од животот, оддалечувањето од животот, а од друга страна, создавањето, реалитетот, херојскиот став преобразен во целосна духовност.

Се поставува прашањето зошто човекот се нашол во таква тешка ситуација во културата? Има само еден одговор: големото наслед-

ство претставува и голема обврска. Ситуација се комплицира кога човек ги одрекува своите обврски, со големата култура доаѓа и обврската таа и понатаму да се развива. Да се роди во една култура не значи само да се ужива во нејзините привилегии, туку и да се подготви за генерациите што следуваат.

Да се биде модерен Европеец значи да се проживее драмската ситуација што ја носи времето и човекот го поставува пред избор – или да ја напушти или да ја продолжи европската култура.

Постојат неколку обични ситуации што се карактеристични за однесувањето на модерниот човек. Ниту една од таквите ситуации не е тип, туку повеќе се ситуации на светот отворени за секого. Сите носат заеднички знак на распознавање: лице на кризата.

Првата ситуација или „лотосојад“, Хамваш терминот го презема од Антал Серб (*Унгарска историја на книжевността*), живее како да нема криза, спротивно на сериозноста и тежината на ситуација. Сепак, на лицето ја носи драмската напнатост на времето. Навидум живее живот од чисто задоволство, доколку успеал да го заборава животот што го живее, она што не сака да го забележи, не го забележува. Таквата ситуација покажува дека човек не може да се исклучи себеси од историската драма, доколку сепак се обиде добива повратен удар. Во краен случај мора да се учествува во современата игра, за сите важат истите правила, но ваквите луѓе се однесуваат како да се над современата ситуација, како таа да не се однесува на нив. Тоа доведува до создавање на маска: безгрижниот из-

раз на лотосојадот е замрзнат, човек станува небитен, ја губи секоја врска со времето и останува ларва скаменета во празниот простор, додека времето продолжува да тече понатаму.

Хамваш ја разгледува и ситуацијата со „аутсајдерот“, кој е сосем свесен за она што се случува со него, но смета дека поседува решенија. Аутсајдер може да биде и политичка партија доколку има сериозна програма. Аутсајдерски е секој дел од науката (психологија, статистика, економија), секое општествено движење што сака да реши некаква ситуација обидувајќи се да пронајде универзално решение. Карактеристично за аутсајдерската ситуација е што се обидува да ја реши кризата однадвор, еднаш засекогаш, но не поаѓа од современиот миг, од фактите, туку од теоријата и сосила наметнувајќи ги сопствените идеи за реалноста. Таквиот начин не решава ништо, бидејќи појдовната точка не може да биде надвор од средиштето на времето, решенијата не можат да бидат насочени кон одредени поединости, туку секогаш кон целината.

Обидиите за владеење на класиите, социјализмот, национален или интернационален, програмите, научните делувања, секогаш се „надвор“ од реалната историска еџистенција, надвор од човекој кој ја живее кризата, надвор од народот, државата – обидиите да се ироникне во времето со мешање однадвор, иакошто настојување како и досега секогаш било јалово, иако и ќе остане (Hamvas 1994: 175).

По освестувањето следува критика: бунт. Според Хамваш (Hamvas 1994: 177) „секој модерен човек по критичкиот и деструктивен период се побунува против времето во кое живее, стапува во активен простор и сака да ги конкретизира своите приговори.“ Бунтот се појавува на различни изолирани места, бунт во физиката против старата физика, на полето на моралот против стариот морал итн. Колку човек повеќе се бунтува против некоја наука, јавниот морал или државата, толку повеќе се бунтува и против себеси.

Бунтот ретко постигнува толкав интензитет за да се прошири на целата култура и да го стави под знак прашање целото време со неговото целокупно уредување. За Хамваш постои само еден таков случај, а тоа е Ниче. Со него настанува нова ситуација: нихилизмот.

Не постои нихилистички став што ти зазел сите линии. Секогаш останува барем една позитивна точка во животој на човекој што посакува да ја сџаси. Дали на општествено, дали на виштално, морално поле, дали на поле кое и припаѓа на некоја црква или поле на уметноста, човекој е ирислен да задржи нешто. Нихилистичкиот став рејко е „зобен“ или „изојачен“. Најчесто то иривдигува само некоја радикална идеја за рушење, што никогаш не е неразумна, иуку ирејсџавува скриено уверување дека иакошто рушење поседува иворечки став (Hamvas 1994: 178).

Конечниот став на нихилизмот е граничната ситуација и упатува на она што е надвор од

него. Доколку некој наполно го преживее нихилизмот стигнува до катарза.

Доколку човек сака да ја задржи суштината на својот живот, мора да продолжи да се бори, мора да се бунтува, да стигне до нихилизмот, до целосното одрекување. Таквата ситуација е последната слободна ситуација, слободно размислување, обид за индивидуално решение. Оттука води само еден пат, најтешкиот: катарзата.

Според Хамваш, катарзата делумно може да се разбере според нихилизмот, делумно според расплетот. Во неа дејствуваат две сили: дивата решителност на крајниот очај и спокојната самодоверба. Од една страна, скаменета рамнодушност кон сè што се случува и ќе се случи, целосна безволност, на нихилистот му е седно што следува, фактите ги прима студено и со презир, истовремено подбивен и згрозен, опустошен и подготвен за скок, во него има некаква дрскост што ја презира смртта. Од друга страна, се наоѓа започнато решавање, копнежот по нов свет, нова светлина, тој чувствува нова и ведрост, доверба, расположение, радост што колку е потешка ситуацијата толку е попривлечна, виталните сили повторно ќе експлодираат со сета своја сила. Двете сили прават човек да го изгуби стравот. Да се нема страв значи повеќе да не се бега од какви било мисли, зборови и дела. Нова одговорност, нова спротивставеност, ново убедување со кое се влегува во нов ризик за нов став и нова одговорност, за да го прифати сето она од што трепери кога ќе помисли што сè треба да се издржи.

Состојбата без страв е првата и најважна претпоставка дека човекот ќе доживее катарза.

Катарзата е изострување на сите минали и следни драмски ситуации. Истовремено наситување на сите живоини ситуации, морални барања, можни компромиси, борбени желби и целосна апастија, живоини радости и инстинкти за бестиво (Hamvas 1994: 180).

Човек тогаш се соочува со ништожноста, веќе го урнал светот, но ништото треба да се прескокне, ситуацијата постојано се заострува, поголема напнатост и нагон да се направи решителниот чекор, човек одложува додека може, времето го носи според сопствената волја и следи последниот потрес. Не може да се спречи, човек скокнува во ништото. Дали тоа е провалијата од каде ќе се роди нешто ново? Не се знае. Но во следниот миг чувствува дека поинаку дише, чувствува друга атмосфера.

Модерниот Европеец, доколку преживеал катарза, се раѓа по втор пат, а заедно со него и светот во кој живее. Катарзата не е посебен психолошки, историски, општествен или морален потрес, туку „религиозен“, односно сето тоа заедно.

Времето на катарзата како промена и преродба што ќе го зафати целото човештво сè уште не е пристигнато, но се чувствува во одредени поединци што сакаат промена.

Кризата на светот

Кризата претставува мошне комплексна, односно проблематична структура, систем од структури од општествениот и духовен живот на човекот. Нејзината објективна страна претставува неможност за разрешување на кризата, а субјективна страна е свеста за кризата. Свеста за кризата како појава е егзистенцијална, доживување што го притиска човекот, проследено со несигурност и фаталистички чувства. Кризата како појава може да крие во себе претпоставка дека може да се преобрази во нормална состојба.

Според Хамваш, „нерешливоста е посебна структура на светот за која се сметало дека не е важна. Не ѝ се посветувало внимание, бидејќи не се знаело ништо за неа. Таквата структура, од една страна, претставува поврзување на проблемите така што не можат ниту да се одвојат ниту да се решат, од друга страна, пак, претставува крајната гранична ситуација на проблемот“ (Hamvas 1994: 186).

Ниче за таквата нерешлива структура го користи изразот „проблематичен“. Кризата може да се појави на одредено подрачје, по некое време може да се изгуби, односно или ќе се префрли во друго место или и понатаму дејствува како сокриен потенцијал. Според Сорокин (Hamvas 1994: 187) кризата се појавува час овде час онде, денес во еден, утре во друг облик, една година се јавува во Америка како криза на доларот, па се проширува во Англија, дури и во други земји и ги повлекува со себе. Кризата со доларот излегува дека е нерешлива би-

дејќи му се заканува на златото, кризата на златото е нерешлива бидејќи открива дека е дел од комплексен проблем што се заканува со криза во стопанството, односно индустријата или трговијата. Кризата покажува дека има многу главни, се појавува без можност да биде решена, се губи, ја задржува силата и понатаму делува, но така што повеќе не е видлива. Тешко е да се одреди дефиницијата за *inéluctabilité*, доколку сакаме да допреме до главните линии, мора да се утврди дека нерешливоста, каква што е денес, не се јавувала во текот на историјата, бидејќи како што истакнуваат сите автори што пишуваат за кризата, се работело за делумна криза, кризи настанати поради војни, револуции, политички и општествени потешкотии; критично е само времето во кое кризата се јавува сеопфатно, целосно опфаќајќи го човековиот живот како нерешливост, збир од односи, намери.

Хамваш смета (Hamvas 1994: 189) дека субјективен знак за распознавање на кризата како појава претставува свеста за кризата, а под неа треба да се разбере посебната ситуација што појавите ги согледува, разбира и ги познава како кризни и не е во состојба поинаку да ги сфати. Таквата свест има две страни, првата е неизвесност, втората е кобност.

Првиот знак за препознавање на свеста за кризата: човек што ја живее чувствува неизвесност. Околностите, фактите на светот, неговата реалност и случувања не може да ги прими како сигурни, апсолутно цврсти.

Реалноста како да се појави, се разреѓува, ситнува несфатлива, неизвесна. Повеќе не е темел, ништо постојано. Човек веќе не се

наоѓа на сигурна почва; како да е предупреден, предупреден на неизвесни сили, секогаш во ваквата неизвесност се јавуваат и посебни чувства што ја следат свеста за кризата: страв, исцлашеност, предупреден и опасност (Hamvas 1994: 190).

Чувството на неизвесност се јавува поради нерешливата структура на проблемот и неговата појава во човековата свест, неизвесноста се јавува на сите полиња на денешниот живот. Филозофијата открива принципи, се разоруваат теореме за кои се мисли дека предизвикуваат само илузија на сигурност, во психологијата се откриваат измами што во човекот ја сокривале елементарната неизвесност. Во политиката се појавува таканареченото прашање за сигурноста, се прават сојузи, нови уставни, одредби и се стреми кон создавање на нова и солидна основа, бидејќи старата исчезнала.

Вториот знак за распознавање на свеста за кризата: човек што живее во криза знае дека се наоѓа во особена кобност, како постојано да му се заканува некакво зло. Таквото чувствување на кобноста, всушност е субјективната страна на есхатолошката ситуација. Кобноста се чувствува како постојан немир, трепет, напнатост на човечката свест.

Кобноста ја одредуваа два чинителя: длабочината на човечката егзистенција и несовладливата принуда. Поинаку кажано, ставот што мора безусловно да се прифати за кризата што се заканува, прво: дека е насочена кон човековата најдлабока егзистенција, второ: дека е неминовна.

Хамваш наведува уште една околност без која сликата не може да биде целосна, човекот ретко се идентификува со свеста за кризата како заеднички комплекс од неизвесност и кобност. Сосема мал број дела го изразуваат случајот кога свеста за кризата наполно го завладеала човекот и го зазела централното место во проценувањето на реалноста. Таквото постојување со свеста за кризата е таканаречена апсолутно позитивна свест за кризата. Колку и да се јавува атмосферата на страшниот суд во поединостите и на површината, во таквите дела ретко се спроведува низ целата замисла на делото. Никој со егзистенцијалистичка сериозност не верува дека денешното време е почеток на страшниот суд.

Наспроти позитивната свест за кризата, постои и негативна свест за кризата. Негативната свест за кризата се поставува на дистанца и толку е попустлива што одвреме-навреме се јавува само како незадоволство. Незадоволството исто така може да биде позитивно и негативно. Во позитивното незадоволство се јавува духот на бунтот. Кога незадоволството е негативно, човек сака да го надмине, да го отстрани и презема мерки за да ја отстрани причината за своето незадоволство и тогаш се јавува утопизмот. Двете гледишта се примарни и конкретни, во првиот случај човек е предодреден од инстинктот на субјективниот потрес, а во вториот – од инстинктот на расплетот.

Според Хамваш (Hamvas 1994: 195) досегашната историја на кризологијата може да се подели на три дела. Првиот е периодот на профетските дела за кризата до крајот на светската

војна (Хамваш мисли на Првата светска војна), вториот од крајот на светската војна до појавувањето на американската монетарна криза, третиот дел може да се нарече време на секуларизација, бидејќи во тој период весниците се преплавени со текстови што причините за кризата ги бараат на различни страни, главно опишувајќи ги нејзините симптоми и откривајќи само поединости. Во првиот период тонот на делата е филозофски, во вториот кризата е опишана од

културно и историско гледиште, ставот на делата за кризата во третиот период најчесто е политички, општествен и економски.

По есеите во кои сеопфатно пишува за проблемот и литературата за кризата на светот, Бела Хамваш повремено ќе се навраќа на истата тема. Во својата прва книга есеи *Невидливо случување* (1943) ќе го објави есејот „Водолија“, каде што ќе го продолжи разгледувањето на кризата, но од астролошка гледна точка.

Литература

- Ambrus, Lajos. (2009). *Krízis és karnevál - Hamvas Béla emlékezete*. Budapest: Nap Kiadó.
- Baka, Györgyi. (2012). „A beváltás helye“, *A százhalombattai Hamvas Béla Városi Könyvtár előadóinak írásai Hamvas Béláról a 15 éves népfőiskolai képzés köszöntésére*, Százhalombatta: Városi Könyvtár.
- Babič, Sava. (2012). *Granice iščezavaju, zar ne?* Beograd: Sluzbeni glasnik.
- Bódis, Zoltán. (1997). *Hamvas-írás. A hamvasi nyelvszemlélet megközelítése*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Darabos, Pál, Szathmári, Botond. (1999). *A nevezetes névtelen - 30 éve hunyt el Hamvas Béla*. Budapest: Osiris.
- Darabos, Pál. (2002). *Hamvas Béla, egy életmű fiziognómiája I-III*, Budapest: Sziget.
- Farkas, Attila Márton, Mund, Katalin. (2001). „Rekviem egy elveszett mítoszért, A Hamvas-kultusz“, *Valóság*. 8. 51-64.
- Hamvas, Béla. (2008). *Anthologia humana*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1993). *Patmosz I. – esszék, 1. rész (1958-1964)*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1992). *Patmosz II. – esszék, 2. rész (1964-1966)*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1994). *Tabula smaragdina (1947-1950) – Mágia szutra (1950)*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1993). *Scientia Sacra I. rész, 1-2. kötet, /Az őskori emberiség szellemi hagyománya/ (1943-1944)*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1996). *Scientia Sacra II. rész /A kereszténység/ (1960-1964)*. Budapest: Medio Kiadó.
- Hamvas, Béla. (1993). *A magyar Hüperion I-II, Az ősök útja és az istenek útja – Magyar vonatkozású esszék – Az öt géniusz – Bakony – A bor filozófiája*. Budapest: Medio Kiadó.
- Isztray, Botond. (2013). „Ugyanis Hamvas Béla“, *Káva-Téka Füzetek*. 78. Budapest: Napkút Kiadó.
- Kelemen Zoltán. (1994). „Törődék és remekmű. Hamvas Béla Karnevál és Regényelméleti fragmentum című műveinek összehasonlító elemzése“. *Forrás*. 38-44
- Kemény Katalin. (2009). *Élet és életmű*. Százhalombatta: Hamvas Béla Városi Könyvtár.

- Lőrinczné, Thiel Katalin. (1999). „Hamvas Béla és a ‘realizálás’“ *Alternatív tradíciók a magyar filozófia történetében*. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó. 385-392.
- Miklóssy, Endre. (2002). *Hamvas Béla*. Új Mandátum Könyvkiadó.
- Szántó, F. István. (2003). „Hamvas Béla és Hölderlin, Szempontok A magyar Hüperión olvasásához“, *Új Forrás 1*.
- Szepesti Attila. (1995). „Hamvas Béla esszéi“, *Tiszatáj*. 4.

Zlatko Panzov

A Modern Apocalypse
(Summary)

In recent years, we have witnessed crises in the world (financial, health, military) that announce new relationships, new redistribution of forces and new values. Will there be a twist? Is this something completely new for us or is it just a repetition of something that happened before?

Hamvas is great Hungarian thinker who tries to answer many burning questions about Europe and the world by understanding the world. One of the topics to which he pays significant attention is the crisis. He approaches the problem in detail by analyzing the literature on crisis, crisis and catharsis, modern man and the crisis, man's relationship with the inherited "great" culture, even tries to consider it from an astrological point of view in the essay "Aquarius".

Although his observations and thoughts date from the beginning of the 20th century, that is, the First and Second World Wars, they are still relevant today.

Studying the literature on the crisis through the works of many thinkers, philosophers, theologians, writers he is making conclusions that are quite current and applicable even today.

Béla Hamvas has a precise line of thinking, without a definition that is logically deduced, his thoughts overflow the reader through the feelings, but at the same time it is sufficiently precise to be understandable to the modern man.

Key words: cultural studies, Hamvas, Hungarian literature, crisis, world

Ivana Trajanoska

УДК 821.163.3-32.09

Review article / Преїлеген научен їйруг

**BUZAROVSKA'S *I'M NOT GOING ANYWHERE*:
IDEALIZATION OF THE WESTERN WORLD
AND DISILLUSIONMENT IN GEOGRAPHICAL
DISPLACEMENT**

Key words: Rumena Buzarovska, *I'm Not Going Anywhere*, geographical displacement, Cavafy, intercultural communication studies

Introduction

Rumena Buzarovska is a contemporary Macedonian short story writer and translator. Her short stories have been translated into English, German, French, Croatian, Bosnian, Serbian, Bulgarian, Ukrainian, and have appeared in several anthologies like the Best European Fiction 2016 and the anthology of Contemporary Macedonian Fiction (2019). She received the Croatian regional award for short prose "Edo Budisha" for 2016 and has been selected in the Ten New Voices of Europe for 2016. She has published five short story collections so far, the latest one being *I'm Not Going Anywhere* (2018).

I'm Not Going Anywhere (published in Macedonian, original title *He oдам никаде*) has been translated into Serbian, Croatian, Bosnian and just recently into English. It consists of seven short stories ("A Vase", "Blackberries", "A Boob", "I'm Here. I'm Not Going Anywhere", "Jellyfish", "Cherokee Red", "March 8"¹) which, along their specific plots in relation to different themes like patriarchy, homosexuality, women's sexuality, men and women relationships, adultery, female rivalry and intrasexual competition, explore the theme of intercultural communication and migration. The unifying theme of geographical displacement and some of the aspects it entails, such as stereotyping, development of third culture, identity and linguistic hybridization, and alienation, make the

¹ The titles of the short stories, as well as the quotations from the stories throughout the paper, have been translated into English by the author of this article.

collection a mosaic of the challenges geographical and cultural crossings imply. In the focus of the stories are primarily economic migrations from North Macedonia of educated people, like academia, but also geographical displacements due to intercultural marriages. The short stories in the collection are imbued with references to the Macedonian and the Balkan culture juxtaposed and opposed to the American and the English culture; linguistic wordplays and transcriptions between the English and the Macedonian language (and few other Balkan languages); and textual representations and references to folk and pop music to accentuate the process of geographical and cultural crossings and the alienation from both the original and the new culture of the geographical displacement. Moreover, some of the stories deal with the process of returning to the home country and the inability to fit in, portraying all protagonists in the short stories as alienated, lost “strangers” wherever they are.

The theme of geographical displacements of various kinds is tightly woven in both Macedonian folk literature and contemporary poetry and prose. The usual sentimentality and nostalgia which is commonly found in these works is absent from Buzarovska's short stories. This substantial change in tone, attitude, and aesthetics opens the stories to different approaches in analyzing and understanding the collection. By stripping them from any pathos whatsoever, Buzarovska assigns to the collection a deep social and sociological value. Therefore, the short stories in *I'm Not Going Anywhere* present an invaluable lengthwise section of the multiple facets of intercultural communication and a vivid portrait of one aspect of the Macedonian society and culture.

In this article, I will explore the idealization of the Western World and the impossibility of making a life elsewhere as depicted in the collection through intertextual analysis of the short stories and the poem “The City” by K.P. Cavafy and intercultural communication concepts.

Idealization of the Western World: “I’ll go to another country, go to another shore, find another city better than this one.”

The lines on the front cover under the title of the collection: “You’ll always end up in this city. [...] There’s no ship for you, there’s no road.” (Cavafy 1975) are taken from the poem “The City” by the Greek poet Konstantinos Petrou Kavafis/Cavafy, as Buzarovska states in her afterword to the story collection (Buzarovska 2018: 223). This short two-stanza poem is constructed in a form of a dialogue. The speaker in the poem, in direct speech, renders the words of a person determined to leave their home city. The prospective migrant has set their mind to find a better place, a “city better than this one”, where they could make their dreams come true; a city more accepting and more welcoming, a place that would make them feel more appreciated:

You said: “I’ll go to another country, go to another shore,
find another city better than this one.
Whatever I try to do is fated to turn out wrong
and my heart lies buried like something dead.
How long can I let my mind moulder in this place?
Wherever I turn, wherever I look,
I see the black ruins of my life, here,

where I've spent so many years, wasted them, destroyed them totally." (Cavafy 1975)

However, in the second stanza, the speaker replies that regardless of the country, regardless of the city, there is no way out, there is no such place. The feeling of discontent, of life being wasted, will pursue the person no matter how far they go. The city, the streets, the neighborhoods, the buildings and the home a migrant tries to escape from or to leave behind, will always be the place they end up in (which could be, of course, understood metaphorically but also in terms of ghettoization of migrants). Culture and all elements that constitute it, like attitudes, beliefs, norms, along with the feeling of embitterment are so deeply rooted that they will be carried across the border and will ultimately poison life anywhere in the world, as the speaker in the poem says:

You won't find a new country, won't find another shore.
This city will always pursue you.
You'll walk the same streets, grow old
in the same neighborhoods, turn gray in these same houses.
You'll always end up in this city. Don't hope for things elsewhere:
there's no ship for you, there's no road.
Now that you've wasted your life here, in this small corner,
you've destroyed it everywhere in the world. (Cavafy 1975)

The stories in the collection follow the very same pattern i.e., determination to leave, disillusionment with and disappointment in the native country and then the predetermined ill fate of the migrant, this inevitability of "moving out", "mov-

ing on", of leaving things behind, and making a life somewhere else, of belonging somewhere, of ineluctable alienation from both original and new culture seem. Moreover, in the collection, the Western world, England, the United States, Australia, historically the most common places for Macedonian migrants, portrayed throughout the stories are idealized, and visiting foreigners in the country admired.

In the story "A Vase", Svetlana, and her partner Nino, are enchanted by the English couple Tom and Lydia, a visiting university professor and a pianist. She gets excited and goose bumped just by looking at the expensive jade-colored Greek vase they received from them as a house-warming gift. While discussing with Nino what to buy with their more than limited budget as a housewarming gift to another Macedonian couple, she remembers Tom and Lydia's visit to their tiny, old, rented apartment. She recalls the way the couple smelled, their subtle perfumes, Lydia's shiny jewelry, their elegance, posture, nonchalance, perfect English, and admires their looks, erudition, extravagant lifestyle, and travels. They represent all that Svetlana and Nino are not: She feels embarrassed by hers and her husband's broken English; She does not recognize the poets they are quoting but is beyond impressed; They tell stories of cruises, and yachts, and visits to "charming little villages", expensive meals while they serve them simple traditional dishes. However, the English couple, though reserved in comparison to Nino's openness (he talks about how they cannot conceive which makes Svetlana additionally embarrassed), seem interested in them and like their company. They enjoy the home-made meal and alcohol, the folk song Nino, a musician in the

National Opera and Ballet, plays. Lydia feels extremely flattered that the extravagant English couple chose them as friends and wanted to spend time with them, and even brought them an expensive vase made by a “very famous local artist”, with “a certificate for authenticity”. However, Svetlana feels ashamed during the whole visit. She has put her best clothes on but kept hiding the stain on the carpet with her foot during the whole evening. The whole event is very humorously written. “Even the pepper seemed elegant in her fingers”, says Svetlana ecstatically (Buzarovska 2018, 13). Svetlana’s infatuation with the couple’s appearance, their presumably lush lifestyle and their education make her a grotesque figure, a stereotyped caricature of an average Macedonian. She gets so excited, that after the visit, when the couple leaves, she passionately makes love with her partner saying that if she gets pregnant, they would name the child after Tom or Lydia. In continuation of the story, when Nino and Lydia arrive at their Macedonian friends’ home (at Kire and Tanja’s apartment) and bring them the cheap clock, the only thing they could afford, as a house-warming gift, they notice the exact same vase in the apartment, a house-warming gift offered by, as they say, their English friends Tom and Lydia. At the end of the story, Svetlana intentionally smashes their vase, just as her idealized image of the English couple is smashed into pieces.

In the short story “A Boob”, Elena has married Richard, an American man, who she met in Macedonia. After certain period of time spent in Skopje, they moved to USA. Her brother calls her on the phone saying their father is in hospital, probably dying, and she needs to come and see him perhaps for the last time. While organizing her trip,

she remembers how she met her husband, how handsome he was, how she loved his American accent and “his fluid and deep American 'r'” (69). She remembers her first year in the States, the American breakfast, the pancakes, the maple syrup, the scrambled eggs, a true American life like in the movies: “*Like in a movie*, Elena thought. *My husband is an American, a real American*”. However, once they got their child and she stayed home becoming a housewife, the American lifestyle seems less appealing. She has no one to talk to, no friends, and no family. Her life consists of commuting from home to the supermarket, from home to the mall. Even the typical American breakfast like on television has lost its appeal and was not exiting anymore. The idealized American life turned out to be a life in isolation. The initial idealization of her American husband gradually got shattered as well. His “correctness” and his “good manners”, “so different that the Balkan savagery she was used to” (60) attracted her and seemed to her as “dignified politeness” (70), but not anymore. Richard refuses to accompany her to Macedonia since he does not want to take days off from work and spend them in “such atmosphere”, instead of going on vacation later (70). She starts to believe that her husband treats her like his clients, and is too retrained, too considerate, too aloof, and his politeness has hidden motives: “Later she realized that there is something else within him: It’s a polite transaction with motives for profit. [...] Richard often talked to her as he talked to his clients at work.” (60-61). Again, like the vase in the previously mentioned short story, her idealized perception of the American culture is torn to pieces, and she believes she has seen through the American superficiality.

Due to this idealization of the Western world, migration, leaving the country at any cost, becomes a desired, applauded, and even encouraged action. In “Blackberries”, Ivana, a young divorced woman, a mother of a small child, decides to go to the family house in a small mountain village to contemplate on her life. There, she encounters two old ladies dressed the same as she remembers them from her childhood. Everything has changed, except for their clothes. They complain that they have become practically the only people in the village: “Nobody comes here anymore. Everything is falling apart. There is only us, two or three old women, wandering around like ghosts.” (49). When they ask about her brother, she says he moved to Germany, which they approve saying how resourceful of him: “Now, it is better there than here.” (49). In “Cherokee Red”, Matej is described as being very proud that his father lives in USA. He brags to his friends that very soon he would also leave and start his life there. His classmates envied him, says the narrator (137). Matej wears American clothes to school, with the American flag on them, clothes his father sent to him along with chocolates and candy that could not be found in the country. The extended family and friends is not only approving, but is actually pushing the mother and the son to join the father sooner and settle in Phoenix, Arizona: “Save yourselves”, their relatives told them, as if there was something very dangerous happening home.” (138).

Furthermore, in “March 8”, Vesna, a University professor, a drunkard, completely disinterested in her work and students, a mother of a young rebellious and angry son, a wife of a cheating husband, a professor scorned and avoided by her vain

female colleagues, underestimated and despised by both her son and husband, accidentally, decides to give a speech to impress her son, repeating the words she had heard by somebody else, during a students’ protest. Thus, she attracts the attention of the public, but does not get the appreciation and the esteem of her family, and gets invited to participate in an event organized by the wife of the American Ambassador to Macedonia in celebration of International Women’s Day. Hoping to finally receive some respect from her husband and son, she accepts the invitation by The International Women’s Community “to a meet-and-greet of powerful women” (169). Full of self-doubt, insecure, and not truly interested in their cause, she puts on her old, worn-off, too small for her current size black jacket and pants, the only pair she could fit in, and her only clean white underwear, and arrives at the American residency. In the room full of famous, elegant, Macedonian women, and the tastefully dressed wife of the Ambassador, as the narrator observes, Vesna feels and behaves like an elephant in a china store. Embarrassed by her bad English, she is only interested in the little sandwiches they were offered. The enthusiasm, the hospitality, the spontaneity and the dedication of the participants and the Ambassador’s wife, make her feel even more uncomfortable and awkward, but decides to go through with it and proposes to sing a song and perform a Macedonian folk-song on her accordion at the upcoming event, hoping as well to be able to somehow get a scholarship for her son to continue his studies abroad: “Vojdan lets himself be impolite to her because he is unhappy, because he sees no future, she thought, because this country does not offer anything, does not offer him

any other future except the one to sit in his room with his friends, listen to music all night through, and play videogames. [...] she would do anything to make him leave this black hole" (205). The attention she received by the international community for her plagiarized speech, made her female colleagues fear her, but also jealous of her (186). Moreover, her students started greeting her with admiration. She childishly imagines having the Ambassador and his wife over for dinner at their home. Her husband and her son would also be there, and she would make them go crazy about her cooking. However, the "meet-and-greet", and afterwards the actual event, turn into a genuine buffoonery. Vesna infamously leaves the "meet-and-greet" having cracked her tight pants and shown her white underwear underneath. Furthermore, on the event, she is seated next to a middle-aged business woman who is so full of herself for being in such an elite company and constantly turns around to spot an important person. Demonstrating a great deal of vanity, but at the same time, limitless readiness for servility to foreigners, the business woman says: "Look, if they told me to stand on my eyelashes, I would. You know how much the Americans have helped me? If it hadn't been for them, I couldn't have opened my company. I would do whatever they desire." (212). Having drunk too much in order to alleviate her nervousness and stage-fright, Vesna vomits on the distinguished guests i.e., politicians, university professors, journalists, actors, NGO representatives, diplomatic corps and their beautiful, expensive, shining clothes and shoes, leaving them stupefied and in disgust. Like in the other stories, Vesna is depicted as an insecure, sad,

embittered woman, a grotesque figure, a caricature of a society that idealizes, admires, and tries to impress foreigners at any cost.

**No hope for better life anywhere:
"Don't hope for things elsewhere [...] Now that you've wasted your life here, in this small corner, you've destroyed it everywhere in the world"**

In the previous section, I have analyzed the perception of migration and the Western world as portrayed in the stories. Geographical displacement is perceived as an ultimate goal, the only way out and the only chance for achieving happiness and success. While the characters perceive their home country as a "black hole", a dead-end, a place to flee from at any cost, the Western world and its members are idealized, dream-like places and people, lands of opportunities, of idols and of saviors. However, the idealization ends in disappointment and painful disillusionment, just as in the second stanza in Cavafy's poem. Furthermore, one of the principal threads of Buzharovska's stories is disfiguring the embellished image and the idealized perception of the Western world, which partly has already been tackled. In this section, I am going to examine how the impossibility of finding happiness elsewhere is represented throughout the stories. Moreover, the stories imply that these people, disappointed in their native country, society and culture, spread their embitterment, and their prejudices, like poison throughout the world making reference to the second stanza of Cavafy's poem.

In the story “Jellyfish”, a Macedonian couple living in England and working in academia, go to a party thrown by Sofia and Ivan, another couple from the Balkans. Told in first person singular, the Macedonian woman in the story, whose name is not given, strikingly resembles Svetlana from “A Vase”. Just as Svetlana is envious of the more luxurious home of their friends Tanja and Kire, insecure about her looks in comparison to Tanja, spiteful in her comments trying to more or less subtly put her down and insult her, the woman in “Jellyfish” feels insecure about her “short legs” (114) and is jealous of Sofia’s looks and clothes, the couple’s extravagant lifestyle and travels, and their house in “Dunhill Heights, the neighborhood of football players” (113). Sofia and Ivan are also in academia but since Ivan owns a family pharmaceutical company, they are considerably more well off. Ivan says he is Yugoslavian; thus, the woman suspects a mixed Serbo-Croatian origin. Sofia’s Balkan origin is more “mysterious”, concludes the woman (114). Sofia had said she had been born in Belgrade, but the woman noticed that she didn’t not speak Serbian well. Her stream of consciousness consists entirely of judgmental and prejudiced thoughts, remarks and observation, just like Svetlana’s, in order to make herself feel better, more worthy, and less inferior, and Sofia and her life more trivial: “She constantly switches to English, even though she probably understands us when we talk with Ivan [in “our language” i.e. Serbo-Croatian, the official language of former Yugoslavia], and she understands when we talk to each other with Simon [in Macedonian]. Her favorite food is fried kofte. Her international past consists of living in several

cities in the Balkans. She might be a refugee, who knows” (115). What actually bothers her the most is that the couple is, at least so it seems to her at the beginning, more integrated in the English community. Their children have English names, they have friends and a “huge” house, but she constantly characterizes them as fake, as pretenders, as imitators, trying hard to fit in: “they live there to be more than what they are” (114). She does not like going to their silly thematic parties but they have no other friends. This thought comes to her mind on several occasions: “[...] even after so many years spent in England, we don’t have a decent selection of friends” (115) or “We don’t have many friends in this city. No, not *many friends*. We don’t have *any friends* in this city.” (118). She makes spiteful comments and gloats when she realizes the dysfunctionality of their family life and the problems they are having with their teenage children. Thus, this émigré is no different than Svetlana from “A Vase”, who is “home”. This no-name woman is as embittered and dissatisfied as Svetlana who lives in Skopje, in her tiny little rented flat hoping for her mother-in-law to die in order to inherit her apartment sooner. Regardless of the country, regardless of the city, these women demonstrate an identical mentality. They are both prone to excessive generalizations and stereotyping. They are both judgmental and prejudiced, just as unhappy and dissatisfied with their life.

In the story “Cherokee Red”, Vlado, a Macedonian immigrant, his wife and young son, who have just arrived in Arizona to join him, are in the shared swimming pool with their American neighbors. They have been waiting for the pool to be

empty in order to be able to enjoy swimming on their own, however, two men who live across their apartment, seem to always be there. The men politely greet the family, but Vlado is weary of them mainly because he suspects them of being homosexuals. Once in the swimming pool, another couple, two men who also live nearby, joins them. The men seem friendly and engage in conversation with the family, but Vlado roughly responds to their questions. Beti, his wife, does not want to engage in any further conversation either and finds them "creepy" (146). Thus, the family starts talking in Macedonian between themselves so as to avoid any further engagement with the men. The Vlado's wife is curious and asks Vlado questions about where exactly they live, whether he is sure they live together and are homosexual, how come he is so sure etc. Vlado, speaking in Macedonian, uses vulgar colloquialisms, taking advantage of the fact that they cannot understand him, and insults them: "Look, here come the other fagets" (147); "Look how ugly and fat and greasy this one is [...] I'm sure you're stupid and your mother doesn't love you" (148). The wife just keeps giggling while their young son Matej listens to their conversation the whole time. When they meet the men few days later, the boy throws in an offensive vulgar line in Macedonian: "Suck it" to the friendly greeting of the neighbors. Vlado proud of his son, applauds his "humor" (153). In reality, Matej seems confused about his sexuality. His father's words: "I've seen them" (150) keeps running in his mind. One night, forced to put the garbage out by his father with the line: "Come on! Don't be a faget" (167) even though the boy was afraid to go out

alone, he becomes curious to see what his father has seen. The boy sneaks around to observe the neighbors. The two men were drinking wine, one of them in his bathrobe. They notice the boy and friendly smile at him. Matej takes an empty bottle from the trash bin and throws it at their window breaking it. The story ends as the sound of police sirens is being heard in the distance approaching. The prejudiced attitude and xenophobic behavior of the father is not only brought in from their native city to the new one, but it is also transmitted to the son like venom. With the mention of the police car approaching, it is implied that the community has another troubled young men, a xenophobic delinquent, to deal with and his future seems to turn out grim, just as Cavafy's poem ends: "Don't hope for things elsewhere: There's no ship for you, there's no road. Now that you've wasted your life here, in this small corner, you've destroyed it everywhere in the world" (Cavafy 1975).

Intercultural communication concepts

From the perspective of sociology and of the study of intercultural communication, which could be a fruitful future track for additional research of this collection, the protagonists in the stories can be read through the concept of the *Stranger*. The concept of *the Stranger*, according to the German sociologist Georg Simmel (Simmel 1950: 402) is an individual who is a member of a system but not strongly attached to that system (Everett and Steinfatt 1998: 40). Thus, in the short stories, the protagonists are detached from both systems, the original and the new one they immigrate

in. Moreover, although they try hard to detach themselves from the system they were born in, once out of that system, feeling as strangers in the new one as well, they start to hold tightly to the values of the system they wanted so badly to escape from, which entraps them and they become completely estranged and lost. In addition, they demonstrate extreme lack of *intercultural communication competence*, which could provide a possible explanation of the aspects previously discussed throughout this article. Defined as “the degree to which an individual is able to exchange information effectively and appropriately with individuals who are culturally dissimilar” (221), intercultural communication competence involves not only understanding of other cultures but also the culture one is born in. Thus, Bohannan and Van der Elst suggest: “Knowing another culture gives you a place to stand while take a good look at the one you were born into” (6). In consequence, as shown previously, the protagonists in the short stories lack intercultural communication competence, are able to see only the surface of their own culture, and do not scratch to see what is beneath. Thus, not being able to discern their own culture, their perception of other cultures is also superficial and prejudiced, and breeds and fosters new prejudices. At first, the image is generally idealized based on blindly adopted preconceptions, and soon after, shattered to pieces. Just as they do not try to, and show neither capacity nor awareness of the need to comprehend their own culture, they are swamped by their prejudices and stereotyping habits in the new culture. Elena, disappointed by her American husband starts “hating” and interpreting the

“correct tone” as indifference “not only in him, but in all Americans” (Buzarovska 2018: 70). The characters are shown as only capable of a lengthwise section not only of their culture of origin, but also of the new culture as well. For example, in the stories “A Boob” and “Cherokee Red” which deal with migration in the USA, the characters are vigilant only to the exterior representations of the American culture (taps, color of the walls, stoves, hangers etc.) and they notice the same things and even use the same words to describe them like “the wall-to-wall carpet which smells of air conditioners” in “A Boob” (65) and “the smell at the airport ‘[...] which splashed him here as well: wall-to-wall carpets, air conditioners” (140), a line from “Cherokee Red”. The setting surrounding them, considerably different than home, which is accentuated throughout the stories, intensifies their feeling of being *strangers*, and alludes to their superficiality. In addition, their contact with people is limited, which adds up to the feeling of being isolated, lonely, of not belonging, and makes the process of forming stereotypes leading to prejudice easier. They feel most comfortable with people with similar, Balkan, origin. Thus, their description of “Americans”, in both stories, consists of distant “figurines” (68), “closed in their cars” (139), “carry[ing] guns” (68, 155). Even when people try to make contact with them, they are weary: “When their eyes met, the man smiled. ‘Freak’, said Beti.” (144). Consequently, in the stories, the representation of the Western world is also inherently stereotypical and prejudiced. Stereotypes and prejudices, in the study of intercultural communication, are

seen as barriers to intercultural communication and understanding which lead to more prejudices and ultimately to discrimination and violence. Kurt Lewin, a pioneer researcher on prejudice (Rogers 1994: 94) and describes prejudices as unfounded attitudes toward an outgroup based on a comparison with one's ingroup. Prejudice means prejudging, without knowledge, or with limited knowledge, or examination of the available, superficial information. Prejudices are consisted of judgments made about individuals based on mere assumptions and partial knowledge about outgroups that those individuals are presumed to represent (Rogers 1994). These is exactly how the characters in the short stories form opinions and interpret other people.

Gordon Alport was another pioneering scholar who researched prejudices. According to him, stereotypes defined as generalizations about a group of people that oversimplify reality, lead to prejudice (Alport 1954/1979). He further on discussed how human cognitive activities, such as categorization and generalization, can lead to prejudiced attitudes. Prejudiced individuals often think in stereotypes, and Buzarovska's characters are doing exactly this. These generalizations prevent them to accurately perceive the qualities of the unlike others. Stereotypes are a type of code, a classification used by individuals to categorize their experience and to communicate it to others (Rogers and Steinfatt, 1998). Rather than exerting the mental effort to evaluate all incoming information carefully and critically, the characters in the short stories resort to categorizing the information and their experiences into familiar patterns, and stereotypes

are one of these patterns. It is true that people learn stereotypes as one part of their culture and standardized mental pictures held in common by members of a culture make it easier to decide what behavior is valued and what to expect. However, the problem with such an oversimplified approach to perceiving and interpreting information and experiences is that it distorts the reality of what we are perceiving. According to Rogers and Steinfatt (1998) during the initial contact with someone of a different culture, one may react towards that person in a way which is determined by a held stereotype. Thus, the stereotypes prevent the characters in the short stories from getting to know the individual. They do not try and recognize that within any stereotyped set of individuals, there is a wide variation. Although forming codes and thinking in terms of categories is a necessary aspect of human condition, culturally sensitive individuals guard against the dangers of thinking in stereotypes. However, Buzarovska's characters do not challenge these classifications. Culturally competent people use stereotypes as tools with limited functions, but to the characters in the short stories they are the ultimate reality, the lens through which they see and interpret the world. What is more, Rogers and Steinfatt (1998) suggest that as we learn the codes of other cultures, as we question them, we can evaluate our own more critically. Prejudice is a kind of cultural blindness. It prevents us from seeing reality accurately. In order to for individuals to become more interculturally competent, they must avoid the prejudiced attitudes that often lead to an unequal treatment of others and violence, just as the boy in "Cherokee Red". Thus, unable to move

forward, unaware that they need to develop intercultural communication competence, to understand and to empathize, and step back from their habitual, superficial, and prejudiced way of viewing and conceptualizing the world, the protagonists' future in the short stories is destined to nothingness. As Vesna, at the end of the first short story repeats Tom and Lydia's words, without knowing where the quotation is taken from, foretells hers and her offspring's future: "I will give birth to nothing. Nothing will come of nothing" (Buzarovska 2018: 34).

Conclusion

Just as Cavafy's two-stanza poem talks about the impossibility of finding a home through geographical displacement, Buzarovska, adopting the same structure – first idealization of the process, then disillusionment, constructs her stories and the characters.

In the short story collection, the majority of the narrators are women who speak in first person singular (in "A Vase", "Blackberries", "A Boob", "Jellyfish") and are frustrated, envious of other women, insecure about their worth and especially their physical appearance; jealous of other people's, women's in particular, social status, financial situation, and looks; lost in an imaginary battle to prove their worth, constantly comparing and contrasting themselves to other women, domestic and foreign, disappointed, unhappy, sarcastic and ironic, judgmental and prejudiced. Even though the stories "I'm Here. I'm Not Going Anywhere", "Cherokee Red", and "March 8" are told in third-person by an

omniscient narrator, their tone is similar, strikingly judgmental and sarcastic. The characters are portrayed through the stream-of-consciousness technique, flashbacks, and time-lapses which could, to a certain degree, explain their actions and feelings, however a larger context, especially the social and political background which, possibly, led to the development of these embittered voices, as well as their cultural attitudes, beliefs, social norms, prejudices and stereotypes, are omitted. While, presumably, the wider reasons behind this development of the protagonists and their native culture could be more easily identified or guessed by Macedonian or Balkan readers, readers not familiar with the historical, social, and political circumstances in the Balkan region may find the context difficult to grasp. Occasionally, they are alluded to in the lines of some of the characters like, for example, in the short story "A Boob", where Jovan, a "well-read" (89) man, in the eyes of Elena, who works at the University Library, says in regards to the situation in the Macedonian hospitals and its health system in general: "So, this is a reflection of the overall fall of the system, but also of human moral values. So, it's not only about the corruption of the system, corruption on one particular physical level [...] we are talking about corruption on a higher level [...] physiological and cultural [...] corruption of the soul and all moral values." (89). However, Jovan's arrogance, evident in his posture and language identified by his interlocutor, and his worn-off, commonly used expressions, fixed phrases and collocations, provide a limited and stereotypical explanation of the social context.

The stories diligently and even systematically point to many flaws of the Macedonian society (for example its health system in “A Boob”, its higher education system in “March 8” etc.), and criticize it along with many of the stereotypical behavioral patterns and cultural habits of its members (like the fear of drafts, crazy traffic, unhealthy eating habits etc. described throughout the stories) through a meticulous use of the language of the people in direct speech, their fixed and repetitive phrases, and through the ironic comments of the narrators or other characters. Thus, I argue, by not contextualizing the situation of the Macedonian society, not providing more elaborate personalized psychological portrait of the characters, Buzarovska is also pointing out the stereotypical understanding of the Macedonian culture by its very members i.e., their lack of understanding. As Edward T. Hall suggests: “All these things [cultural characteristics] and more are complete communication systems with meanings that can be read correctly only if one is familiar with the behavior in its historical, social, and cultural context” (Hall 1976). Buzarovska’s protagonists don’t demonstrate neither knowledge nor willingness to learn about or understand, neither their native culture nor the culture they move into. In addition, the protagonists, the members of the Macedonian culture in the stories, I argue, are intentionally presented as sketches instead of portraits, as caricatures and as grotesque stereotypical and stereotyped, prejudiced, xenophobic figures instead of fully developed characters. They do not deconstruct the evident traits and elements of their culture in order to perceive and comprehend the forces that influenced the devel-

opment of their culture; they do not seem interested in unveiling the origin of and the reasons for their assumptions upon which they have build the image of their own culture; they do not show any interest to understand their own society, their own cultural norms, beliefs, and attitudes, their fellow citizens, family members, their home city, but instead, using stereotypical language and behaving in a stereotypical and prejudiced manner, continue the chain of disappointment, promote the existing stereotypes and prejudices and thus sustaining the vicious circle they themselves feel entrapped in. For instance, in the same short story “A Boob”, Dragan, who drinks and drives, never wears a seatbelt, honks around, and curses when driving, is disappointed and revolted by the lack of etiquette of his fellow citizens, without even thinking about how he himself would look in the eyes of others, and why: “The city has become full of coarse people. No manners, zero for conduct” he yelled and threw the cigarette butt out of the window. However, full of himself, ironically exclaims: “Honestly, you did well to leave this place” (80). Thus, just as the lines of Cavafy’s poem “The City” foreshadow the outcome at the very cover of the short story collection: “You’ll always end up in this city. [...] There’s no ship for you, there’s no road.”, the protagonists in the short stories, regardless where they go or which city they move into, they end up in the same ‘place’, in the same stereotyped and prejudiced world, in the identical hopeless, impasse state.

References

- Allport, Gordon W. 1979. *The Nature of Prejudice*. Reading: Basic Books.
- Bohannon, Paul and Van der Elst, Dirk. 1998. *Asking and Listening: Ethnography as Personal Adaptation*, Long Grove: Waveland Press.
- Buzarovska, Rumena. 2018. *Ne odam nikade*, Skopje: Ili Ili.
(orig. Бужаровска, Румена. 2018. *He odam nikage*, Скопје: Или Или)
- Cavafy, Peter C. 1975, "The City" in *C.P. Cavafy: Collected Poems*, tr. gr. Edmund Keeley and Philip Sherrard, Princeton. <https://www.poetryfoundation.org/poems/51295/the-city-56d22eef2f768> [15/082020].
- Hall, Edward T. 1976. *Beyond Culture*, New York: Doubleday.
- Simmel, Georg. 1950. *The Sociology of Georg Simmel*, tr. ger. K. Wolff, New York: Free Press.
- Rogers, Everett M. 1994. *A History of Communication Study*. New York: The Free Press.
- Rogers, Everett M. and Steinfatt, Thomas M. 1998. *Intercultural Communication*, Long Grove: Waveland Press

Ивана Трајаноска

***He odam nikage* на Бужаровска: Идеализација на западниот свет и разочарување при географско раселување (Резиме)**

Во својата последна збирка раскази *He odam nikage*, Румена Бужаровска ја истражува темата на географското раселување и неговите различни аспекти, како што се претставувањето и разбирањето на западниот свет наспроти македонската култура. Во овој труд расказите се анализирани преку песната „Градот“ од Константин Кавафи, која се заснова на идејата за неможност да се избега од културата на потекло и да се најде среќата на друго место, како и преку неколку концепти од научната дисциплина која се занимава со интеркултурната комуникација опфаќајќи ги: концептот на *стиранец*, интеркултурната комуникациска компетенција, стереотипите и предрасудите. Сликите што ги конструирале протагонистите во расказите за својата култура на потекло, за странците во нивната родна земја и за западните култури каде што тие би сакале или во кои емигрирале, се стереотипни и базирани на предрасуди, а следствено на тоа, и лесно кршливи. Поради нивниот недостаток на компетенции за интеркултурна комуникација, тие се целосно изгубени.

Клучни зборови: Румена Бужаровска, *He odam nikage*, географско раселување, Кавафи, интеркултурални комуникациски студии

Маријана Клеменчич

УДК 821.163.3-31.09

Review article / Преџлеген научен џруг

ФЕМИНИСТИЧКА РЕВИЗИЈА НА ИСТОРИЈАТА: МАКЕДОНСКИ КОНТЕКСТ – РОМАНОТ *КУКЛИТЕ НА РОСИЦА* ОД ОЛИВЕРА НИКОЛОВА

Клучни зборови: преиспишување, национален идентитет, феминистичка ревизија, *écriture féminine*

Во Македонија сè уште нема писатели кои извршиле директно преиспишување на некој роман. Романот на Оливера Николова, *Куклиџе на Росица* (2004), врши преиспишување на дел од македонската историја во периодот на македонската преродба во 19. век, со таа разлика што ја поставува немата девојка Росица во средиштето на приказната. Прозното дело *Куклиџе на Росица* во 2005 година ја доби наградата Роман на годината на *Уџрински весник*, избран меѓу 37 дела.

Преиспишувањето е типична форма на женско писмо, односно *écriture féminine* или *women's writing*, а романот на Николова, *Куклиџе на Росица*, е дел од македонското женско писмо. За ова значајно прозно дело се произнесуваат многу еминентни македонски писатели. Наташа Аврамовска за романот *Куклиџе на Росица* вели: „Тоа е своевиден историски роман

во кој се тематизирани македонските состојби во последните две децении од 19 век од перспективата на немата Роса, односно Росица. Последнава формулација ја посочува доминантната раскажувачка перспектива, додека измената на *објекџивниот раскажувачки џлан* (речникот на календарските години: 1879, 1889, 1899) и *субјекџивниот џлан на раскажувањеџо*, би можела да биде предмет на едно подетално проследување на структурата на романот. (...) Идеолошката вкрстеност на писмото и историјата/историографијата е значенското пресечиште врз кое Оливера Николова ја распредува женската историографска повест. *Телотџо, џлексџоџи и џраумаџи* – се трите значенски јадра што го дефинираат тотализирачкиот романескен план во диететскиот универзум на Николова. Оттука произлегува и неговиот битно автореференцијален аспект. Имено, романите на Николова

и при нивниот историографски испис – се водно и поглед кон женското писмо, негова автоматизација. Меѓутоа, утврдувањето на авторференцијалните аспекти на романескниот свет на оваа авторка допрва отвора простор за исчитување на вкрстеноста на нивните аспекти на историографското и љубописот“ (Аврамовска, Н. 2005. <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>).

Куклиџе на Росица е македонски роман поделен во три поглавја, во кои се опишани настаните кои се одвиваат во втората половина на деветнаесеттиот век во Македонија, поточно во периодот од 1879 до 1899 година. Романот ги прикажува бурните случувања поврзани со зачетоците на создавањето на македонскиот национален идентитет. „Романескното раскажување на Оливера Николова го актуализира овој недостатокно апсолвиран дел од историјата на македонското културно опстојување“ (Аврамовска, Н. 2006: 414).

Посветата на овој роман е јасно укажување на неговата двојна природа – тој е писмо кое е историографско, но и фиктивно/фикција, зашто Николова потенцира дека: „Романот се базира врз документи од достапни бугарски, српски и македонски извори“ (Николова, О. 2004: 1).

Николова, потпирајќи се врз историски факти и податоци, во овој роман ги отсликува и ликовите на Гоце Делчев, Глигор Прличев, Кузман Шапкарев. Николова потенцира дека: „Минатото ја определува и нашата сегашност. Мислам дека романот носи многу современи дилеми, ги разрешува на некој начин,

влијае на нашиот денешен поглед на нештата, на денешнава ситуација“ (Николова, О. 2005. <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>).

Николова појаснува: „Мислам дека значењето на романот е двојно, заради тоа што ем слика нешто што било, од друга страна фрла некоја светлина на нашата денешнина. Чувствувајќи силна потреба тоа наше блиско минато да го осветлам на еден белетристички начин, бидејќи тоа досега не е сторено и сметам дека ќе биде многу корисно и таа историја, особено нашата поблиска, фрла една недоизјаснета светлина и на нашава сегашност и прави многупати да се чувствуваме несигурни во нашето национално самочувство“ (Николова, О. 2005. <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>).

За овој роман се произнесува и познатиот драмски автор Томе Арсовски кој вели: „Историските факти и личности во романот се осветлени со естетско етичко кредо и литературна имагинација на авторката. (...) Хероите се живи, читателот ги гледа, ги слуша, речиси ги препознава по лексиката и темпераментот, а со нив ја осознава и сликата на тоа метежно време, тој сегмент од драматичната историја и величественоста на сонот за слобода. Романот *Куклиџе на Росица* е богат со документарно-историски факти, но и со психолошки набој близок на поетскиот реализам. Во него читателот ќе најде и хиперреалистички детали и метафорички резонанси. Има во него антологиски страници –

како закопот на Ѓорѓија Пулески (стр. 150-155) или онаа возвишена трогателна сцена кога Росица му го донесува на Андона тајниот список на идните четници (стр. 170-178). Женската природа, женските пориви и фатализмот на немата Росица, се чини, досега никој толку пластично а недоречено, толку едноставно а колоритно, толку спонтано и ненаметливо а естетски супериорно – не ги оживеал во македонската проза“ (Арсовски, Т. 2005. <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>).

Би се надоврзале со согледбите на Оливера Ќорвезироска: „*Куклиџе на Росица* е креативно замислен и во раскажувачка смисла одлично поставен роман. Целата идеја, втемелена во строго и суптилно одбраната метафора штедро да се раскажува за едно бурно време преку молкот на главниот лик... фрла бележита светлина на романот уште на самиот почеток. За да бидат нештата уште поискристализирани и уште покреативно решени, Росица својот концентриран и заситен молк продолжува да го трансформира во кукли од партали кои претставуваат нејзина вистинска, единствена и целоживотна страст, одговор за настаните, за чувствата, за времето, за самата себеси... Дури и да не биле куклите, раскажувачката стратегија да се следи продорниот глас на едно време преку молкот на главниот јунак би била одлична референца за роман. (...) Николова во минуциозна научничка предаденост ја спровира фикцијата... (...) не само скицирајќи ги, ами и ликовно обработувајќи ги личностите... (...) Росица е автентична и до тој степен раскажувачки „обработе-

на“ и изнијансирана, што стамено се приближува кон најзначајните креации на женските ликови во поновата литература. Препознатливата „лирска рака“ на Николова и овојпат испишува чудесни љубовни страници во кои вистинската возбуда само се навестува, но на толку маестрален начин што читателот дури би можел да посведочи дека го видел она што не се случува во романот. Редок роман, прецизна кота во македонската литература“ (Ќорвезироска, О. 2005. <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>).

Елизабета Баковска во „Дијалог со претходниците (или: македонската писателка, ќерка на многу татковци и малку мајки)“ – *Блесок бр. 63*, вели: „Романот *Куклиџе на Росица* на Оливера Николова ги бара (а донекаде и ги наоѓа) нашите прамажки во нашата сопствена, македонска историја“ (Баковска, Е. 2008: 2).

Значајно е да се потенцира дека прозното дело *Куклиџе на Росица* е македонски роман кој е напишан од жена (Оливера Николова) и главниот протагонист во историските настани кои се опишуваат во него е, исто така, жена (Росица). На Росица ѝ е одземен автентичниот глас, а одземеноста на автентичниот глас е порив и за Николова кога ги конструира своите приказни.

Николова го пишува овој роман како директно преиспишување на дел од македонската историја во којашто фокусот е на заслугите и достигнувањата на големите влијателни мажи од македонската историја – Гоце Делчев, Кузман Шапкарев, Марко Цепенков, Григор Прличев, Димитар Миладинов и Ѓорѓија Пулевски,

со таа разлика што во нејзиниот роман таа во центарот на збиднувањата поставува женски лик – Росица, а овие влијателни мажи имаат директно или индиректно влијание врз нејзиниот живот.

Приказната во романот не е само приказна за нашето потекло, за нашите корени, туку е и приказна за конкретните збиднувања во тоа време и за улогата на македонската жена во нив. Росица е нем сведок на повеќето важни разговори, дела и големи планови за ослободување на Македонија во текот на бурните времиња на расколи и заговори.

Преку овој роман, кој директно ја преиспишува историјата на Македонија во 19. век, Николова симболично ја прикажува вистинската улога што ја имала жената, поточно ја нема во неа и токму затоа таа решава Росица, нашата жена претходничка, односно раскажувачка да биде – нема.

„Но, исто така Николова не дозволува безгласноста да ја спречи Росица да биде хроничар на своето време, да биде креативна на еден поинаков начин, правејќи кукли според ликовите на луѓето со кои се среќава, односно да ја раскаже својата приказна на еден поинаков невербален јазик“ (Баковска, Е. 2008: 3).

Елизабета Баковска во својот труд „Како жена, јас немам татковина: Националните и историските дискурси во романите“ *Куклиите на Росица* од Оливера Николова и *Снејот во Казабланка* од Кица Колбе пишува: „Најголемото и најпроблематично општествено прашање е кој има (историско, суверено, „природно“) право да биде носител на македонскиот национален

идентитет, па следствено и да ја архивира македонската национална култура (и книжевноста како нејзин составен дел) се пренесува и во писмото? Големите национали наративи (петвековното битисување во рамките на Отоманската Империја, егзодусот на Македонците од Егејска Македонија, странствувањето на печалбарите, опустувањето на македонските села) во прозата, во минатото, по некое непишано правило биле резервирани за оние мажи кои и денеска го сочинуваат корпусот од големи македонски прозаисти. Иако се однесува на еден сосема различен крај на светот (Нов Зеланд), се чини дека еден опис сосема одговара и за македонскиот контекст: можеби националниот идентитет беше идентитет погоден само за мажите, скроен само за мажите кои живеат во оваа земја, а родовиот идентитет едноставно, кога се работеше за идентитет, беше оној што им се припишуваше или им се нудеше на жените кои живеат овде“ (Баковска, Е. 2014: 46).

Би се надоврзале на согледбите на Елејн Шоволтер, која вели: „Жените, како и мажите ги формира земјата што ја населуваат, нивниот национален јазик, историја, литературни канони, културни митологии, идеологии и идеали“ (Баковска, Е. 2008: 2).

Весна Мојсова-Чепишевска во својот труд „Помеѓу историографијата и имагинацијата“ пишува: „Во случајот со пишувањето историја и пишувањето роман, се појавува суштинска сличност, затоа што романот и историјата се производ на автономна или самоавторизирачка активност, која повторно лежи *a priori* во имагинацијата. Откако историчарот ќе одбе-

ре каква приказна ќе му послужи за нарацијата, самиот процес на селекција и на сижетирање (т.е. интегрирање на разните факти во сиже со значење) на навидум хаотичниот и некохерентен материјал на приказната е предусловен од структурата на дадената археприказна. Ако го прифатиме мислењето на Хајден Вајт дека историографијата 'не е ништо повеќе од процес на создавање фикција', а историскиот текст 'не е ништо друго освен литературен артефакт' тогаш се наметнува прашањето: на што се претстави историските слики (репрезентации), до колку тие се далеку од тоа да бидат претстави на некоја универзално разбирлива историска реалност? Одговорот на Вајт е дека историите никогаш не треба да се читаат како непристрасни знаци на настаните што ги изнесуваат, туку како симболички структури или проширени метафори“ (Мојсова, В. 2002: 2).

Наташа Аврамовска заклучува дека: „Во оваа препорака на Вајт лежи и импулсот за потребата од нови теми во современата македонска литература, тотално ослободени од локалното/регионалното и националното, како и потребата за 'поширока рецепција надвор од македонската книжевна средина', поточно за 'нивна упатеност на меѓународниот пазар на книжевата комуникација“ (Аврамовска, Н. 2015: 203).

Роси Брайдоти како интелектуалка која го стекнала правото јавно да говори во академски контекст, исто така укажува дека наследила традиција на женски молк. Таа вели: „Вековите на исклучување на жените од дискурзивната моќ одсвонуват во моите искажувања“ (Брайдоти, Р. 2002: 108).

Линда Хачион во делото *Поеџика на ѝосџ-модернизмоџ* пишува: „Постмодерната фикција, за разлика од документарниот роман, не тежнее да ја каже вистината, туку повеќе тежнее да доведе во прашање *чија* вистина е кажана“ (Hutchion, L. 1996: 207).

„Постмодернистичките романсиери и уште повеќе романсиерите на 21-от век пронаоѓаат алтернативни истории, најчесто фокусирани на реални историски субјекти, кои официјалната историја ги потиснала до безначајност. Потенцијалот на таквата постапка е сместен во нивните нереализирани можности, прикриени од одредени историски ситуации. Од друга страна, официјалната историографија обично претставува 'историја на победниците', а документираните докази секогаш содржат далеку повеќе информации за помоќните, поважните и повлијателните ентитети. Затоа, секој случај на спротивставување на канонизираната историја, макар било тоа и со ривалните верзии во постмодернистичките дела, не цели толку да се излечи парцијалноста на таа канонизирана историја, колку да се засили позицијата на потчинетите групи во сегашноста и да се предложат можности за поголема еднаквост во иднината“ (Wesseling, E. 1991: 110-111).

Во романот, преку случувањата во големиот историски наратив, Николова, преку ликот на Росица ја внесува и личната историја на Росица, односно усната, напишаната историја, онаа присутната во народните наративи кои останале споредни и помалку релевантни од оние официјални историски записки.

Приказната на Росица е и онаа приказна која останува незабележана, нераскажана, изоставена, фрагментирана и затоа се заборава, а такво е впрочем и нејзиното воведување во романот, зашто уште во првата глава, насловена „Одделување“, се вели: „Росица го остави зад себе минатото. Но, наместо да памети, таа првин требаше да учи да заборава“ (Николова, О. 2004: 11).

Според Елизабета Баковска: „Немоста на Росица е дополнителниот фактор кој го засилува чувството на заборавањето и исклученоста од историјата како судбинска одредница на жената – таа нема пристап до јазикот како средство за влез во симболичниот поредок на мажите, и затоа останува на маргините на историјата која тие ја создаваат – секогаш тука да осведочи, но никогаш доволно присутна за осведоченото да го забележи, а камоли во него да учествува“ (Баковска, Е. 2014: 46).

Во романот на Николова, од страна на некои ликови како, на пример, Ѓорѓија Пулевски, повеќепати се спомнува македонскиот јазик, односно во тој историски контекст, некодифицираниот, другиот јазик и се потенцира дека македонскиот јазик е клучен обединувачки фактор на македонскиот народ и е специфичен идентитетски знак кој означува и разликува од Другито и ја формира националната самосвест.

„Секој треба да си се сврти кон својот мајчин јазик, велеше, да си се запознае себе си и својата народност. Ние сме Македонци и нашето отечество е Македонија, а Македонија била пофалена уште во времето на великиот Александар, што да ви кажувам повеќе! Да се потсе-

тима ли на Кирил и Методија, кои баш на нашиот јазик, кој е најсроден со црковнословјанскиот, од грчки ги преведувале книгите црковни?“ (Николова, О. 2004: 63-64).

Во тој контекст, Јасна Котеска вели: „Се чини дека неможността на жената да пристапи кон јазикот не е невообичаена тема, зашто (...) немоста на жената и нејзината исклученост се меѓу најрепетитивните теми на македонската женска лирика. Таа немост се манифестира како неможност да се зборува или како немање имплицитен слушател“ (Котеска, Ј. 2002: 273).

Исклученоста на Росица од големата историја не значи и нејзино немање свој сопствен наратив или своја сопствена историја и приказна. Неможността да го користи јазикот, Росица ја заменува со еден поинаков наратив – правењето кукли. Ова не е тип на лингвистичка комуникација, тоа е изразување преку видовите работи кои на жената ѝ се дозволени да ги прави, како што се везењето, плетењето, готвењето, чистењето итн.

Росица правењето на куклите го претвора во начин на изразување, во начин на комуникација, но тоа исто така е и еден вид креативна уметност, која ѝ овозможува да ја прикаже својата креативност, но и да ја раскаже својата приказна. Мора да се забележи дека Росица прво мора да распара, за да состави и да создаде нешто убаво од материјали, односно делчиња коишто сами по себе не се корисни.

Елен Сиксу потенцира дека: „Кај жените, личната историја се меша со историјата на сите жени, како и со националната и со светската историја“ (Sixous, Е. 1997: 352). „Затоа,

токму ваквиот вонлингвистички начин на комуникација, кој постои надвор од кодифицираниот јазик, е парадигматичен за голем дел од женското архивирање на историјата“ (Баковска, Е. 2014: 47).

Во прозното дело на Оливера Николова, *Куклиџе на Росица*, наративниот фокус е на семејната и личната историја наспроти колективната историја и е пример за женско писмо, односно македонско женско писмо. Темата на љубовта и емотивната нарација на романот ја даваат женската природа и во тематска смисла, т.е. онака како што го толкуваат англо-американските феминистички теоретичарки.

Имено, додека француските теоретичарки природата на женското писмо ја бараат на ниво на лингвистичка структура и функција, т.е. во самото писмо, англо-американските критичарки женското писмо го наоѓаат во тематските преокупации карактеристични за писателките, односно жените како автори.

Елејн Шоволтер под поимот гинеокритика ја објаснува самата литературна критика која е базирана на женското гледиште и став. Таа дава дефиниција на гинеокритиката во своето дело *Нивна сојсџивена лиџература*, каде пишува дека: „Спротивно на воспоставената рамка на машката литература, целта на гинеокритиката е да создаде една женска база или основа за анализирање на женската литература и да развија нови модели базирани на женското искуство наместо да ги прилагодува машките модели и теории“ (Showalter, Е. 1977: 29).

Англо-американската теорија прикажува дека книжевната традиција и канонот се мо-

нохроматски, односно еднолично машки, и докажува дека книжевниот дискурс е производ на патријархалната историја.

Другиот аспект на овие размисли се однесува на ревизијата и на дополнувањето на канонот, со навраќањето кон книжевната традиција и откривањето, документирањето и анализирањето на делата од жените кои пишувале, а никогаш не биле вклучени во канонот.

Рачните изработки на жените пренесувани генерациски, од една на друга жена, односно умешноста на ракотворењето функционира како своевидно (вонјазично) женско писмо во кое вистински опстојува предјазичниот јазик на мајката, нејзиното посебно писмо.

Росица преку рачната изработка на своите кукли, станува дел од овој универзален дискурс, но најзначаен е фактот што со самиот чин на изработка на куклите таа интервенира во забележаната историја, преку изборот на тоа чија кукла ќе направи и како во таа кукла ќе го прикаже човекот според кого е направена, бидејќи како што пишува Николова, Росица „...не може да направи кукла ако немаше лик за неа. И куклите беа суштества, а какво ќе е тоа суштество без лик и биографија?“ (Николова, О. 2004: 20).

Росица преку кулите станува активен чинител и дејствен субјект кој ја раскажува историјата онака како што таа ја видеала, толкувала и доживеала и овој нејзин наратив, како што потенцира Роберт Алаѓозовски, „Обезбедува врска меѓу приватната и јавната историја, бидејќи сите историски настани се нечии директни доживувања“ (Алаѓозовски, Р. 2003: 120).

Елејн Шоволтер потенцира дека: „Ракотворбите се сметаат за суштински женски уметнички форми, начини на изразување кои природно произлегуваат од женските импулси за грижа и за штедење, и тие сочинуваат еден женски јазик неразбирлив за машката публика или читатели“ (Showalter, E. 1994: 146).

Шоволтер појаснува дека: „Освен ова, ракотворбите, особено оние кои се направени, составени од парченца, од остатоци, ја одразуваат и фрагментираноста на женското време, распарченоста и несигурноста на креативните или на осамените мигови на жената“ (Showalter, E. 1994: 149).

Куклите на Росица по нејзината смрт остауваат расфрлани насекаде како обични парталчиња и сега се само ликови останати без своите приказни, без значење, кои ќе исчезнат како што ќе ги нагризува времето.

„Затоа, Росица во романот не е само симбол на нашата заборавена македонска раскажувачка. Таа има и една поширока димензија: онаа на македонскиот самозаборав, онака како што го дефинира Мисирков, кој вели дека Македонците го потиснуваат сопственото културно паметење за сметка на туѓите традиции и модели“ (Баковска, Е. 2008: 2).

Токму затоа Николова и го пишува овој роман, за да нè потсети за значењето на нашата – македонска историја, за сите значајни личности кои придонеле за независноста на Македонија, но и да го потенцира значењето и улогата на жената во нашата историја.

Романот *Куклиите на Росица* е, исто така, едно пионерско дело, бидејќи е историски ро-

ман кој е напишан од жена и во него главната хероина е жена, односно настаните се пренесени од призмата на женското гледиште. Во својот роман Николова ја покажува нејзината страст за истражувањето, анализирањето и прикажувањето на круцијалните историски и општествени теми, но истовремено во овие круцијални историски и општествени теми ја вклучува и ја прикажува и улогата на жената.

Соња Стојменска-Елзесер, во трудот “Во чест на обесгласените жени на Европа“, потенцира дека: „Низ историјата има толку многу болки и таги на жените кои се потполно забравени, за нив не е споменат ниту еден единствен збор, незапаменети, нераскажани, незабележани... Жените писатели преку литературата го потенцираат овој недостаток на паметењето на приказните за жените и преку литературата им оддаваат признание на сите замолчени жени во нивната историска битка со општеството, во семејството, во бракот и во другите институции кои ги лимитирале во остварувањето на нивниот целосен капацитет“ (Stojmenska-Elzeser, S. 2016: 47).

Значењето на раскажувањето на приказните на и од страна на жените е огромно. Тоа е една женска традиција која датира уште од минатото, во која преку приказните за жените ние ги осознаваме нашите претходнички – жените кои живееле пред нас и чишто приказни влијаат врз современите жени.

Значајно е да се спознаат силните жени и нивните приказни, значајно е денешната македонска жена да знае дека улогата на жените во текот на историјата на Македонија е важна,

а со изоставувањето на приказните на жените од нашата историја ние – денешните жени – не сме во можност да се идентификуваме и да се гордееме со оние жени кои се достоини за нашата почит.

Литература

- Аврамовска, Наташа. (2015). „Македонската современа проза наспрема другите култури“ во зборникот *XLI Научна конференција на XLVIII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје.
- Аврамовска, Наташа. (2005). <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>. Пристапено: април, 2018.
- Аврамовска, Наташа (2006). „Сликата на Балканот во романите на Оливера Николова и на Лидија Димковска: *Балканска слика на својој*“. Македонска академија на науките и уметностите.
- Алаѓозовски, Роберт. (2003). <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=179753>. Пристапено: март, 2018.
- Арсовски, Томе. (2005). <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>. Пристапено: април, 2018.
- Баковска, Елизабета. (2008). „Во Дијалог со претходниците (или: македонската писателка, ќерка на многу татковци и малку мајки)“ – *Блесок* бр. 63.
- Баковска, Елизабета. (2014). „Како жена, јас немам татковина: Националните и историските дискурси во романите *Куклиџе на Росица* од Оливера Николова и *Снеговинџе на Казабланка* од Кица Колбе“. *Сџектар* бр .63.
- Braidotti, Rosi. (2002). *Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity*. URL: <http://women.ped.kun.nl/cbt/rosilecture.html>. Retrieved on January 2nd 2017.
- Hutcheon, Linda. (2006). *A Theory of Adaptation*. NY and London: Routledge.
- Ќорвезироска, Оливера. (2004). *Продорниот глас на молкој. Утрински весник* бр. 1424. <http://star.utrinski.com.mk/?pBroj=1424&stID=10513&pR=5>. Пристапено: март, 2018.
- Мојсова-Чепишевска, Весна. (2002). „Конечното рушење на патријархалниот мит“ (преку женската приказна на Велика). *XXVIII Научна дискусија на XXXIV Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*. Скопје: „Св. Кирил и Методиј“.
- Мојсова-Чепишевска, Весна. (2016). „Културната другост низ ’течниот говор‘ на поестскиот збор и фотографијата“. *Палимјесей. Гог. I, бр.1*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“.
- Николова, Оливера. (2004). *Куклиџе на Росица*. Скопје: Култура.
- Николова, Оливера. (2005). <https://time.mk/cw/c7db5328d7/olivera-nikolova-i-jagoda-mihajlova-georgieva-potpisuvaa-knigi-za-citatelite.html>. Пристапено: април, 2018.
- Plate, Liedeke. (2011). *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*. New York: Palgrave Macmillan.

Showalter, Elaine. (1997). *Towards a Feminist Poetics in Twentieth Century Literary Theory*. Macmillan Education UK.

Stojmenska, Elzesser, Sonja. (2016). „A Tribute to the Voiceless Women of Europe“. *Конјект* бр. 14.

Wesseling, Elisabeth. (1991). *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Marijana Klemenchich

Feminist Revision of History: Macedonian Context The Novel *Rosica's Dolls* by Olivera Nikolova (Summary)

Olivera Nikolova's novel, *Rosica's Dolls* (2004), rewrites a part of Macedonian history during the Macedonian revival in the 19th century, with the difference that the mute girl Rosica is placed at the center of the story. Rewriting is a typical form of women's writing, i.e. *écriture féminine* or women's writing, and Nikolova's novel, *Kuklite na Rosica*, is part of Macedonian women's writing. *Rosica's Dolls* is a Macedonian novel divided into three chapters that describe the events that took place in the second half of the nineteenth century in Macedonia, more precisely in the period from 1879 to 1899. The novel depicts the turbulent events related to the beginnings of the creation of the Macedonian national identity. Nikolova writes this novel as a direct rewriting of a part of Macedonian history in which the focus is on the merits and achievements of the great influential men of Macedonian history - Goce Delchev, Kuzman Shapkarev, Marko Cepenkov, Grigor Prlichev, Dimitar Miladinov and Gjorgija Pulevski, with that the difference, that in her novel she places a female character - Rosica - in the center of the stories, and these influential men have a direct or indirect influence on her life. In the novel, through the events in the great historical narrative, Nikolova, through the character of Rosica, introduces Rosica's personal history, that is, the oral, unwritten history, the one present in the folk narratives, which remained secondary and less relevant than those official historical records.

Key words: rewriting, national identity, feminist revision, *écriture féminine*

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

м-р Саша Станишиќ, Универзитет Европа Прима, Скопје (Република Северна Македонија) / **Sasha Stanishikj (M.S)**, University Europa Prima, Skopje (Republic of North Macedonia)

д-р Мерсиha Исмајловска, Универзитет за информациски науки и технологии „Св. Апостол Павле“, Охрид (Република Северна Македонија) / **Mersiha Ismajlovska (PhD)**, University of Information Science and Technology “St. Paul the Apostle”, Ohrid (Republic of North Macedonia)

д-р Љубица Топузоска, Универзитет за информациски науки и технологии „Св. Апостол Павле“, Охрид (Република Северна Македонија) / **Ljubica Topuzoska (PhD)**, University of Information Science and Technology “St. Paul the Apostle”, Ohrid (Republic of North Macedonia)

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

д-р Александра Кузман, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје (Република Северна Македонија) / **Aleksandra Kuzman (PhD)** Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Folklore Marko Cepenkov, Skopje (Republic of North Macedonia)

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

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

Elmaze Nura (PhD candidate) Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Скопје (Republic of North Macedonia) / **Елмазе Нура**, докторанд на Културолошки студии при Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Република Северна Македонија)

м-р Иван Антоновски, докторанд на Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје (Република Северна Македонија) / **Ivan Antonovski (PhD candidate)** Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Philology "Blaze Koneski", Skopje (Republic of North Macedonia)

м-р Златко Панзов, Универзитет ЕЛТЕ, Институт за славистика и балтичка филологија, Будимпешта (Унгарија) / **Zlatko Panzov (PhD candidate)**, ELTE Univetsity, Institut for Slavic and Baltic Philology, Budapest (Hungary)

Ivana Trajanoska (PhD), University American College Skopje, Faculty of Foreign Languages, Skopje (Republic of North Macedonia) / **д-р Ивана Трајаноска**, Универзитет Американ колеџ Скопје, Факултет за странски јазици, Скопје (Република Северна Македонија)

д-р Маријана Клеменчич, Меѓународен Балкански Универзитет, Скопје (Република Северна Македонија) / **Marijana Klemenchich (PhD)** International Balkan University, Skopje (Republic of North Macedonia)

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

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

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

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

Number of copies Тираж
150 copies 150 примероци

The review is represented on Списанието е застапено на

www.iml.edu.mk
www.ebsco.com



Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com