УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ
ЈНУ ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА – СКОПЈЕ

м-р Винсент Рок Вилчник

МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПОЕТСКО ПИСМО

Докторски труд

Скопје, 2026

Докторанд:
ВИНСЕНТ РОК ВИЛЧНИК

Тема:
МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПОЕТСКО ПИСМО

Ментор:
Проф. д-р НАТАША АВРАМОВСКА
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Комисија за одбрана:
Проф. д-р СОЊА СТОЈМЕНСКА-ЕЛЗЕСЕР (претседател)
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р ЛОРЕТА ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р АНА МАРТИНОСКА
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ, УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ

Проф. д-р НАМИТА СУБИОТО
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ, УНИВЕРЗИТЕТ ВО ВО ЉУБЉАНА

Научна област:
КУЛТУРОЛОШКИ СТУДИИ

Датум на одбрана:
10 јули 2026

На мајка ми...

Апстракт

Клучни зборови: женско писмо, македонска женска поезија, телото, мотивско-тематска анализа, женското тело

Оваа докторска дисертација нуди една општа претстава за стожерните одлики на современото македонско женско поетско писмо. Основната хипотеза на оваа докторска дисертација е во ставот дека поради недостигот од систематски истражувања на одликите и развојот на македонското женско поетско писмо во рамките на македонската книжевна традиција и теорија на литературата, неопходно е тоа да се препочита од тој аспект на женско писмо за да се согледа континуитетот на неговиот развој. Клучна за оваа истражување е мотивско-тематската анализа во контекстот на иманентното поетичко писмо на македонските поетеси, со што во трудот се издвојуваат спецификите на македонското женско поетско писмо и неговите доминантни обележја. Акцентот е ставен врз мотивот на телото, во неговите различни манифестации како заеднички именител, односно како исходиште на анализираните поетски опуси на одделни поетеси од неколку генерации. Од првата генерација македонски поетеси претставени се Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова, од втората генерација се издвојуваат Светлана Христова – Јоциќ, Катица Ќулавкова и Лиљана Дирјан, од третата Лидија Димковска, а од четвртата генерација поетеси се анализираат поетските опуси на Јулијана Величковска, Биљана Стојановска, Ана Голејшка Џикова, Снежана Стојчевска, Јулијана Младеновска-Тешија и Елена Пренџова. Херменевтичката анализа на одделните поетски опусти е основа за тезата дека женското писмо може да биде и носител на идентификацијата и на борбата против родовите стереотипи и дека телото не е само биолошки конструкт, туку социјален и културен дискурс.

Истражувањето е поставено како проследување на гласовите на женското писмо во неговата особеност низ неколку поетски генерации. Сознанијата од ова истражување потврдуваат дека женското поетско писмо во македонски контекст претставува клучен двигател за развојот на поетската практика и теорија во Македонија.

Abstract

Key words: *female writing, Macedonian female poetry, the body, motif and thematic analysis*

This doctoral dissertation offers a general overview of the defining characteristics of contemporary Macedonian female poetry. The main hypothesis of this doctoral dissertation lies in the premise that, due to the lack of systematic research, into the characteristics and development of Macedonian female poetry within the Macedonian literary tradition and literary theory, a re-examination is necessary to trace the continuity of its development. Crucial to the research is the motif and thematic analysis of the immanent poetic writing of Macedonian poetesses, whereby the study highlights the specificities of Macedonian female poetry and its dominant features. Emphasis is placed on the motif of the body in its various manifestations as a common thematic thread, that is, as the starting point of the analysed poetic opuses of individual women poets from several generations. The first generation of Macedonian poetesses is represented by Danica Ručigaj and Evgenija Šuplinova. From the second generation, the study focuses on Svetlana Hristova-Jocikj**,** Katica Kjulavkova, and Liljana Dirjan; from the third generation, on Lidija Dimkovska; and from the fourth generation, it analyzes the poetry of Julijana Veličkovska, Biljana Stojanovska, Ana Golejska Dzikova, Snezhana Stojchevska**,** Julijana Mladenovska-Tesija, and Elena Prendzova**.** The hermeneutic analysis of the opus of individual poetic works substantiates the thesis that women's writing can also be a means of self-identification and of the resistance to gender stereotypes. In this way, the body emerges not merely a biological construct, but a social and cultural discourse.

In this way, the research is structured as a tracing of the distinctive voices of women poets across several poetic generations. The findings of this research confirm that female poetry in the Macedonian context represents a key driver for the development of poetic practice and theory in Macedonia.

БЛАГОДАРНИЦА

Би сакала да упатам голема благодарност до проф. д-р Наташа Аврамовска, менторката на оваа докторска дисертација, за нејзината безрезервна поддршка и помош, за сите нејзини патокази, водење, совети, трпение и разбирање при самиот процес на пишување. Навистина ми претставува голема чест што имав привилегија за толку професионално и длабинско менторство.

Но пред сè би сакала да му се заблагодарам на моето семејство, на моите родители Сања и Рок и на моите прекрасни сестри Паша и Ноа, како и на мојата најдобра другарка Никол. Тие од самиот почеток веруваа во мене, ме поддржуваа и без нив навистина реализацијата не ќе беше возможна.

Оваа докторска дисертација ѝ ја посветувам на мојата мајка, со длабока благодарност и со свесност дека токму таа, преку својот живот, секојдневно ми сведочи за силата, убавината, благословот, богатството и значењето на тоа да се биде жена. Ти благодарам, мајко!

Упатувам искрена благодарност и до сите оние кои, на кој било начин, придонесоа и ми ја олесниј реализацијата на оваа докторска дисертација.

И, конечно, ниту еден збор од овој труд немаше да постои доколку на самиот почеток не беше Зборот. Затоа навистина „Soli Deo gloria“.

Изјавувам дека електронската верзија на докторскиот труд е идентична со отпечатениот докторски труд.

Винсент Вилчник, с.р

Содржина

ВОВЕД 9
1. ЖЕНСКОТО ПИСМО ВО ТЕОРИСКИТЕ РАЗМИСЛИ 13
1.1. Македонското женско поетско писмо 21
2. ТЕЛОТО КАКО ХРАМ НА ЉУБОВТА (ПОЧЕТОЦИТЕ НА МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПИСМО СО ПОЕЗИЈАТА НА ДАНИЦА РУЧИГАЈ И ЕВГЕНИЈА ШУПЛИНОВА) 30
2.1. Творештвото на Даница Ручигај 33
2.1.1. Рецензии и одгласи за поетското творештво на Даница Ручигај 35
2.1.2. Одликите на поетското творештво на Даница Ручигај 37
2.2. Творештвото на Евгенија Шуплинова 54
2.2.1. Отсуство на перцепции и рецензии на творештвото на Евгенија Шуплинова 55
2.2.2. Одликите на поетското творештво на Евгенија Шуплинова 56
3. ВОЗЛЕТОТ НА ЖЕНСКИОТ ПОЕТСКИ ГЛАС 69
3.1. *Femme Fatale* и мотивот на телото во македонското женско поетско писмо 71
3.1.1. Мотивот на Femme Fatale 72
3.2. Архетипското и митското во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ 74
3.2.1. Архетипското и митското 74
3.2.2. Одликите на поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ 79
3.3. Еротизирана асоцијативност на поезијата на Катица Ќулавкова 113
3.3.1. Катица Ќулавкова и одликите на нејзиното творештво 113
3.3.2. Еротизирана асоцијативност во поетското творештво на Катица Ќулавкова 121
3.3.3. Филозофија на телото 122
3.3.4. Анализа на поетското творештво на Катица Ќулавкова 126
3.4. Маќеписништво и фаталност во кујнската мизансцена во поезијата на Лилјана Дирјан 162
3.4.1. Лилјана Дирјан и одликите на нејзиното поетско творештво 163
3.4.2. Анализа на поезијата на Лилјана Дирјан 166
3.5. Во телото на Другиот или поетското творештво на Лидија Димковска 204
3.5.1. Лидија Димковска и нејзиното творештво 204
3.5.2. Одликите на поетското творештво на Лидија Димковска 206

4. ДЕТАБУИЗАЦИЈА НА ТЕЛОТО ИЛИ ТЕЛОТО НА СЕКИДНЕВНАТА ВО МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПОЕТСКО ПИСМО ВО ПРВИТЕ ДВЕ ДЕЦЕНИИ НА 21. ВЕК 264
4.1. Женски поетски гласови во првите две децении на 21. век 268
4.1.1. Снежана Стојчевска (1980) 268
4.1.2. Јулијана Величковска (1982) 272
4.1.3. Биљана Стојановска (1984) 277
4.1.4. Елена Пренџова (1985) 281
4.1.5. Ана Голејшка Џикова (1987) 285
4.1.6. Јулијана Младеновска-Тешија (1969) 289
4.2. Детабуизација на телото или телото – секојдневие 295
4.2.1. Минливоста на телото 298
4.2.2. Ослободување од родовите стереотипи во однос на мотивот на телото 313
4.2.3. Синтеза на анализираните родови стереотипи во однос на мотивот на телото 333
4.3. „Ново раѓање на зборот“ 333
ЗАКЛУЧОК 339
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА 348
ПРИЛОЗИ 359

ВОВЕД

Со децении пишувањето се сметало за машки занает, нешто за што жените не се способни квалитетно да го продуцираат. На пример, Лиотар бил убеден дека: „Присилен си да бидеш маж од моментот кога ќе почнеш да пишуваш, оти пишувањето е акт на мажественоста. Дури и ако пишуваш како жена, т.е. женски.“ (Lyotard 1978). Лиотаровата изјава зборува многу за ставот што го имале поранешните книжевници и теоретичари на литературата кон женското писмо и јасно ја воспоставува опозицијата машко – женско, во што потчинетоста ѝ се припишува на женското, како варијација на жанр, т.е. како Другост. Се разбира, денес многу нешта се сменети. Денес во теоријата на литературата постојат два главни аспекта од кои можеме да го дефинираме женското писмо. На пример, можеме да зборуваме за одразување на женскиот род во јазикот и содржината на писмото, како во француската школа, каде што во зависност од карактеристиките на дискурсот се нарекува женско писмо или *écriture féminine*. Од друга страна, женското писмо може да се дефинира според полот на авторот. Во американската феминистичка школа особено значење му се дава токму на женскиот пол на авторката, според која писмото се дефинира како женско или *women's writing*. Теоретската расправа за односот пол – род не е во интерес на овој научен труд, затоа што во однос на предметот на проследување во контекст на македонското женско поетско писмо, досега барем, и не се налага поинакво аспектирање, односно разгледување. Во овој научен труд македонската женска поезија ќе се анализира како автентична поезија на авторки, односно поетеси.

Ако се земе предвид литературата што ја истражува токму темата на македонската женска поезија и поконкретно нејзиниот развој, гледаме дека досега во рамките на теоријата на литературата и книжевната критика постои многу мал број литература на оваа тема. Како релевантни можат да се истакнат следниве:

- Баковска, Елизабета. 2016. *Сопствена соба, сопствено гето: Женското писмо во современата македонска проза.* Е. Баковска, Скопје.
- Величковска, Мања. 2022. *Возвишеното во современата македонска женска поезија*. Магистерска теза. Скопје: Филозофски факултет.
- Вилчник, Винсент. 2020. *Женскиот глас во македонската поезија*. Дипломска теза. Љубљана: Филозофски факултет.
- Ковач, Маја. 2020. *Поетскиот опус на Даница Ручигај*. Дипломска работа. Љубљана: Филозофски факултет.

– Котеска Јасна. 2002. *Македонско женско писмо: теорија, историја и опис*. Скопје: Македонска книга.

Поаѓајќи од овој став, поради недостиг од истражувања, анализи и посветено внимание на македонското поетско женско писмо во рамките на македонската книжевна традиција и теорија на литературата, неопходно е тоа повторно да се исчита и длабински да се анализира за да се проследи континуитетот на неговиот развој.

Развојот на македонското женско поетско писмо се соочувал со бројни предизвици низ историјата на македонската книжевност. Тие предизвици биле од областа на политичкото и социјалното, па и од секојдневното и интимното. Па така, земајќи ја предвид позицијата на македонската женска поезија во македонското книжевно богатство, може да се види дека сè до последниве неколку години, во македонската историја на книжевноста ретко се зборува и се пишува за жените како авторки, поетеси, иако нивното дело опфаќа голем дел од македонското поетско писмо и воопшто од македонското творештво. Со оглед на недостигот од книжевни критики, описи на развојот на македонското женско поетско писмо и анализа на опусот на одделни македонски поетеси, истражувањето се темели на тезата дека во рамките на македонската литература постои недостиг од сознанија во однос на улогата, значењето и придонесот на поетесите во развојот на македонската поезија. Токму од тоа произлегува и истражувачкиот проблем, кој се идентификува со прашањето дали може преку анализа на одредени женски поетски писма (хронолошки од секоја генерација) да се даде една општа претстава за значајните својства на македонското женско поетско писмо, тоа тематски да се лоцира и да се направи еден преглед на мотивите што се протегаат низ поезијата на македонските поетеси, со еден збор, да се направи продлабочен осврт на македонското женско поетско писмо.

Предмет на докторската дисертација е женското писмо во македонската современа поезија. Конкретниот интерес на овој труд ќе се одвива преку разгледување на конкретните дела напишани од жени, преку гинокритички пристап да се препознаат и да се издвојат спецификите на македонското женско поетско писмо. Задачите на овој научен труд подразбираат дефинирање на женското писмо, аргументација на оправданоста и полезноста на поимот, наспроти неговите опоненти, и во контекст на современиот спектар на бројни родови идентитети. Анализата на најчестите мотиви и теми во репрезентативниот корпус од македонската поезија ќе настојува да ги истакне доминантните обележја на македонското женско поетско писмо. При изборот на анализираните поетски опуси, акцент ќе биде ставен на мотивот на телото во неговите

различни манифестации. Токму аспектот на телесноста и телото во овој труд се истакнува како заеднички именител, односно исходиште на сите поетски опуси што ќе бидат анализирани. Во поезијата на Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова може да зборуваме за телото како за свет храм, во стиховите на Светлана Христова-Јоциќ тој мотив се одразува во истражувањето на архетипското и митското во нејзината поезија, во љубовната поезија на Катица Ќулавкова во сооднос со еросот, како и кај Лилјана Дирјан, во чии стихови, во овој труд, како особеност на нејзиното поетско писмо е проследена кујнската мизансцена, а потоа во поезијата на Лидија Димковска тој мотив е разгледан во сооднос со Другиот во рамки на нејзината општествено ангажирана поезија. А кај најмладите поетеси, Јулијана Величковска, Биљана Стојановска, Ана Голејшка Џикова, Снежана Стојчевска, Јулијана Младеновска-Тешија и Елена Пренџова, развојот на овој концепт е истражен од аспект на критичка тематизација на телото како клучно место за рушење родови стереотипи и враќање на женскиот субјект во сопственото искуство и јазик.

Хипотези

Основна хипотеза на оваа докторска дисертација е во ставот дека поради недостигот од истражувања, анализи и посветено внимание на македонското женско поетско писмо во рамките на македонската книжевна традиција и теорија на литературата, неопходно е тоа повторно да се исчита и длабински да се анализира за да се согледа континуитетот на неговиот развој.

Прва помошна хипотеза

Преку детална тематска анализа на иманентното поетичко писмо на македонските поетеси можат да се одредат неговите клучни одлики, со што ќе се проследи и опише неговиот развој.

Специфични хипотези кон првата помошна хипотеза:

- Со тематското лоцирање и прегледот на мотивите што се протегаат низ македонското женско поетско писмо; како појдовна точка на тематската анализа на мотивите се истакнува мотивот на телото и женската телесност, поради што токму овој мотив се смета за најзначаен и најуниверзален.
- Во македонското женско поетско писмо авторките (не)свесно со своето творештво ги нагласуваат родовите стереотипи, спорните прашања за улогата на

жената во општеството, го анализираат женското искуство и го поврзуваат со различни тематски склопови кои се однесуваат на концептот на Другоста.

Втора помошна хипотеза

Поезијата на македонските поетеси во последнава деценија е доказ за тоа дека жените се ослободуваат од патријархалните стеги и неправедната маргинализација на нивното творештво.

Специфични хипотези кон втората помошна хипотеза:

– Иако нивното дело сочинува голем дел од македонското творештво, македонските поетеси низ историјата, во споредба со поетите, биле и сè уште се прилично незастапени во антологиите на македонска книжевност.
– Сè поголемата активност на етаблирани поетеси на денешната македонска книжевна сцена влијае врз општествената претстава за улогата на жената.

Научни методи

Во овој научен труд ќе се применат неколку методологии во зависност од поединечните задачи на истражувањето. За да се опише развојот на македонското поетско женско писмо и за да се направи негова каталогизација применети се методот на дескриптивна анализа и синтеза и методот на класификација. Исто така, дескриптивната анализа се користи и за да се одговори на прашањето дали навистина македонските поетеси низ историјата биле и сè уште се недоволно незастапени во антологиите на македонската книжевност. Интерпретацијата и контекстуализацијата се применети особено за мотивско-тематската анализа на песните и за анализа на некои структурно-јазични особини. За покомплетна слика на карактеристиките и обележјата на македонското поетско женско писмо се прави анализа на поетскиот опус на секоја одделна поетеса, а потоа се прави и компаративна анализа на мотивите, со акцент на мотивот на телото што се протега низ стиховите на анализираните поетеси. Интердисциплинарниот пристап, особено гинокритиката и феминистичката литературна теорија, па и социолошките студии ќе се применуваат во истражувањето на родовите стереотипи во македонската женска поезија и во дефинирањето на машката, односно женската поезија.

1. ЖЕНСКОТО ПИСМО ВО ТЕОРИСКИТЕ РАЗМИСЛИ

Во историјата на теоријата на литературата и книжевната критика има многубројни објаснувања, најразлични дефиниции и долгогодишни расправи за тоа што се подразбира под поимот „женско писмо“ (било проза, поезија или друг жанр на книжевност). Во овој труд би сакала да ги истакнам само оние што се во корелација со предметот на конкретното истражување и коишто македонското женско поетско писмо го сместуваат во поодреден контекст.

„Женско писмо“ е термин воведен од страна на Елен Сиксу во нејзиниот есеј „Смеата на Медуза“, со кој ја определува книжевноста која манифестира самосвест за родовиот алтеритет на нејзината авторка (Сиксу 1975: 875). Од самиот почеток на писменоста, пишувањето и создавањето книжевни дела од жени авторки било голем предизвик за самите жени, а и огромен камен за спрепнување за општеството и културните дејци во одреден период и одредена култура, па така, неретко книжевниците и теоретичарите на литературата го сметале женското писмо како нерелевантно и непрофесионално. Тие јасно ја воспоставувале опозицијата машко – женско, во што потчинетоста му се припишувала на женското, како варијација на жанр, т.е. како Другост. Најраната употреба на поимот „Другост“ може да се најде во прочуеното дело на Симон де Бовоар, *Вториот пол*: „машко-доминантната култура ја третира жената како нешто Друго, нешто помалку важно во однос на мажот, за на тој начин да изгради еден систем на општествена и културна доминантност“ (Де Бовоар 1989 I: 11). Развојот на женското писмо се соочувал со бројни предизвици во деветнаесеттиот и дваесеттиот век. Тие предизвици биле од подрачјата на политичкото и социјалното, па и од секојдневното и интимното. Од далечната 1929 г., кога за прв пат бил објавен револуционерниот есеј на Вирџинија Вулф за женското писмо „Сопствена соба“, па сè до денес поминало многу време, а со тоа дојде до бројни промени и подобрувања од аспект на женското писмо на сцената на светската книжевност. Есејот на Вирџинија Вулф е од големо значење, бидејќи говори за тоа дека од клучно значење за жена да твори и создава е нејзината сопствена соба, па така различните промени и развојот на општеството влијаеле и врз положбата на жената во него, на нејзината улога и на нејзините можности за суверенитет и автохтоност. Така промената на позицијата на жените во општеството и мапирањето на книжевното наследство и традицијата на женското писмо започнале токму со феминистичките движења и нивната борба за рамноправност. Низ сите три брана на феминизмот женското писмо постепено се

издигнало на светско рамниште, со тоа и на „микрорамниште“ во македонска книжевност доживеало процут и ослободување од патријархалните стеги.

Иако поимот „женско писмо“ во рамките на феминистичка теорија и книжевна критика постои веќе најмалку четириесетина (ако не и повеќе) години, до денешно време останува многу комплексен и нескротлив за една универзална дефиниција. Таа комплексност многу добро ја опфати Катица Ќулавкова со тврдењето дека: „Женското писмо покренува деликатни прашања, со сиот ризик нивната деликатност да се зголеми, а не да се неутрализира“ (Ќулавкова 2000: 8). Обидот да се дефинира изразот „женско писмо“ всушност отвора низа нови прашања, од кои многу се, пред сè, онтолошки по својата природа. Навистина ли во литературата постои одвоен дел творештво што може да се ограничи како „женско“ (како исклучок) писмо во споредба со „машко“ (универзално) писмо? Или како што се прашува Елизабета Баковска во својата докторска дисертација „кои се општествените и политичките потреби, причини и последици, и во крајна линија, кои се желбите и намерите кои ги наметнува самата одлука токму женското писмо да биде конкретен предмет на проучување на научната мисла?“ (Баковска 2012: 7). Што се однесува до машкото писмо како универзално, феминистичката теорија тврди дека нешто такво како универзално писмо едноставно не постои, „историски, патријархалната доминација, не само со книжевниот, туку и со севкупниот цивилизациски производ, и женската исклученост од него имплицира дека позицијата на универзалност всушност е узурпирана од машкиот род“ (Баковска 2012: 7). Од овој аспект важно е да се осврнеме и на сфаќањето на женското писмо на Јулија Кристева, која опозицирајќи ги машко наспрема женско писмо книжевноста ја поместува во доменот на женското писмо. Таа сведочи за одредени феминисти, особено во Франција, кои потенцираат дека сè што се наоѓа во јазикот автоматски е од редот на строго именување, разбирање и логичното, значи во доменот на машкото. Оттука, теоријата и науката се фалусни, машки. Од друга страна, според истите тие феминисти, женственото во јазикот е поврзано со непрецизност, импулси, со реторика – со други зборови „со доменот на литературната експресија, со регионот на премолчаното и подразбирливото, неодреденото, таму каде што секој може да избега од претесната матрица на лингвистичкиот знак и логика“ (Кристева 1974: 294-295), иако според зборовите на Јасна Котеска „како и француската, така и американската критика најчесто одбиваат да ја прифатат идејата за посебен ’женски сензибилитет‘, ’женска имагинација‘, сметајќи ги овие поими како поткрепа на стереотипите за онтолошката машкост или женскост на текстот“ (Котеска 2002: 59).

Денес, во однос на теоријата на литературата, можеме да зборуваме за две главни струи на феминизмот коишто биле активни од самиот почеток на неговиот развој. Тоа се француската и американската школа. Од една страна, можеме да зборуваме за одразување на женскиот род во јазикот и содржината на писмото. Тој аспект се совпаѓа со идеите за половата различност на француската школа, која во зависност од карактеристиките на дискурсот, го нарекува *женско писмо* или *écriture féminine*. На пример, Јулија Кристева во *La revolucion du langage poetique* (1974) пишува токму за тоа, изнесувајќи го својот став дека женското писмо не се одредува со полот на авторката, туку само по себе, со јазикот што се користи, со содржината на текстот. Тие нешта не се неутрални, туку симболични и ја откриваат сопствената, немашка природа (Баковска 2016: 15). На пример, Елен Сиксу смета дека е „Невозможно да се дефинира женската практика на пишување, а оваа неможност ќе остане затоа што оваа практика не може да биде концептуализирана, затворена, кодирана – што не значи дека не постои. Но, секогаш ќе го надминува дискурсот што го регулира фалоцентричниот систем: зазема и ќе зазема места различни од оние што се подредени на филозофско-теориската доминација“ (Сиксу според Робинс 2000: 172).

Уште една претставничка на француската школа од вториот бран на феминизмот, Лис Иригаре, женското го објаснува преку дефиниција за самата жена: „Да се биде жена(та), тоа значи да се почувствуваш себеси пред што било друго да интервенирало“ (Иригаре 2003: 124), а „женското се наоѓа надвор од рамките на јазикот“ (ibid. 130), па така, женското писмо всушност произлегува од несвесното, од една сфера на женската телесност. Телесноста е од големо значење за женското писмо, бидејќи помага тоа да се определи. Во овој метафоричен простор на женското, односно „мајчиното тело, семиотичкото му претходи на симболичното. Семиотичкото е ’Другото‘ за јазикот, иако со него е тесно испреплетено“ (Баковска 2016: 43). Значи, и примордијалното живеалиште на женското писмо е во пределите што се наоѓаат во телесното, во мајчиното тело.

Ако ги сумираме изнесените ставови на претставниците на француската школа за тоа што точно е женско писмо, може да се заклучи дека тие ја гледаат природата на самото писмо на ниво на лингвистичка структура и функција, односно женското писмо се определува според женските искуства изнесени преку јазикот, кои се оставени неми од културата и минатото.

Од друга страна, женското писмо може да се дефинира според полот на авторот, т.е. надворешно. Во американската феминистичка школа особено значење му се дава

токму на женскиот пол на авторот, според кој писмото се дефинира токму како женско или *women's writing*. Таквото разбирање и дефинирање на женското писмо соодветствува со теоретскиот пристап наречен гинокритика. Имено, тој пристап ги проучува жените авторки, а воведен е како термин од страна на Елен Шоволтер во 1979 година (*A Literature of Their Own*, 1979). Гинокритиката е историско истражување на женската книжевна традиција, научен пристап на изучување на книжевноста со цел да се разјаснат сродностите на женското писмо, заедничките одлики и елементи на женската традиција во женското писмо. Гинокритиката е мултидисциплинарен пристап насочен кон жените, но збогатен со методологијата на другите науки кои го формираат корпусот на женските студии, како на пример социологија, психологија, историја, антропологија. Исто така, гинокритиката поаѓа од идејата „дека жената во традицијата на културата и науката секогаш се развива на маргините, покрај главниот тек на машката креативност, која се маркира – лажно или недоволно аргументирано – како универзална" (Ѓурић 2009: 67). Токму тие специфичности на литературата, односно поезијата напишана од македонските поетеси ќе бидат во средиштето на овој научен труд, па затоа од големо значење е токму методологијата на гинокритиката.

Во вториот бран, со расцутот во шеесеттите и седумдесеттите години доаѓа во преден план една лепеза од различни мислења, ставови и перспективи што се преплетуваат и со другите теориски области. За разлика од првиот бран, политиката на семејството, репродукцијата и сексуалното ослободување на жените станаа централни теми на феминистите од вториот бран, а зборот „еднаквост" стана централниот поим на залагање на жени. Во однос на прашањето што е тоа „женско писмо", токму во вториот бран најактивни се француската и американска школа со своите веќе објаснети две главни поимања на „женско писмо". Францускиот приод го условува поимот со внатрешноста на „женското писмо": женското писмо е такво не затоа што е конотирано од полот на авторката (тоа би било еден вид есенцијализам), туку само по себе: користењето на јазикот, како и содржините што тој ги изразува никогаш не се неутрални, туку симболични, при што и ја откриваат сопствената, немашка природа. Во вториот бран посебно активни се Лис Иригаре, Јулија Кристева и Елен Сиксу, а концептуалните основи на ова движење се изведени од лингвистиката, семиотиката, студиите по книжевност, филозофијата и од психоаналитичката теорија за субјектот. Во средиштето на фокусот на теоретичарите од вториот бран е општественото значење на теориски и лингвистички структури за разликите меѓу половите. Мошне интересно е размислувањето на Елен Сиксу, која ја сместува есенцијата на женското писмо во

несвесното и предјазичното, односно во женското телесно. Во својот есеј *Смеата на Медуза* таа размислува: „Жената мора да пишува самата: мора да пишува за жените и жените да ги доведе во писмото, од кое беа изгонети исто толку насилно како и од нивните тела – заради истата причина, од истите закони, со истата фатална цел. Жената мора да се стави себеси во текстот – како и во светот и во историјата – со своето сопствено движење“ (Сиксу 1975: 347). Во истата линија, Јулија Кристева ги опишува новите филозофски рамки на „идеолозите“ на *écriture féminine*: „Суштински заинтересирани за спецификите на женската психологија и нејзините симболични реализации, овие жени сакаат да им дадат јазик на интрасубјективните и телесни искуства кои се оставени неми од културата на минатото. Како уметници или како писатели, тие се зафатија со вистинско истражување на *динамиката на знаците*, истражување кое ја поврзува оваа тенденција, барем на ниво на аспирации, со сите големи проекти на естетскиот и религиозниот прекин“ (Kristeva 1974: 864). Зборовите на Кристева женското писмо го интерпретираат како „семиотичкото“ во јазикот, како „она што отстапило пред влегувањето на детето во Лакановиот симболичен поредок (или, тоа е јазикот кој е поврзан со *телото на мајката* наспроти јазикот кој настанува со прегрнување на симболичното, т.е. *законот на татковото*)“ (Баковска 2012: 16). Оттука произлегува паралелата помеѓу семиотичкото (со него во спрега и *écriture féminine*) и „тој посебен хронотоп, во кој идентитетите на мајката и на детето се поврзани и слеани (Баковска 2012: 16)“ – мајчиното тело.

Иако и одредени претставнички на англоамериканската критика се занимаваат со проучување на односот меѓу мајка и ќерка, сепак тие причината за отсуство на жените во канонот низ историјата ја наоѓаат ревидирајќи ги претходните антологии и минатото творештво, и на тој начин свртувајќи се кон своите непознати, заборавени претходнички. На таков начин се создава сопствена, женска традиција. Освен тоа, усилбите да се прошири канонот – всушност да се напише скриената историја на жените – повикува и на признавање на важноста на ’невидливиот‘ уметнички труд на жените: како музи, модели и субјекти на уметноста. Токму во овој контекст станува збор за женското писмо како писмото на жени авторки. Оттука и произлегува изразот *гинокритика*, за критиката која се занимава со дела напишани од жени.

Накусо, постојат две основни линии на дефинирање на женското писмо. Ја имаме француската школа, за која женско писмо „е текст кој самиот по себе (Бартовски, тргајќи го настрана авторот, или пак Деридијански, претпоставувајќи дека нема ништо вон текстот што се интерпретира)“ (Баковска 2012: 8) и самиот за себе функционира како

женско писмо, т.е. *écriture féminine*. А од другата страна ја имаме и американската школа за која авторството на текстот е неминовно при процесот на интерпретација, за нив авторот претставува исходишна линија во тој процес. Женско писмо едноставно е текст напишан од жена автор, жена писател, т.е. писателка.

Но постојат и теоретичари кои припаѓаат во средната линија, бидејќи како што пишува на пример Елена Гајер: „Отпорот кон концептот на смрт за авторката упатува на разликата меѓу машко и женско писмо: постои ризик сето она што е потпишано од жена да го препознаеме како 'женско', при што запаѓаме во биолошки есенцијализам врз кој се темели мислењето дека половиот идентитет на авторот е тој што го определува женскиот род во пишувањето" (Гајер 2005). Но каков е денешниот став и на каков начин денес се проучува и објаснува „женското писмо"? Според Катица Ќулавкова: „Денес дискусијата за женското писмо се води најмалку во три насоки: (1) *женското писмо* како автентична литература на жени автори; (2) *женското метаписмо,* или т.н. феминистичка критика пишувана главно (не и апсолутно) од жени автори; и (3) *женското парписмо* (псевдописмо!), т.е. феминизмот како социјално движење и политички проект, како интердискурзивна и интермедијална пракса" (Ќулавкова 2000: 11-12). Во овој контекст, според одредени теоретичари би можело да се зборува и за дихотомните феминистички и женски студии – „Денес женските студии, барем во практиката, вообичаено се дефинирани преку родот на нивниот предмет на изучување...; за разлика од женските студии, феминистичките студии, чие име го определува повеќе аголот на проучување отколку полот – било на нивниот субјект било на нивниот објект – можат да го остварат барањето за подеднакво привилегирање, како на погледот на машката така и на женската култура" (Сецвик 1999: 228). Меѓутоа, поради интересот на овој труд, во рамките на ова истражување женското писмо, поконкретно женското поетско писмо, и од аспект на женските студии и од аспект на феминистичката критика се разбира како (поетско) писмо пишувано од жени авторки, со цел за да се истакнат некои општи карактеристики. Се разбира дека ваквото женско писмо и женското метаписмо (за кое зборува Катица Ќулавкова) не може ригорозно да се подели, туку станува збор за една флуидна граница, односно женското метаписмо кое делува преку растење и развивање од оската на женското писмо.

Што се однесува на третиот бран феминизам, добро е да се спомне цитатот на Браидоти: „постструктуралистичката феминистичка теорија одново ги разгледуваше разликите и се запраша дали нејзината поврзаност со доминацијата и хиерархијата е природна, па според тоа и историски неизбежна, како што би сакала

егзистенцијалистичката генерација“ (Браидоти 1994: 211), бидејќи токму ова претставува средиште на истражување и деконструкција на третиот бран. Тој став произлегува од превжештени расправи на вториот бран во однос на прашањето дали разликите меѓу женски и машки се пред сè биолошки или се работи за една социјално воспоставена норма (во овој пример, жените и мажите се еднакви). Следствено, третиот бран ќе се развие како продолжение или како заклучок на тие дискусии, од потребата да се смени состојбата во општеството и да се направи еден чекор настрана од таа толку акцентирана еднаквост и да се прифатат разликите како нешто природно. Како најважни аспекти на идентитетот се сметаат расата, класата, возраста, сексуалната определба и животниот стил. Со тој тип нови маргинализирани групи во општеството феминистичката теорија се дистанцира од претходната дихотомна поделба на теоретичарите, и за разлика од нив тој нов феминистички пристап освен што ги разгледува процесите меѓу расата, културата, класата, сексуалноста, ги промовира и коалиционите политики на разликите.

Како што веќе спомнав, до ден-денес во однос на овој поим има многу различни објаснувања и мислења, но јас би сакала да го издвојам македонското женско поетско писмо во национален контекст на македонското поетско писмо, бидејќи писателите и писателките неминовно го артикулираат искуството обележано со пол, исто како што неминовно го артикулираат и духот на националноста, возраста, јазикот. Затоа, за потребите на ова истражување, женското писмо ќе се анализира како автентична поезија на жени авторки, односно поетеси. Освен тоа, истражувајќи го процесот на феминистичката критика низ историјата и со тој развој поврзаната флуидност на дефинирање на изразот „женско писмо“ во однос на македонското женско поетско писмо како интерес на овој труд, неизбежни се и прашањата дали постојат и дали се активни македонските феминистички теоретичар(к)и и книжевни критичар(к)и? И ако да, кои се тие? На ова место може да се истакне дека во 1998 година е објавена книгата *Феминистички стратегии,* збирка трудови токму за женското писмо, пишувани од страна на македонски критичарки и теоретичарки (освен Катица Ќулавкова и Маја Бојаџиевска, пишуваат и Елизабета Шелева, Лидија Капушевска-Дракулевска, Наташа Аврамовска, Оливера Ќорвезироска, Јелена Лужина, Славица Србиновска, Рајна Кошка Хот, Анастасија Ѓурчинова, Елена Колева, Јадранка Владова и Билјана Ангелова). Катица Ќулавкова во својот предговор кон таа книга на интересен начин го дефинира поимот „женско писмо“, та вели дека „во една симболична смисла, женското писмо е специфична транзиција на усната во писмена морфологија“ (Ќулавкова 1998: 7),

всушност не постои некој „методолошки автоматизам врз основа на кој за некој анонимен текст би тврделе дека е напишан од автор жена или од автор маж. Авторството се симулира...“ (Ќулавкова 1998: 7). Оттука може да се заклучи дека женското писмо во македонски контекст не е без своја традиција, како што запиша Е. Баковска: „нашите книжевни мајки не се непостоечки, тие се само анонимни, тие се безбројните гласови кои со векови го пееле, го раскажувале и го пренесувале народното творештво“ (Баковска 2012: 23). Иако гласот на македонските изведувачки, пејачки, книжевнички бил активен отсекогаш, не можеме да го кажеме истото за претставничките на книжевната критика и феминистичка теорија, бидејќи во Македонија „отсуствува интенционална, осмислена и институционализирана пракса на проучување на феминистичкиот идиолект, недостасува јавен и компетентен дијалог во којшто би се профилирале автохтони дискурси и интермедијални проекти“ (Ќулавкова 1998: 17). Женското книжевно писмо ретко се посветува на критички и теориски интерес како на одвоена целина, повеќе се наоѓа вклучено како интегрален дел на различни литературни проекти, како што се на пример антологии, зборници и слично, или пак, од друга страна, си постои некако незабележано и без коментар.

Едно од најважните дела за женското писмо во Македонија е докторскиот труд на Јасна Котеска, „Македонско женско писмо“ од 2004 година, во кое Котеска со гинокритички пристап ни дава еден историски осврт и класификација на македонското женско творештво. Свртувајќи го нашето внимание на заборавените почетоци на македонското женско писмо, таа го ревидира и на тој начин нуди еден континуитет на македонското женско писмо, зашто смета дека „мапираната женска македонска периодизација значи имање претходнички, значи крај на стравот од изгнанство, отуѓувањето од јазикот, значи можност за идентификација, значи битка против немоста. Оваа историја е потребна токму заради воспоставувањето на женскиот предок, а преку него – за воспоставување на сопствениот глас и исказ“ (Котеска 2004: 87). Јасна Котеска избегнува многу ригидно да го одреди женското писмо и вели: „...на прашањето дали ова писмо е *различно* бидејќи е женско, во извесна смисла, нашите испитувања што ги правевме /.../ даваат негативен одговор кога се во прашање структурните особини на текстот“ (Котеска 2004: 221).

Почнувајќи од книгата *Феминистички стратегии* и монографијата на Котеска, на литературно-теориската сцена се појавува и зајакнува една група теоретичарки и критичарки со голем интерес и длабока посветеност македонското женско писмо, како што веќе споменатите Елизабета Шелева, Наташа Аврамовска, Славица Србиновска,

Маја Бојаџиева, Оливера Ќорвезироска и др., така и Весна Мојсова-Чепишевска, Јасмина Мојсиева-Гушева, Ангелина Бановиќ-Марковска, Соња Стојменска-Елзесер и др. Интересно е што „често и самите авторки (речиси како приказ на флуидноста и флуктуирањето на женското писмо) ги преминуваат границите меѓу книжевното творештво и феминистичката критика (гинокритика), па пишуваат критички осврти една за друга, или пак, се занимаваат со проблематиката на македонското женско писмо во поопшти рамки“ (Баковска 2012: 24). Како пример за такво пречекорување граници можат да се издвојат Оливера Ќорвезироска, Јадранка Владова или Лидија Димковска.

Дали се зборува за книжевната продукција на жените, за литерарната критика или за уметноста воопшто, за жал жените се во помал број и во сите тие сфери претставуваат одреден вид малцинство. Па така жените мора постојано да се борат за својот глас, свесно да ја одржуваат својата положба наспроти машките и својата доминантност на сите подрачја од општеството. А својот глас жените можат многу лесно и ефективно да го преточат во зборовите, во поезијата. Земајќи го предвид развојот на женското поетско писмо, можеме да повлечеме линија на еквиваленција и со развојот на македонското поетско женско писмо, каде што темите на женскиот алтеритет, субјектот на Другоста, маргинализацијата на жените, нивната улога во општеството, родовите стереотипи и сл. се протегаат низ поетските изрази на многу поетеси. Во следната глава би сакала да направам еден кус осврт на македонското поетско женско писмо.

1.1. Македонското женско поетско писмо

Во македонската историја на литература малку се зборува за жените како авторки, иако нивното дело сочинува голем дел од сето собрано народно творештво (особено лирското). Токму усното народно творештво несомнено претставува првиот темел за појавата и развојот на македонското женско творештво. Имено, тој облик на уметничко изразување кое се изразува преку говорот е најдревниот начин на практикување на народната книжевност, односно на литературата воопшто. Славчо Ковилоски утврдува дека првите записи „преку кои жените го најавиле своето присуство во јавниот живот се кратките записи испишани на маргините во црковните книги, како што е случајот со монахињата Параскева. /…/“ (Ковилоски 2024: 19). Се чини дека во тоа време поради политичките, културните и општествените услови било речиси невозможно за една жена уметнички да се изразува и на некој начин црковниот контекст бил најбезбедна „платформа“, но сепак „дури и во вакви услови уметничкиот порив морал да излезе на

површина, па некои од овие вдахновени македонски жени, покрај интерпретацијата на народните умотворби, започнале своерачно да запишуваат стихови“ (Ковилоски 2024: 19). Така за почетоците на македонската женска литература, во книгата *Мала книжевна теорија* (2001), Катица Ќулавкова пишува: „Македонската стара и средновековна поетска/книжевна практика покажува дека жената можела да биде надарен народен анонимен творец и пејач, рапсод и кажувач на усни умотворби (Дафина, Депа Каваева, Викторија Поп Стефанија...), но не и автор (етаблиран писател) [...] На жената однапред ѝ бил предопределен статусот на индексна единица која е прохибирана и инфериоризирана, маргинализирана во јавните, општествените облици на комуницирање“ (Ќулавкова 2001: 252). Харалампие Поленаковиќ бележи дека во настанокот на народните песни голем удел имале жените пејачки и оровотки кои, за жал, во најголем број останале анонимни (Поленаковиќ 1973: 54). Науката која ја истражува книжевноста на 19. век главно молчи за пејачките, а оставени се сведоштва само за неколку женски имиња: мајката на Константин и Димитар Миладинов на пример, К. Ѓиноцка, Петревица Ѓиноска, Велика Турунџија од село Вранешница, Ана Јованова од село Сушица, потоа Кузман Шапкарев ги спомнува сопругата на Димитар Миладинов, Димитра – Митра Миладинова и својата баба, Арса Стрезова од Охрид. Драги Стефанија во својата монографија *Викторија Поп Стефанија и нејзиниот репертоар на охридски народни песни и други умотворби* (1980) ни остава податоци за Викторија Поп Стефанија, а Стефан Верковиќ во својот зборник од 1860 година го оставил името на една од најнадарените македонски народни пејачки, Дафина од село Просеник, од која запишал 270, а во Зборникот внел 235 песни. Освен тоа, Верковиќ ни оставил сведоштво за фактот дека Дафина всушност ги интерпретирала песните така што импровизирала. Јулијана Величковска и Славчо Ковилоски во својот предговор кон антологијата *Самодиви*, пишуваат дека првата регистрирана „поетска творба на македонска жена ѝ припаѓа на младата ученичка од Прилеп, Анастасија Милошова, којашто во 90-тите години на XIX век својот талент го овековечила во стихотворба од три строфи со по три стиха“ (Ковилоски 2024: 19). Набројаните имиња се всушност непрофесионални жени творци кои, иако се претходници, не се дел од систематизираната периодизација на професионалните женски творечки имиња во македонската литература, но сепак според Величковска и Ковилоски „бранот на романтизмот што ја зафатил Македонија во средината на XIX век, всушност го претставува зародишот на македонското женско творештво. Врз него е изградено и современото македонско женско авторство, како впрочем и целокупната современа македонска книжевност“ (Ковилоски 2024: 22). Во

поново време интересот за ова неистражено подрачје расте, и повторно се појавуваат истражувања кои се занимаваат со информаторките од кои се запишувани народните творби. Особено во ова истражувачко поле е активен професорот Славчо Ковилоски кој, меѓу другото, се занимава токму со женското прашање во XIX век. Во 2024 година е објавена книжевно-историската книга на Славчо Ковилоски, *Жените во македонскиот книжевен 19 век*, што претставува извонредно значајно дело за македонската книжевна наука, бидејќи опфаќа биографии на многубројни, досега непознати или малку познати македонски жени кои го претставуваат почетокот на македонското женско писмо. Славчо Ковилоски вклучил и делови од сопствените творештва на жените информаторки, за кои тој пишува, што е пионерско дело во рамките на македонската литературна историја. Тој чин сведочи за тоа дека тие жени создавале и сами, покрај тоа што прераскажувале и пееле народни умотворби. Така, свое место тука ќе најдат повеќе статии, првата полемика водена од македонска жена, првиот расказ, епистоларија, како и првата пиеса и песна пронајдени во ракопис во приватен архив. Покрај тоа, Институт за македонската литература во својот проект *Енциклопедија на македонската книжевност (автори и дела)* вклучи и кратки презентации на одделни информаторки од кои се запишувани народните творби. И понатамошниот интерес за жените во 19. век во Македонија укажува на тоа дека на таков начин завршува немоста на македонските жени и им се отвора простор и тие да заземат место во македонските книжевни канони кои одамна им припаѓаат. Иако навистина творештвото во средината на 20. век го претставува почетокот на македонското женско творештво, сепак „периодизацијата на лирското женско творештво може да започне дури со појавата на првите професионални авторски имиња во повоена Македонија“ (Котеска 2002: 91-92). Првата збирка поезија напишана на македонски јазик од жена е *Сребрени, ноќни игри* од Даница Ручигај, која излегува од печат дури во 1960 година, 15-ина години по нормирањето на македонскиот јазик. Не само што таа стихозбирка е првата збирка поезија напишана на македонски јазик, туку воедно е и првата поетска книга напишана во повоениот период од жена. Меѓу првите македонски поетеси се вбројуваат и Евгенија Шуплинова, која дебитирала со исповедната љубовна лирика *Грешница*, во исто време како и Ручигај, а неколку години подоцна и Радмила Трифуновска (со стихозбирката *Црна птица* во 1968 година). Токму тие три поетеси Ирена Павлова де Одорико во својата *Антологија на заборавените македонски поетеси* (2014) ги нарекува заборавените македонски поетеси, кои го поставиле темелот на македонската женска поезија. А на тој темел, почнувајќи од раните шеесетти па сè до денес, продолжуваат да градат бројни

македонски поетеси. Така, за периодизацијата на македонското женско писмо по 1945 година, Јасна Котеска предложи генерациски клуч, според годините на раѓање, бидејќи на тој начин можат да се издвојат три генерации поетеси според годината на раѓање. „За Македонија каде што женското авторско писмо не е постаро од четири децении, важи фактот дека станува збор за литература со традиција, но без континуитет во својот историски, жанровски и стилски развој, каде што различни поетики се среќаваат во опусот на иста авторка“ (Котеска 2002: 95) – пишува Јасна Котеска.

Шеесеттите години од 20. век во Македонија се карактеристични по еманципацијата од старата традиција и настапот на првата поетска генерација; покрај веќе спомнатите Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова, понатаму следуваат: Лилјана Чаловска (1920), Ката Мисиркова-Руменова (1930), Драгица Најческа (1933), Радмила Трифуновска (1939), Бистрица Миркуловска (1930), Славка Арсова (1934), Мирјана Тренчева (1939), Загорка Присаѓанец-Тодоровска (1930) и др. Тоа се писателки кои во своето време не биле прифатени како вистински, етаблирани творци, туку на нив е фрлен поглед отстрана, за поголем дел од нивните животи не се знае многу, а за нивното творештво постои само скромен дел на критички осврти и рецензии. Како што пишува Де Одорико, „Во Македонија особено е маркантен заборавот на поетесите: и тоа на првите македонски поетеси, со одредени исклучоци меѓу писателите кои пишувале за нив“ (Де Одорико 2013: 5). На пример, за една од трите грации на македонското женско поетско писмо, Радмила Трифуновска, немаме речиси никакви сознанија ниту за нејзиниот живот, ниту за нејзиниот поетски израз, освен скромни, сувопарни биографски податоци и самите зборови што ја проживеале дури и нејзината трагична смрт: „Радмила Трифуновска е една од оние поетеси со можеби најкуса биографија, во контекст на она што навистина се знае или е напишано за нејзиното творештво“ (Де Одорико 2013: 69) што потврдува дека „за македонските поетеси се знае навистина малку, се пишува малку, а трагата лесно се покрива при наносите на новото време. Но, сето ова е така не заради тоа што тие направиле малку, напишале малку или помалку квалитетно од припадниците на ’посилниот пол‘ во литературата, туку затоа што веројатно синдромот на ’супериорното машко писмо‘ одиграл голема улога во нашиот книжевен крајолик“ (Де Одорико 2013: 61), како што се изразил Ефтим Клетников (според Де Одорико 2013: 69) дека „особено тие времиња не биле наклонети на писатели од ’женска провениенција‘“.

Поетесите од првата генерација почнале да го пробиваат тој тежок и долг пат на македонската женска поезија и полека да го уништуваат тој превез на заборавеноста,

нивните животи можеби тивко, незабележливо згаснале, но нивните зборови останале вечни токму во мигови на најголемата заборавеност и преплавување од творештвото на нови гласови, тие сепак со своето ехо нѐ потсетуваат на своето опстојување.

Во поговорот кон книгата *Поезија* на Даница Ручигај, Гордана Михаилова-Бошнакоска пишува: „Да се наspe во тоа време на Даница Ручигај, кога постоењето во една средина, не да речам во една литература, на ’жена која пишувaˁ беше како да се вsира во една ’ретка sверкaˁ... Таа едноставно знаеше што да прави, зашто таа самата беше создавач на сопствената слобода... Бидејќи мислеше ’поинакуˁ од другите жени /.../ Нејзиното постоење како да беше претскажување за една нова состојба во односот кон творците од не машкиот пол. Жените денес не се ’ретки sверкиˁ како што беше тоа во нејзино време... но тоа сигурно се должи со еден невидлив дел и на нејзиното постоење коешто за неа лично беше во ’невремеˁ. И кога велам ’невремеˁ помислувам дека можеби не се совладани невидливите бариери кои сѐ уште гледаат врз творештвото на жените пишувачи како на ’загубеноˁ време... Светот на творците е заедничко поле во кое бивствуваат во зависност од нивните квалитети подеднакво и мажите и жените“ (Михаилова-Бошнакоска 1993: 104-106). Тоа е период на влијание од страна на соцреализмот, поврзан со концептот на колективното, во преден план беа „општото добро“, „колективниот напредок“, „генералниот развој“ и сл., па оттука произлегува отфрлувањето и кусиот поглед на личните, интимните, индивидуалните страданија и комплексни доживувања на маркантните собитија. Тоа е најверојатно поврзано со рецепцијата на стиховите на првите македонски поетеси. Машките претставници на книжевноста во тоа време, изненадувачки, женската поезија ја прифаќале како премногу сентиментална и патетична, „нивните солзи ќе бидат доживеани како слабост, а реакциите од нивната хиперсензитивна перцепцијата, како губитништво“ (Де Одорико 2013: 6). Таквиот став дури станал стереотип за женската поезија, како што многу директно пишува Александар Ежов во предговорот кон стихозбирката *Заробеници на ветрот* на Ручигај: „Тематската доминанта на поетскиот првенец од Ручигај беше љубовта. Кога знаеме колкава деликатност е нужна при ракувањето со овој род емоции во поезијата, при што во секој момент демне опасноста авторот да се слизне во сферите на сладникавоста и сентименталноста, а особено кога тој автор е жена, тогаш можеме да бидеме малку изненадени од фактот што Даница Ручигај уште при своите први чекори во поезијата успеала да ја избегне баналноста“ (Ежов 1963: 51). Ако ги парафразираме зборовите на Ежов, тој смета дека за една жена писателка или поетеса може сосема аргументирано да се претпостави дека таа ќе пишува сладникаво, банално, проветрено,

без суштинската реалност и дека моментот на изненадување се крие токму во фактот оти Даница Ручигај, спротивно од очекувањата за сопствениот пол, за љубовта пишувала необично за жена, со други зборови, таа пишувала машки. Во нејзините стихови, па воопшто во стиховите на првите македонски поетеси несомнено провејува една склоност кон интимистичка лиричност и ранливо разголување на сопствената душа и токму тоа беше камен на сопнување за машките лиричари од 50-тите и 60-тите години на минатиот век, кои гледале на неа со иронија и сарказам: „Како таа да е создадена да изгуби од самиот старт заради сопствената фрагилност. Но зошто фрагилноста би значела генерална, општа слабост на духот?“ (Де Одорико 2013: 23) сосема оправдано се прашува Ирена Павлова де Одорико. Навистина зошто? Само поради тоа што произлегува од длабочините на таканаречениот ’понежен полʻ? Бидејќи ако се ревидира поезијата на првата генерација поетеси, ќе видиме дека тие „пишувале на незаборавен, лирски, а модерен начин. Наспроти сите струи, наспроти сите колективни драми и општествени случувања, во еден мал свет, во една мала по размер книжевна средина, тие спровеле натчовечки напор...“ (Де Одорико 2013: 5).

Кон втората генерација поетеси припаѓаат: Гордана Михаилова-Бошнакоска (1940), Светлана Христова-Јоциќ (1941), Душица Илин (1944), Љерка Тот-Наумова (1943), Катица Ќулавкова (1951), Лилјана Дирјан (1953), Вера Чејковска (1954), Марија Кукубајска (1950), Билјана Станковска (1951), Весна Ацевска (1951) и многу други, родени меѓу 40-тите и 50-тите години на 20. век. Станува збор за најплодната поетска генерација во Македонија, која почнува со своето творештво во 1970-тите, кога повеќето поетеси се активни во културниот живот. Фактот што повеќето поетеси постепено се пробиваат на позначајни позиции и во културата и во општеството воопшто не е занемарлив факт, бидејќи „социолошкиот момент на пробивот на жената во општествените структури во Македонија е важен во вреднувањето на нејзината творечка работа“ (Котеска 2002: 98). Во оваа време продукцијата на женско писмо рапидно расте, жените конечно доживуваат пробив во општествените структури во Македонија. Оваа генерација за првпат покажала усет за феминистичката лирика и за изразито родово женско писмо, кое се среќава во збирката *Друго време* на Катица Ќулавќова, каде „таа го тематизира женскиот свет и отворено зборува за женската сексуалност, Христова-Јоциќ во своите песни пишува за женската доминација, за мајчинството, а Лилјана Дирјан, на пример, во збирката *Природна појава* зборува за внатрешниот свет на женскиот субјект кој се спротивставува на домашниот, дневен, кујнски мизанцсен“ (Котеска 2002: 97-99). Ова го потврдуваат и зборовите на македонскиот критичар,

теоретичар и академик Георги Старделов: „Секогаш кога почнувам да читам поезија создадена од жена, секогаш тогаш очекувам однапред да се сретнам со песни и стихови натопени со длабока еротичност, сензуалност, емоционалност, толку во мене се закостенила сликата за Сапфо и нејзината поетска школа од почетокот на VI век пред нашата ера во која имало место само за жените. Но, кога станува збор за македонските поетеси, за на пример, Вера Чејковска или Катица Ќулавкова, еве сега и за Светлана Христова-Јоциќ, постојано ми се покажува тоа априорно претчувство за неточно, или само за делумно точно. Кај македонските поетеси постои, еден, навистина, ненаметлив, но силно присутен, така да се каже, машки елемент, тие не ја силуваат туку ја оплодуваат поезијата со еден силен мисловен, интелектуален, и се осудувам дури да речам мистичен набој“ (Старделов 1993: 5). Поетскиот израз на втората генерација се одликува со интенционална женска естетика и поетика и намерно преку своите стихови ја негува женскоста во книжевноста. Според зборовите на Котеска, поетесите од втората генерација меѓусебно се поддржуваат, охрабруваат и развиваат еден вид сестрински однос преку заемната тематизација на авторките и на позицијата на поетесата во поширок контекст.

Македонските поетеси родени во 60-тите и 70-тите години на 20. век (и подоцна) се дел од третата генерација македонски поетеси. Меѓу нив спаѓаат: Сузана Арсова (1961), Гордана Стојковска (1961), Нина Анастасова (1963), Соња Манџук (1966), Кристина Николовска (1969), Лидија Димковска (1971), Мирјана Стојановска (1971), Вања Изова Велева (1961), Наташа Бунтеска (1973), Маја Апостолоска (1967), Ирена Павлова де Одорико (1967) и многу други. Третата генерација почнува со распаѓањето на Југословенската федерација и формирањето на македонската држава, а со објавувањето почнуваат во доцната осма деценија на 20. век, кога се појавуваат првите збирки песни на Гордана Стојковска, Нина Анастасова, Кристина Николовска и Соња Манџук. Во почетокот на творештво на овие поетеси, забележлива е (особено кај Лидија Димковска) изразита феминистичка и ерудитска лирика, но сепак не можеме да зборуваме за чести тематизирања на табуа, како што се доживувањето на сопствената сексуалност, искуствата од мајчинството, абортусот, лезбијанство и сл., што можеме да го најдеме (и тоа во многу мала мерка) дури во стиховите на понатамошните генерации. Исто така, и самиот корпус на женското писмо се зголемува во текот на овие години – писателките кои веќе пишувале претходно пишуваат нови дела, од кои добар дел (барем навидум) успеваат и да пенетрираат во востановените, канонизирани дискурси, па дури и стануваат предмет на признанија, добивајќи ги наградите како „Роман на годината“ на

„Утрински весник“, „Стале Попов“ на Друштвото на писателите на Македонија, годишната награда за најдобар расказ на „Нова Македонија“, итн. Третата генерација веќе прими поинакви одзиви од страна на читателите и посебно од литерарната критика. Поезијата која јачи од песните на тие поетеси е поезија на гордост, провокативност, предизвикување, ирониja, сарказам и, пред сè, на интелектуална душа која ја одразува разнобојноста на македонската жена. Тоа е поезија која ја ослободува жената од секоја стигматизација, руши ѕидови помеѓу бело и црно, помеѓу маж и жена, претпоставен и потчинет, силен и слаб. Станува збор за поетеси, кои се речиси сите вклучени во некои културни дејности; тие се професорки, предавателки, уредници на бројни списанија, весници, зборници, па организаторки на културни настани, новинарки, членки на различни друштва, преведувачки итн. Оттука, од големо е значење фактот што тие поетеси не се присутни само на книжевната сцена со своите зборови, туку се и активни културни дејци, тие се дел од темелот на општеството.

Како што веќе беше посочено, македонските поетеси и нивното творештво со години биле маргинализирани и запоставени во однос на машките поети, но на еден невидлив план македонскиот женски глас, сепак, низ сите тие години смело продолжувал да ферментира и, конечно, во последниве две децении еруптирал во зајакнат, продорен, влијателен и етаблиран глас на македонската книжевност, за што сведочат и новите антологии посветени исклучиво на женското творештво. Во новата панорама на македонската поезија пишувана од жени, *Самодиви* (2023), којашто ги зема предвид и поетесите коишто се огласуваат во 21. век од вкупно 114 поетеси, 34 авторки се родени по 1980 година, што укажува дека периодизацијата на Јасна Котеска треба да се дополни и со четврта и петта генерација на македонски поетеси. Се мисли на четвртата генерација поетеси родени меѓу 1980 и 1990 година, на пример: Јулијана Величковска (1982), Драгана Евтимова (1984), Биљана Стојановска (1984), Елена Пренџова (1985), Ана Голејшка Џикова (1987), Снежана Стојчевска (1980). Петтата генерација ја претставуваат поетесите родени меѓу 1990 и 2000 (и потоа): Ива Дамјановски (1996), Моника Стојановска (1993), Ивана Јовановска (1998), Викторија Ангеловска (2002), Софија Тодороска (2003), Марија Велинова (2003) и многу други. За најмладата генерација поетеси, Раде Силјан пишува дека тие „освојуваат нови хоризонти, и на стихот му даваат нагласена интелектуална димензија... комуницираат на општи и универзални релации“ (Силјан 2023: 51). Станува збор за нов глас на македонското женско поетско писмо, со нови инерции, поразлични нијанси, гласот е пред сè општествено ангажиран и подготвен не само да се бори да опстане, туку да се

бори да привлече внимание за долгогодишните социјални проблеми и системските недостатоци во својата земја и воопшто во општеството. Тој глас не се плаши, не идеализира, не романтизира. Тие дури зборуваат за теми, кои, како што велат, не им доликуваат. Тука жените зборуваат за политика, астрономија, физика, самоубиство и за други деликатни работи. Тука жените зборуваат за брановите на вино во крвта, за еротички нагласената љубов, за тоа дека размислувањето оти мажите треба да бидат глава на семејството е само претенциозна желба на патријархалното општество и за многу други теми. Јулијана Величковска и Славе Ѓорѓо Димоски пишуваат во својот предговор кон *Самодиви*, дека во стиховите на поетесите „воочуваме дека нивната поезија минува низ дамарите на страста, љубовта и копнежот, во нивните стихови проткаени се нишките на културното наследство и на индивидуалниот израз, а преку нивните уникатни искуства и согледби обработуваат и политички, и социјални и општествени теми. Нивната поезија се одликува со богат, колоритен јазик, а кај некои се чувствува и ехото на народните пеења, но видлива е и потрагата по нови содржини и форми, во корелација со времето во кое творат“ (Величковска, Димовски 2024: 51). Во поетскиот израз на поновите поетеси поезијата не е нешто возвишено, оддалечено, само за посветени души, туку таа е цврсто на земја, стоичка мисла, понекаде грубо, остро, болно соочување со реалноста и смело поигрување со банални, непоетски изрази и зборови. Има песни во кои со груб и саркастичен јазик поетесата ја опишува својата внатрешна состојба, своето телесно доживување во кое градот ѝ служи за потенцирање на автентичноста на своето искуство. При читањето на поезијата, напишана во првите две децении, се забележува дека одеднаш во поезијата се појавуваат нови топоси (делови од урбаната архитектура и инфраструктура), дека се наоѓа убавина, спокој и допир со себеси во поинакви нешта: во најбанални, дури понекогаш примитивни детали на градскиот живот. Поезијата станува пореална, подопирлива, поостварлива, поезијата станува живот. Во поезијата на поновите поетеси телото веќе не е ни храм, не е ни оружје, ниту камен на сопнување, туку едноставно амбалажа, обвивка, нешто толку секојдневно, банално, што не е ниту вредно за спомнување. Во однос со урбаното и урбаната околина доживуваме специфично декомпонирање, односот кон телото е сведен на консумеризам на нешто што наликува на конзервирање на меката внатрешност на жената.

2. ТЕЛОТО КАКО ХРАМ НА ЉУБОВТА (ПОЧЕТОЦИТЕ НА МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПИСМО СО ПОЕЗИЈАТА НА ДАНИЦА РУЧИГАЈ И ЕВГЕНИЈА ШУПЛИНОВА)

„Ова е моето последно молчење“ е еден од најзначајните стихови на Даница Ручигај за македонското женско поетско писмо (Ручигај 1960: 22, „Молчењето“). Не станува збор само за прекинување на нејзиниот личен молк, туку за прекин на молкот на сите нејзини колешки по перо во тоа време, па сè до ден-денес. Тој стих е манифестација кој не само што зборува, туку и разгласува еден нов почеток на македонското женско поетско писмо. Токму со оваа стихозбирка Даница Ручигај дебитирала во 1960 година. „На видело е веќе збирка поезија од автор – жена, за што се чувствуваше скудност во нашиот именик“ ја најавил првата женска стихозбирка големиот Петре М. Андреевски (1960), со што јануари 1960 засекогаш ќе стане пресвртница за македонската поезија, бидејќи тогаш животот го здогледале *Сребрени ноќни игри* на Даница Ручигај, а нешто подоцна, истата година, излезена е уште една збирка на авторка од истата генерација, *Грешница* на Евгенија Шуплинова. Поради тоа понекогаш се јавува колебање која стихозбирка, односно која поетеса е првата во македонското женско поетско писмо и во различни литерарно-теориски извори може да се најдат различни податоци за тоа, но без оглед на тоа – најбитно е нивното постоење, кое е од клучно значење за македонското женско поетско писмо – тоа се првите дами поетеси што пишувале на македонски јазик и го прекинале долгогодишниот молк на македонските поетеси. Тој период, односно шеесеттите години се време кога за една жена уметник, уште повеќе поетеса, било навистина тешко и дури неприфатливо да се огласува во општеството со свое творештво. Токму самата Евгенија Шуплинова, пишувајќи ги своите спомени за другарувањето со Даница Ручигај при пробивањето на тој пат, тоа го означи како „минување низ пекол“: „Се сеќавам три години, секоја среда во Домот на градежните работници учествуваме на литерарни читања. /.../ Но, набргу некои почнаа да подметнуваат сопки. А, на најголем удар бевме Данче и јас. Со Данче заедно го минавме пеколот, бидејќи нè напаѓаа сите, нè озборуваа, сметајќи дека песните ни се објавуваат затоа што некому сме се додворувале, што не беше точно. Дури имаше и анонимни писма против нас до милицијата. Ете, и тоа го имаше“ (Шуплинова во: Чоловиќ и Стаменов 2020: 90). Како што сведочат бројни сведоци за животот на Даница Ручигај, таа неретко се соочувала со проблемот на тоа што нејзината физичка убавина била повеќе вреднувана од душевната – нејзиното навистина квалитетно и врвно творештво. А според зборовите на

Шуплинова, таа не била единствена што е ставена во ваква положба. Ирена Павлова де Одорико дебитантските стихозбирки на првите две дами на женското македонско поетско писмо ги опишува како шок и камшик врз етиката и менталитетот на општеството во тоа време: „Кога настапи на сцената, суптилната, но тврдоглаво упорна потреба од исповед на љубов и грев, во првата книга на македонската модерна поезија, и тоа напишана од жена под наслов 'Грешница' од Евгенија Шуплинова, се разбира дека тоа бил своевиден шок. Потоа, уште една грамада од исповед, реска, жестока, неотповиклива, бескомпромисна од Даница Ручигај во 'Сребрените ноќни игри' и во 'Заробеници на ветрот'. Нивните песни беа своевиден камшик врз малограѓанската етика и морал“ (Де Одорико 2013: 9). Едно такво храбро и победоносно дело за жал во тоа време било поздравено со повеќе децении заборав, а и со неправедно стереотипна, неаргументирана и затоа кривично осудувачка рецепција. Читајќи ги рецензиите и литерарните критики (пред сè за творештвото на Ручигај, бидејќи за поетскиот опус на Шуплинова тие се незамисливо скудни и речиси ги нема), се добива впечаток дека за поетесите постоеле други стандарди при бројните предрасуди. Како пример може да се наведе изјавата на Александар Ежов кон втората, постхумно објавена збирка на Даница Ручигај: „постои опасноста авторот да се слизне во сферите на сладникавоста и сентименталноста, а особено кога тој автор е жена“ (Ежов 1963: 19), или пак Христо Петрески кој за поезијата на Ручигај го вели следново: „Таа е концизна, јадровита и ајде веќе конечно да го кажам тој став, не пишува како жена. Значи, не пишува плачно, растреперено, туку пишува вистински стамено, пишува машки...“ (Петрески 2020: 241). Иако самиот автор на наведениот цитат неколку зборови пред тоа пишува дека за него не постои поделбата на женско и машко писмо, туку само на квалитетна и неквалитетна литература, само по неколку редови тој го побива токму овој став, и не само што ја прави таа дихотомна поделба, туку женското пишување го нарекува плачливо и растревожено, односно растреперено наспроти машкото „вистинско стамено“ писмо. Кон овие предрасуди во однос на стиховите на првите македонски поетеси, по повеќе од половина век подоцна се осврнува Ирена Павлова де Одорико: „Слободоумието на Шуплинова, Ручигај и Трифуновска, ќе биде често преведувано како лесноумие. Нивните солзи ќе бидат доживеани како слабост, а реакциите од нивната хиперсензитивна перцепција, како губитништво. Нивните херојски антитабу потези, мораат да го имаат она потребно, толку насушно ехо, кое ќе им биде од корист како дијамантско наследство и на младите поетеси денес и на новите амазонки на 21-от век. /.../ Токму тој индивидуален квалитет се бореше за некој свој простор и на него се гледаше како на змија што ја кренала главата

од ползењето по земјата, таа укажува на себе во околината која исплашена од нејзиното постоење, бргу-бргу ѝ ја сече“ (Де Одорико 2013: 6). Повеќе од очигледно е дека почетоците на македонското женско поетско писмо биле тешки и дека поетскиот опус на Евгенија Шуплинова и Даница Ручигај бил перципиран како аномалична и наивна уметност, како исклучиво аматерски обид на поетско огласување. Тоа недвојбено доведе до маргинализација на севкупното македонско женско поетско писмо, кое како последица беше заробено во проклетството на заборавот на меморијата. Воопшто за жените, што копнееле и се труделе да се изборат за пристојно место на книжевната сцена на тогашната Македонија и да ја отпочнат својата уметничка кариера, било посебно тешко, бидејќи во никој поглед немале исти услови како нивните машки колеги, коишто им поставувале сопки на своите колешки со својот став, нагласувајќи ја „психолошката состојба на поетесите како резултат на борбата со средината која не го врзува професионалното творештво со жената“ (Котеска 2002: 220-221). Што се однесува до заборавот, може само да се sирне во неколку антологии[1] за да се потврди синтагмата, со која Ирена Павлова Де Одорико ја нарекува својата антологија – „заборавени поетеси“ – првата антологија посветена на македонското женско писмо, објавена во 2013 година со насловот *Антологија на заборавените македонски поетеси*. Во неа Де Одорико нѐ запознава со првите три дами на македонското поетско писмо: Даница Ручигај, Евгенија Шуплинова и Радмила Трифуновска. Насловот е секако на место, бидејќи таа преку нивната поезија ги оживува ликовите на трите поетеси, кои поради општествените услови во кои создавале, поради тогашното бурно време на пресврти и репресии неправедно останале во молк и заборав. Заборавот на првите дами на македонското женско поетско писмо го потврдуваат и изјавите, како таа за Даница Ручигај: „Како многу нешта и тоа во македонска книжевност беше обвиено во тежок, долг молк. На поетесата некако беше заборавено. Требаше да поминат три децении за полека да почне да се урива ѕидот на тишината и да се одмотува тешката копрена од молк... (Чоловиќ, Стаменов 2020: 13).

Многу е интересен фактот дека сепак за Даница Ручигај, која поради трагичната смрт има издадено само две стихозбирки, и за нејзиното творештво се напишани многу повеќе критики, осврти, записи, описи и сл. отколку за поетскиот опус на Шуплинова, која живеела долг живот и успеала да издаде повеќе стихозбирки. За поезијата на

[1] На пример, Миодраг Друговац во *Историја на македонската книжевност: XX* не само што ги нема спомнато стихозбиркиве, туку Евгенија Шуплинова ја опишува само како авторка за деца (Мојсова-Чепишевска 2015: 127-128).

Шуплинова речиси не постојат рецензии и осврти, таа беше најмногу „запомнета од самотијата, во зимата на нејзиниот живот... Тишината за Евгенија Шуплинова. Таа беше најголемиот доказ за неа“ (Де Одорико 2013: 16) пишува Ирена Павлова де Одорико. Како и да било, едно е несомнено – „Денес, женската поетска мапа е збогатена со повеќе имиња на исклучително талентирани и верификувани книжевни појави, како што се Катица Ќулавкова, Лилјана Дирјан, Вера Чејковска, или цела една редица помлади и најмлади творци, на кои на еден за еволуцијата на книжевноста вообичаен начин им претходат Евгенија Шуплинова и Даница Ручигај“ (Андоновски 2003: 5). Несомнено, поетскиот опус на Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова заслужуваат посебна анализа и внимание.

Во продолжение ќе бидат претставени самите поетеси, а потоа и одликите на нивниот поетски израз, а во средиштето на проследувањето ќе бидат двете стихозбирки на Даница Ручигај и три стихозбирки на Евгенија Шуплинова.

2.1. Творештвото на Даница Ручигај

Во светот постои културна предрасуда дека „жените имаат помал креативен капацитет, дека нивната работа е повеќе декоративна, минијатурна, сентиментална, дека нивните вештини се повеќе мануелни отколку интелектуални, со други зборови жените се добри како објекти на туѓата уметност, но ретко се способни за продукција на добра уметност“ (Капушевска-Дракулеска 2011: 393-400), но Даница Ручигај, првата македонска поетеса со своето творештво го докажа спротивното.

Поетеса Даница Ручигај е родена во Скопје на 5 мај 1934 година. Своите детски денови и своето основно образување ги минала на Водно. По основното училиште, Даница Ручигај го продолжила своето образование завршувајќи класична гимназија во Скопје. Токму во тие години, таа ја истражува и се запознава со античката култура, која остава силен впечаток врз нејзиното творештво. Ручигај по гимназиското образование студирала и дипломирала на Филозофскиот факултет во Скопје на Катедрата за југословенска книжевност. Таа за време на својот краток живот успеала да се вработи во Министерството за култура на Македонија. Своите први песни Ручигај ги објавува кон крајот на педесеттите години на минатиот век во познатите македонски литературни списанија „Разгледи“ и „Современост“, а се појавува и во периодиката од другите јазични подрачја на некогашна Југославија. Годината 1960, годината на нејзината објава на првата поетска книга, е пресудна не само за таа млада жена туку и за македонската

книжевност воопшто, бидејќи токму со објавувањето на својата прва стихозбирка *Сребрени ноќни игри* таа стана првата македонска поетеса со објавена книга, „која предизвика голем интерес кај читателска публика, не само заради тоа што беше прва книга на жена – поет, туку и заради песните и стиховите какви што дотогаш немаше забележено во македонска поезија“ (Чоловиќ, Стаменов 2020: 14-15). Нејзиниот младешки живот, полн со потенцијал и со светла иднина, за жал трагично го прекинува скопскиот земјотрес на 26 јули 1963 година. Така, првата македонска поетеса загинува само на 29-годишна возраст. Само неколку дена пред тој фатален ден таа уште чекала одговор дали нејзината втора стихозбирка е прифатена за печатење. За жал, стихозбирката насловена *Заробеници на ветрот* (1963) излезе постхумно, онака како што самата авторка ја беше подготвила и предала за печатење непосредно пред својата смрт.

По постхумното излегувањето на *Заробеници на ветрот* поетското творештво и самата поетеса некако постепено почнале да се обвиваат во молк и заборав. Почнале да дебитираат нови поетеси, нови млади поети, градот по земјотресот се обновувал и може да се каже дека дури е природно што со текот на времето поголемо внимание посветувале на видливи нешта, отколку на тие што се преселиле „на оној свет“. Од тој аспект, на некој начин е разбирливо зошто полека творештвото на Ручигај Даница станува подзаборавено и е во втор план, и зошто треба „да поминат три децении за полека да почне да се урива ѕидот на тишината и да се одмотува тешката копрена од молк...“ (Чоловиќ, Стаменов 2020: 18). По тоа долго време, Даница повторно се појави најпрвин преку аматерската театарска група „Ситуакција“, чија претстава создадена од нејзините стихови во 1992 ја освои Гран-при наградата на Светскиот аматерски театарски фестивал во Лион, Франција, а по една година објавена е и збирката *Поезија*, која ги содржи двете нејзини збирки. За запознавање со творештвото на Ручигај голем придонес има книгата излезена во 2003 година – *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*, која ги содржи двете збирки поезија и речиси сè дотогаш напишано и кажано за Ручигај и за нејзината поезија. Книгата излезе под авторството на Свето Стаменов и Искра Чоловиќ, новинари во Македонското радио, по повод четириесетгодишнината од трагичната смрт на првата македонска поетеса. Книгата е од големо значење, бидејќи четири децении по заминувањето на Ручигај повторно ја оживува нејзината поезија и се обидува да ја запознае културната сцена во Македонија со првата македонска поетеса.

Даница Ручигај не само што е една од двете први македонски поетеси, туку воедно со бројни иновации од аспект на стилски постапки и тематски аспекти во своето

творештво постави одредени стандарди и одредишта за наредните генерации македонски поетеси, па и поети. Иако таа успеала да напише само две стихозбирки, големото влијание на Ручигај врз афирмацијата на поетесите кои се јавуваат по неа се должи пред сè на смелото соочување со предрасудите и нивно разобличување, како и слободоумното изразување на посебен лирски сензибилитет, што неретко бил неразбирлив за критичарите во тогашниот период. Нејзиниот поетски опус е вонвременски, до ден-денес носи посебен печат и со тоа останува универзален и актуелен и во денешно време. По цели шест децении од објавувањето, песните поразуваат со својата ангажираност и модерност, што може да се смета за критериум на квалитетна книжевност (Ковач 2020).

2.1.1. Рецензии и одгласи за поетското творештво на Даница Ручигај

Излегувањето на збирка поезија *Сребрени ноќни игри* во 1960 г. е од огромно значење за македонското поетско писмо, иако тогашната културна сцена, како што посочуваат рецензиите од тоа време, не ѝ искажа доволно достојно добредојде. Ако знаејќи го тоа го гледаме животот на Ручигај и особено нејзината постапка на кршење мраз и јавно настапување со својата поезија против општествените норми, тој храбар чин ќе биде уште поскапоцен. Прв, за нејзината дебитантска стихозбирка, пишува Иван Чаповски во априлското издание на списанието *Студентски збор*. Тој ќе ја опише како успешно деби, како поетски израз кој се стреми кон модернизмот, но сепак Чаповски во стиховите на Ручигај освен бледи импресии наоѓа и длабоко доживување на трепетни емоции како неспокој, меланхолија, страст и љубов. Чаповски го истакнува свежиот, иновативен начин на опејување на љубовта, иако тој мотив е еден од најчестите инспирации во тој вид книжевност. Тој издвојува: „Прескокната е исфорсираноста, онаа површност на поетското искажување“ (Чаповски 1960: 6). Другите критики по Чаповски биле прилично немилосрдни и пристрасни. На пример, Петре М. Андреевски (1960) поетските мотиви ги квалификува како малуброjни и сиромашни, и во тоа гледа причина за повторување на речиси исти изрази, та стихозбирката ја означува како еднолична и наративно анемична. Иако станува збор за прва, младешка, на некаков начин површно напишана поезија, како што заклучува П. М. Андреевски, тој сепак наведува дека стихозбирката содржи и поистенчени стихови, како на пример во „Прсти“, „Во Катланово“, „Името ти е маж“ и др. Истите песни ги издвојува и Александар Ежов во својата рецензија во *Современост,* анализирајќи ја збирката поезија од гледна точка на

нејзината структура, па како средиштен мотив тој несомнено ја издвојува љубовта. Тој посебно ги истакнува стиховите од вториот циклус и ја критикува како неиновативна и стилски слаба со неразвиена метафоричност, реторичност и недестилираност на изразот (Ежов 1960: 146). Се забележува дека критичарите првенци во разгледувањето на оваа поезија „не го кријат изненадувањето од женското доживување на љубовта и сексуалноста, што според нив ризично си поигрува со востановените впечатоци во поезијата на поетите и ја распрснува лирската чувственост во некои непознати насоки“ (Величковска 2022: 46). Андреевски го побива тоа со следниот свој исказ кога признава дека не е свикнат на женското восприемање на љубовта и вели: „’Рбетот, за кој се држи оваа поезија и околу кој ја одржува својата еднолична носивост, е љубовта на жената, што во својата загриженост се определува за поинаков морал на чувствата од оние на кои сме свикнале, иако не во целост...“ (Андреевски 1960: 150). На многумина во оваа поезија им пречеле доминантните моловски акорди и „тага што на моменти преминува во болна резигнација“ (Ежов 1960: 145), што според Ежов и Андреевски не е одлика за голема длабочина, каква што тие барале во добрата поезија. Иако разновидни, првите рецензии за првата стихозбирка на Даница Ручигај сепак имаат и многу заедничко. Критичарите се согласуваат кога ѝ оддаваат признание за првата стихозбирка на една авторка во Македонија и како нејзини одлики ги набројуваат искреноста, полното доживување и длабоко разбирање на женската психа (Ковач 2020: 7).

Можеби првите критики биле остри и строги, но сепак квалитетот на нејзината поезија и врвниот потенцијал што веќе го носи првата стихозбирка, како и самиот факт што таа е основоположничка на македонската женска поезија, со што станува еден од клучните дејци на македонската литература и култура, на Ручигај ѝ обезбеди брза афирмација. Веќе во 1969 година приредувачите Тришо Стојановски и Петре Бакевски Даница Ручигај ја претставиле во зборникот на повоената македонска поезија *Огнови и време*, потоа во 1977 година со седум свои песни станува дел од антологијата (*Антологија савремене македонске поезије*) на Димитар Митрев излезена во Нови Сад (Саздов 1991: 237), со што всушност е и единствена жена вклучена во таа антологија. А не долго после тоа, во 1986 г., вклучена е во изборот *Special Yugoslav Women's Poetry Number of Skylark* во Индија, што го состави Ајша Захировиќ. Од друга страна, интересен е фактот што во речиси сите критички осврти или рецензии за Даница Ручигај, таа е именувана како „автор – жена“, а како „поетеса“ за првпат е именувана од авторката Гордана Михаилова-Бошнакоска дури во 1993 година (Г. Михаилова-Бошнакоска. 1993. *Капната капка*. Во: *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Ур. Свето Стаменов.

Скопје: Делфина 3, 2003, 176-180.). Таа информација многу јасно ја потврдува пристрасноста на општеството и културната сцена во тогашното време и директно укажува на неприфатеноста на поетесата како таква.

2.1.2. Одликите на поетското творештво на Даница Ручигај

Нова жена

Елен Сиксу, во својот есеј „Смеата на Медузата“ од 1974 година, пишува за појавата на новата жена и за тоа за што таква нова жена треба да пишува како писателка. Таа вели дека „Жената мора да пишува самата: мора да пишува за жените и жените да ги доведе во писмото, од кое беа изгонети исто толку насилно како и од нивните тела – заради истата причина, од истите закони, со истата фатална цел. Жената мора да се стави себеси во текстот – како и во светот и во историјата – со своето сопствено движење“ (Сиксу 1975). Иако тој есеј бил пишуван четиринаесет години по излегување на стихозбирката *Сребрени ноќни игри*, сепак читајќи ги стиховите на Ручигај, непосредно, лично се запознаваме токму со една таква нова жена. Зборовите на Сиксу можат до последен збор да ѝ се припишат на Даница Ручигај и на нејзиното творештво. Педесеттите години, време на социјализмот во Југославија и соцреализмот во книжевноста, време кога, како што пишува проф. д-р Виолета Христовска, на жените многу нешта им биле недостапни, „речиси 99 работи од оние што им се дозволувале на мажите, толку им се забранувале на жените во тоа време“ (Христова 2003: 248), сепак една млада девојка се осмелила во својата поезија јавно да му се обрати на мажот и да се определи во однос со него како жена – „Жена сум“ (Ручигај 1960: 33). Уште повеќе, таа се осмелила да го предизвика со својата женственост, телесност, кога слободно вели „Земја сум. / Здивот твој донеси го / Како јужен топол ветер / Ќе ја испијам твојата пролет / Да ме оплоди“ (Ручигај 1960: 33). Стиховите дефинитивно ја навестуваат новата жена која пишува за себеси, за своето тело, за своите страсти и за својата плодност. На тој начин се добива попластична и пореална слика за жената од онаа што ја идеализира општеството како некој идол. Од овој аспект интересни се и стиховите на песната „Љубов“: „Ти таму внатре / Што ми седиш како икона / И ме уништуваш / Да бидам само жена“ (Ручигај 1960: 37). На иконата најчесто е претставен некој светец, света личност што посредува за нас пред Господ, значи некој кој има авторитет врз нас и на кој сме му потчинети. Светецот секако е маж. Во овие стихови Ручигај директно ѝ се спротивставува на таквата потчинетост, кога ѝ се одзема вредноста на жената со тоа што

нејзе постојано ѝ е потребен посредник, авторитет – маж, со тоа ја уништува и ја прави само жена, а само жена може да се дефинира со зборовите на Татјана Срцева-Павловска (2018), која пишува дека жената во македонската литература вообичаено е скромна, слаба, пасивна и страда. За слични сексистички општествени претстави за „само жена“, со одредена доза иронија пишува Ручигај во следните стихови „Излези ако си поголем / од ноќново губење во недоглед / оти жената пред сечии очи / е само топла и податна“ (Ручигај 1960: 69, „Исповед“). Во тие стихови гледаме и еден, за тоа време дрзок начин на обраќање кон машкиот адресат, кога во императив му вели „излези“. Воопшто двете стихозбирки на Ручигај се еден постојан дијалог во второ лице од машки род. Таа го предизвикува и малку саркастично ја нагласува неговата машкост во стиховите како „Кажи и не премолчувај ги / Дарбите благословено / Дадени од оној ГОСПОД / Што се за'ртил во машкоста твоја и понатаму Сакам да те заљубам / Машкоста да ти ја претопам / Та род да се изроди...“ (Ручигај 1960: 53, „Илузија“). На сличен начин можеме да зборуваме и за целиот циклус „Не играј си меѓу моите прсти“, каде што императивно лирскиот субјект – жената му забранува на мажот да си игра со неа. Таков вид забрана од страна на една жена во тоа време била нешто незамисливо.

Иако прилично млада, Ручигај била многу свесна за положбата на жените во општеството и често ја допира таа тема во своите песни; пишува за жената, за позицијата на жените и тоа го прави противставувајќи ја наспроти мажот. Еманципацијата на жените во тогашното време била непосредно поврзана со добивање глас, а да се има глас значи да се зборува и да се биде слушнат. Ручигај копнеела по тоа да биде слободна, да зборува, да пее и да биде слушната. Се чини дека замолчеността, состојбата на игнорантност за неа како да е најголема катастрофа, како што посочуваат следните стихови кои градирано ја изразуваат состојбата во која се наоѓа: „/.../ Огнов ме изгоре / Родов ме проколна / Ти не ме слушаш“ (Ручигај 1960: 64, „Сребрени ноќни игри“). Па затоа таа одлучува да го прекине молкот и да го сврти вниманието кон нејзиниот глас. Кога таа вели „Ова е моето последно молчење“ (Ручигај 1960: 36, „Ова е моето последно молчење“), не се работи само за емотивен излик на моментален гнев, туку за манифестација на слобода. Своето право да зборува го бара и преку насловната песна „Сребрени ноќни игри“: „/.../ Па пушти го моево грло / Нека се чуе пискот / Еден единствен /.../“ (Ручигај 1960: 63, „Сребрени ноќни игри“). Глаголот „пушти“, повторно е во императивна форма во второ лице. Понатаму тоа се градира со стихот „Ти станувам збор“ (Ручигај 1960: 63, „Сребрени ноќни игри“), каде што поетесата се поистоветува со збор, со тежината и авторитетот што го носат зборовите, а во тоа време не им бил даден

на жените. Со тоа ја изразува свеста за тоа какво значење имаат јазикот и огласувањето. Даница Ручигај преку своето творештво, со својот глас всушност храбро ѝ пркоси на традицијата – на традиционалното воспитување на жената, на улогата на жените во тоа време и се искажува против ограниченоста на можностите за дејствување што ѝ биле доделени.

Мотивот на женското тело и телесното

Новина во македонското поетско писмо е и опејувањето на женското тело и телесноста од перспектива на жена. Токму тоа е во непосредна врска со цитатот на Елен Сиксу, која зборува за тоа дека новата жена пишува за себе лично, дека пишува за своето тело и тоа самоиницијативно и од својата перспектива. Иако двете збирки поезија на Ручигај се исповедна поезија, каде што поетесата е свртена навнатре, кон својот внатрешен свет, сепак ретко, во одредени песни таа се осмелува да се поистовети и со своето тело. Тоа го прави внимателно, со почит и суптилно, но го прави. Со тие стихови ни дава на знаење дека таа го зема предвид и својот физички изглед: „Ова тело широко женско / И овие рамења растворени“ (Ручигај 1960: 51, „Твојот крст е мојата моќ“).

Општопознат факт е дека жената има одредена заводлива моќ и тоа го постигнува токму преку своите телесни чари, што во книжевноста кулминираше во култ на *femme fatale*, во жена погубна за машката власт и автономност, како што ќе биде прикажано во наредните глави. Зародиш на особините на една таква фатална жена се кријат и во стиховите „Жена сум што пак / Ќе ти поверува / Што одново ќе се роди / Да те догори / И пак да те остави / Молбен и повторлив“ (Ручигај 1960: 51, „Твојот крст е мојата моќ“) – станува збор за жената навидум кротка, што одново ќе му поверува на својот избраник, ќе го запали со своите волшепства, но ќе го остави да гори сè дури не остане догорен или истрошен, со молби и копнеж по уште. Така и во стиховите „Сакам да те заљубам / Машкоста да ти ја претопам / Та род да се изроди...“ (Ручигај 1960: 53, „Илузија“), се насетува едно покорување на мажот во однос на жената. Таа тоа го прави со својата посебна сила − со раѓање потомство, што особено во поранешните времиња значело скапоцено богатство за мажите. Веќе во првата воведна песна „Предигра“ поетесата е свесна за тоа: „Треба да се има едно малечко дете / Што ќе ни ја поврати вербата во раѓањето“ (Ручигај 1960: 10, „Предигра“).

Маја Ковач истакнува дека „Од концепцијата за запоставена мајчинска улога на жена во патријархален систем, поетесата сепак се дистанцира со стихови од песната „Сакав едноставно...“ (Ковач 1963: 86), во коишто како највисока вредност на пиедестал

се поставени здрави деца, а парадокс е дека произлегуваат од болно суштество без разум“ (Ковач 2020: 24). Тоа се однесува на следниот стих: „Од луда жена ништо не полудува / Важно здрави деца може да раѓа /.../“ (Ручигај 1963: 86, „Сакав едноставно...“). Понатаму Ковач пишува: „Ироничниот став можеме да го разбереме како мошне ангажиран во смисла на барање целосно внимание за жената, за нејзината положба во општеството и за здравјето, а тоа не е редуцирано само на физиолошки потреби и функции, туку треба да се грижи и за (нејзината) душевна благодат и внатрешен мир“ (Ковач 2020: 25). Се гледа дека самата поетеса не е дел од тоа кога пишува „/.../ Собери ги своите посеани / Соништа по мене. / Ќе ја заборавам / Плодноста на својата облина“ (Ручигај 1960: 57, „Последна игра“). Директно во второ лице еднина на љубовникот му наредува да престане да сонува за неа, дека плодноста на нејзината облина е сè што тој посакува. Овие стихови сведочат за тоа дека Ручигај се стреми кон ослободување од општествените стеги и без препреки пишува за женската плодност и способност на раѓање.

Во песната со сугестивен но едноставен наслов „Жена“, може да се види каква претстава за жена имала Ручигај:

ЖЕНА
„Земја сум.
Здивот твој донеси го
Како јужен топол ветер
Ќе ја испијам твојата пролет
Да ме оплоди.
Го барам твојот здив
Да го осетам небото.
Натопена сум од дождови
Што те задоија тебе
Да израснеш
Дај ми ја убавината
На твојот здив
Жена сум
Ќе те надојам
Да израснеш
Со раце претопени

Во жедта за поилото.“
(Ручигај 1960: 47, „Жена“)

Во оваа песна поетесата ја поистоветува жената со земја. Таа паралела се гради токму на женската способност за раѓање и плодност, а понатаму жената е претставена како доилка. Иако станува збор за тоа како Ручигај ја претставува жената, таа песна е пронижана со алузии на сексуален однос. Прекрасна љубовна екстаза, иако користи претпазливи метафори, сепак се чувствува тоа треперење на женското тело што жеднее по здивот, по близината, по неговиот допир („Натопена сум од дождови“). Еден од најчестите мотиви со кои во поезијата се потенцира ерос е природата и природните појави, кои ги користи и Ручигај алудирајќи на преплетување на женско со машко тело. На ова место метафората „жена – земја“ повторно ја игра клучната улога. На почвата ѝ е потребен дождот за да се навлажи и за да може семето да порасне, како што и машката течност ќе ја напои женската утроба. Слично, мотивот на небото на песната ѝ дава еротичка конотација во стихот „Го барам твојот здив / Да го осетам небото“ – алудирање на оргазам преку допирање на небото.

Љубовта не е само душевно чувство и внатрешна состојба, таа го придвижува и физичкото тело со сите негови сензори за доживување физички аспекти на љубовта и вљубеноста. И за тие доживувања ни зборува Даница Ручигај, отворено говорејќи за еросот и страстите, како што видовме веќе во песната „Жена“. Во песната со сугестивен насловот „Наутро“, читаме за тоа како лирскиот субјект трепери од возбуда, вознемирено исчекува кулминација на сите тие емоции: „Морници низ телово мое / Се превикуваат како пламен / Последниот грч по смиреноста / Ме напушта. / Станувам пламен јазик“ (Ручигај 1960: 34, „Наутро“). Повторно природата е таа под чија покривка се крие страста на лирскиот субјект. Чест е притоа и мотивот на пролетта: „Телото ме залепува до пролет / Наутро кога излегувам. / Пролетта ме возбудува. /.../“ (Ручигај 1960: 34, „Наутро“). А пролетта е време кога сè е во цут, сè е препородено, одново се раѓа, осветлено е со сонце и во природата владее своевидна хармонија.

Во циклусот „Не играј си меѓу моите прсти“, Ручигај го спојува природното со телесното, со што ги сензуализира своите искуства, како пример можам да ги наведам следните стихови: „во росата на неговите ноќи“ (Ручигај 1960: 29, „Прсти“), „не играј си меѓу моиве / ледени прсти / ќе те земам како грутка од сонце / да ме затоплиш“ (Ручигај 1960: 30, „Прсти“), „во нашите погледи / Изникнаа сите сонца“ (Ручигај 1960: 32, „Во Катлановo“). Во овој контекст би сакала да ја истакнам песната што го носи насловот на

стихозбирката „Сребрени ноќни игри“. Кога ќе се прочита насловот првпат, без контекстот, може слободно да означува нешто волшебно, може да го наведе читателот да помисли на некоја бајка, таков впечаток даваат оксиморонски поставените епитети *сребрени* и *ноќни*. Но, всушност, станува збор за сосема поинаква игра, за игра на љубовта: „Чуј ја играта сребрена / На две грла / На две израмнети Утроби. / О, слатко заклопи ги / Желбиве надвиснати / Што се втурени од огнови / Колку печат човеку. / Играва на сребрена ноќ, / Играва на сребрени тела, / Играва на сребрени огнови / О, човеку продолжи ја, / Па пушти го моево грло / Нека се чуе пискот / Еден единствен / што ќе те разгрне / да ми се отвориш / Па да влезам човеку /.../“ (Ручигај 1960: 49, „Сребрени ноќни игри“). Песната пее за одредена ноќна активност. Иако е ноќ, ноќта свети. Насловот, според Јасна Котеска (Котеска 2002: 122-123), е намерно недоследна синтагма бидејќи месечината е сребрена, светла, а ноќта темна. Во песната, меѓутоа, ноќта се сребри и од страсни, жешки тела. Во стиховите се истакнати две грла, две утроби и две тела: „утробите се израмнети, можеме да замислиме дека двајцата лежат еден врз друг, додека играта не заврши со врисокот навестувајќи го оргазмот“ (Ковач 2020: 122). Ако се погледне како е градена, односно составена песната, може да се забележи одредена градација, налик на онаа на љубовен чин. Песната започнува со предигра, па постепено разгорување, за на крајот таа да избликне во екстаза на слобода и уживање.

Ручигај навистина суптилно и софистицирано ги вклучува во своето творештво мотивите на еросот и телесноста, најверојатно поради општеството и времето во кои творела. Токму аспектите на префинето еротизираната поезија на Ручигај потврдуваат дека не треба да се сфати дека нејзините стихови се огласуваат со банална женска разнеженост, односно сентименталност, овде е очигледна интенцијата за пронижување на пеењето со разнообразието на своето (поетско) битие: исконско, моќно, светотворно, женско... Од друга страна, непренебрегливи се и аспектите на провокативност и иронија во нејзините стихови, што е несомнено нешто ново. „Со тематизирање на телото, на сопствената телесност и сексуалност поетесата ѝ пркоси на долгата христијанска традиција на затскриено тело и регулирана сексуалност. /.../ Дрската одлука на Ручигај можеме да ја разбереме со помош на две околности: првата е веќе споменатиот нов општествен поредок којшто ги одбива религиите и забранува верски обичаи, а другата е интерес за старогрчката култура во којашто телото, дури и голото, е уважувано, еротиката е прифатлива, а сексуалноста не служи само за репродукција, оти еленската земја не овозможуваше опстанок на бројни потомства“ (Ковач 2020: 27).

Љубовта

Својата дебитантска стихозбирка од триесет и шест песни Ручигај ја почнува со еден кус прозен запис: „Ако влегуваш во овој храм, во кој љубовта е вера помоли се“ (Ручигај 1960: 6), со што таа директно нè воведува во светилиштето на својата религија – Љубовта. Токму мотивот на љубовта е во средиштето на таа стихозбирка, која е всушност „едно постојано обраќање до мажот и еден внатрешен монолог на жена што минува низ сите доживувања на љубовта“ (Матевски 1993: 98). Критиката што ја толкувала стихозбирката на Ручигај пред сè била сосредоточена на љубовната тематика и исповедничкиот аспект, што се постигнува преку дијалог со машкиот субјект, бидејќи на тој начин се создава внатрешен монолог, но всушност се работи за многу послоевита и покомплексна поезија. Токму поради таа комплексност е од вонредно значење за македонското женско поетско писмо, бидејќи ги преформулира дотогашните норми. На пример, Христо Петрески за поезијата на Ручигај ќе забележи дека таа „пишува атипично, бидејќи иако е жена, иако и нејзините песни се со љубовни нијанси, би рекол, тие не прозвучуваат само како љубовни напеви, како љубовни рефрени, туку во нив има и асоцијативност, има и мисловност, има и урбани елементи“ (Петрески во Чоловиќ, Стаменов 2020: 239-243). Читајќи ја неговата изјава, неизбежно се поставува прашањето: а што е типично женско писмо, како според него се пишува како жена? Понатаму, Петрески заклучува: „Значи, Даница Ручигај е современ автор кој пишува сликовита, мисловна, асоцијативна лирика. Во средиштето на нејзината поезија се осаменоста, поединецот, човекот, едноставно младиот човек кој се бара себеси, човекот кој се наоѓа пред многу крстопати и беспатја, но и она што е за мене мошне битно – нејзината мисла е есенцијална и на изразно стилски план“ (Петрески во Чоловиќ, Стаменов 2020: 239-243). Песните со љубовни мотиви во поезијата на Ручигај, всушност опфаќаат поширок спектар на емоции. Како што беше во претходната глава нагласено, Даница Ручигај пишувала и песни со суптилна, софистицирана еротика и љубовна страст, потоа имаме љубовни песни исполнети со некаква меланхолија, тагување, неспокој и болка. Тоа се исповедни песни во кои Ручигај ја излева својата душа, лирично му се предава на саканиот и му го исповеда своето срце, како на пр. и во нежната, интимистичка песна „Ги оставив“:

„Ги оставив
Сите свои залези
Во твоите раце

Да изгреат.
Ги оставив
Сите ноќевања
На твоето чело
Да ги разденuш.
Ги оставив
Сите свои sвезди
На твоите плеќи
Да ги однесеш.“
(Ручигај 1960: 18, „Ги оставив“)

Својата љубов на тој анонимен избраник му ја исповеда и во песната „Името ти е маж“, во која признава дека тој повеќе живее во нејзината илузија: „Не можам со ништо / Да те споредам. /.../ Те имам таков / Каков што не си. / Илузијата по тебе / Ќе ја залепам / Како плакат / На секој друг сретнат / Да не те забележувам / Таков каков што си / Оти те љубам / Маж си. /.../“ (Ручигај 1960: 45, „Името ти е маж“).

Извесна тага, разочарување поради неостварена љубовна приказна во, повторно, пронижаноста и со природата наоѓаме и во песната „Во Катлановo“: „/.../ Во нашите погледи / Израснаа сите зеленила, тогаш на оној рид / Ги однесовме сите сонца. / Во нашите погледи / Се родија сите наши деца, / Се сеќаваш и умреа. / Кога сонцата се изморија / Во нашиве очи / Ги склопивме тогаш. / Нашите очи се пеплосаа“ (Ручигај 1960: 32, „Во Катлановo“). Морничава атмосфера на тага и некаков неспокој, што не ја смирува ниту љубување ниту близината на саканиот, провева во стиховите на песната „Привидувања и сенки“:

„Привидувањата доаѓаат неочекувано и затворено
Бргу се спуштаат по контурите на мислите
И неодредено по мускулите на времето
Ништо не се изменува по нашето заедничко
Љубување останuваме деца на сите сенки
И ова привидување на мртви новороденчиња
Оковано ги сплеткуваме мислите
Нивниот живот лежи долу под нозете
Со молбен поглед и црнина

Телото постојано го следат сенки
Упорни единствени и неодредени
По секое љубување останuваме
Сведоци за себе /.../“
(Ручигај 1963: 21, „Привидувања и сенки“)

Јасно е дека поетскиот израз на Ручигај во втората стихозбирка е веќе поистенчен, метафорите се поодбрани и таа веќе не ја идеализира љубовта како некое избавувачко чувство. По „љубувањето“ темните сенки и облаци што го прекриваат небото на лирскиот субјект не исчезнуваат, само таа станува повеќе свесна за себеси („По секое љубување останuваме / сведоци за себе“ [Ручигај 1963: 21], „Привидувања и сенки“). Интересно е што поетесата на етеричните нешта им дава карактеристики на телото: „контурите на мислите, мускулите на времето, сенките искривени и долги...“ (Ручигај 1963: 21, „Привидувања и сенки“). Исто така, од истата песна треба да се истакне стихот „И ова привидување на мртви новороденчиња“, што можеби алудира на абортус од страна на лирскиот субјект, а што, од друга страна, би можело да се поврзе и со чувството на бреме, што се опишува во стиховите како и со привидувањата и сенките.

Интересна е песната „Љубов“, што во целиот поетски опус на поетесата се издвојува по тоа што всушност зборува за љубовта, но со сосема поинакви ноти. Читајќи ги тие стихови, имаме чувство небаре лирскиот субјект се лути и се кара со персонифицираната љубов, што толку често во поезијата е идеализирана и возвишена. Лирскиот субјект како да ја предизвикува љубовта на дуел и ѝ вели: „Ти таму во нас / Што се облекуваш / Со нашата крв и месо / И нѐ лажеш со нашата / Очовеченост. / Излези со храброста / На времињата“ (Ручигај 1960: 37, „Љубов“), за на крајот да каже: „Излези ако можеш / Распарчај ги своите вртлози / Што ти ги измислил некој / Извади ги иконuве голотија / Што мамат. / Ништо не можеш / Злосторник си / Твојата бестелесност / Е суетата наша. / Некој сепак те измислил / ЉУБОВ“ (Ручигај 1960: 37, „Љубов“). Љубовта е апострофирана како некоја сила однатре што го контролира лирскиот субјект и притоа мошне необично прозвучува компарацијата љубов – икона. Иконата е слика на светец, на нешто издигнато, возвишено. Но во овој контекст иконата е споредена со идеалот на љубовта, претставата за неа, во која се крстиме како пред идеализирана слика, а која секогаш одново во животот е изневерена зашто е нестварна.

Во *Заробеници на ветрот* – втората збирка поезија на Даница Ручигај има бројни песни што пеат за љубовта, но овој пат не се толку натопени со страст и вжештеност,

туку повеќе со болка и неспокој. Во песната „Осамен разговор со љубовта“ Ручигај пее за тоа дека од некаков нестабилен однос, од повторливото исчезнување на машкиот субјект, таа останува разочарана и ранета. Така љубовта во поезијата на Ручигај добива поширока лепеза на емоции, како во следните стихови:

„/.../ Во колку бои ќе ја претвориш мојата мисла
Трепетлива и незаконита таа мисла во која исчезнуваат
Оплеменетите игри поткрепени од твоето кревко
треперење
Низ колку настани ќе ме разоткриваш за да ја
Осознаеш мојата недвижна полноводна река /.../
Низ неколку умирања ја создавав својата бесконечна
Разглобена намера и по секое умирање
Те осознавав како постојано траење
Бесконечно оддалечено од времето и просторот
Во која од своите игри сакаш да ме преобразиш
За да ме однесеш победена и немоќна /.../“
(Ручигај 1963: 39, „Осамен разговор со љубовта“)

Даница Ручигај во таа стихозбирка во одредени стихови пишува за љубовта со извесна мера рационалност, иако песните се лирични и полни со метафори. Таа е свесна дека во односот „ти огромен јас малечка ти снажен јас немоќна“ (Ручигај 1963: 42 „Прошка од водите и ветрот“), односот меѓу мажот и жената не може да се развива во насока на рамноправна заедничка изградба и не може да биде хармоничен, туку е осуден на пропаст и неуспех: „Ти премногу безболен јас сета изранета / Без дното ти ги предадов рацете / Цела една населба од замислени денови / Бескрајно се предавам две долги темни сенки / Го чинат тој пат по кој доаѓам“ (Ручигај 1963: 42, „Прошка од водите и ветрот“) – та дури можеме да се запрашаме што навистина се случило и што останало само во имагинацијата на лирскиот субјект како дел од нејзините илузии и фантазии („Цела една населба од замислени денови“ [Ручигај 1963: 42, „Прошка од водите и ветрот“]). Иако Ручигај опејува едно толку често чувство на љубовна немоќ, таа тоа го прави несекојдневно, користи иновативни метафори, без клишеизирани описи и оплакувања. На пример, длабокиот копнеж ќе го срочи на следниот начин: „Во себе сакам да те

доближам / да го допреш бурното / струење на крвта за да / Одминеме во оддалечен / настан за човечкото око“ (Ручигај 1963: 45).

Мотивот на природата

Едно од најдобрите нешта што ни се дадени во животот е способноста да се свртиме кон природата со оглед на тоа што таа е нашиот прв импулс, бидејќи во неа препознаваме бројни облици на утеха. Природата се вбројува меѓу најчестите слики или средства преку кои еден поет, односно поетеса го опејува своето внатрешно доживување. Таа е посебен вид оаза на метафори, компарации и поистоветувања. И Даница Ручигај своето засолниште го наоѓа токму во природните појави, звуци, слики и бои. Тешко е притоа мотивот на природата да биде истакнат одделно како издвоен мотив, бидејќи тој е присутен и во другите мотиви, и е како некаков мост помеѓу земното и интимното. Како што покажуваат досега опишаните примери, мотивот на природата се употребува во преносно значење при изразување љубов, страст, опишување нешто телесно и некои други емоции (пример: лирскиот субјект себеси се идентификува со неколку различни метафори: „раскршена птица**“**, „изорана нива без плод и жена без почин“). Мања Величковска во своето дело токму за Даница Ручигај пишува дека „Пејзажното пренесување на внатрешните сентименти на лирските субјекти, преку метафоричното подредување на елементите од природата, будат есхатолошки визии за додавањето на крајот на едно време, фатени во вакуум за да не се разредува“ (Величковска 2022: 51). Во овој краток дел, би сакала пред сè да го истакнам мотивот на ветрот, којшто е содржан и во насловот на книгата *Заробеници на ветрот*. Критиките за својата стихозбирка, за жал, поетесата не ги дочека, но тие ги опеваат спецификите на нејзиното творештво како изворност на доживувањето, поетска транспозиција на внатрешните содржини и деликатно опишување на емоциите. Иако споредувајќи ја со првата стихозбирка *Заробеници на ветрот* Ежов ја означува како подобра поради поразвиените, позадлабочени мотиви, метафорика и стих, сепак ѝ забележува недостатна развиеност што го објаснува со почетна фаза на опусот (Ежов 1963). Две години подоцна, во 1965 г., наидуваме на уште еден осврт, овој пат на М. Друговац во списанието *Живот*. Миодраг Друговац (1965) во врска со Даница Ручигај напоменува неостварена поетска амбиција, а збирката *Заробеници на ветрот* ја определува како поавтентично продолжување на изгубеноста во стихови којашто води кон отуѓеноста и смртта како катарзичен излез. И тој ја означува Даница Ручигај како оригинална поетеса во расцут. Самиот наслов е интересна синтагма, бидејќи ветрот кај „Даница Ручигај /.../

е симбол на злото, односно одминливост од овој свет. Тој за неа е нешто разорно! Ветрот за неа е нешто што урива!“ (Момировски во Чоловиќ, Стаменов 2020: 127), а многу слично го толкува и Миодраг Друговац: „Ветерот е симбол на злото, тој поседува несовладлива урнувачка енергија што го толчи човечкиот труд, неговата егзистенција, а во овој случај поетот го претвора во ’Сенештоʿ врзувајќи го како свој плен, свој заробеник“ (Друговац во Чоловиќ, Стаменов 2020: 57). Интересен аспект за разбирање на мотивот на ветрот во поезијата на Ручигај е коментарот на Друговац, каде што тој се прашува зошто токму ветрот е кардинална метафора во таа стихозбирка на Ручигај и притоа одговорот го наоѓа во следново: „Зашто тој е од машки род. Тој е ветар. Ручигај во секоја од своите песни поетски општи со третото лице еднина во машки род: ’Тој‘“ (Де Одорико 2013: 57). Дали навистина токму машкиот род на зборот ветар има таква круцијална улога или ветрот повеќе ѝ служи на поетесата поради своите својства? Читајќи ги нејзините стихови, на читателот најчесто ветрот му асоцира на слобода, на некоја неограниченост, ветрот дува каде и да посака. Но исто така ветрот има и некои малициозни особини, тој ако дува со одредена сила разурнува, носи хаос и неред, за што зборува поетесата во песната „Сакав едноставно да го доживеам сè она што се случува меѓу луѓето отсекогаш“, каде што двапати се појавуваат стиховите „Луд ветар / Луди ги прави дрвјата / Луд го прави воздухот / Луди ги прави сите нешта“ и по втор пат „Луд ветар / Луди ги прави дрвјата / Ветар нема по дождови / Ветрот ќе ме претвори / во сенешто / И нема да постојам“ (Ручигај 1963: 11, „Сакав едноставно да го доживеам сè она што се случува меѓу луѓето отсекогаш“). Во овие стихови можеме да разбереме директно, небаре опишуваат некоја природна катастрофа, како вистинскиот ветар ги корне дрвјата, го прави воздухот неподнослив и едноставно сè опфаќа во својот вител. Од друга страна, ветрот можеме да го разбереме како метафора за некоја сила, за некое чувство што го прави човекот луд, што му го заматува видот да не ги види ниту дрвјата какви што се, и на крајот го обзема човекот до предели каде што неговиот ум е сосема потчинет на стихијата, на слепата сила која има свој тек и е надвор од наша контрола.

„Не се смирува ветрот
Нѐ однесе подалеку до каде што
Можевме да стасаме
Бунтот на нашите неможности
Бронзен ветар ги закрвави градите
Раните се безмилосни и наши

Болат болките од стивнати сеќавања“
(Ручигај 1963: 13, „Сакав едноставно да го доживеам сè она што се случува меѓу луѓето отсекогаш“)

Силата на ветрот што не се смирува, со својот допир го умножува немирот, но и свесноста за тоа дека не може ништо да се промени, тоа што е во минатото (сеќавањата), не може веќе да се промени, а болката како последица, не се спречува. Иако на почеток немирот, преку свесноста за околностите, сепак стивнува во извесна помиреност со сето тоа, постепено може да донесе и мир. Свесноста и менталното ослободување е во дослух со размислувањето на Маја Ковач, која ветрот го разбира како слободен дух, некаква неограниченост на можностите: „Лирскиот субјект на пример верува во трансформативната моќ на ветрот и дека ќе ја снема, оти нејзината желба веќе се остварила. /.../ Уште поинтересно е дека лудоста што ја предизвикува ветрот воопшто не се смета за лоша, не станува збор за обична лудост туку за ментално ослободување“ (Ковач 2020: 42). Таквото ослободување го препознаваме токму во песната „Не се смирува ветрот“.

Ветрот може да донесе јасност, но и хаос. И за таа амбивалентна природа на ветрот станува збор во песната „Седумте ветра“ на Ручигај:

„Седум ветра ме проколнале
Ветровите завиваат проклетството сè повеќе
Се приближува Седум ветра ме проколнале
Кој ли е најголемиот На жената ѝ е дозволено
Само своето тело да го има
Причината е во првиот што ѝ го дал името
Жена Седум ветра седум клетви
Во просторот ништо спокојно не навлегува
Ветрот го размавтал своето неодредено тело
И завива точно под клепките погледот се затемнува
Ветрот ја има моќта на господар Рацете се
Претвориле во ветар проклетство носат
Третиот непрестајно кружи околу главата
И покажува до каде треба да се достигне
За да се чуе огромното рикање на мислава

Што создава умирање без податок за смртта
Траги под стапалките нема
Четвртиот ветар ги израмнува
Петтиот телото го разнесува во утробата
Ножеви оставил род да нема
Љубовта ја прогнале со шесте завивања
Да стивнат сите ветрови упорно завива
Седмиот Ново Проклетство во мојот род донесува“
(Ручигај 1963: 15, „Седумте ветра“)

Песната со својот наслов потсетува на некоја бајка или поточно на книгата „Откровение“ од Библијата, поточно на делот каде што се отвораат седумте печати. Секој ветар има посебна улога, но во исто време секој од нив носи проклетство, разурнување и уништување. Како на пример, стихот „Петтиот телото го разнесува во утробата“ зборува за обратниот процес од раѓањето, наместо во утробата да расте тело, тука тоа се распаѓа. Можеби токму оваа песна му има послужено на Миодраг Друговац како основа врз која тој заклучува дека ветрот е машкиот род и дека поради тоа поетесата му се обраќа на „ти“. Токму во овие стихови тоа се истакнува кога се поставува прашањето „Кој ли е најголемиот“, во машкиот свет важно е кој има поголема функција, поголем авторитет и Ручигај саркастично продолжува „Причината е во првиот што ѝ го дал името / Жена“. Тој првиот, самиот Господар („Ветрот ја има моќта на господар“), со што алудира на Бог, што сепак е во машка форма и е виновен за клетвите и неспокојството што го доживуваат жените поради своето име (т.е. својот идентитет). Во нејзино време стиховите на Ручигај навистина се иновативни и смели, провокативни и повеќезначни. Зборувајќи за седумте ветра, авторката умно го внесува и својот став и соочувањето со сексизмот: „На жената ѝ е дозволено / Само своето тело да го има“ – дали е спротивставување на ветрот, неговата упорност и крутост синоним за машката репресија врз жени? Како што сведочи Стаменов, Даница Ручигај „имаше и мала опсесија како убава жена и, можеби, еден голем прашалник дали беше разбрана жена и колку и како заслужуваше да биде разбрана, така што тоа допира и до едни своевидни тонови на женската мака, тонови на песимизам и на отуѓеност“ (Стаменов 2020: 128). „Ветрот овој пат настапува како ужасен господар што има моќ над светот, а посебно над жената којашто ја проколнал. Неговите седум лица никако не се љубезни и угодни, иако така претпоставуваме поради магичната бројка седум, туку делуваат како седум страшни

глави на аждер. Остри, сурови слики навестуваат бол и смрт, создаваат визија на апокалипса што започнала со падната жена“ (Ковач 2020: 43). И токму така и завршува песната „Седмиот Ново Проклетство во мојот род донесува“ – погледот на поетесата за нејзината иднина е песимистичен, не гледа никакви промени, туку само проклетство за нејзиниот род – за сите следни генерации жени.

Ветрот како голем господар е оној на кого поетесата се повикува како на сведок за своите душевни рани: „Ветрот останува нем сведок / За болот од раскинат воздух“ (Ручигај 1963: 19), а воедно тој е оној што пресудува, односно помилува: „Те оставам сведок за гревот невин / простен од водите и ветрот“ (Ручигај 1963: 41, „Прошка од водите и ветрот“).

Мотивот на смртта и минливоста

Во овој дел би сакала да ги истакнам песните со исповедна тематика, што се однесуваат на внатрешните бури на Даница Ручигај, можеби некои од нив се предизвикани од љубовни проблеми, но не сите. Иако таа прва македонска поетеса била многу млада, во своите доцни дваесетти години, таа пишувала како да живее веќе долги години, како да има преживеано многу нешта, таков впечаток оддава нејзината поезија. Во своите песни таа пишува и за минливоста на човекот, и за смртта и за судбината на човекот. Во песната „Привидувања и сенките“ го претвора во зборови своето бреме што ѝ тежи на душата. Песната има посмирен ритам, навестува некаква меланхолија, состојба на безнадежност и предаденост на судбината, со оглед на тоа што ние луѓето стареме, низ животот се уништуваме или тој нас нè уништува и како што тече времето, така и нас секој ден нè има помалку:

„/.../
Можеби и миг на почин ќе помине
Но сеедно мислата тече и удира
По рабовите на кругот безнадежно
До нас се провлекува само времето
Привидувањата имаат почесно место
Сенките искривени и долги
Го следат нашето оптоварено тело
Тешко и продолжително времето се движи
Бескрајно се спушта низ нашите раце

Некаде длабоко нѐ закопува
И потоа нѐ уништува не жалејќи
Останuваме празни и откradени
Останuваме разглобени и уништени
Со време“
(Ручигај 1963: 21-22, „Привидувања и сенки“)

Директно за смртта пишува во стиховите наречени „Последниот настан“, каде што користи многу зрели и доработени метафори:

„Заборавот ќе нѐ разнесе
По вителот на мракот
Последниот напор и последниот обид
Е сосема исцрпен
Како наказа и строга опомена
Ќе застане нашето тело
Пред бунтот на крвта и потоа
Ќе се спушти по водите и ветрот
Мир од секое значајно заминување
Заминување со сопатник
На голи сенки и скелети“
(Ручигај 1963: 34-35, „Последниот настан“)

Навистина е необично за една толку млада поетеса, чиј живот завршил толку трагично и непосредно по исписот на овие стихови, да контемплира толку посветено врз краткотрајноста на животот и неговиот последен настан – смртта, како што на пример тоа го опева во стихот „Умирачката / Ќе ја одминеш дури отаде / Што не ќе знаеш / Дека и ти не си била / Сочувана од гниење“ (Ручигај 1960: 2, 24). Тоа го забележува и Ирена Павлова де Одорико: „Постои импресијата дека Даница има пишувано на начин заради кој се чини дека одживеала повеќе животи. Оти, емоцијата и надинтуицијата за светот и векот е она што го ткае чувството за многуповековита жена и поетесата Даница Ручигај“ (Де Одорико 2013: 40), или „Нејзините песни како да ги напишала многувековна жена која ги преживеала сите драматични и трагични судбини на човештвото. ... Пишувајќи за себе, таа пишува за исконското во човекот и во природата. ... Се чини дека и таа сепак

во значителна мера заљубена е во смртта, пишувајќи за љубовта. Поточно, како тие да се во една исклучителна симбиоза (Де Одорико 2013: 47). И што е најинтересно, самата поетеса ќе изрази такво чувство: „Даница Ручигај по патувањето во Грција вели: „читајќи ги старите Грци имам впечаток дека сум живеела тогаш, воопшто – дека не сум родена во 1934 година, ами многу, многу одамна, со еден збор, од секогаш сум живеела. /.../ Колку сум стара; можеби затоа ми се чини дека ќе умрам рано“ (Варошлија 1963).

Последната песна во стихозбирката *Заробеници на ветрот* е „Оплакување“, каде што на некој начин Ручигај како да ја претчувствува и веќе ја оплакува својата прерана смрт („Моето тело растргани рани“). Таа млада девојка со поглед на мудра, искусна старица пее за заминувањето, за смртта, за судбината:

„Денеска ќе ги закопуваме сите мртви
Дојдете о вие да го оплакуваме животот
Оти сѐ што доаѓа доаѓањето му е смртта
/.../
Заробете ме о вие недопрени сенки
Заробете ме и однесете ме
Во распаѓањето на она распаѓање
Без солзи оти времето за овој почин
Е веќе со нас заедничка гозба

Отворете ги сите врати
Нека влезе судбината
Чукањето е за почитување
Судбината белите ковчези на смртта
Моето тело растргани рани
По ветрови што молеа дождови
Зошто од порано не ги молев дождовите
Смртта твоја ќе беше
Само за нас обајцата“
(Ручигај 1963: 49, „Оплакување“)

2.2. Творештвото на Евгенија Шуплинова

Евгенија Шуплинова, македонска поетеса, новинарка, раскажувач, преведувач и писателка за деца, родена е на 9 јуни 1930 година во село Тополчани, недалеку од Прилеп. По завршувањето на основното образование во родното село, таа завршува гимназија во Прилеп. Потоа го продолжува образованието во Учителската школа во Битола и во Скопје. Евгенија Шуплинова во 1954 г. ја започнува својата новинарска кариера и останува во новинарството сиот свој работен век, до 1986, кога поради нарушеното здравје оди во предвремена пензија. Најпрвин работи како новинар и уредник во новинската куќа „Млад борец“, потоа во „Стопански весник“, а во 1955 преминува во „Нова Македонија“, каде што останува до крајот на својот работен век. Како новинарка и писателка за деца, на Евгенија ѝ било доверено уредувањето на неколку детски прилози: „Детски репортер“, „Колибри“ итн. „Посебно треба да се истакне дека таа имаше влијание на плејада денешни современи писатели на детска литература, но и на литература за возрасни. Нивните први творби, во „Колибри“, поминале низ нејзини раце“ (Белешка за авторот 2003: 103). Шуплинова дебитира со својата поезија во 1952 година, кога ја објавува својата прва песна во списанието „Народно здравје“, каде што бил распишан награден конкурс за ученици. Нејзината песна ја добила втората награда. Потоа ја објавува уште песната „Пролет цветна дојде“ (во: *Титов пионер* подоцна *Развигор*), којашто подоцна беше и компонирана од нејзиниот учител по музика Илија Николовски, а и застапена во книгата *101 музичка композиција*. Со своите први литературни творби, со детските песни, Шуплинова се вткае на страниците на бројни списанија за деца. А со литература за возрасни поетесата дебитира со веќе спомнатата стихозбирка *Грешница* во 1960 година, издадена од книгоиздателството „Кочо Рацин“. Шуплинова исто така била член на Друштвото на писателите на Македонија од 1962 година, со што е првата жена член на ДПМ. Евгенија Шуплинова е авторка на шест книги поезија за возрасни: *Грешница* (1960), *Тагата на црвениот каранфил* (1962), *Грешница* (1992), *Зелено пладне Пелагонија* (1993), *Златните пранги на гревот* (*1998)* и *Неспокој* (2003), и на седум книги поезија и проза за деца. Што се однесува до нејзината поезија за возрасни, станува збор за „творештво од завиден естетски ранг, за високо селективен пристап во изборот на песните што се печатат и за една појава која би можела да се именува како култ кон еден опсесивен круг мотиви: љубовта, гревот, детството“ (Андоновски 2003: 6). Евгенија Шуплинова во 1970 година е единствена меѓу жените писателки на Македонија којашто беше вклучена во

енциклопедијата *Кој е кој во Југославија* (*Ko je ko u Jugoslaviji: jugoslovenski savremenici* 1970, Хронометар.). Исто така таа е добитник на неколку плакети и признанија: плакети од „Нова Македонија“ и „Млад борец“, благодарници од Советот за грижи и воспитување на децата на Македонија и на Градот Скопје, а носител е на Орден на заслуги за народот со сребрени зраци. Со нејзината поезија за возрасни најмногу се објавувала во списанието „Современост“. Евгенија Шуплинова, една од првите дами на македонското женско поетско писмо, почина во 2008 година.

2.2.1. Отсуство на перцепции и рецензии на творештвото на Евгенија Шуплинова

Како што е наведено во претходната глава, поетскиот опус на Евгенија Шуплинова опфаќа седум книги за деца и шест стихозбирки за возрасни. За жал, поетесата Шуплинова во текот на животот некако се повлече од медиумите и се дистанцира од општеството, во извесна смисла не беше активна на културната сцена. Како што лирично пишува за неа Ирена Павлова де Одорико „Евгенија Шуплинова доживеа самотна и сиромашна старост... со визита од ретки, знаени и незнаени луѓе /.../ Опкружена од лешинарската моќ на прифатеноста... поточно... Големиот Заборав“ (Де Одорико 2013: 10-11), а нејзините пријатели ја опишале како „поинаква, луцидна, многу осамена“ жена, што „живееше во врвна сиромаштија“ (Де Одорико 2013: 10-11). Иако таа претставува стожер на македонската женска лирика, за нејзиното творештво од самите нејзини литерарни почетоци па сè до денес постојат многу оскудни критики, осврти и воопшто што било пишувано за нејзиниот поетски опус за возрасни. Освен предговорот на Славко Јаневски кон нејзината прва стихозбирка *Грешница* и предговорот на Венко Андоновски кон последната стихозбирка *Неспокој*, денес не може да се најде ништо друго. Можеби во минатото постоеле некакви записи, но се изгубиле во времето. За жал, слична судбина доживеале и неколку од нејзините збирки стихови. На пример, три од вкупно шесте нејзини стихозбирки, *Грешница* (1962), *Зелено пладне Пелагонија* (1993) и *Златните пранги на гревот* (1998), не се наоѓаат ниту во една библиотека во Македонија, што е факт кој зборува самиот за себе. Ирена Павлова де Одорико пишува во својата антологија на заборавените македонски поетеси дека таа поминала цела одисеја за да најде податоци и информации за авторката Шуплинова и за нејзиното творештво, таа ги барала „луѓето што ја познавале, книгите што ги напишала... кажано, недоречено... напишано... едвај најдено... Затоа, најмногу ја послушав тишината. Тишината за Евгенија Шуплинва. Таа беше најголемиот доказ за неа“ (Де Одорико 2013:

15). Венко Андоновски тој заборав делумно ѝ го припишува на самата авторка, велејќи „нејзиниот манир да не се грижи за медиумска презентација на своите книги ѝ се одмазди со извесен впечаток на ’повлеченостʻ од книжевната сцена“ (Андоновски 2003: 5), а Де Одорико токму за оваа тема се прашува која навистина била причината за повлекувањето од книжевната сцена на поетесата и кој е виновен за овој голем заборав: „Треба ли да обвиниме некого? Кого? Други поети? Критичари? Институции... повторно составени од луѓе... или... судбината?“ (Де Одорико 2013: 14), и понатаму цитирајќи ја токму понапред наведената одломка на Венко Андоновски, како одзив на неговиот став одговара со многу легитимни и потајно провокативни прашања: „Се прашувам дали оваа поетеса навистина не беше, во есента од својот живот заинтересирана за книжевна промоција? Дали самата го одбра заборавот? Ако е одговорот позитивен, тогаш, зошто го стори тоа? За секој чин, постои многу добра причина... /.../ Зошто се повлече? И, зошто ѝ беше дозволено тоа? Таа не се повлече од поезијата. Се повлече од социопоетскиот живот. Но, дали тој живот навистина постоел и постои? И, што поточно значи? Шуплинова пишуваше за љубовта, како што пишуваше и за светот на двајцата, за нивната невиност и љубопитство, зашто беше и самата невина. Кој ѝ ги украде играчките? Веројатно... големите играчи...“ (Де Одорико 2013: 14).

Според наведените цитати на Ирина Павлова де Одорико и на Андоновски за заборавот и тишината на творештвото на Евгенија Шуплинова може да се создаде одредено мислење за односот на поетесата со тогашната поетска сцена во Македонија, сè друго од тоа би биле исклучиво шпекулации без поткрепливи докази. Затоа, како заклучок може да се истакне дека „поезијата на Евгенија Шуплинова, без разлика колку поетесата не се грижи за своите дела, мора да биде поставена во еден книжевен контекст, тивко и ненаметливо веќе четири и пол децении“ (Андоновски 2003: 6). Како што беше спомнато, за жал невозможно е три од шест книги поезија на Шуплинова да се најдат во која било библиотека низ Македонија, поради што во следниот дел ќе се осврнам на одликите на поетското творештво на Евгенија Шуплинова врз основа на три стихозбирки: *Грешница* (1960), *Тагата на црвениот каранфил* (1964) и *Неспокој* (2003).

2.2.2. Одликите на поетското творештво на Евгенија Шуплинова

Самите наслови на нејзините стихозбирки сведочат за една немирна душа што талка низ животот во потрага по внатрешниот мир, по засолништето и извор на љубов и тоа конкретно во еден човек, конечно да се пронајде како жена, како мајка и да му припаѓа некому. Но, бидејќи тоа на лирскиот субјект (или во даденият случај, на

поетесата) не му се случува, таа е исполнета со тага, со неспокој и со чувство на вина, со чувство дека е грешница што го посакува сето тоа. Седумдесеттите години биле сè друго освен што овозможувале една жена да пишува поезија и, згора на тоа, исповедна поезија за своите сопствени чувства, поезија за љубов, обраќајќи му се на мажот во своите стихови, пред очите на јавноста. Во еден таков општествен контекст, насловот на првата стихозбирка на Шуплинова *Грешница* добива еден интересен поттекст и една провокативна интонација. Со самиот чин на пишување поезија и со изборот на исповедна поезија, каде што душата на поетот, а особено на поетеса, се разголува и се изложува со ризик да биде исмеана, неразбрана, камшикувана со зборови како патетична, пренежна, нереална, преемотивна итн., насловот *Грешница* добива една поинаква смисла, поетесата Шуплинова во очите на тогашната јавност била безмалку − грешница.

Во нејзината дебитантска стихозбирка можеме да зборуваме за исповедно, лирично пеење, првенствено за опејување на „љубовта помеѓу двата пола, двете спротивности, кои се привлекуваат со сите свои аспекти и страни“ (Де Одорико 2013: 22). Но, не станува збор за среќна љубов, за некој дух на радосна вљубеност, младешка симпатија, туку за длабок копнеж по човечка љубов, за заскитаниот, забеганиот, исчезнат љубовник. Славко Јаневски во предговорот кон таа стихозбирка напиша: „Песните на Шуплинова изразуваат едно вистинито чувство и потекнуваат од една потреба за исповед. Тоа, се разбира, не предрасположува за нив поготово што досега бил толку редок случајот да се разоткрива женската природа во нашата поезија. /.../ Жедта и мајчинскиот копнеж се најимпресивно изразени“ (Јаневски 1960: 1).

Стихозбирката *Грешница* е поделена на три циклуси со воведна песна „Бели патишта“, и брои вкупно дваесет и четири песни. Интересно е што самите циклуси тематски делат и исцртуваат своевидна градација.

Воведната песна „Бели патишта“ лирично нè воведува во поетскиот свет на Шуплинова. Веќе во првиот стих се нагласува свесноста на поетесата за поврзаноста на жената со земјата: „Во мене лудо чука срцето на земјата“ (Шуплинова 1960: 5, „Бели патишта“). Како што земјата им дава живот на растенијата, таа плодоносна почва да раѓа плодови, така и во бремена жена чука срцето на новиот живот. Исто така во првите стихови можеме да најдеме суптилни алудирања на ограниченоста на тогашниот став за позицијата на жените: девојки – љубов, а жените – дом (семејство): „Од нив девојките плетат љубов, / жените дом“ (Шуплинова 1960: 5, „Бели патишта“), а сето тоа е за општо добро: „Од нив татковината везе бели патишта“ (Шуплинова 1960: 5, „Бели патишта“).

Првиот циклус го носи насловот „Зелена врата“. Зелената боја најчесто му асоцира на човека природа, растенија, дрвја, трева и сл. Иако за целиот поетски израз на Евгенија Шуплинова е карактеристично да ги опишува своите внатрешни емоции и телесни промени и состојби преку природни појави и мотиви на природата, првиот циклус особено е во тесна врска со исконското, органското, природното во лирскиот субјект како женскиот пол од човештвото. Самите наслови на песните како на пр., „Жена“, „Бреговите ги раширија белите раце“, „Гранка од нечие стебло никната“ ја посочуваат блискоста на поетесата со природата. Со експресивни метафори, возвишени компарации и разнежени описи на природата ни се открива особена поврзаност на душата на поетесата со природата, која несомнено доминира како експресија, импресија и воопшто како средство за изразување на личните немири и трепети. Како што е карактеристично за таков тип поезија, природните појави и природните елементи често се персонифицирани: „Сонце, научи ме да одам. / Со чекори посребрени од радост / научи ме да одам.“ (Шуплинова 1960: 9, „Зелена врата“), „Остави ги шумните облаци нека сами пловат / по ѕвездените тишини што ја кријат тајната на височините и брегoвите ги раширија своите бели раце“ (Шуплинова 1960: 12, „Брегoвите ги раширија белите раце“). Неретко поетесата сама се поистоветува со природата: „Гранка сум од нечие стебло никната / со разгранет живот в рака. / Затоа на пролет во мене небото тивко трепери, / потокот разбуден пее – / Земја сум облечена во руба што се зеленее /.../“ (Шуплинова 1960: 15, „Гранка од нечие стебло никната“). Како што се менуваат годишни времиња, а со тоа и времето, така променливо е и внатрешното небо на поетесата, што понекогаш само тивко трепери, а другпат, немирно фучи како силен ветер: „Родена сум во виулица. Никната од бура“ (Шуплинова 1960: 14, „Починка“). Освен тоа што природата ја отсликува душевната состојба на поетесата, таа исто така се едначи со другите чувства, како што на пример љубовта се поистоветува со „Голема река“ или друг пример, кога човечката минливост потсетува на сива, тажна есен, залез на сонце: „Во струните есенски / копнеам, / треперам, / венам.../ А во мене умира едно големо сонце / и се раѓа еден голем Сон од Земја“ (Шуплинова 1960: 16, „Старица“).

Во овој циклус би сакала да ја издвојам песната „Жена“, која претставува своевидна манифестација и храбар став за тоа која е таа, која е Евгенија Шуплинова и што всушност значи да се биде жена. Во таа песна гласот на поетесата е силен, цврст, прецизен и директен. Иако поетесата не била мајка, сепак, за да го долови целосниот идентитет на една жена ги ползува следниве компарации: доилка („Доилка сум на ова сонце / што протега раце“), вода („Вода сум тивка и луда / разголена од љубов“). Водата,

како еден од петте основни елементи и основна материја за сечиј живот, може да биде мирна, но може да биде и разбранувана, та на жената ѝ се својствени двете одлики. Потоа споредбата со земја („Земја сум низ чии вени / струи животот со сите пет сетила“), како што веќе е спомнато, земјата е чест елемент на компарација во стиховите на Шуплинова, мајка (Мајка што цела ноќ бдее / над лулката од новороденчето“) за на крајот циклусот да заврши со старица – со ликот на жената на крајот од нејзиниот живот („Старица сум што со нога ја ниша лулката / на спомените“) (Шуплинова 1960: 10, „Жена“). Необичен мотив, што на некаков начин стрчи од таа лирична, во сјај завиткана песна е стихот „Тој како немирен црнец / ме гледа со гладни очи, / оросен од правта на месецот“ (Шуплинова 1960: 10, „Жена“). Во тоа време за Македонија црн човек не била честа појава, особено не во поезијата, па од тој аспект е интересно што поетесата го одбира токму мотивот на гладен црнец што копнее по храна, за да го потенцира гладот на лирскиот субјект за целосна пронижаност со дамарот на животот и копнежот по полнотија и бидување. Можеби токму специфичната положба на жените во општество Шуплинова ја доведува во врска со заробениците на црната раса во тој период. Животот струи низ вените на една жена, но под општествените стеги таа нема вистинска можност да го живее. Секако, ова не ја исклучува можноста и за посубјективни околности кои дополнително ја потсилуваат поетската доживелица.

„Далеку е раката на светилникот“ е насловот на вториот циклус песни. Ако во првиот поетесата ни се претстави и ни ги предочи своите ставови за тоа што за неа значи да се биде жена (со посредство на матријархалната архетипска врска меѓу жената и природата), во вториот циклус на еден експресивен начин Шуплинова ни ја доверува својата интима и во своите песни споделува со нас едно поетско доживување за сето она што ѝ ја бранува душата, она што ѝ носи немир, трепет, болка, самообвинување, наспроти копнежот, љубовта, интимата.

Светилникот насочува, ја осветлува темнината и го покажува патот. Светилникот значи спасение за изгубените, но за лирскиот субјект тој е далеку, раката што се протега и може да се спореди со зракот светлина што се протега од светилникот е надвор од дофатот на лирскиот субјект, што создава атмосфера на безнадежност и беспомошност („На дното од водата лежи големо мрежесто тело / на нашата удавена надеж“ (Шуплинова 1960: 23, „Птица златокрила“). Со оглед на тоа што поетесата во своите стихови му се обраќа со „ти“, несомнено на машкиот субјект, може да се заклучи дека станува збор за несреќна љубов, за неисполнети очекувања и копнежи што во душата на една девојка произведуваат длабока тага и тапа болка, дополнително потсилувајќи го

копнежот таа да биде љубена. Повторно, природата е најдоминантно отсликување на душевната состојба на лирскиот субјект. Стиховите воедно ни откриваат дека копнежот на лирскиот субјект е неразбран од саканиот, оној на кој таа му се обраќа е имун на нејзината тага: „Водени долини растат од моите очи / и пак се враќаат во нив / не допирајќи го твоето лице“ (Шуплинова 1960: 19, „Далеку е раката на светилникот“), па стиховите што следат го исповедаат мигот кога таа бидува напуштена, излевајќи ја својата немоќ и занемеността пред овој чин: „Вечерва ме остави тој / Си дојдов дома, но не можам да речам „добровечер“ – / Немам уста!“ (Шуплинова 1960: 20, „Пред огледало“). Оставената девојка стои пред огледалото наполно разнебитена: „а „Немам очи! /.../ Немам коса! /.../ Немам раце! /.../ Немам срце!“ (Шуплинова 1960: 20, „Пред огледало“). Сронета, таа наполно исчезнува. Сиот гнев, болката поради напуштеност, обесправеноста што ја чувствува поетесата во светот поради тоа што е жена, своевидната осаменост во креативниот повик на кој се одзива („Самотноста со преплашено око ме гледа“ (Шуплинова 1960: 22, „Тишина“), сите тие бури од чувства како да се собирале капка по капка во некоја празна, огромна дупка додека не нараснал цел океан од бунтовност, прегор по правдина, потреба да биде чуена, по ослободување од прангите на молкот, та сето во немирни бранови се прелева од душата на поетесата во стиховите, што на некој начин го означуваат климаксот на стихозбирката и не случајно целата стихозбирка е насловена според песната „Грешница“. Изненадувачки, стиховите на оваа песна содржат многу иронија, провокација, горчливост и револт. Но, поетесата многу јасно дава до знаење дека имено играта на љубовта е виновна за нејзиниот грев, и саркастично додава „Ако се крстев пред спиење / и клечев пред богородица, / ќе знаев да се молам“ (Шуплинова 1960: 20, „Грешница“), со други зборови, да го правеше покорно и тивко она што се очекува од неа од страна на општеството, да беше послушна девојка, сè ќе беше поинаку. Но, таа не го прави тоа, таа си го слуша само своето срце, ѝ дозволува на реката во неа да тече и да се прелева во поезија: „Мојата молитва е мојата песна“ (Шуплинова 1960: 20, „Грешница“) и многу јасно и храбро, како една од првите македонски поетеси, му се спротивставува на општествениот поредок и јавно изјавува без срам и страв: „Јас не сум света девојка / и нема да раѓам божество“ (Шуплинова 1960: 20, „Грешница“). Според овие јасно исковани зборови, со директно изразениот став, нема сомнеж за каква грешница станува збор во првата стихозбирка на Евгенија Шуплинова. И ако овие песни ги поврземе на повисоко рамниште на циклусот и се потсетиме дека раката на светилникот воопшто не е на дофат, тагата и немирот на поетесата ни се претставуваат во поинаква светлина.

Во стиховите на Шуплинова многу ретко се користи мотивот на телото, поетесата речиси исклучиво е свртена кон внатре, кон душевниот аспект на својот идентитет и речиси не го вклучува телесниот аспект на своето битие, во преден план е нејзината интима, нејзината анима. Но, во оние ретки стихови со мотивот на телото, телесното повеќе служи да се акцентира длабоката внатрешна болка што се протега до таа мера што го засега и телото, т.е. срцето до толку боли, што и телото не е имуно на оваа болка: „Во моето тело, низ своите вени, / го слушам само кикотот на жедта. / О, дајте ми ги очите месечеви / и усните на далечните избори / за да ја изгаснам оваа жед длабоко закопана во мене“ (Шуплинова 1960: „Не распнувај шатор од суви сенки“), и секако, постојано се повлекува паралела меѓу телесните делови и природата. Или пример од претходниот циклус „Пред огледалото“, каде што се појавуваат делови на телото, но со исклучива намера да ја изразат физичката болка.

Последниот поетски циклус на стихозбирката поетесата го именува „Коњаник“. Кој е коњаникот? Не е случајно избран машкиот род на именката и тоа токму со значењето на коњаник, војник што брани, и на коњот што освојува нова територија. Првата песна „Некој преноќи во мене“ веќе открива некаква предаденост, освоеност. Таа е освоена, ѕидот на нејзината тврдина е урнат, окупаторот влезе во нејзиното кале. Полека во лирскиот субјект се крева бунтовнички настроен дух, таа вели дека ќе ја разбуди птицата, но коњаникот е посилен, тој ја запалува со својот „дах“.

Токму во песната „Некој преноќи во мене“, поетесата се навраќа кон прелагата што ја има доживеано од љубениот. Со извонредно одбрани метафори, со прецизно исцртани слики ни го предочува чинот на посрамување што го има доживеано. Како што пишува („во зрно љубов в корен / јаготка бев“), почнало со зрно љубов, што очигледно не се развило како што би требало. Во прегратките на ноќта, како кај секоја девојка во раните фази на вљубеност и кај неа се раѓаат (неосновани) очекувања, (наивни) фантазии, што веќе во втората ноќ трагично завршуваат со засраменост: „Втора ноќ ме прегрна / и ми ја соблече пролетната ноќувалка. / Разголена и посрамена, / залудена од врелите прсти / црвенам“ (Шуплинова 1960: 32, „Некој преноќи во мене“).

Во следната песна „Ти“, поетесата директно се обраќа кон некој што ја буди во текот на ноќта и не ѝ дава мирно да спие, бидејќи не може да престане да мисли на него. Како што доаѓа стихозбирката кон својот крај, така сè посмело поетесата ни се открива, се разголува и сè поотворено ја опејува страста, вжештениот копнеж што го чувствува во потребата да се зближи со саканиот – „Ако си камен растопи се и низ мене потечи или „Легни врз мене да те почувствувам“ (Шуплинова 1960: 33, „Ти“), а за возврат му ја

ветува верноста, бракот и децата. За тоа пишува Славко Јаневски и во својот предговор, кога вели „Жедта и мајчинскиот копнеж се најимпресивно изразени“ (Шуплинова 1960, „Грешница“), а се мисли на следните стихови: „Ќе ти раѓам сè убави синови / Со очи изворски, срните горски да ги пијат; /.../“ (Шуплинова 1960: 33, „Ти“). Со страста и сензуалноста се натопени и стиховите од песната „Од твојот дах се запалив“: „Од твојот дах се запалив / и сега горам како тага /.../ Го осетив мирисот на твоето тело / до лудило ме одведе. / сега сум јаглен што в огниште догорува – / Љубов, убава и немилосна / болна сум од твоите рани“ (Шуплинова 1960: 35). Мошне конфесионална поезија, којашто разоткрива автентична убавина за женската душа, но исто така и во која се гледаат и лузни. Во стихозбирката *Грешница* имаме жена што не се дава, и нема да се предаде само затоа што ја губи играта: „Не дозволувам да ја завршиме оваа тегобна игра / со броење наопаку и со прескокнување без правило“ (Шуплинова 1960: 36, „Игра“); таа нема да дозволи да биде понижувана („Јас ползејќи ти ниско под колената / ти – гол и исправен, обрастен во мов“ (Шуплинова 1960: 36, „Игра“), туку дури да е тешко, таа ќе истрајува да се искачи на врвот кон победата. Блаже Конески во својата рецензија за стихозбирката *Грешница* запиша дека „Жена што влегува во животот таков каков што е, тоа би била можеби најкарактерна определба на она што се кажува во овие песни“ (Блаже Конески 1960: 25).

Следната стихозбирка на Шуплинова на која ќе се обрне внимание во овој труд е стихозбирката *Тагата на црвениот каранфил*, отпечатена во 1964 година, четири години по излегувањето на нејзината дебитантска збирка песни. И во таа стихозбирка владее духот на исповедта. Овде интимната лирика на Евгенија Шуплинова го исповедува своето доживување, на моменти меланхолично обоено, со одредена доза на сентименталност, но и неспокој, и секако силно допира до читателите и ги поттикнува длабоко да ја почувствуваат нејзината душевна интима, полна со трагика, болка и трепет. Доминантниот мотив, кој всушност ги поттикнува другите чувства и состојби, е една и единствена љубов. Ирена Павлова де Одорико пишува дека „обично, во лирските поетски изблици, љубовта е вечна, непобедлива, а песната знае само за милост и добрина и пее за убавото... и во неа никој никогаш не старее... Но, овде Шуплинова го говори токму спротивното ...“ (Де Одорико 2013: 27), што е еден вид потврда дека во љубовната поезија на поетесите не постои патетично оплакување и вечно идеализирање, туку се пее и за реалноста. За таква поезија станува збор и во *Тагата на црвениот каранфил*, стихозбирката што се состои од четири циклуси: „Расплетени тела“, „Слика“, „Од другата страна на телефонот“, „Од никого не барам прошка за мојот грев“, и брои вкупно

триесет и една песна. Во стиховите таа примадона на македонската поезија постојано му се обраќа на машкиот субјект. Веќе во првиот циклус „Расплетени тела“ сме воведени во душевните маки на поетесата поради несреќната љубов. Поетесата е свесна за тоа дека не постои вечна љубов, дека човечката љубов секогаш завршува, има свој крај, а токму крајот е она што се навестува и носи најголема болка, проследена со тага, во овој случај асоцирана со црвената боја на каранфил, што може исто така да се поврзе со некаква фаталност, трагичност, со крв и смрт – „Цела ноќ каранфилот дише / во мојата соба. / Од неговата душа миризлив ми е сонот. / Црвено е срцето на каранфилот / а ние длабоко молчиме. // Се изгубив во ткаежот на неговиот сон. / Една ноќ му ја откраднав црвената тага / оттогаш радосни стареме“ (Шуплинова 1964: 9, „Тагата на црвениот каранфил“). Црвениот каранфил има и симболичка улога, бидејќи тој е амблем на женската феминистичка борба во рамките на анархизмот и комунизмот / социјализмот. Осми март во СФРЈ се славеше токму со црвен каранфил, што на целата стихозбирка ѝ дава дополнителна семантичка слоевитост. За трагична љубов зборува и песната „Сознание“, во која Шуплинова ја дефинира како „рането око расцветано в сон“ (Шуплинова 1964: 9, „Сознание“). Во каков сон? Најверојатно во вечниот сон, што преминува во заборав. Во истата песна вели дека „Сознанието е продорен крик“ (Шуплинова 1964: 9, „Сознание“), а крикот е вресок по помош, звук што го испушта кога болката распукнува и се распрснува. Додека љубовта завршува во вечниот сон, болката останува засекогаш, дури и кога стареме, како што велат последните стихови од таа песна, каде што поетесата го вткајува и мотивот на човечката минливост: „Никогаш не престанува болката на песната / Во која полека стареме“ (Шуплинова 1964: 9, „Сознание“).

Песната „Расплетени тела“ се чита како јасен знак на разделување: ако телата некогаш биле „сплетени“, сега се „расплетени“ – одврзани, оддалечени, повеќе не се во заедништво. Оттука произлегува копнежот што упорно се враќа, но и амбивалентноста што ја носи таквата состојба: „биди мој“ е желбата, а „но не си“ е голиот факт. Лирскиот субјект останува сам, а копнежот не го спасува од осаменоста, туку ја нарушува – ја пробива тишината со присуство што е само внатрешно, без реален одговор од Другиот. Во таа смисла, песната не е слика на љубовна сплотеност, туку на напуштеност и постљубовна телесна меморија: телото помни што било, јазикот го повторува повикот, но стварноста не го потврдува. Поетесата најверојатно и по неколку години ја опева истата несреќна љубов – или пак нова, но со истиот модел на загуба: љубов што некогаш била близина, а потоа се претворила во празнина која се исполнува само со копнеж.

Интересен е манирот на пишување, очекуваме дека песната ќе биде исполнета со страст и со телесност, но цело време се заобиколува телото како физички аспект на човек. Тој манир е постигнат преку метафорички споеви, каде што деловите на телото се користени, но во изместена, метафоричка смисла: „песната се отвора станува будно око; од реброто на утрешното небо; гола ѕвезда; извор на крвотокот“ итн. (Шуплинова 1964: 10, „Расплетени тела“). Интересни се и следните стихови, каде што физичкиот аспект преминува кон душевниот, каде што телото станува недоречено, недефинирано, неподвижно: „Дај ми движење на рацете и на недореченото тело и понатаму / Да можам да зараснам во себе / Да се расплетам во своето тело / Во кое како одамна да ме нема“ (Шуплинова 1964: 10, „Расплетени тела“). Какво е тоа недоречено, инертно тело? Дали тој ѝ е потребен да ја дореч, да ја одреди? Да ѝ покаже која е? Тој не ѝ е потребен да се преплете со него, да станат едно, туку таа да се најде себеси, да се почувствува себеси, да се врати таму каде што одамна веќе ја нема. Како да е изгубена, без свој идентитет, ѝ треба тој да ја врати, да ја насочи кон себеси, и по разнебитувањето да ѝ покаже која е таа, затоа го повикува „Биди мој – / Оти не можам сама во себе да се вратам“ (Шуплинова 1964: 10, „Расплетени тела“).

Сличен дух провејува и во песната „Во себе те откривам“ – таа е нецелосна без него, а тој е дел од неа. Тоа се манифестира како болка од разделбата која е непреболена: „врежан си во каменот на една висока болка“ или „Во крвотокот на песната низ мене што тече / Како тревожна струна“ (Шуплинова 1964: 11, „Во себе те откривам“) – тој е дел од неа, но на еден болен, тревожен начин. Воопшто, повеќето од песните собрани во оваа стихозбирка ни ги откриваат лузните и разочарувањата на поетесата преку стиховите што се траги од трагична, несреќна љубов, што повеќе прилега на болен спомен. Само неколку примери: „тој ме уби со голата рака на љубовта“ (Шуплинова 1964: 14, „Повест“); „Ми ги отвори вратите од својот дом / И топлата постела во која животот полека умира“ (Шуплинова 1964: „Да се разбереме“) или „Ако никогаш не те запознав / можеби ќе умеев да се смеам“ (Шуплинова 1964: 28, „Песна“). Наместо животот да расте од љубовта, тука умира. Покрај тага, се забележува и длабок копнеж по мајчинство, таа сака да раѓа деца и да си создаде семејство, што некако паралелно го вткајува во своите стихови, како во примерот „Ми ги отвори вратите од својот дом / И топлата постела во која животот полека умира / На нашите мали столчиња сакам само нашите / деца да цагорат“ (Шуплинова 1964: 14, „Да се разбереме“) или песните „Деца“ и „Сонувам“, во кои Шуплинова пред нас ги излева своите животни соништа и неостварени желби:

„Рацете ми мирисаат
на детски пелени.
Сонувам... А времето тече,
Тече...“
(Шуплинова 1964: 29, „Сонувам“)

Во последниот циклус „Од никого не барам прошка за мојот грев“, во која песните според Де Одорико спаѓаат „меѓу најзрелите песни“ (Де Одорико 2013: 31), со првата песна „Разидување“ поетесата доаѓа до вистинско спознание и смирување со околностите и го здогледува крајот на своите маки во разидувањето: „Време е веќе да те ослободам / Од ова сопствено постоење / Во кое мислиш дека е сè само чаура / На безизлезност /.../ Крај тебе што ги имав... / Последно од нас е овој крај. / Последен излез од овој крај / е – РАЗИДУВАЊЕТО. // Утре можеби повторно ќе знам да се смеам, / како дете пред скршена играчка“ (Шуплинова 1964: 41, „Разидување“).

Од преокупираност со несреќната љубов и доверливата исповед на Шуплинова, читајќи ги нејзините стихови се стекнува впечаток дека поетесата токму тоа предавање на љубениот, целосното потчинување со подготвено срце да му припаѓа за вечноста, таа го смета за најголем грев, што се отсликува и во честотата на мотивот на грешност и на еден вид поетска исповед како искупување на својата душа. Ако првата стихозбирка е насловена *Грешница*, последниот циклус на втората поетска книга го истакнува истиот мотив, но поетесата нагласува дека не бара прошка од никој и „не барам милост за својот грев“ (Шуплинова 1964: 42, „Измамена љубов“). Токму за оваа песна Де Одорико пишува дека според неа станува збор за песна којашто е „нејзиниот поетски манифест. Метафорите се доведени до совршенство на сопствената функција со смарагдна чистота на изразот“ (Де Одорико 2013: 32). Можеби не се работи толку за нејзин поетски манифест колку за едно објаснување, зошто токму мотивите, за кои најчесто пишува, се толку присутни во нејзината поезија и зошто има толку многу тага во неа. Секако, притоа несомнено е дека метафорите во тие стихови ја потврдуваат поетската моќ на Шуплинова:

„Така заборавам дека ниеден пат не води до тебе.
Верував само во присутноста на љубовта.
И ти подарив сè: Својата непоразена гордост,

Песната која не ја знаев, не можев да ја сочувам.
Во неа се збрани сите текови на животот
Во недорекениот говор на љубовта.
И никого не го колнам што сум сама.
Птицата на нашата крв што сонува в песна
Со крик ги распара градите на моето небо
И остана во сеќавање.
Сенките на тоа име се врежаа ко бездна во мене
И мртва ќе се кренам до болка
Врати ми ги очите пред да се растопат во тебе
Врати ми ја топлината на рацете, те молам
Не барам милост за својот грев.“
(Шуплинова 1964: 42, „Измамена љубов“)

Како што покажуваат посочените примери и како што веќе беше спомнато, ретки се стиховите кои го обработуваат мотивот на телото или телесноста во еротска смисла, но сепак се појавува моќно кога станува збор за потчинување и машка доминација што таа ја отфрла. Освен тоа, се појавува и во насловот на циклусот, сета душевност е подведена под метафората чадор: „Расплетени тела“. Во другите случаи, тој или ја изразува и потенцира душевната болка: „Тап бол чувствувам в тело / Не можам во себе да се покренам“ (Шуплинова 1964: 38, „Најубава болка“) или се користи како метафора за трансцендентни нешта, „со очи од сон / Со раце од несоница“ (Шуплинова 1964: 11, „Песна“) и во другите примери што веќе се наведени или се дел од наведените песни.

Што се однесува до формата и до надворешните одлики на поезијата, песните се во едноставен ритам, претежно неримувани. Шуплинова има и многу куси песни, што содржат само по три или четири стиха (особено во циклусот „Слика“). Најчесто песните не се поделени во строфи, стиховите се со различна должина, неретко завршувајќи недоречено. Стихозбирката *Тагата на црвениот каранфил* е полна со смела и длабока поезија, авторката не се плаши да ја отелотворува љубовта во сите нејзините лица и со виорот на своите зборови ту да го прегрнува ту да го гони саканиот.

Третата стихозбирка на Евгенија Шуплинова, што може да се најде на полиците во македонските библиотеки, е нејзината последна стихозбирката *Неспокој* (2003). Општа претстава за последната збирка поезија на Шуплинова донесува рецензијата на Венко Андоновски, во која меѓу другото, тој пишува: „Евгенија Шуплинова стои во

центарот на веќе исцртаната конфигурација на својот поетски свет: љубовта и гревот, со тоа што овде се придодаваат и низа песни кои се навраќања кон детството (песните за мајката). Извесни буквализации (кога срцето боли) се искористени за метафоричка игра, а изненадува и бројот на посветени песни на најразлични луѓе, меѓу кои препознаваме и видни личности на нашиот живот, како и интимуси на поетесата. /.../ Што се однесува до тематско-мотивскиот круг, тој е далеку поширок од претходните поетски остварувања на Шуплинова, но и позадлабочен, склон кон медитација...“ (Андоновски 2003: 6). Навистина оваа стихозбирка ја одразува и возраста на поетесата во периодот на создавањето на овие стихови. Се забележува дека поетесата зад себе има многу поголемо искуство, доживеала многу нешта, минала низ различни животни ситуации и стекнала мудрост и знаење што се поседува само во есента на човековиот живот. Болката поради несреќната љубов стивнува, но се појавуваат други болки и меланхолични расположенија, што поетесата ги доживува во реминисценциите и носталгијата, што ја поттикнува да се навраќа кон своето детство, посветувајќи ѝ еден циклус песни на својата покојна мајка. Како што и самиот наслов асоцира, во стихозбирката преовладува неспокој, неисполнетост, чувство на осаменост и отфрленост, свеста за минливоста на човекот и неизбежното стареење. Како и во целиот нејзиниот поетски опус, и во оваа стихозбирка песните се со слободна метрика, различно долги и едноставно градени.

И во последната стихозбирка поетесата е верна на својата иманентна поетика, таа најлесно се изразува преку поврзување и поистоветување со природата. Користи богати, автентични метафори и често ги персонифицира, па дури и ги антропоморфизира природните појави. Станува збор за одлика која е некаква константа во стиховите на Шуплинова уште од самиот почеток на нејзиното творење. Неретко поетесата сама себеси се едначи со природата: „Сонувам / стебло сум...“ (Шуплинова 2003: 9, „Сонувана песна“), „Јас сум камен / што дише“ (Шуплинова 2003: 10, „Што зборува каменот?“), „во нас расте гранка од насмевки“ (Шуплинова 2003: 35, „Ние во нас“) и слично.

Во оваа стихозбирка пред сè се истакнува мотивот на немир и мотивот на една носталгија што во другите нејзини стихозбирки не е толку изразен, па затоа последната стихозбирка се разликува. Дури и да не знаеме кој е авторот на стиховите, според самата поезија може да се одреди нејзината старост: „со збрчканото сум лице / и тврди усни“ (Шуплинова 2003: 10, „Што зборува каменот?“), „Есента лицето ми го збрчка / Остарев“ (Шуплинова 2003: 70, „Цвет“) или „На моите кревки плеќи / времето се навалило, / ме згрбавило“ (Шуплинова 2003: 95, „Љубовта и болката“).

Што се однесува до мотивот на неспокој, речиси сите песни ја носат таа мелодија на Д-мол. Би навела само неколку примери од мноштвото стихови што сведочат за меланхолијата на поетесата: „Тоа што бев / и сакам да бидам – сега не сум / В срце ми тлее неспокој“ (Шуплинова 2003: 12, „Неспокој“), „бегам од себе / но не можам...“ (Шуплинова 2003: 69, „Бркотница“), „Сите врати ги отворам и мислам / кој ли ќе дојде после мене?“ (Шуплинова 2003: 21, „Јас и срцето“).

Се насетува носталгија на писателка во зрели години, во есента на својот живот, како времето да ѝ ги изнесува на површина сите разочарувања и работи за кои жали, егзистенцијални прашања, и така таа нурнува во една ретроспектива на своите сеќавања. Примери кои зборуваат за реминисценција и жалење можат да бидат „Цел живот мене ме чекаше / но, не ме дочека“ (Шуплинова 2003: 47, „Девојките на б...“), „Младост моја / во палецот на стоперот / те оставив / на попатната станица. / Застанувам и те враќам / каде што зорите дишат“ (Шуплинова 2003: 43, „Младост моја“) или во стиховите каде што продолжува да му се обраќа на „ти“ на машкиот субјект, сè уште ранета од трагичната љубов: „Зошто трагите на твојата присутност ги / насетувам низ аглите на секојдневието и кога / тебе те нема / Зошто и таму осаменоста на една / жена плаче по изгубените случајности / Зошто“ (Шуплинова 2003: 37, „Зошто“). Авторката е свесна за својата минливост, а исто така е свесна за сите нешта што минатото време ги однело со себе: „Тукушто почнав да умирам. / Првпат сфатив / колку убав бил животот. / А јас каде ли бев?“ (Шуплинова 2003: 91, „Ние и смртта“). Такви нијанси има и кратката песна со насловот што сам за себе зборува за душевната состојба на поетесата:

Осамена старост
„Веќе есента ја носам во градите.
Ми умира Сонцето в раце, како дете.
А јас чекорам.
Празнина.
Со никого не се среќавам.“
(Шуплинова 2003: 68, „Осамена старост“)

Да, Евгенија Шуплинова, како што ни сведочи и Ирена Павлова де Одорико во својата *Антологија на заборавените поетеси*, во последните години од својот живот била навистина многу осамена и многу дистанцирана од општеството, немала деца, немала другари, но имала многу болка, тешки сеќавања и, читајќи ја нејзината поезија –

многу неостварени соништа и копнежи. Еден циклус во оваа стихозбирка носи наслов „Осаменост“. А за себеси во песната „Јас сум“ вели вака: „Јас сум и песна и птица. / И изгубен бран на река. / Јас сум јужен ветер / и скриена желба. / Сенка сум во твојата соба. / Болка сум на изранувани спомени“ (Шуплинова 2003: 46, „Јас сум“). Навистина, Евгенија Шуплинова била една нежна, многу чувствителна душа со многу болни спомени, така што за својот живот ќе рече: „Не прашувајте ме за животот / зошто го немам“ (Шуплинова 2003: 67, „Не прашувајте ме“).

Иако неспокојот е доминантно чувство, а немирот главно расположение, поетесата ја завршува својата стихозбирка со последната песна исполнета со надеж: „Молитвено клекнувам / нека бидам најголем споменик. / Мир од мене јачи...“ (Шуплинова 2003: 101, „Песна за песните“).

Како што покажа анализата на поетското творештво на Даница Ручигај и на поезијата на Евгенија Шуплинова, станува збор за првенки на македонското женско поетско писмо, кои се од големо значење за македонската поезија и македонската литература. Не само што тие според годините на раѓањето се претходници на сите други македонски поетеси, туку пред сè во стилско-естетска смисла тие се нивни претходнички и основоположнички чиј дискурс, како што констатира Андоновски, може „да се смета за база која кај помладите поетеси се трансформира, модулира, цитира, пародира или травестира во автентични поетски писма без кои македонската поезија денес би била многу посиромашна и анемична“ (Андоновски 2003: 5).

3. ВОЗЛЕТОТ НА ЖЕНСКИОТ ПОЕТСКИ ГЛАС

Втората генерација македонски поетеси (родени меѓу 40-тите и 50-тите години на 20. век) се вбројува меѓу најплодните поетски генерации во Македонија. Неколку припадници на таа генерација се: Гордана Михаилова-Бошнакоска (1940), Светлана

Христова-Јоциќ (191), Душица Илин (1944), Љерка Тот-Наумова (1943), Катица Ќулавкова (1951), Лилјана Дирјан (1953), Вера Чејковска (1954), Марија Кукубајска (1950), Билјана Станковска (1951), Весна Ацевска (1951) и многу други. Оформувањето на таа генерација се поврзува со 1970-тите години, период во кој бројни авторки започнуваат или го интензивираат своето творештво и истовремено стануваат видливи и активни чинители во културниот живот. Притоа, нивното присуство не останува ограничено само на книжевната продукција: со текот на времето, дел од овие поетеси се пробиваат и на повлијателни позиции во културните институции, медиумите и јавната сфера. Овој постепен пробив е значаен индикатор за менување на културните хиерархии и за проширување на просторот за женската професионална и јавна афирмација. Јасно е, исто така, дека втората генерација има клучна улога во профилирањето и во осамостојувањето на женскиот поетски дискурс во македонската литература. Нејзината важност произлегува од радикалното отстапување од традицијата и од надминувањето на стереотипниот модел на женско сентиментално, неоромантичарско писмо. Поетичкиот новум на оваа генерација се состои токму во преминот од „емоционално исповедниот“ шаблон кон поетика што ги проблематизира јазикот, субјективноста и реалноста како комплексни, повеќеслојни категории, при што лирскиот субјект се поставува како автономен, критички и често конфронтирачки глас.

Дополнително, важно е да се нагласи дека поетиката на оваа генерација во значителна мера се одликува со засилена саморефлексивност, интертекстуалност, јазична игра и критичка дистанца кон „големите“ наративи и стабилните идентитетски модели, при што женскиот субјект се појавува како свесно конструиран и дискурзивно артикулиран. Таа фаза на македонската женска поезија е обележана и со изразена родова сензибилизација – појава на неколку авторки кои се подеднакво супериорни и во својата метакнижевна ерудиција и во самосвесното разградување на закоравените патријархални обрасци и претстави за женственоста. Во својот настап и интонација тие воопшто не се „лирични“, меки или сентиментални; напротив, тие пред сè се припаднички на „(не)редот“ на амазонките, кои со сета своја жестина, со оправдан револт и со богато – неретко и болно – искуство испишуваат горди, автоиронични и опори страници на женската поезија. Во овој дел на трудот би сакала да ги истакнам и претставам поетесите Светлана Христова-Јоциќ, Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан[2]

[2] Вера Чејковска се појавува во истиот период, но во рамките на овој фокус не е во преден план, бидејќи родовата проблематика поексплицитно и посистематски се тематизира кај другите три авторки. Сепак, нејзиниот ран прием е индикативен: за својата прва стихозбирка *Човек и врата* (1975) таа ја добива

од втората генерација, и потоа Лидија Димковска како транзитна точка, од една страна, помеѓу втората и третата генерација, а од друга, како главната пресвртна точка помеѓу третата и четвртата генерација македонски поетеси.

3.1. *Femme Fatale* и мотивот на телото во македонското женско поетско писмо

Михаил Епштејн, книжевен теоретичар и културолог, вели дека човекот е всушност ум потопен во стихијата на допирот, приближувањето, желбата, похотите, задоволствата, кои се чистат од телесната нечистотија (Епштејн 2006: 6). Со други зборови, како што се применува *Cogito ergo sum*, така е повеќе од оправдано да се тврди *Tango ergo sum.* Поаѓајќи од овој удел на телото во човековиот живот, неизбежно е тој аспект да зазема значајно место и во поезија, особено во однос на жената. Токму телото, женското тело, за жал, низ историјата на човештвото ѝ накалеми на жената големо проклетство и стана повод за огромни неправди, потиснувања, угнетувања и потчинувања на нејзината положба во општеството. Како што пишува и Алисија Саскајн Острикер „што се однесува до жените: жените и во нашите свети и секуларни митологии се одредени како плотта, мажите пишуваат за нив за да ја изразат својата одвратност кон нејзината физиологија и сексуалност или пак да го фалат неукиот дух на нејзината убавина, за да можат да ја контролираат. Таа самата е обесхрабрена да пишува за телото, како што ѝ е забрането да ја преземе контролата врз својот сексуален и репродуктивен живот“ (Саскајн Острикер 1986: 73). Од друга страна, па токму поради мистеријата, поради заведувачка убавина на женското тело се создаде цел култ, склоп на обожување на жената како божица, како кралица, небеско суштество, возвеличано битие, итн., кои се зачувале до ден-денес. Таа дихотомија низ годините во културата, литературата и потесно во поезијата, поттикнала мошне интересни феномени, еден од нив е и концептот на *femme fatale*.

Кога патријархатот почнал да ја надвладува женската моќ, моќната женска фигура која била обожувана илјадници години, во архаичниот период почнала да добива деструктивни карактеристики. Поради возбуда, страв, збунетост и искушение, што женското тело и неговата сексуалност го буди во мажите, тие морале да ја потчинат жената, за да ја замаскираат својата немоќ пред телесната привлечност на жената. Така постепено во литературата се појави концептот на *femme fatale*, термин кој всушност

наградата „Млада Струга“ во 1976 година, што претставува значаен исчекор и видлив пробив на женскиот поетски глас на македонската официјална книжевна сцена.

значи „смртоносна жена“. Како што вели Аманда Мекнели „Симболот *femme fatale* е жртвено јагне за машката потреба и моралните недостатоци“ (MyNally 2019: 11) или Тугче Оздинч пишува „Фаталната жена за фалоцентричниот ум претставува чудовиште, што ги крие фаличните стравови на мажјакот и ја обезбедува нивната супериорна положба“ (Özdinc 2020: 181). Тоа е жена што наместо да се потчинува на сексуализација и објективизација на своето тело, го свртува тоа во своја полза и едноставно се прифаќа каква што е, во сета телесност, сензуалност, со сета плотна привлечност на својата сексапилност и сексуална моќ. Таа не се срами од своето тело, туку се идентификува со него. Од тој аспект мотивот на *femme fatale* во поезијата пишувана од жени авторки е многу поинаков од оној што го знаеме од викторијанската или класичната поезија, или во поезијата пишувана од мажи. Во исто време, таквата поезија неизбежно е поврзана со телесноста, допирот, тактилноста и со изострен сензибилитет. Со елементите и духот на *femme fatale* е пронижано и македонско женско поетско писмо. Особено кај трите македонски поетеси кои се појавуваат во 70-тите – Светлана Христова-Јоциќ, Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан – со нов глас на *femme fatale* овој мотив е недвосмислено присутен и видлив. Токму од тој аспект во овој труд ќе го анализирам поетскиот говор на трите македонски поетеси. Тоа свето тројство на македонски авторки не се плаши од своето тело, од телото на жена, и е без влакна на јазикот. Додека мажите женското тело го сметаат за објект, жените пишуваат за својата телесност и сексуална моќ како за субјект, кај нив телото е медиум преку кој се изразува нивната душа, внатрешниот свет и нивниот вистински идентитет. Ова истражување всушност се обидува да ги претстави одделните поетски гласови на трите поетеси и последично-споредбено да ги проследи низ призмата на мотивот на *femme fatale* како една од спецификите на нивните поетски писма, кој е исто така на свој одреден начин поврзан со мотивот на телото.

3.1.1. Мотивот на Femme Fatale

Самиот израз се појавил околу 1900 година, иако многу слики и претстави, на кои авторите се надоврзуваат, настанале пред 1900 година. Моќните женски фигури, сексуално суверени, доминантни жени, отсекогаш постоеле и оставиле свој белег во културата и историјата на човештвото. Тие биле обожавани како создателки на универзумот во различни древни митологии, религии и култури и претставувале „Седарителки и тие што сè даваат и сè земат, извор на животот, на смртта и на регенерацијата“ (Leeming and Page 1994: 7). За разлика од денес, во спомнатите древни

култури жената била таа што се сметала како Сесоздателка или Големата мајка, божица на плодородието, подмладувањето, природата, а од друга страна, токму нејзе ѝ се припишувале деструктивни особини, разурнувачки карактер и стравотност. Кога општеството почнало да станува свесно за важноста на машката улога во размножувањето, потенцијалот за надмоќта на божицата над мажите почнал да ослабнува. Додека се конституирал патријархатот, жестоката и сексуално наклонета женска моќ се метаморфозирала во нешто злобно и опасно. Смртоносните жени биле презрени и принудени да им се поклонат на новите патријарси. Францускиот израз „фам фатал“ (*Femme Fatale)* е нераскинливо поврзан со концептот на злото, со смртоносни жени; Женската моќ, претставена со новиот светоглед во фигурата на *Femme Fatale* (како пример сирените, харпиите, грчките: Кира, Медуза, Медеја, Лилит од Библијата, сумерската Инана, разни вештерки на митот), почнала да предизвикува страв и морало да се контролира (Leeming and Page 1994: 51). Затоа не е ни чудно што во литературата на мажи автори наоѓаме различни женски ликови, како што се блудница, распуштена изгубена девојка, горделива убавица, опасна вештерка итн., како би се оправдал машкиот разврат, односно нејзиното животинско потчинување на неговите инстинкти. Ова е машката перспектива. Од друга страна, *femme fatale* има малку поинаква улога и значење за жените. Она што жената ја прави фатална е фактот што таа успеала да се ослободи од јаремот на патријархатот, што успеала да се ослободи од стигматизацијата дека жената е исклучиво предмет на повтеж, при што во преден план е нејзиното тело, а не нејзината личност. За една жена, *femme fatale* е жена која е едно со своето тело, која не се срами од својата телесност, суверено живее и дејствува во него, а не одвоено од него.

Ликот на *Femme fatale* ѝ се спротивставува на јасната дефиниција. Терминот е поврзан со сексуалноста, женственоста, опасноста, насилството и измамата, но овие врски се лизгави, бидејќи многу од ликовите коишто популарно се поврзуваат со терминот *Femme fatale* не се вклопуваат во кохерентна шема. Нивната *Femme fatale* често се менува. Сепак, читајќи различна литература инспирирана од смртоносни, мистериозни жени, нејзините основни карактеристики можат да се сведат на архетипот кој останува релативно непроменет низ времето; извонредна убавина, волшебност, манипулативност, заводливост и деструктивност, како и олицетворение на животот и смртта.

3.2. Архетипското и митското во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ

3.2.1. Архетипското и митското

При поставувањето на историскиот континуитет на развојот на одредена книжевност и нејзиното втемелување во некоја традиција, од големо значење се токму митскиот аспект и архетипските слики што се протегаат низ одреден корпус на националната книжевност. Тоа што митовите ги прави универзални и применливи и на лично и на колективно рамниште е токму концептот на архетипот. Тој концепт прв го дефинирал Карл Јунг, кој „постулирал дека наративите за таквите архетипски единици ги сочинуваат 'соништата' на културите и дека тие приказни, бајки и архетипови потекнуваат од соништата и фантазиите на поединци“ (Relke 2007). Токму тие ликови се основа на многу приказни, бајки, митови и религии на човештвото. Во различни митологии и култури има и многубројни различни архетипови, но во рамките на интересот на овој труд, ќе се задржам на архетиповите за жената. Иако женскиот архетип има повеќе форми, двата стожерни се Дивата жена и Големата мајка. Понекогаш нивните квалитети коегзистираат во истото митолошко битие; во други примери, ентитетот е јасен – едното или другото. Токму поради нивната значајност, анализирајќи ја поезијата на Светлана Христова-Јоциќ, би сакала да се фокусирам токму на архетиповите на Дивата жена и Големата мајка. Дополнителна причина поради која сметам дека е од големо значење да се истражи митското и архетипското во однос на македонското женско поетско писмо е поимот на Адриен Рич, „ревизија на машките митови“. Овој поим се однесува на барањето на феминистките дека авторките треба повторно да ги прераскажат старите митови и легенди, но од перспектива на женскиот субјект, кој во средиштето на вниманието ќе ги постави женските протагонистки, конструирајќи ја во јазикот на книжевноста женската субјективност. И токму тоа се смета за главна стратегија во овој вид поезија – ревизија на митот. „Тоа е средство со кое јаството и културата во целина се истражуваат, од една страна, или, пак, се трансформираат, од друга страна. Митовите се светилиште на јазикот, во нив се складираат/собираат нашите значења за поимите машко и женско, а ревизијата на митовите значи повторно да се испишат од женска гледна точка и да се откријат нови можности на знаењето“ (Ѓуриќ 2009: 71). Природата на жената, нејзините доблести, способности, влијание, нејзините мани и фатални реакции отсекогаш биле и сè уште се предмет на неразбирање, страв, збунетост, како и извор на бурни расправи, опфатни имагинации и претстави, безбројни

легенди, митови, секакви верувања и суеверија. Жената низ вековите навистина станала основа за многу митови и легенди, кои се зачувале до ден-денес и од кои потекнуваат различни архетипови. Според Карл Јунг, архетиповите се своевиден резервоар на човечкото искуство. Тоа се одредени дезени во нашата потсвест, што влијаат на нашите постапки и реакции. Теоријата за архетипот – колективната потсвест на Карл Јунг ни овозможува нов начин на поврзување со митологијата и бајките, со кои доаѓаме во допир преку различни медиуми. Како што пишуваат Р. Дханаприја и д-р Ј. Ума Самундесвар „Митот и митологијата не се само некакви невини приказни за стари богови и божици, туку симболи и слики кои носат политички, општествени, историски и културни значења и кодови. Исто така и феминистичките мислители и писатели ги користеа митовите за да ги откријат причините, средствата и последиците од овие систематски угнетувања кои жените ги трпат со векови. Тие се обидоа да ги умножат митовите или да ги препишат за да им овозможат на жените да го кажат своето вистинско искуство преку женските ликови“ (Dhanapriya, Samundeeswar: 2017). Соништата и митовите отвораат можност за различни интерпретации и можат да имаат лично значење или архетипска вистина за човечката природа. „Во нив може да се истражува нивното значење во културата што ги ’сонувaʿ или може да се реинтерпретираат за да се осветлат значењата на животот додека тие се развиваат во одредена и во другите култури“ (Relke 2007). Постојат митови што се автентични за одредена култура, но постојат и митови што токму поради исти или слични архетипски слики се општи и универзални без оглед на тоа во која култура или религија се појавуваат. Таквите митови може да се наречат универзални, бидејќи митовите од различни култури содржат паралели и исти единици што се нарекуваат архетипови. Тоа што митовите ги прави универзални и применливи и на лично и на колективно рамниште е токму концептот на архетипот. Карл Јунг, кој прв го дефинирал тој концепт, забележал дека митовите и религиите на разни култури содржат општи теми и ентитети, како на пример ликовите на татко, мајка, жена, маж, љубовник, непријател, херој, спасител и др. Токму тие ликови се основа на многу приказни, бајки, митови и религии на човештвото. Таквите претстави, според Карл Јунг, се манифестации на исконските архетипови. Така тој постулира дека иако секој поединец и секоја култура се разликуваат на многу начини, во основата на овие разлики е единството на идеи и форми. Ова единство тој го нарекува „колективно несвесно“ (Јунг 1951). Како што веќе беше спомнато има различни архетипови, како за мажи, така и за жени. Концептот на Јунг за колективно несвесно подразбира бином, од една страна, на женски архетипови, од кои како главни се издвојуваат архетиповите на мајка и анима

(*anima*), а од друга страна, машки архетипови со главните претставници – архетиповите на татко и анимус (*animus*) (Jung 1951, p. 197). Анима (на латински „душа“) е всушност сликата на жена присутна во несвесното на машкото, додека анимус е сликата на машко во несвесното на жената. Според Јунговата теорија, анима има многу повозвишена конотација од анимус. Таа се манифестира како божица, женски демони и силни митолошки жени, како на пример Ева и Афродита, а понатаму, и како попрозаистички проекции на жени и љубовници (Јунг 1951: 197).

Интересно е дека во митовите женските архетипови се делат на две крајности. Од една страна имаме претстава за жена што дава, носи ред, живот, изобилство (мајка Земја, Геа, Големата мајка, Шива, ...), а од друга страна ја имаме таа што разурнува, што создава хаос, носи смрт, загуба (*femme fatale*, вештерки, Баба Јага, Горгона...). Според Јунг, анима (женскиот дел во машката потсвест) е хаотичен копнеж по живот, потреба по животот и сила која го контролира егото, и поради тоа во колективната потсвест е како нешто нестабилно, неконзистентно, со еден збор биполарно (Јунг 1954а: 30-31). Таа може во еден момент да изгледа позитивно, а во следниот момент негативно; ту млада ту стара; ту мајка ту девојка; ту добра самовила ту вештерка; ту светица ту блудница. Покрај оваа амбивалентност, анима има и „окултни“ врски со „мистериозното“, со светот на темнината воопшто, и поради таа причина, таа често има религиозна нијанса (Јунг 1951: 199). Женските архетипови се вообичаени во нивното претставување низ културите кои обично се вртат околу истите седум приказни. Иако женскиот архетип има повеќе форми, двете стожерни се Дивата жена и Големата мајка. Обично митолошките суштества што се манифестираат со овие женски архетипови имаат една од трите форми: божица на подземјето, божица на земјата или небесна божица. Повторно, понекогаш одредена божица ќе прикаже квалитети на повеќе од едно подрачје и ќе се однесува поинаку во зависност од тоа кој аспект е истражен во кој било даден мит“ (Relke 2007). Тоа што им е општо на архетиповите за Големата мајка и Дивата жена е комбинацијата на човечки и нечовечки атрибути во нивните проекции и манифестации на божици. Тој нечовечкиот дел „се изразува со објективни и апстрактни симболи, што се појавуваат како атрибути на антропоморфни божествени ликови“ (Јунг 1951: 187) и е толку оддалечен од свеста на поединецот, што не може целосно или воопшто да се одрази во човечка форма. Во интерес на овој труд ќе се задржам токму на архетиповите за жена, поконкретно на архетипот за Дивата жена и Големата мајка во поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ; како тие се манифестираат и

комуницираат во стиховите на таа македонска поетеса. Но, пред да преминам на анализата на самото творештво, накусо ќе се осврнам на двата стожерни архетипа.

Големата мајка

Како што пишува Елер, постои верување или хипотеза за матријархалната предисторија. Во време пред пишаните записи, општеството било центрирано околу жената. Жените биле почитувани поради нивните мистериозни живототворни моќи, тие биле обожувани како инкарнации и свештенички на Големата божица. Тие ги воспитувале своите деца на начин да ја продолжат својата линија, создавале и уметност и технологија и донесувале важни одлуки за своето општество. Токму од оваа верување произлегуваат многу религиски митови и верувања за жената божица што го зачнала животот и го создала светот (Гаја, Шакти, Изис/Изида...). Големата божица била обожувана како Создателка и Разурнувачка на животот, одговорна за плодноста и деструктивноста на природата. Мајката е и свесна заштитничка, духовен водач, старател, но во исто време е и несвесна сила на раѓање, живот и уништување, смрт. Божицата Кали е најверојатно најпознатиот пример за двојната природа на архетипот на Големата мајка. Таа во исто време го раѓа сето човештво и ги проголтува сопствените деца и носи крвав појас од отсечени глави околу половината и ѓердан од отсечени раце (Елер 2001: 13). Деметра и Геа се исто така други познати манифестации на архетипот на мајката, секоја страшна и потенцијално гневна со свој однос кон подземјето. Деметра, мајката на Персефона, е Голема мајка на сите, а истовремено нанесува пустош и суша како одмазда за заробувањето на нејзината ќерка и нејзиното затворање во подземниот свет. Геа, древната грчка божица, опишана како „земја со длабоки гради, е првото суштество што произлегува од Хаосот“ (Гуиранд 1968: 87), како несвесното. Гаја, божица на земјата, има атрибути на подземниот свет бидејќи потекнува од него и, како Деметра и Кали, полна е со дива енергија на разурнување, како и со креативност. Змијата, гулабот, дрвото и месечината се нејзините свети симболи. А Големата божица сè уште постои како архетип во колективното несвесно. Но, кога се случила големата трансформација, кога инвазии Индоевропејци го започнале симнувањето од тронот на Големата божица (4500 пр. н. е. – 2400 пр. н. е.), во светот доминантен станува мажот и тоа е културата и начин на размислување денес познат како „патријархат“. Митологот Џејн Харисон забележува дека божественоста на Големата мајка станала фрагментирана во атрибутите на многу помали божици (Харисон 1963: 49). Така денес постојат бројни манифестации и претстави за Големата мајка. Глора Алпини, на пример, пишува дека

античките божици како египетската Изис, сумерската Мами или Инана, божицата Иштар, еврејската Лилит и Ева, па и католичката девица Марија меѓу другите, се претставени како мајки девици, блудници и демони (Алпини 2005: 4).

Дивата жена

Кај архетипот на Дивата жена станува збор за две контрадикторни карактеристики. Таква жена е претерано идеализирана, честопати претставена како вонредна, единствена, возвишена, чиста, неоскверната убавица и девица, но од друга страна, тие нејзините атрибути и нејзината надворешност како да се само превез зад кој се крие нејзината злобна, кобна и деструктивна природа. Нејзината променлива, нескротлива природа ја прави фасцинантно митолошко суштество, кое покажува спротивставени, привлечни тенденции, честопати фатални за другите митолошки суштества што ги мами. Тоа значи дека архетипот на Дивата жена се протега низ два пола: Дивата жена или некое демонско суштество, жена ѕвер, а од друга страна – *femme fatale*. За тој аспект на архетипот за Дивата жена или *femme fatale* пишува и Клариса Пинкола Естес: „Во архетипот на Дивата жена има многу простор за природата на развратните божици. Во дивата природа, светото и профаното, светото и сексуалното не се одвоени, туку живеат заедно“ (Пинкола Естес 2019: 215). Самата придавка „дива“ не се однесува на значењето „надвор од контрола“, туку на неговото изворно значење: „да се живее природен живот, во кој креатурата, суштеството има вродена целина и здрави граници“. Зборовите *дива* и *жена* ја отелотворуваат силата без која жените не можат да живеат. „Архетипот на Дивата жена може да се изрази и со други подеднакво соодветни зборови. Оваа моќна психолошка природа можете да ја наречете инстинктивна природа, но Дивата жена е сила што лежи надвор од неа. Можете да ја наречете природна психа, но архетипот на Дивата жена е надвор од тоа. Можете да ја наречете вродена, основна природа на жената. Можете да ја наречете мајчинска, суштинска страст на жените... Во различни психологии и од различни гледишта, би ја нарекле и id, себство, медијална природа“ (Пинкола Естес 2019: 18). Архетипот на Дивата жена постои насекаде, иако не е видлив во вообичаената смисла. Неговите одрази може да се најдат во различни слики и симболи содржани во приказните, литературата, поезијата, сликарството и религијата.

Како што веќе се спомнува, архетиповите се вонгранични, трансцендентни, универзални, па така се протегаат и низ македонската култура и книжевност, а поточно, и во македонското женско поетско писмо во стиховите на Светлана Христова-Јоциќ, на кое ќе се сосредоточи наредна глава на овој труд.

3.2.2. Одликите на поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ

Светлана Христова-Јоциќ (1941 – 2012) големата македонска поетеса, есеист и писателка за деца во историјата на македонска книжевност се запиша како една од најзначајните и највлијателни македонски авторки. Станува збор за еден автентичен поетски глас, смел, раскошен во својата лексика, длабок во своите значења и возвишен во своите пораки. Како што пишува Раде Силјан „Светлана Христова-Јоциќ поседува раскошен дух во вистинската смисла на зборот. Таа спаѓа во редот на творците, кои во нашата тивка и еднолична средина зрачат со силна духовна енергија. Со своите настапи на многу културни манифестации, и со својот прилежен пристап во интерпретацијата ја афирмира поезијата и ѝ дава специфичен и необичен белег“ (Силјан 2008: 5). Христова-Јоциќ била и првата жена примена за членка во Друштвото на писателите, но исто така била и неговата прва претседателка. „Значајна била што го формирала книжевното гласило на ДПМ, ’Стожер‘, кое до ден-денес излегува под тој наслов, со нова редакција /.../. Светлана имала прекрасен ракопис, но и како човек и како поетеса навистина била препознатлива, пример за авторка и жена. Таа била доминантна и го отворила патот на жените во Друштвото на писатели да бидат примени како авторки, да бидат уреднички, навистина направила многу за нас како авторки денес“ (Мијаковска 2025). Станува збор за автохтон поетски израз, толку изработен, доработен и со личен тон што не може да се спореди со ниту една друга поетска мелодија. Поезијата на Светлана Христова-Јоциќ е „високо вреднувана и е презентирана во повеќе средини, преку панорамски и антологиски избори и толкувања на истакнати автори /.../ Станува збор за лирика со широко прифатлив и возбудлив пев, за лирика, во која, како во скришен ковчег се чува нашето свето, скапоцено и непроценливо духовно богатство“ (Силјан 2008: 6). Нејзината поезија е далеку од секојдневие, од приземјениот разум, но е суштински лична и безусловно искрена. Христова-Јоциќ е авторка на единаесет стихозбирки, од кои сите зрачат со истата таинствена, фантазмагорична и етерична аура. Стиховите се испреплетени со метафизички и егзистенцијални загатки, мистични слики и особено звуци. „Нејзините стихови имаат неконвенционален тек. Според едноставноста и според внатрешниот порив тие длабоко понираат во традицијата на македонската народа песна, легенда или загатка“ (Силјан 2008: 6). Поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ е како некоја света книга, некој литургиски текст и потсетува на старата легенда за Ла Лоба, за која пишува и Клариса Пинкола Естес во својата монографија. Ла Лоба, старицата во пустината е собирач на коски. Архетипски, коските симболизираат

неуништлива моќ. Не се уништуваат лесно. Поради нивната конструкција тешко горат, а тешко се претвораат во прав. Во митовите и приказните тие претставуваат неуништлив дух, дух кој може да биде повреден, дури и парализиран, но речиси е невозможно да се убие. Волчите коски во оваа приказна се неуништливиот аспект на дивото јас, на инстинктивна природа посветена на слободата и неуништливото, кое никогаш нема да ја прифати ригидноста и барањата на мртвата или премногу цивилизирана култура. Може да се каже дека приказната за Ла Лоба е „приказна за воскресение, за подземна врска со Дивата жена. Ветува дека ако ја испееме песната, можеме да ги повикаме психичките остатоци од дивата душа и да ја вратиме во животна форма преку пеење. Ла Лоба пее над коските што ги собрала. Да се пее значи да се користи гласот на душата, да се каже вистината за сопствената моќ и потреба преку здивот да се вдише душата над делот што боли или има потреба од лекување. Ова може да се направи со спуштање во најдлабоката состојба на голема љубов и чувство, во која сме преплавени од желбата да се поврземе со дивото јас, а потоа да ја оставиме душата да проговори. Ова е пеење над коските“ (Пинкола Естес 2019: 36). Старицата пее над коските, а додека пее, коските се претвораат во месо. Пеењето на македонската поетска дама Светлана Христова-Јоциќ е несомнено пеење над коските, во буквална смисла на зборот како што го објаснува Пинкола Естес, бидејќи Христова-Јоциќ директно ја кажува вистината за сопствената моќ и преку својот здив со кој се исполнети нејзините зборови го оживува оној што ги чита, слуша и ги живее нејзините стихови.

Читајќи ја поезијата на Христова-Јоциќ, читателот несомнено ќе воочи дека гласот на поетесата е цврсто втемелен во македонскиот фолклор и традиција, таа врска е како папочната врвца на неродено дете преку која црпи и се храни од својата мајка. На сличен начин првобитната духовна храна на Јоциќ е токму народното богатство. На тој начин поезијата на таа извонредна поетеса ја чита и ја разбира и Раде Силјан: „Јоциќ спаѓа во редот на македонските писатели кои ја преферираат традицијата како почетна основа за градба и со секојдневна надградба ја создава својата сè поприфатлива модерна поетика. Таа го испишува времето и ја возвишува поетската реч на ниво достојно за почит /.../ Во својот истражувачки процес, поетесата пројавува слух за македонскиот етнос, за преданијата и легендите и низ зборови кованици гради поетика привлечна, читлива, повеќеслојна“ (Силјан 2008: 10). Како уште една од многу значајни и темелни особини на нејзината лирика може да се издвои некаков вид лична религија или интимна митологија што таа ја создаде во својата поезија. Тоа е највоочливо во стихозбирката *Ea*, но сепак создавањето на таа интимна митологија започнало уште од создавањето на

првата стихозбирка *Калесница*. Светлана Христова-Јоциќ во својата поезија создава еден цел нов свет, каде што сопствената поезија ја сфаќа како окултна, „како окултација, т.е. како таинствен говор за скриеното; за да сè она невидливо што се протега меѓу земјата и небото, за што може само Хагада, /.../ да ги каже и открие тајните заклучени во древните списи, знаци, симболи, митови, магии, итн.“ (Старделов 1993: 13).

Едно од божествата во митологијата на Христова-Јоциќ е и природата во сите свои форми, материи и мери. Природата за поетесата е од големо значење, таа е највисока креација, нешто најорганско и најисконско, како таа во природата да го дише и издишува воздухот на вечноста, да го пронаоѓа прапочетокот и самиот крај на животот. Тоа поклонување и обожавање на природата Георги Старделов го нарекува поетски пантеизам:

„тоа е, имено, тој силен и веднаш воочлив поетски пантеизам во поезијата на Јоциќ во која духот ја открива сета своја поетска сила во природата и како природа, создавајќи го нивниот заеднички поетски универзум, станувајќи едно та исто *natura naturans*. /.../ Нејзиниот поетски пантеизам се напојува од длабоките води на тишината, од тихата реч, од речиси молитвената универзална емпатија и симпатија со светот околу нас кој се населил во нас, со светот на природата кој станал наша природа. /.../ затоа кај Јоциќ се среќаваме со неверојатни и шокантни визуелни поетски сензации и перцепции, но и со длабоки пантеистички визии и слики за човекот во природата и за природата во човекот... за оние животворни води што течат и влечат сè во бескрај. Во нејзината поезија сè е растреперено, речиси разиграно како да се фатиле на оро билки и треви, дрвја и плодови, лисја и ветришта, змии и виулици... Но тој танц се игра на самиот раб на бездната што на нејзината поезија ѝ втиснува печат на еден посебен поетски драматизам и трагизам“ (Старделов 1993: 6).

Читајќи ги стиховите на Христова-Јоциќ, се запознаваме всушност со нејзината прастара душа, со длабоката свесност за првобитноста на природата. Не само што нејзината поезија навестува една ослободеност од човечките ограничувања, туку и самата писателка нè опоменува на онаа Дива жена, за која Клариса Пинкола Естес зборува во својата книга *Жените што трчаат по волците: митови и приказни за архетипот на Дивата жена*:

„Кога жените воспоставуваат однос со дивата природа, тие како подарок добиваат постојана внатрешна набљудувачка, познавачка, визионерка, пророчица, инспираторка, интуитивка, создавателка и слушателка која ги води, сугерира и охрабрува жив живот во надворешниот и внатрешниот свет. Кога жените се поврзуваат

со оваа природа, реалноста на нивниот однос со неа сјае низ нив. Дивата учителка, дивата мајка, дивата менторка безусловно ги поддржува и внатрешно и надворешно. Не го користам зборот *дива* во неговата модерна понижувачка смисла, бидејќи не значи да се биде надвор од контрола, туку во неговото оригинално значење, да се живее природен живот во кој *criatura*, суштеството, има вродена целовитост и здрави граници“ (Пинкола Естес 2019: 18).

Низ своето книжевно творештво авторката го раѓа, негува и израснува токму овој однос со дивата природа, со исконската суштина во себеси и околу себе. Кога веќе ја користам метафората за раѓање, би навела дека Георги Старделов во својот предговор кон изборот поезија на Христова-Јоциќ, *Душница*, токму во оваа смисла ја срочил сушноста на нејзината поезија: „Наведени од еден навистина машки егоизам да гледаме на жената да прима и да дава, често не можеме да видиме дека таа и создава, и можеби повеќе оригинално, зашто раѓа во поезијата како и во животот нешто ново, нешто само нејзе присушто, нешто што е длабоко раѓачко /.../ Сепак, женственоста на нејзината поезија ја гледам пред сè во страста, а зошто не и во сласта од создавањето како раѓање и од раѓањето како создавање“ (Старделов 1993: 5). Како единствен и ултимативен белег на поетскиот опус на Христова-Јоциќ се и лексичкиот и фонетички аспект на нејзиното пеење. Лидија Капушевска-Дракулевска забележува дека поетскиот јазик на Јоциќ, којшто, како што веќе запишавме е автентичен и оригинален, „поседува нагласена музикалност и реторичност, па често пати прозвучува како молитва (извира однатре) или како послание (упатена нанадвор)“ (Капушевска-Дракулевска 2011: 395). Станува збор за поетеса која има изградено цврста и динамична фонетика, што звучи, зуи, татни и едноставно создава мноштво звуци со своите букви, и не само звуци туку и посебен ритам во зависност од флуидноста на стиховите и содржината на одредена песна. Со креативни асонанции и алитерации, повторување на различни слогови или зборови, понекогаш дури целосни стихови таа плете ритам, кој неретко читателот го асоцира на молитва, на некоја мантра или понекогаш и баење. Поврзано со звучната стратосфера на песните е и лексичкиот состав на поетесата. Светлана Христова-Јоциќ користи истенчени изрази и прецизно одбрани зборовни спреги, што ја надоградуваат целосната слика на нејзината поезија. Станува збор за разни староцрковни зборови, архаизми, па дури на новосрочени кованици: „Поетесата е во постојан дослух со скриената смисла на зборовите, подзаборавени од современиците. Таа се нурнува во темните длабини на праизворот на зборот и ја обликува свеста за жилавиот корен на етносот, на сликата, на везот и плетилото“ (Силјан 2008: 8). Старделов овие очудени зборови на Христова-Јоциќ

ги нарекува исконски прастари изрази: „исконски, неизлитени, заумни, очудувачки“ (Старделов 1993: 7), па во својот предговор кон изборот поезија на С. Х.-Јоциќ вели дека авторката поседува „особена смисла за јазични игри, за игрите на знаците, симболите, графемите, семантемите, на што таа многу често ја сведува својата концепција за песната и поезијата воопшто“ (Старделов 1993: 7). Лексиката што таа ја употребува е дотолку ретка и древна, што Љубинка Донева има изготвено посебен речник за неа – *Речник на древни зборови од творештвото на Светлана Христова-Јоциќ* во 2011 година. Донева пишува дека Светлана Христова-Јоциќ „го возобновува значењето на старите и подзаборавен зборови, им дава лирско значење и лирска боја. Ги негува и ги применува во уметничката литература, но истовремено во духот на таа лексика создава и неологизми. Таквите зборови во творештвото на Светлана Христова-Јоциќ (архаизмите, дијалектизмите, турцизмите, неологизмите...) ги има во огромен фонд – доволен за посебен речник“ (Донева 2011: 8). Во тој речник не само што се објаснети значењата, етимолошкото потекло на зборовите и историскиот контекст на нивната употреба, туку се објаснети и посебната форма и контекстот што им ги дава авторката. „Кај ова авторка восхитува леснотијата на ковање зборови – опозити и создавање сложенки со специфично значење и функционални само и токму за одредена содржина (пат – дрво на пример), /.../ си се вдомиле и се зацврстиле како лексема. Особено е интересно образувањето именки за суштества од женски род од именките кај кои вообичаено го нема, т.е. именката се јавува само во машки род (пајачка, гуштерка, соколка), или за апстрактни поими (мрачица, жената на мракот и сл.)“ (Донева 2011: 8). Меѓу другото, Љубинка Донева како причина за создавање таков специфичен речник набројува и дијалектизми, кои се присутни во поезијата на С. Х.-Јоциќ: „дијалектизмите, особено присутни во родољубивата лирика со кои авторката постигнува нагласена блискост со читателот токму преку тој и таков исказ. Впечатлива и се чини особено потребна во овие текстови е прецизната употреба на аугментативите, деминутивите, хипокористиците, пејоративите и сл.“ (Донева 2011: 8). Поетесата Христова-Јоциќ била свесна за нивото на својата лексика, што се одразува во фактот дека некои од нејзините дела содржеле и мал речник на својот крај, како на пример во *С. Бесмертна* (1996) или во романот за деца *Македонската царица* (1992).

Светлана Христова-Јоциќ, како што сведочи нејзината поезија, е навистина уникатна и извонредна поетеса, која е од големо значење за македонската поезија и од аспект што е една од првите македонски поетеси што ќе ги вткае архетиповите за кои станува збор во овој труд во македонското женско поетско писмо, што е посебно

изразено во стихозбирката *Еа*. Како што пишува Раде Силјан „Поетесата е во постојан дослух со скриената смисла на зборовите, подзаборавени од современиците. Таа се нурнува во темните длабини на праизворот на зборот и ја обликува свеста за жилавиот корен на етносот, на сликата, на везот и плетивото. Со истражувачки дух во континуитет поетесата го гради својот поетски свет врз традиционалните вредности пренесувани од поколение на поколение“ (Силјан 2008: 8). Христова-Јоциќ една е од тие македонски писатели кои ја негуваат и возвишуваат традицијата во која ја втемелуваат својата автентична и специфична поезија, и токму тоа се препознатливите одлики на поетското писмо на Светлана Христова-Јоциќ – оригиналност и автохтоност. Поради тие ноти и нијанси на таинствената митологија и древните легенди, поради цврстата врска меѓу поетскиот опус на Светлана Христова-Јоциќ со фолклорните елементи и македонската културна традиција, нејзините стихови ќе се анализираат од аспект на архетипското и митското, особено низ мотивот на двата стожерни женски архетипа – Дивата жена и Големата мајка, чии квалитети понекогаш и коегзистираат во истото митолошко битие.

Иако главниот фокус на анализа во овој дел ќе биде стихозбирката *Еа*, сепак би сакала да направам еден кус осврт на митското и архетипското и во другите стихозбирки на Светлана Христова-Јоциќ. Нејзината прва стихозбирка излезе во 1970 година со насловот *Калесница*. Старделов своите први импресии од средбата со дебитантските стихови на поетесата ги пренесува со следниве зборови: „Основниот впечаток што ни се наметнува при прочитот на првата книга песни на Светлана Христова-Јоциќ, „Калесница“, впечаток што со извесни поголеми или помали отстапки не нè напушта докрај е силно нагласената мозаичност на нејзината песна. Нејзината песна можеме да ја наречеме песна-мозаик, песна-орнамент, песна-шара. Во таа песна допираат до нас убави, дури прекрасни стихови, ретки и сами по себе возбудливи поетски слики, оригинални поетски метафори, во кои има една ретка поетска заумност, но и една метафизичка задуманост...“ (Старделов 1993: 14). Архајско-феминистичката поетска книга е полна со надгробни епитафи, љубовни стихови („Ако можам / околу ќе направам патишта од ѕвезди да изгорат стопалата при одот / ќе те задојам со песните на моите молитви / да заспиеш со сонот на дете / околу ќе направам патишта од ѕвезди / ако можам“ [Христова-Јоциќ 1970: 34, „Ако можам“]), но воедно е пронижана со зародиш на мистика, митолошки суштества и македонскиот фолклор („Ти што си со мене / дали знаеш дека тажалките не престанале / дека златниот крст се распаѓа / Кога воздухот се ниша / дали е тоа нов знак?“ [Христова-Јоциќ 1970]). Интересно е што веќе во нејзината дебитантска стихозбирка, Христова-Јоциќ негува посебна наклоност кон водата како

една од исконските материи на животот. Како што забележа Георги Старделов: „во своите песни Светлана Христова-Јоциќ ја открива водата како вруток на сè. Отаде тој постојан тек, протек, истек, тоа влевање, одлевање и разлевање на нејзините стихови, тој нивен *панта реи*, таа праслика за нејзината поезија како постојан тек кој не стасува да се зајази, да се заземји ... (Старделов 1993). Како илустрација во оваа насока од книгата *Калесница* можат да се издвојат стиховите како „прстите вода распадната ти ги однесе / та го замислуваш изворот кај Свети Наум / кај што твојата жена беше водена нимфа / ти маж низ водени нишани“ (Христова-Јоциќ 1970: 37, „Таму си таму“) или песната „Донесов“:

„Пет камења од пет реки
И од пет езера
Од пет мориња донесов.
Ги допрев со рака, се посребрија.
За темел на нашата куќа ги кладов.

Пет дренови стебла од пет планини
И од пет висорамнини
Од пет врвови донесов
Ги допрев со око, се позлатија.
За столбови на нашата куќа ги исправив.

Пет подземни реки од пет земји
И од нови земји пет
Од пет земји измислени донесов.
Ги допрев со здив, оживеаја.
За покрив на нашата куќа крлушки од златни риби.
(Христова-Јоциќ 1970: 34, „Донесов“)

Целата песна со своите повторувања и градење на еден стабилен ритам наликува на некоја народна песна, фолклорна приказна. Како и во стихот „твојата жена беше водена нимфа“ (Христова-Јоциќ 1970: 37, „Таму си таму“), така и во другите стихови како пример може да се истакне и честото присуство на водни митолошки суштества во стихозбирката, на пример русалки, водни нимфи или демони од словенската митологија,

што живееле на дното на реките, во длабочините на водата: „морски нимфи низ водени струи нѐ занесоа / среде морузги нѐ оставија. / Леле, ќе се ожариме“ (Христова-Јоциќ, 1970: 47, „Покајници“). Преку вклучување на водни и други нимфи во своите стихови, веќе во првата стихозбирка поетесата ја слика жената преку архетипот на фатална жена. Нимфите во митологијата се млади и убави божици од понизок ред, најчесто претставени како женски епитети на природата (што исто така е во непосредна врска со творештвото на Христова-Јоциќ, бидејќи токму природата зазема важно место во нејзината поезија). Според Валтер Буркет „Идејата дека реките се богови и изворите божествени нимфи има длабоки корени не само во поезијата, туку и во вербата и ритуалите; обожувањето на овие божества е ограничено само од фактот дека неразделно се идентификуваат со одредена локација“ (Буркет 1975). Нимфите претставуваат извор на реката во која се влеваат и којашто се поистоветува со боговите, што укажува на животворната моќ на жената – раѓањето; токму изворот е местото каде што избликнува, или со други зборови се раѓа реката. Нимфите се персонификации на креативни и потхранувачки активности на природата, многу често се идентификуваат со силата која на изворите им носи живот. Интересен факт за нимфите е и етимологијата на нивното име, грчкиот збор „νύμφη“ меѓу другото значи и „невеста“ или таа „покриена со вел“, односно млада жена за мажење. Оттука не е ни чудно што односната збирка стихови го носи името *Калесница*. Како и понатаму во нејзиното творештво, така и тука поетесата ја заокружува својата збирка со името кое ги врзува песните во некоја содржинска целост и им дава кохерентност и хомогеност. Станува збор за изразот „калесница“, што во македонскиот фолклор е дрвен плоскат сад, матарка, кана, со која се кани на свадба, или женска личност што кани на свадба. Со нимфи како млади невести и со дрвениот сад, стиховите на Христова-Јоциќ повикуваат на свадба („Калесница полна ти спремив / со зелени лисја за секоја пора, / игра на скелети да не те престрашува. / Птица, црвен петел за градите, / да ја сфатиш тајната на зората. / Јужен ветер за млечни крстосници. / Сенки од нежни перја / меѓу прсти преточени. // Калесница полна ти спремив, / дојди да те дарувам.“ (Христова-Јоциќ 1970: 22, „Калесница 3.“), а самата поетеса станува таа што кани на свадба, каде што и русалките слават и се радуваат вртејќи се во оро: „кога го продолжувам орото на русалките“ (Христова-Јоциќ 1970: 51). Целата песна е смел спој на македонскиот фолклор со древната митологијата.

Втората стихозбирка на Светлана Христова-Јоциќ, со наслов *Скришен ковчег*, излезе во 1974 година. Веќе самиот наслов посочува на таинственоста и старозаветноста на стихозбирката. Насловот читателот веднаш го асоцира на библискиот Заветен ковчег,

тој свет сандак што го содржи каменот на кој биле напишани Десетте Божји заповеди (како и други предмети). Како и во претходната, така и во оваа стихозбирка насловот само го заокружува тематскиот комплекс на стиховите на поетесата, кои се изречени како своевидни сакрални текстови. Веќе во оваа збирка се набљудува честа употреба или спомнување на т.н. праматерии, односно симболи на прапочетокот. Како еден од примерите е симболот на семето. Во песната „Јадец“ се зборува за семето и за клучот, што се поврзани со дарување и создавање живот: „Да се има семе значи да се има клучот за животот“ (Пинкола Естес 2019: 41). Песната го исцртува времето како некоја божествена сила која на лирскиот субјект му ветува дека ќе му отвори посебен билен ковчег, кој ќе ја подмлади, односно ќе му овозможи на цветот пак да се расцути: „Ти донесов клуч / билни ковчези што отвара / ќе ја најдеш семката на овенувањето / ќе ја сотреш. // ЗНАМ! / цутот пак ќе прецути. // Ќе ти кажам збор / дивината што ја припитомува / ноќта што ја обелува“ (Христова-Јоциќ 1974: 26, „Јадец“). Од друга страна, песната е двосмислена бидејќи на крај дознаваме дека станува збор за вид игра при која се крши јадецот и во која губи токму времето: „ЈАДЕЦ! / Времето по облогот си подзинува“ (Христова-Јоциќ 1974: 26, „Јадец“). Тие стихови содржат и некои други значајни симболи на прапочетокот, како зборот (Ќе ти кажам збор / дивината што ја припитомува / ноќта што ја обелува“ (Христова-Јоциќ 1974: 26, „Јадец“) – токму Зборот е оној кој потчинува, односно што го припитомува дивото во цивилизација), дивина, змија („Никогаш не ѝ здодеала / на змијата дивината / ни на ноќта темнината“ [Христова-Јоциќ 1974: 26, „Јадец“]), природни појави и секако времето. Тие мотиви се појавуваат и во другите песни, и создаваат вид на некоја прастара легенда. Како пример може да се издвои песната „Ретчина“, којашто Христова-Јоциќ ја пишува во прво лице еднина, што дава чувство како да пишува за себеси. Од една страна песната наликува на фантазиски сон, а од друга, потсетува на бајковити сцени на фолклорна, народна скаска:

„Под сончева грготница
држам ретчина.
Светлина од сонце сеам.
Диви пилци голтаат осветлен песок.

Се превртуваат под осилки
под сламки
под искри од спотерани коњи.

Водена бесцветница
ми капи в ретчина.

Зрна од дожд пресевам.
Диви пилци се залетнуваат од воден песок.

В ретчина
по своите траги –
се врти врти
празнина.

Сеам селидби за диви пилци
и соништа за богати гумна.“

(Христова-Јоциќ 1974: 29, „Ретчина“).

Навистина, песните на С. Христова-Јоциќ се полни со фолклорни мотиви, како во песната „Злата пара“, којашто го вклучува мотивот на погачата со паричка („Погача месив. / Везден ја кршам / ја дробам – // златна пара барам“ [Христова-Јоциќ 1974: 32, „Златна пара“]), која го симболизира наоѓањето на некаква смисла, среќа и мир во животот. Во песната „Амкање“, пак, на лиричен начин авторката ја гради метафората на амкање – обичајот со кој завршува традиционалниот богат ручек со кој се одбележува Прочка. Станува збор за варено јајце, врзано на конец над трпезата, кое се врти над главите на децата. Детето што ќе успее да го гризне јајцето се прогласува за најсреќно во следната година и добива награда. Но во песната на Христова-Јоциќ станува збор за малку поинакво амкање:

„На заслог
врз земјена софра
си поставив мало сонце
од средето извор за поило распретав
за амка
бело зрно на сончев конец врзав.

Со сиот глас завивав
на амкање канев.
Гласот удираше во глуви камбани –
ни сенка од сеница
на софра не ми засени.

Зрното одврзано
изворот ми го вртеше
сонцето превртено
со сомлено зрно се амкаше.

Ничкосана на земја со земја се амкав.“

(Христова-Јоциќ, 1974: 28, „Амкање“)

Георги Старделов пишува дека се создава една нова атмосфера, и во понатамошното творештво на писателка толку својствено за неа: „се наметнува еден нов елемент карактеристичен за нејзината поетика – една драматика, една ретка тензија, еден своевиден драматичен дијалог што се води меѓу земјата и небото, сонцето и ѕвездите /.../ Во оваа навистина толку значајна книга на песни за нашата поезија нештата земни и небесни толку се преплетуваат и проникнуваат што ние ретко не разлочуваме кога сме на небо, а кога на земја“ (Старделов 1993: 9). Во песната „На камен“, Христова-Јоциќ пее за уништувачката сила на времето во секојдневието наречено стареење: „Лушпа по лушпа / ме излупи времето / во челусти на возлени ветрови ме вметна. // Го спотера и сонцето / да ми ја испасе сенката / на камен префрлена – // а мислев; ме оддума времето“ (Христова-Јоциќ 1974: 25, „На камен“). Во „Амајлија“ дихотомијата земја – небо преоѓа во дихотомијата вода – копно преку стиховите кои освежуваат како чиста езерска вода и галат како нежно пролетно сонце: „По скали од бели бранови / в езеро слегував / на водени прозори песок потфрлав. // Изнорувaа норови. // Си порачав амајлија – / за палец воден котелец“ (Христова-Јоциќ 1974: 19, „Амајлија“). Така поетесата ја завршува својата втора книга поезија, космогониски, со некоја мистерија, но со за неа карактеристичен ритам, игра на зборови и древен стил: „Ништо од ништо немам / жими очиве – урнеци за урнати бунари / жими градиве – топли полошки за потополошки / жими слабиниве – натрупани брани / за бесмилени бранови што удираат. / Жими нозеве – повити закоравени / околу ковчегов што обвиваат – / ништо од ништо немам“ (Христова-Јоциќ 1974: 47, „Ковчег 2.“).

Трета по ред, во 1980 година, од печат излегува стихозбирката *Сињо*, со необичен наслов или поточно со интересен збор што сам по себе на читателот не му значи ништо и можеби дури го збунува. Единствената асоцијација што насловот ја поттикнува е сината боја. Тогаш што значи *Сињо* и зошто така поетесата ја нарекува својата збирка стихови? Пред нас се отвора една длабока, разбранета и трепетна збирка песни, поделена на самостојни стихови и строфи, за кои се чини дека меѓу себе се дополнуваат, прошируваат, надоврзуваат, склопуваат. Целата стихозбирка посветена ѝ е исклучиво на природата, па авторката ги опева растенијата (дрвје, трева, костени...), различни животни (птици, пајаци, итн.) или едноставно некои елементи од природа кои во стиховите на Христова-Јоциќ носат извонредна симболичка тежина (вода, камен, небо...). Низ сите стихови на С. Х.-Јоциќ присутен е елементот на водата и во таа стихозбирка, како една од темелните елементи на нејзината лична, сопствена митологија посветена на битисувањето во и со природа. Како прастара легенда за Големата вода

звучи песната „Збор по вода“, којашто ги содржи сите хтонски елементи, како што се вода, семе, корени, смрт, итн., како и фундаменталните теми на времето, животниот циклус, вечноста и слично. Песната содржи натприродни, мистични, во таинственост завиени стихови, што пеат нежно и заведувачки: „Да можам снишан пејзаж да претурам / долеана вода да завиваш“ (Христова-Јоциќ 1980: 12, „Збор по вода“). Исто и во стиховите во песната „Водни свирки“ водата стои на чело на орото, што го плетат зборовите на Христова-Јоциќ: „Заран в река свирки свират / заран скрсти со болна прица на поило...“ (Христова-Јоциќ 1980: 13, „Водни свирки“). Дури можеме да зборуваме за вешт антропоморфизам и зооморфизам на една таква исконска материја како што е водата. Водата може да има човечки особини: „Преоблечена во шумна кошула / и небото го надличи!“ (Христова-Јоциќ 1980: 17, „Промена од реката“) или „Притаена вода по војна со бури / со ожег ме распрета...“ (Христова-Јоциќ 1980: 13, „Водни свирки“), а од другата страна наликува на нешто животинско: „Одврзана река, коњ отпуштен ’рзна / со копито ме спотера“ (Христова-Јоциќ 1980: 13, „Водни свирки“) и „со затворен клун вода ми клобучи“ (Христова-Јоциќ 1980: 43, „Игра со воден кос“).

Уште една значајна особина на стиховите на С. Х.-Јоциќ, што е присутна и во нејзиното понатамошно поетско творештво, е интересната појава на необично менување на позиции помеѓу човекот и природата. Најчесто човекот ја покорува природата според своите потреби, желби и преференции – човекот е тој што ја ограничува, преработува земјата, а не обратно. Но во поетскиот опус на поетесата Светлана Христова-Јоциќ како да станува збор за обратно позиционирање: лирскиот субјект е тој што ѝ е потчинет на природата, па соодветно со таквиот однос се менува и синтактична структура, природата е субјект на дејството, а лирскиот субјект негов објект, како на пример: „нозеве, реси водени / од подводни камни потфатени“ (Христова-Јоциќ 1980: 8, „Тркалење на каменот“), каде што не потфаќа лирскиот субјект, туку самиот бидува потфатен, или пак „претурена в долина, срцево во камен ми удира // Камена поплава, камен ми полива“ (Христова-Јоциќ 1980: 8, „Тркалење на каменот“), „се најдов заграден во трла од шишки и сонила. // Како стапалка постаната од свадби и процесии / поснопица в сон се струполив“ (Христова-Јоциќ 1980: 22, „Сонот на шишката“), „Се просипувам во сотрешани товари / под плод каменен“ или „Сроена со зрна земјени не наслушнав“ (Христова-Јоциќ 1980: 45, „Лилјак за вражење“) и многу други примери.

Како што пишува Старделов за таа стихозбирка на Светлана Христова-Јоциќ, „клетото и проклетото распрострело *сиња шамија* на секоја нејзина песна и над секој нејзин стих. Сè е сега натопено со некоја исконска тага, болка, жалба, бигор; со некоја

камена поплава што *камен полива*; со некоја сизифовска метафора за тркалењето на каменот[3] на животот; „грготи камен по камен / низ грготна стрмина / камени стада од сон собудени / од невреме спотерни“ /.../. Светлана Христова-Јоциќ постигнува и реализира во своите стихови максимум поетски ефект на поетскиот симбол. Нејзината поетска симболизација во докоснувањето на битието на човекот, на постоењето воопшто, е во своето највисоко *фрљаните*. За нашата поетеса синењото е токму оној збор, оној симбол и онаа метафора во која е заклучена судбината на човековата егзистенција“ (Старделов 1993: 10). Во таа стихозбирка станува збор за еден метрички слободен стих и како што веќе е утврдено за поетесата, за јазичен идиом, „токму оттука доаѓа чувството на хермевтичност на поетскиот јазик во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ (Старделов 1993: 11).

Стихозбирката *Еа*, што овде е засебен предмет на анализа, е издадена во 1984 година. Самиот наслов на стихозбирката потсетува на лично име и ни навестува некаков вид лична божица на самата поетеса. Всушност, Еа е и древно божество од сумерската митологија (Енки), „кое подоцна го прифатиле и Вавилонците и во вавилонската митологија Еа е бог на занаетите, на водата и на интелигенцијата и создавањето“ (Донева 2011). Имајќи го предвид фактот дека едно од „подрачјата“ што го претставува тоа вавилонското божество е токму водата, како што веќе се спомнуваше, и е едно од главните елементи на природата за кои поетесата пее, можеме да ја поткрепиме хомогеноста и кохерентноста на поетското творештво на Христова-Јоциќ низ сите нејзини творечки периоди. За водата Љубинка Донева го вели следното: „Имајќи го предвид значењето на водата како женски принцип во космогонијата, а Сонцето како машки, разбирливо е зошто Еа од Вавилонците бил изедначен со зенитот на Сонцето при зимскиот солстициум“ (Донева 2011). Што се однесува до значењето на името „Еа“, меѓу другото, на латински тоа е и демонстративна заменка, што може да се преведе како „таа“. Земајќи го предвид значењето на насловот на стихозбирката, на прашањето која е Еа, би можеле да кажеме дека Еа е и жената, Еа е секоја жена и таа е и самата поетеса. Светлана Христова-Јоциќ на рамништето на целата стихозбирка поетски го ткае и создава култот на жената-божица Еа, во која ги вткајува најпознатите, клучни елементи на женските архетипови, што е непобитно поврзано и со концептот на *femme fatale*, односно на некој начин претставува основа за спомнатиот концепт. Посебно низ нејзините стихови ечат

[3] „Издлапчен камен“, „Тркалење на камен“ или стихови како „До најдробен камен од мене корнам / да не се разбие од допири и одеци...“ (Христова-Јоциќ 1980: 44, „Лилјак за вражење“).

и се огласуваат Дивата жена и Големата мајка. Целата стихозбирка ѝ е посветена исклучиво на божицата Еа, што сите стихови ги врзува во тематски циклус. Георги Старделов за таа кохерентност пишува: „Во нејзината книга песни ’Еаʿ влегуваме со чувство на тематска кохерентност на нејзините песни во која, земајќи го за средиштен лик и за главен лирски субјект митолошкиот месопотамски бог на врвната мудрост и креативност, Еа, поетесата, како ќе видиме, трага по парадоксите на животот, откривајќи ни го животот како парадокс и парадоксот како живот“ (Старделов 1993: 11). Книгата го содржи тој значаен јазик на С. Христова-Јоциќ, богатството на нејзиниот архаичен, митолошки идиом, на игри со зборови и букви, бројни алитерации и асонанции, музикалност, неологизми, симболи итн., што многу точно Старделов го окарактеризира како „гномски говор во кој и од кој е редуцирана секоја експликативност и дескриптивност. Течат пред нас јадри и елиптични стихови низ кои се настојува да се сирне во тајната на светот и човекот“ (Старделов 1993: 11).

Стихозбирката е составена од три дела, од кои воведниот дел без наслов содржи само една песна *Сказна за полжавот*, средишниот дел го сочинуваат триесет и една песна *Еа*, а завршниот, епилошки дел е последната песна, *Еа и ништото*.

Стихозбирката започнува со песната *Сказна за полжавот* (Христова-Јоциќ 1894: 5), што не е ниту приближно случајност. Стиховите за Еа се одвоени во посебен циклус, кој почнува по таа песна, што Георги Старделов го нарекува „своевиден прелудиум во кој е сугерирана основната идеја за целиот циклус за Еа низ стихот ’И семирот го обликува по својата форма /.../ʿ, а низ него и Светлана Христова-Јоциќ, низ песните на огнот, белезите, зборот, семките, плодовите, неокопаното, времето, небото, смртта, ништото, првата буква итн. го обликува и создава мозаикот на животот“ (Старделов 1993: 11). Стиховите како „Во празен, огромен простор или полози од магла и Засвети Првото семе!“ (Христова-Јоциќ 1894: 5, „Сказна за полжавот“) го навестуваат почетокот на светот, создавањето на светлината, раѓањето на Животот и возвишеното појавување на божицата Еа. Полжавот всушност е сведок на тој процес на создавање, додека тој полека се движи, се тркала и ползи по земјата, таа се трансформира од празен, маглив простор во исполнета планета, во која се раѓа Првото семе на светлина.

Половиот женски орган во одредени дела од фалоцентричното машко гледиште е означен како „темен континент“ (Özdinç 2020: 179), што може да се поврзе со „празен, огромен простор“ во стиховите на Христова-Јоциќ, а токму тој мотив многу директно го потсетува читателот на женска утроба, на темен, празен простор, каде што се создава животот. Мотивот на женската утроба е поврзан и со мотивот на семето, што е многу

чест мотив во стихозбирката *Еа*, а и во поетските изрази на другите поетеси со таа тематика. Семето се раѓа во земја, а земјата е исто така без семе, без плод, празен, темен континент, што може да ја претставува утробата. Би можеле да кажеме дека утробата е интересен атрибут на *femme fatale*, бидејќи ја претставува нејзината натприродна моќ. Мажите го немаат тој инкубатор на живот, таа почва од која се раѓа ново битие. Токму таа способност на жените е причина за матријархалните и древни воздигнувања на жената во култовите на божица, амајлија на плодноста.

Сказна за полжавот
„И –
Исползи полжав...
Во празен, во огромен простор.

И ползел низ полози од магла
и срмен поткинувал конец
и сува цветлина ронел:

засвети Првото семе!

Пукаат лушпи оган да исфрлат
с'ска наостren простор
пламни да потсили

Висок пламен по магла се јази
ниша вжарена кикиришка;
со јазици испуштени
пламења се наддаваат
да досегнат голем пламен –

Тој искрикна и изгасна
и во падот непрестасан!

А пепелта од сите изгасна
над полжавот што ползи

низ страсното ковање на оган и чад.“

(Христова-Јоциќ 1894: 5, „Сказна за полжавот“)

Во таа песна исто така можеме да го истакнеме силниот еротичен набој што ги следи овие создавателски зборови, животоносни слова, како на пример во стиховите „Пукаат лушпи оган да исфрлат“ (Христова-Јоциќ 1894: 5, „Сказна за полжавот“), во која со метафората на пукнатиот повој на семињата (што се машки симбол за пенетрација во земјата) се алудира на ејакулација со која мажот исфрла семе, и како што пишува авторката понатаму, тој уште празен простор, во кој ќе порасне плодот силно пламени, а огнот е позната метафора за страста, љубовен чин и топлотна енергија што се создава помеѓу двајца во тие мигови. Стиховите растат и го постигнуваат самиот врв со ослободувачки крик и конечно изгаснување: „Тој искрикна и изгасна“ (Христова-Јоциќ 1894: 5, „Сказна за полжавот“). Една мала дигресија; најчесто во литературата и културата воопшто жената е таа што е прикажана во љубовен чин како целосно предадена, усвоена, присвоена, а токму своето финалното давање на другиот го извршува со крикот на целосно предавање, додека во стиховите на Христова-Јоциќ е користена заменка во машки род: не искрикна таа, туку Тој е тој што се предава („Тој искрикна и изгасна“) што истоштено се гаси со последните звуци на потчинувањето на Еа. И токму таквата особина на *femme fatale* се однесува на нејзината зрела сексуална моќ. Секоја фатална жена „поседува отворена, честопати предаторска сексуалност која го опива и му се заканува на мажот“ (Simkin, 2014: 5), или како во наведените стихови полжавот е принуден да ползи пред Големата мајка создателка, потчинет на сексуалната, животворна моќ на оваа *femme fatale*. Песната завршува со стиховите „Ползи и се полни. / И – / Земјата најмногу ја допира“ (Христова-Јоциќ 1894: 5, „Сказна за полжавот“). Ползењето е движење што се смета за најниско, најслабо, човек кој оди исправен ја навестува самостојноста, птица што лета со раширени крилја ни зборува за слободата, додека ползењето алудира на потчинетост и заробеност. Па и змијата во исконскиот рај почнала да ползи како последица на страшната казна за нејзиното заведување на Адам и Ева. Така и тука ја имаме Еа, божицата со моќ и сила што го потчинува сето создание, а полжавот лази и се полни. Со што се полни? Со плодовите на Еа, со нејзината убавина, со нејзината градина, волшебност и светлина. Што се однесува до фразата „земјата ја допира“, интересен е токму допирот на полжавот или неговото спојување со земјата, што повторно го запалува еросот во песнава. В земја, за да изникне растение, мора да се

насади семе и допирајќи ја земјата, полжавот се протега во длабочините на женската утроба, во која се влегува низ едни единствени порти, од кои клучот му припаѓа само нему – на полжавот – кој или што и да претставува тој. Во овие последни стихови доаѓа до кулминација. Веќе не е празен простор, сега ја имаме Земјата, Земјата со големо З. Оваа воведна песна кон стихозбирката *Еа* е всушност исконска легенда, бајка на создавањето свет во кој битисува Светлана Христова-Јоциќ преку оваа стихозбирка. Тоа е вовед, приказна за раѓањето на култот на божицата Еа, Големата мајка, жена Создателка, Онаа што создава и разурнува. Онаа што е фатална, што заведува со својата натприродна убавина, што измамува со својата појава и сè потчинува на својата моќ, Онаа што е *femme fatale*.

Од стихозбирката *Еа* треба да се издвои песната „Еа и прстите“ (Христова-Јоциќ, 1984: 10) – илустративен пример кој ги пласти атрибутите на архетипот за Големата мајка:

Еа и прстите
„Пролетен гром в дланки удира
или јајце се отвора?

На прстите од Еа гнезда светат.

Првна птица
в небо леи да прекопа.
Еа кон југ се заврте
со око простор да прошири
птица крилја да распери.

Од гнездата лушпи вади.
Пред дрвото влегување в река
Еа лушпи ѝ предава –
/.../“

(Христова-Јоциќ, 1984: 10, „Еа и прстите“).

Создавањето свет или светлина треба да се случи драматично, возвишено, натприродно, и што може повеќе да одговара на таква атмосфера како громот што удира во дланки? Во чии дланки? Во дланките на Создателката. Како што се отвора јајцето, така и Животот се раѓа на Земја, кога Еа со светлина, исцрпена од громот ги негува гнездата на своите прсти. Божицата има и човечки елементи, како дланки и прсти, а од друга страна, има и нечовечки карактеристики, како што се гнезда на прстите. Исто така, како што веќе беше кажано, архетипот на Големата мајка е на своевиден начин бинарен.

Од една страна, мајката се грижи за свои чеда (во своите дланки ги држи гнездата), а од друга, таа е деструктивно насочена. Од својата семоќ исполнета е со уништувачка енергија, та во третата строфа читаме дека таа вади лушпи од јајца од гнездата, што е директен приказ за тоа дека јајцата – инкубаторот на новиот живот – се скршени, уништени. На крајот песната завршува со мотивот на водата: „Еа влачи, капки растегнува / водни конци да искачи“ (Христова-Јоциќ, 1984: 10, „Еа и прстите“). Водата чисти, ослободува, мие, формира, напојува и со тоа дава нов живот. Качувајќи се во воздух како птица, Еа го спојува животниот циклус долу на Земјата – во вода, од којашто вади „водни конци“, а што ќе сошие од нив, знае само таа.

За Еа создателката зборува и песната „Еа сади положница“, во која би можело да станува збор за создавање на водите: „Езерско платно Еа превитка / превиткан крај со прст притиска. / Најубавата страна ја држи отворена: / Се раѓа крлушка“ (Христова-Јоциќ 1984: 18, „Еа сади положница“). За сличен мотив за создавањето се работи и во стиховите „Обмотан здив Еа врзува / на двата краја се затега...“ (Христова-Јоциќ 1984: 31, „Еа и мислата“) или „Еа виножито издиша. /.../ Недовршеното Еа го провира“ (Христова-Јоциќ, 1984: 28, „Еа го довршува недовршеното“), каде што самиот наслов сведочи за семоќта на Еа.

На ова место би сакала да ја цитирам и целата песна „Еа корен заниша“, која навистина многу јасно и очигледно зборува за Еа како за жена Создателка, за Големата божица што ја држи Земјата во свои раце и управува со текот на животот – ги ниша минутите и часовите, а коренот претставува симбол за темел, за основа, за сè:

Еа корен заниша

„Небеска прачка
молња исфрла.
’Рзнато небо
секавица поджегна.

Еа носи нишалка.

Во земјен склопец
небото склопено.

Претурен бескрај
во темели заѕвека.

Еа корен заниша.“
(Христова-Јоциќ, 1984: 27 „Еа корен заниша“)

Во однос на архетипот на Големата мајка, на Мајка создателка од големо значење се симболите на семето, плодовите и дрвото. Семките секогаш се поврзуваат со плодови, со изобилство, со пролет, со храна – со провидение и плодност. Како што пишува Клариса Пинкола Естес „Симболите за семе и коска се многу слични. Ако го имате коренот, основата, оригиналниот дел, ако го имате зрното семе, може да се поправат сите оштетувања, да се засадат уништените ниви, да се натопи тврдото семе за да се омекне, да се помогне да пукне и да никне. Да се има семе значи да се има клучот за животот“ (Пинкола Естес 2019: 41). Така и Еа, како создателка, го има тој клуч на животот, симболот на семето се појавува во песните како „Еа и огнот“, „Сее Еа семенки“ и др.

Покрај симболот на семето и плодноста, во анализираната стихозбирка се спомнува и симболот на зборот. Зборот и способноста на говорот е автентична специфичност на човекот. Ниту едно друго суштество нема способност да зборува. Тој елемент на митското и архетипското навистина е голема алхемиска алатка за воспоставување власт, односи, проклетства и благослови меѓу луѓето веќе од самиот почеток на нашето постоење. Зборот како некој семоќен, опасен и живототворен еликсир се манифестира во различни форми во речиси сите религии и светски култури. И песните на Христова-Јоциќ како „Еа и древниот говор на телото“ и „Еа и зборот“ се надоврзуваат на таа тема: „Пред сиот простор отворен: / во просирна камбанарија / виси ѕвонец просирен / над ѕвонците уште ѕвонци... / Отворена леарница не сопира! // Еа ѕвонци заниша. // Се одмота Ек / удри в ѕвонец, / ѕвонците удар преземаат. // На силен гласник збор му предава...“ (Христова-Јоциќ 1984: 14, „Еа и древниот говор на телото“) – таа е што дава глас, што го создава зборот („Еа ѕвонци заниша“) и таа е што со зборот создава: „Држи – / за краиштата на водниот свет / Еа се држи / и со Збор земјата ја поткрева“ (Христова-Јоциќ 1984: 15, „Еа и зборот“). За Еа – Мајка Создателка сведочи и песната „Еа и првата буква“: „Првата пролет Првата буква ја научи“ (Христова-Јоциќ 1984: 16, „Еа и првата буква“). Пролетта е време на раѓањето, повторното отворање, раззеленувањето, растењето, на новата љубов.

Во стихозбирката *Еа*, би рекле, култот на жената божица овде наречена Еа го одразува и архетипот на Дивата жена. Архетипот на Дивата жена се проицира токму преку поимот *femme fatale*: Дивата жена што вцашува, опива со своите вонредно заслепувачки својства: „Не изѕуни светла сабја / Не замавна / О Ѕунице / голтката да ти ја пресече“ (Христова-Јоциќ 1984: 28, „Еа го довршува недовршеното“). Убавината на божилакот тука е претставена во форма на прекрасна убавица, Ѕуница и тоа во вокатив

звучи како обраќање кон некоја девојка, а претходниот стих, што ја споредува со сабја – оружје, нè поттикнува на асоцијации за некоја фатална убавица што може човека сосема да го обземе, зароби, да го потчини со својата убавина и да му го одземе здивот, зборот („пресече голтка“), да го погуби. Еа е суверена, дива, автентична, самостојна, надвор од сите рамки, не може да се припитоми, таа е Таа – Жената, врз која машката власт нема влијание, таа не му се потчинува, ниту има време за такво нешто, бидејќи таа создава, управува со времето и срцата: „Други нека љубат царски нозе! // Еа гумно зраци врши... // В гради течни стрелки врти / уште срце да навие!“ (Христова-Јоциќ 1984: 30, „Еа и времето“). Како што навестува насловот „Еа ѝ се лути на љубовта“, Еа како Дивата жена е способна и за лутина, гнев, за неконтролираното: „Гризам. / Свирки, алки да прегризнам. Бесно куче да одврзам“ (Христова-Јоциќ 1984: 34, „Еа ѝ се лути на љубовта“).

Уште една манифестација на Дивата жена е деструктивната, замајувачка, страшна „баба“ што потсетува на вештерка, како што е прикажана во песната „Еа танцува по чадот“. Како што пишува Алесија Дагостини: „Она што ги поврзува вештерките со фаталните жени е нивната шармантна моќ на заведување и нивните магични способности. Исто како вештерка, *femme fatale* им фрла магија на своите жртви, кои стануваат целосно немоќни во однос на неа. Тие имаат натприродни способности и ја користат својата моќ за да ги манипулираат своите жртви да го прават она што го сакаат“ (Alessia D'Agostini 2022: 6). Токму некоја монструозна, кобна и злобна страна на женското тело го карактеризира и концептот на *femme fatale*. Танцот има значење на ритуал, на суеверие, на прослава, а исто така танцот на жената може да биде еротичен израз и акцентирање на нејзината телесна привлечност на што и алудираат одредени стихови во оваа песна, како „Еа пазуви отвора, боски обвиени, притаен здив подзеде“ (Христова-Јоциќ 1984: 32, „Еа танцува по чадот“). Што се однесува до боски или гради, треба да се спомне и стихот „Со пресекнато млеко / ќе се надоите!“ (Христова-Јоциќ 1984: 32, „Еа танцува по чадот“). Покрај давање или раѓање живот, што е посебна, како што ја нарековме – натприродната моќ на жените, неа ја карактеризира уште една сила, а тоа е мајчиното млеко, тој чудесен еликсир што на бебето му овозможува да живее. Во светот каде што мажот е тој што овозможува провидение и носи храна во куќата, заборавивме што е всушност исконскиот извор и примордијален источник на енергија на човекот – токму жената со мајчиното млеко:

Еа танцува по чадот

„Ни запален оган ни згаснат.
Чадот ластар одвива
Еа пазуви отвора:

Ползете чадови,
лазете смокови
на боски обвиени.
Со пресекнато млеко
ќе се надоите!

Еа огниште растури:
Чад в јазел уткаен
притаен здив подзеде –

Се крева се превиткува.

По чадот Еа
бело колено се поткрева...“
(Христова-Јоциќ 1984: 32, „Еа танцува по чадот“)

Светлана Христова-Јоциќ во првата строфа на песната со своите зборови како да ја издлабува таа античка, полна, зрела, страшна, моќна, мистериозна и бајковита Еа, што стои врз огнот, што тлее, чадот се испреплетува со воздухот и таа во сета своја појава стои до таа исконска светлина и маглина со отворени раце кон небото и се движи бавно, но решително, заводливо, како во некој транс. Чадот го обвива нејзиното голо животворно тело врз кое се извиваат и смокови или змии. Навистина една моќна слика за жената како магична, вознесена вештерка, што во смог и чад, во темнина, осветлена само со оган го поткрева своето бело колено („По чадот Еа / бело колено поткрева...“ [Христова-Јоциќ 1984: 32, „Еа танцува по чадот“]), што ја претставува кулминацијата на песнава, која завршува недовршено, со трите точки, како знак за довикување на асоцијациите на неизречено. Токму ова неизречено му се препушта на читателот да го доврши во длабочините на неговата имагинација.

Еден од важните симболи на Дивата жена е и змијата, за тоа станува збор и во приказната за Горгоните, особено за Медуза, па и Питија, античката свештеничка, како и во одреден контекст кај Ева. Жената змија е таа што мами, сплеткари, го сопира природниот тек на животот, уништува, заведува... Ова симболика ја препознаваме во песната „Еа и расадот“, во која змијата ја чува водата од којашто Еа треба да црпи, да се напие и да го напои сето создание. Змијата не ѝ дава. Постои страв дека доколку Еа и змијата се судрат дека тоа би резултирало со потоп, уништување на човештвото: „Змија ја чува водата. // А требаше Еа да зацрпи / првобитна вода да изнесе. / Водата да ја преуреди. // Да влезе Еа вода да разигра / змијата игра да прифати... / Потопот ако се повтори?“ (Христова-Јоциќ 1984: 17, „Еа и расадот“). Веќе спомнатиот мотив се појавува и тука, утробата на жената – како место кај што се создава животот. Во оваа песна можеме да видиме доближување до библискиот мотив на рајската градина (или расадот според Христова-Јоциќ), каде што змијата не го чува дрвото на животот, туку ја чува водата – „жива вода“ – најверојатно тоа е света вода, „првобитна вода“ до која змијата го попречува пристапот. Затоа Еа мора да влезе во себе, во својата утроба, да всади во таа почва зрно или семе од кое ќе произлезе создание. Тој мотив на себеоплодување потсетува на симболот на уроборос, што го претставува циклусот на животот, но и на смртта. Тој сам се фертилизира и ја претставува првобитната материја, „значи, се докажува дека постои јасна корелација помеѓу женското претставување не само како давател на живот, туку и како земател на живот. Во народните приказни и митовите, персонификациите на смртта како жена се застрашувачки, иако го претставуваат и почетокот и крајот во циклично присуство, т.е. се дел и од смртоносни убавини како и од убави смртни случаи“ (McNally 2019: 45). Така и тука, Еа е самодоволна за да ја победи змијата и да ја расади Живата вода.

Еа, како манифестацијата на архетипот на жената ја одликуваат и некои други натприродни, божествени карактеристики, како што се:

– Нејзината хипертрофирана физиономија**:** лактите што мерат си го покоруваат времето: „Лактите Еа ги запрега / сажни време да измери“ (Христова-Јоциќ 1984: 11, „Еа и огнот“), таа е онаа што го одредува животниот тек на нештата: „В гради течни стрелки врти / уште срце да навие!“ (Христова-Јоциќ 1984: 30, „Еа и времето“), има големи дланки во кои удира гром и прсти со гнезда: „Пролетен гром во дланки удира“ (Христова-Јоциќ 1984: 10, „Еа и прстите“) и сл.

– Таа е вечна, вонвременска, над сè, дури времето ѝ е покорно: „Шума време Еа изнасече“ (Христова-Јоциќ 1984: 19, „Еа сее семенки“), „времето растворено шеќерче – / во устата што ѝ се топи?“ (Христова-Јоциќ 1984: 30, „Еа и времето“).
– Еа сè знае, таа е мудра старица што знае за сè и управува со нашите животи: „Во дланка, во нива изорана / во длабоки бразди за долг живот – // Еа Голем клас сронува“ (Христова-Јоциќ 1984:20, „Еа и класот“). Клариса Пинкола Естес во својата книга зборува за Мудрата старица или *Lo que sabes – Таа што знае*: „Старицата се граничи со световите на рационалноста и митот. Овој пејзаж меѓу световите е она необјасниво место кое сите го препознаваме кога го доживуваме, но кога се обидуваме да ги дефинираме неговите нијанси, тие бледнеат и менуваат форма, освен ако не се свртиме кон поезијата, музиката, танцот или приказната“ (Пинкола Естес 2019: 37). Тоа е таа што Пинкола Естес ја нарекува Дивата жена, што е страшна, дива, непозната, темна, но нејзе ѝ е осветлена секоја тајна на овој свет.
– Еа е извор на светлината: „И почна Еа по пасишта / да брсти мов и светлина...“ (Христова-Јоциќ 1984: 26, „Еа црта во воздухот дивокоза“), „Од очи Еа сонце искрти / недогорено дрво да разгори“ (Христова-Јоциќ 1984: 40, „Еа и престорувањата“) како и „Среде светот оган запален, / а Еа пред Оган“ (Христова-Јоциќ 1984: 40, „Еа и огнот“).

Во стихозбирката *Еа* природните објекти добиваат карактеристики на големи митолошки суштества. Светлана Христова-Јоциќ е навистина виртуоз во изборот на изрази, метафори, персонификации и други поетски потфати со кои создава бајка од сопствените верувања, архетипските слики и мотивите на древни легенди. Примери: „Езеро, сино платно накиснато“ (Христова-Јоциќ 1984: 18, „Еа сади положници“), „Збива езерото во слабини превиено / се напиња сини камења да измести“ (Христова-Јоциќ 1984: 18, „Еа сади положници“), дланката (во која се чита нашиот живот) се споредува со „нива изорана“ (Христова-Јоциќ 1984: 20, „Еа и класот“), времето е зрачен „мерник / и од очна белка попрозрачен“ (Христова-Јоциќ 1984: 30, „Еа и времето“), капката Христова-Јоциќ ја опишува како „бела кула без темели“ (Христова-Јоциќ 1984: 24, „Еа и капката“), додека божилакот добива антропоморфни одлики: „Поднавали лак, божилаку – / грст вода да испиеш“ (Христова-Јоциќ 1984: 28, „Еа го довршува недовршеното“).

Што се однесува до звучното рамниште, Светлана Христова-Јоциќ си игра со звуците, со повторување на зборови, со редење различни суфикси, користење изрази со ист корен и со сето тоа создава впечаток на некаква мантра, молитва, древна песна. Неколку примери:

– „Со побело во бело удира“ или „со посјајно сјај подрива“ (Христова-Јоциќ 1984: 24, „Еа и капката“);
– „Во земјен склопец / небото склопено“ (Христова-Јоциќ 1984: 27, „Еа корен заниша“);
– „Ej соколе ле, пиле ле“ (Христова-Јоциќ 1984: 29, „Еа си го свети видот“);
– „Од непретурено да оттури / капка да не претури“ (Христова-Јоциќ 1984: 35, „Еа повикува по опкова“);
– „Ќе се изведе ли пак од Сѐ / со С со Е / со секање со екање?“ (Христова-Јоциќ 1984: 39, „Еа и смртта“);
– „Берба без берба, празно од празно, пад од беспатица...“ (Христова-Јоциќ 1984: 21, „Еа собира плодови“).

Во стихозбирката *Еа* митското и архетипското доаѓаат во фокус на рамниште на целата книга, секако и читајќи ги одделните песни, но на ниво на делото како целина, многу појасно и подлабоко можеме да зборуваме за архетипот на Големата мајка, па и на Дивата жена. Низ целата стихозбирка чести се космогониските елементи/симболи на светлината (оган, молња, секавица, светла сабја, стрела, ѕуница, сонце) и дрвото (семе, корен, зрно, Дрвото на живот...).

Стихозбирката завршува со епилогот наречен „Еа и ништото“. Многу интересно дека само во оваа последна песна се појавува единствениот машки лик, *ковачот*, што сигурно не е случајност. Векот на матријархатот, на светот на Христова-Јоциќ, во која владее семоќната, сеприсутна создателка Еа, завршува со влегувањето на ковачот на (историската) сцена. Тој на Еа ѝ кова леблебија на чело, а нашата првоизворна Еа за прв пат пројавува страв и се подготвува за заминување, си „ја спрема лаѓата, ја реди со стари букви“ (Христова-Јоциќ 1984: 45, „Еа и ништото“), со себе ќе го земе својот Збор, својата волја, својата историја и опстојување. И конечно почнува војна помеѓу Еа и Ништото „Се брани Ништото како ѕвер / од првата капка на веслото / со кое Еа го засече“ (Христова-Јоциќ 1984: 45, „Еа и ништото“). Како во таа последна песна така и во претходните чести се парадоксални асоцијативни стихови, што Георги Старделов го условува со тоа што таа премудра и креативна божица Еа „сака да ѕирне во сѐ, сака да открие сѐ, како на пример во песната ’Еа и ништото‘. Така Еа сака да се насели во

Ништото, не да стане ништо, туку да го сфати Ништото. Сфаќајќи му ја намерата на Богот Ништото се брани како од звер, но Еа влезе во Ништото“ (Старделов 1993: 12). На крај војната завршува во возвишено, мистичко спојување „Невидливи Еа и Ништото се сретнаа“ (Христова-Јоциќ 1984: 45, „Еа и ништото“). Крајот на стихозбирката во извесна смисла е театрален, го остава читателот со отворена уста, испакнати очи и желба по повеќе. Крајот на високо симболичката песна „Еа и ништото“ од поетски аспект, како и во филозофска смисла допушта разни можности за домислување на неговото значење.

Со посредство на архетиповите на Дивата жена и Жена создателка во стихозбирката *Еа* на Светлана Христова-Јоциќ (1984) настојувам да укажам на клучната особеност на нејзината лирика, заснована врз традицијата, преданијата, легендите, македонскиот етнос и древните митови. Токму тие својства ја дефинираат и стихозирката *Еа*. Како што запишал Раде Силјан, станува збор за „скривница на сништа, во кои се верува и врз чии недопрени убавини се опстојува со векови. Нејзините стихови имаат неконвенционален тек. Според едноставноста и според внатрешниот порив тие длабоко понираат во традицијата на македонската народна песна, легенда или загатка“ (Силјан 2008: 6).

По збирката песни *Еа*, Христова-Јоциќ до крајот на својот живот издава уште шест стихозбирки. Бидејќи средишниот интерес на овој труд е анализата на митското и архетипското во поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ, другите стихозбирки нема детално да се анализират, но сепак ќе се издвојат одредени стихозбирки со определени стихови што покажуваат дека поетесата конзистентно и цврсто го има изградено својот книжевен стил и им останува верна на автентичните одлики на нејзиното авторско писмо по коешто останува препознатлива. Тоа се пред сè веќе спомнатите: дијалогот со фолклорната традиција и митолошките аспекти, архаичниот, старословенски лексички фонд комбиниран со неологизми, специфичниот фонетички спектрум и интимниот автентичен дослух со природата и природните појави.

Во 1987 г. од перото на Христова-Јоциќ излегува збирка песни *Хагада*. Иако насловот по својата звучност и самогласникот „а“ на крај наликува на женско име, сепак се работи за еврејскиот израз што значи „приказна“. Хагада е книга, спис што содржи семејна молитва по повод семејниот обред „Седер-вечер“, заснован во приказната на излезот на Евреите од Египет и ослободувањето на еврејскиот народ од ропство. Книгата „Хагада“ содржи псалми, молитви, химни, па не е ни чудно дека македонската авторка одбрала еден таков значаен наслов, којшто навистина конкретно го одредува контекстот во кој се сместени нејзините песни. Токму псалмите и химните (на природата) се оние

на што наликуваат стиховите на Христова-Јоциќ („Со јато над грутка злато / стариот мајстор преседе, / дур не виде двор без дрво / во двор жена што се рони / очи-зрна што истура / и ветки од рамења кај спушта / да слетаат птици неслетани: // Пили-пили, пилци златени...“ (Христова-Јоциќ 1987: 40, „Требенишки обетки“), „Светат древни списи / Во нова ѕвезда се создава нов год. / Молчат стари знаци. / Каде е Хронзи / да го дешифрира мојот Бог. / И милана ластовица си премолча / височина на лет. // О името ми го кудат. // Што да присилам да врти во мене? / Еве повелби, даробници – / смола, гранче леска / затегнувачи на корења. /.../“ [Христова-Јоциќ 1987: 29, „Повикник“] итн.). Потоа, со архаизмите и специфичните изрази, па и со ритамот, кој поради бројните повторувања („Уште пие вода Прокиос // Уште пафтам прсти расперени / уште мерам ’рт, сртови / премерени камни утврдени. // Уште пие вода Прокиос. /.../“ [Христова-Јоциќ 1987: 50, „Припитомување на првото куче“]), во игрите со звуците („Уш. / Сонце глог-клопче / во грлово / не тркалај глоцуни / трње да ми поттуриш. / Чукш / зраците ќе ти оглодам“ (Христова-Јоциќ 1987: 37, „Свадбарско магаре“) или „И секало. И тр водата. / Лист ми листаат шавари / галам галам острила / да растворам шавар опорит. / Подвижен виор низ шавар / во една точка се создава Острило. / Сепедета се искрева...“ [Христова-Јоциќ 1987: 37, „Шавар“]) потсетуваат на мантри или обредни песни.

Три години по излегувањето на *Хагада*, Христова-Јоциќ ја „роди“ збирката поезија *Зачатие*. Георги Старделов во изборот поезија *Душница* пишува дека Светлана Христова-Јоциќ „трага по изворите и нѐ враќа на нив, т.е. на нашиот зародиш. Таа трага по азбуката, по старата заборавена песна, по ашиците, по тетребот, по житието на водите итн. Во нејзините песни, на дискретен, орнаментален начин таа ќе вгради црковнословенски идиом, како и изворна лексика од охридскиот говор што му дава посебна убавина на нејзиниот стих и со што посебно треба да се потенцира идејата на *зачатието*... Притоа таа успева да долови атмосфера низ бои и гласови на нешто што блика, на нешто што тече, што вее и што пее...“ (Старделов 1993: 15). Како и во другите стихозбирки, така и во оваа Христова-Јоциќ го гради својот поетски израз врз архетипското и митското и со изразот „зачатие“ го навестува тој култ на плодоносност и создание. Иако пишува во прво лице и се чини да се поистоветува со лирскиот субјект, си припишува некои митолошки, натприродни особини, поради кои личи на нимфа или некоја прастара хероина, на пример: „Во високи води камен носам... / Пак ме силат смил китките – / крпчињата над сечива, / играчката. // И се молам да е жива... // Со млад оган застанувам. / Тријам прсти, фосфор клечки – / и ја полнам. / Пали!/ Играм со топ играчката. / Пали!“ (Христова-Јоциќ 1990: 29, „Играчката топ“), имено тој мотив на

носење камен, на преместување камен е чест во поезија на Христова-Јоциќ, како и веќе споменатата вода што тече во бразди на овие поетски полиња („Крлушка“ [„Водни / сирени најавија: / Охридското Езеро / Се создава. // Светат / датуми, броеви / нечитливи пловни карти. // Далги. / Во јазли врзани. / Над лицево знаме спуштено. // На знамето / се насветка – / Крлушка“] [Христова-Јоциќ 1990: 13]), „И водите ќе се кријат“ („Кое небесно тело се врти / верху водава светлејши? // Со последната реченица / од житието на водата / ќе започнам да говорам – / ш у м н о: // И водите ќе се кријат“ [Христова-Јоциќ 1990: 16]), „Гласот на Садило“ („Ја улегнав водата од играње / од паѓање водни шамчиња. // Над водата се лизгаат гудалата / пак ја рече Садило: // „Колку ѕвезди на небото / пушки ќе фрламе / никој да не знае“. // Си потонвам... // Колку ѕвезди во водата?“ [Христова-Јоциќ 1990: 15]) итн. Меѓу другото, присутни се повторно и нимфи, русалки и некои профилации на митолошки женски суштества („Астрагали“ на пример: „Чуваш инсект. Превртен / во кутии празни. / Смртта игра со астрагали. // Ја прескокнав цртата на Цезар. / Ја, заиграј / Русалиско, Самовилско!“ (Христова-Јоциќ 1990: 35, „Астрагали“) или во песната „Мена“, каде што лирскиот субјект е полн со натприродни особини: „Лаци свивам во модрило. / Со стопени тетни се спуштам / јас Мена“ (Христова-Јоциќ 1990: 8, „Мена“)).

Две години од излегувањето на книгата *Зачатие*, Христова-Јоциќ ја издава стихозбирката *Поетски устав* (1992). Таа збирка песни ја почнува со вистинскиот устав, полн со старословенски, митски изрази, полн со историски личности, митолошки суштества, полн со алузии, интерференции, метафори, возвишени религиозни епитети. Како да читаме своевиден талмуд, свето списание, манифест на нејзиниот живот. Во таа стихозбирка повторно се нагласува тесната врска меѓу поезијата на поетесата и водата. Еден од клучните праелементи на нејзината поезија, како праелемент на сите елементи несомнено е водата. „Праматерија, супстанција на нејзината поезија, е водата. Богот на нејзината поезија, не е толку Еа, колку што е Ариел, оној во демонологијата на кабала воден дух, заштитник на чедноста што оплодува сè и од кој се раѓа сè. Така во преамбулата на ’Одлуката за прогласување на поетски устав, таа вели‘: ’... на денот на Водата... изливање на Духот...‘, а завршува со ’И јас повторно од водата родена, Светлана‘ (Христова-Јоциќ 1992: 5). Тој воден жиг е оној длабок жиг на препознатливост на нејзината поезија. Во десетици свои песни Светлана Христова-Јоциќ ја открива водата како вруток на сè“ (Старделов 1993: 17). Водата, би можело да се каже, е најприсутна и најконзистентна низ сите нејзини стихозбирки и поетски подвизи. Водата и водните жители – нимфите и русалките се спомнуваат и во извонредно

симболистичката песна „Не знаат“, каде што лирскиот субјект е угнетуван, давен, притиснат под вода за да се замолкне и потчини, но тие не знаат дека таа е најсилна токму во водата, токму од притисок, под јаремот таа е најпродуктивна, најплодоносна:

„Сите води ги навраќаат кон мене. Сите.
Не знаат дека сум водена коприва.
Не знаат дека сега треба да се размножам.

(Воденатa коприва во вода се размножува)

Сите насипи ги уриваат. Сите.
Време ми е да се размножам...
Го пуштив палецов во вода силината да ја сопрам.
Тие под вода ме потиснаа.

Не знаат дека сум водена коприва.
Не знаат дека се размножувам –

Додека ме држат.
Додека под вода ме држат.“
(Христова-Јоциќ 1992: 69, „Не знаат“)

Водата е исто така еден од клучните симболи, што таа смета дека треба да стои на грбот на поетската држава: „она што прво го погледнуваш – / великодостојното Сонце! / и водата вклесана среде дрво. / Над коренот жена“ во песната „На грбот на поетската држава да стои“ (Христова-Јоциќ 1992: 19). Интересно е што грбот, симбол што претставува некоја државна институција, во овој случај поетската утописка држава на Христова-Јоциќ, за еден од претставувачките симболи ја избира токму жената и тоа жената што стои над коренот. *Поетски устав* е збирка стихови, каде што поетесата за разлика од другите стихозбирки малку поприкриено, суптилно ги вплетува архетипското и митското, но сепак духот и ставот на дивата, самосвојна, сладострасна, животворна, фатална жена бдее над сите стихови во неа. Авторката е во непосредна поврзаност со својата дивина, со исконското и хтонското во себе кога пее, на пример, „Зошто не ми дозволувате анималност, / Зошто не: воен инстинкт, освојување, / Зошто

да не ја обожавам страста?“ (Христова-Јоциќ 1992: 47: „Да се ослободам!“) или пак: „Не стасав да се соземам. / Да се соберам и одземам. / Не стасав да се пресоздавам. / Како да не сум природа. // Распетлана. Распашена. // Корете го сонцето / што конците, што златните / зашиените сите ги отши“ (Христова-Јоциќ 1992: 71, „Ме прекоревте што одам распетлана. Распашана“). Мошне илустративно, пластично писателката ја опишува својата распетлана, распашана природа и фигура. Кога е токму таква, дива, слободна, неконвенционална, таа е најприродна, како сонце што свети и има распетлани зраци.

Во целиот поетски опус на Светлана Христова-Јоциќ забележлива е нејзината фасцинираност од жените, од женската сила, од женственоста, па така и во *Поетски устав* на пиедестал ги става жените; Сапфо, Депа, мајка Аспасија, Елена Колева, Валентина, Зиновија и другите. И тоа е меѓу другото карактеристично за целиот поетски опус на Светлана Христова-Јоциќ – нејзиното вечно инспирирање од женските личности, дали историски женски личности, дали некои митолошки женски суштества или хероини на христијанската вера и други легенди, не е важно. Таа била вкоренета во своите претходнички, соборки и сомаченички. Како пример за ова може да биде посочена стихозбирката *Самечка ќелија* (1993), каде што станува збор за некој вид интелектуален манастир на поетесата, самоизолација и обновена поврзаност со себеси и со оние што ѝ го дале животот. Збирката содржи цел циклус песни посветени на светицата Зиновија. Со некаков православен дух и конотација обвиен е циклусот „Венец и кадилници“, што може да се чита како некоја ода, химна и обожавање на светицата Зиновија. Зиновија му била сестра на Свети Зиновиј, па интересно е дека иако почесто се спомнува нејзиниот брат, авторката била допрена од самата Зиновија и од нејзината пожртвувана и храбра љубов, во која заедно со својот брат ќе почине со маченичка смрт за словото божје. Исто така авторката стапува во дијалог со Зиновија во песната „Света градба“: „Гледам црква, два прозора / една врата и крст еден. // Ти не гледаш! / Со ангелски чин се гледа. / А дланкава зошто ја држам, како плод да чувам небесен? // Како Свети Гаврил, вели сестра Зиновија. // А што држам во ракава – / едно или две, сестро Зиновијо?!“ (Христова-Јоциќ 1993: 9-10, „Света градба“). Женскиот лик е претставен и возвишен и како божица. Би ја истакнала на ова место и песната „Светена кошула“, каде што поетесата ексцентрично го опишува обредот на посветување и како некоја самовила или вештерка контроверзно со распуштена коса и босонога стои пред храмот, лежи на земја и се спротивставува на едноличната белина, што инаку светост значи, но за неа ропство и недопреност, таа пее: „Пред олтар, пред свет олтар / со бела кошула / со пуштена коса / во вид на крст, лежев на земја. / Среде црквата. // Да не ја перете

кошулава... / Мојава бела кошула. / Нека ја жолтее времето. / Нека ја разболува белината. / Нека ја топи како восок пламенот. / Нека!“ (Христова-Јоциќ 1993: 53, „Светена кошула“). Пред нас во овие стихови се исцртува една слободоумна, самосвојна жена, која со распуштена коса, што е во православието грешно за една жена и со боси нозе, што може да биде метафора за разголеност, ранливост и воопшто интимна конекција со природата и непосреден допир со земјата, излегува надвор од традиционалните конвенции и догми и недвојбено на некое симболично рамниште интерферира со архетипот на дивата жена.

Во1996 година е објавена стихозбирката *С. Бесмертна*. Како што симболички навестува насловот, со С. се мисли на самата поетеса Светлана. Целата стихозбирка е една игра, една загатка, жив танец со за неа вечно светата буквата „С“, што поетесата ја врти, ја превртува на сите можни начини. Поетесата во оваа поетска книга не заостанува зад своите претходни книги, и тука се присутни сите веќе спомнати темелни елементи на нејзиниот поетски израз, како примери што зборуваат многу добро самите за себе можат да се издвојат следниве: „Вода да ве однесе самодиви!“ (Христова-Јоциќ 1996: 28: 22) пее таа во стиховите, каде што го спојува фолклорното со митолошкото, кога повторно ги поведува самодивите во имагинарното оро или, пак, во песната „25.“, каде што се опејува самата себеси како божица со натприродна моќ, прегрнувајќи го сонот, покорувајќи си го тој силен џин: „Со раката преку сонот префрлена“, на крај таа биде „Сокротена“ (Христова-Јоциќ 1996: 31: 25). На крајот на таа стихозбирка авторката го приложува и речникот што ги објаснува нејзините посебно одбрани, истенчено издлабени зборови и изрази[4] што ги користи во своите стихови.

Стихозбирката *Голема молитва*, излезена од печат во 2000 година, почнува со прозен запис на кажувањето на Афродита Белеска – Дитка од Струга, каде што таа раскажува за обред наречен Голема молитва, што се извршува веднаш кога некоја жена ќе се породи. Интересна е архетипската дихотомија во нејзиното раскажување на жената што се породува и само што го создава живот, во случај ако излезе преку ноќ надвор ѝ се заканува опасност од невидливи сили – нави, според народното верување лоши самовили, демони што ги мачат леунките. Значи опасноста доаѓа токму од жени со

[4] На пример некои дијалектни зборови: „ѓерамитк(а)“ („... ќе изнајдам / дулци, рачки, / ѓерамитки, дно стомено“ [во стихозбирката *Поетски устав*]) или „заслон“ од стихозбирката *Самечка ќелија* („Може ќе ме види во мојот заслон“) во значењето на засолниште. Потоа архаизми како „Духом ли телом – допојдов“ или „Што ми јачат левент водје“ (левент значи јуначки) од стихозбирката *Голема молитва,* и зборови кои самата авторка ги измислува: „модрило“ („Лаци свивам во модрило“) или „одамница“ – таа што е одамна („Се одзива одамница“) од стихозбирката *Зачатие*, како и многи други примери.

деструктивна моќ и разурнувачка тенденција. Песните од ова поетска книга потсетуваат навистина на збирка молитви, на обраќањето на една калуѓерка кон својот Бог, како што сведочи и стихот „со Глас / Сеукрасен / Литургијата / за крајот на времето – / ја растурам“ (Христова-Јоциќ 2000: 22, „Со глас сеукрасен“). Но тоа се молитви кои честопати ја преминуваат граница на сакралното и се спојуваат со паганските народни преданија и со хтонските верувања. Песните носат наслови како „Замрение, Боже“, „Создателе“, „Не суди ми“, „Суди ми боже“, „Молитва за мајсторите на невестинските ковчези“, „Благословена со ѕвезди, Господе“ и други, што веќе во насловот содржат трошка ирониja и напати дури дрскост во однос на спомнатиот спој. Целата стихозбирка е совршена рамнотежа помеѓу лиричноста и епичноста. Би сакала да ја спомнам песната „Зачнување на водата“, со сите толку суштински праелементи и метафизички поими на поетскиот израз на Светлана Христова-Јоциќ; како првото Големата вода, најомилената божество на поетесата, потоа толку значајно Семе и секако утробата, во која во оваа песна „Водата вода зачнува“ (Христова-Јоциќ 2000: 27, „Зачнување на водата“). Песната си поигрува со алитерација преку динамично и креативно користење на согласки ж, р, с, со повторувања, што му даваат на текот на песната да врви како некој поток:

„Во утроба Струј.
Водно семе во утроба.

Во утроба Струј вриеж.
Над утроба ѕвер виеж.

Се збирам
На дно утроба
Се собирам.

Утробава желка превртена!

Стори Боже,
Утробава капка да се сторит
За да можам
да ја кренам
и одвртам –
Утробава едра седефена.

Да навратам Струј вриеж.
Да одвратам sвер виеж.

Водата вода зачнува.“
(Христова-Јоциќ 2000: 27, „Зачнување на водата“)

Мотивот на жената и коренот во стиховите на писателката е чест, па можеме да го најдеме и во стихозбирката *Голема молитва* (2000) во песната „Жените треба дрвото да го израстат“ – „И израсна Дрво / И коруба срона / Среде свиток / великодостојно сонце / се одвива. // Во ракава Корен / Сосе корен до земја се совивам. // Жените треба дрвото да го израстат.“ (Христова-Јоциќ 2000: 42, „Жените треба дрвото да го израстат“). Песната е преплавена со архетипски симболи: вода, корен, дрво, свиток, сонце и земја. Симбол за што е коренот? И дрвото? Коренот е извор, нешто првобитно од каде произлегува одредено растение, некаков начин на темелен столб што го држи растението втемелено цврсто во земја, во реалноста, во неговиот дом. Во една од своите песни Светлана Христова-Јоциќ вели дека жената е огниште, и токму со таа природа на жената, таа ја поврзува природа – со првобитен извор, со втемеленост во земја, во домот. А дрвото во словенската митологија често е перципиран како оска на светот, односно аксиолошка вертикала која ги спојува трите рамништа на реалноста: крошна – небото (рајот на небото), стебло – земјата (човештвото, реките, полињата) и корени – подземје (светот на предците, духовите и смртта). Оттука се нарекува *axis mundi* или Дрвото на светот, кој има симболичка функција на духовен столб кој ја одржува рамнотежата помеѓу хаосот и редот во светот, што се надоврзува и на значењето на корен, во смисла на симболичниот контекст во кој жените треба прво да го родат, па после да го израснат, да го воспитаат човекот кој е втемелен во своите корени – кој е поврзан со своите предци, цврсто стои на земјата и се грижи за неа и се стреми кон височини, кон небото, и во завршницата се стреми кон балансот помеѓу хаосот и редот.

Последната стихозбирка на оваа голема поетеса е насловена *На ште срце* (2012). Во дослух со древната митологија и жената како божица е создадена песната „Божество што ќе воскреснува“. Во последните стихови лирскиот субјект директно ѝ се обраќа во вокативна форма на земјата: „Земјо / раните да ти ги исцели / да си божество што ќе воскреснува!“ (Христова-Јоциќ 2012: 58, „Божество што ќе воскреснува“), ја величи и ја истакнува како ранета, падната, заборавена, но сосила да воскресне, таа големата мајка

Земја. Во првите две строфи поетесата се опишува самата себеси како некоја мистична појава, натприродно суштество, повторно боса ја негува интимната поврзаност со Мајката Земја, вкоренетоста во неа. Значаен е и стихот „со челичен копач на рамена и понатаму / Копам по камена оска засвитена / ја кршам / од корен ја откорнувам / чукам по камен бигоросан“ (Христова-Јоциќ 2012: 58, „Божество што ќе воскреснува“), каде што повторно го воочуваме мотивот на каменот, но посебно стихот во кој лирскиот субјект со издолжена тешка метална алатка ја копа тврдата почва. Такво сценарио повеќе му наликува на мажот, но тука ја имаме жената како лице што врши физички напорна работа, па така се поставува прашањето дали навистина ја обработува земјата или едноставно копа длабоко во својата внатрешност, одамна заборавена, закопана божица во себеси, дивата жена која е дел од секоја од нас, па така „во себе заспан извор / оздола се разбудува“ (Христова-Јоциќ 2012: 58, „Божество што ќе воскреснува“). Во последната стихозбирка на поетесата Христова-Јоциќ повторно гледаме дека таа е постојано во допир со жените – со жената во себеси, со жените пред себе – предци (митолошки, измислени, историски личности итн). На пример, земјата ја претставува како божица во песната „Божество што ќе воскреснува“: „Земјо / раните да ти ги исцели / да си божество што ќе воскреснува!“ (Христова Јоциќ 2012: 58, „Божество што ќе воскреснува“), а во „А, ѕвезди џамлии“ се спомнува една од ќерките на Атлант: „Џидна една џамлија / отскокна до Хијада. / Прусна јато ѕвездено“ (Христова-Јоциќ 2012, „А, ѕвезди џамлии“) и со жената покрај себе (им ги посветува песните на своите современички, на пр. на Ирена Паркачева Андреевска, на Мери Ристовска, на Даница Ручигај, на Олга Костовски итн.). Христова-Јоциќ, се чини, продолжува да создава своја лична митологија, религија, во која природата е несомнено божица во женско лице и во која Природата е таа; жена, најблиска до исконското, најприродно нешто, бидејќи дава нов живот. Во тој контекст се издвојува песната, што веќе со насловот открива сè: „Жената е жар и семир“. Станува збор за лиричен фалоспев на жената, на нејзините доблести, сили итн. Жената знае знаме да развее – „Јас знам знаме да развеам“ (Христова-Јоциќ 2012: 123, „Жената е жар и семир“) – таа знае да донесе ветер – и свежина и невреме, а ветерот е тој што ги носи нештата во одредени насоки или го вее знамето, значи жената има влијание. Можеби не се гледа секогаш на прв план, како ветерот, но несомнено се чувствува нејзината моќ. Можеби токму во тоа лежи одговорот на прашањето кое писателката си го поставува во своите стихови: „Зошто огради околу гради, / Зошто гламни, зошто зловода, / Зошто одвраќање од слобода?“ (Христова-Јоциќ 2012: 123, „Жената е жар и семир“), навистина

зошто ако „жената е жар и семир, / Жената е свето огниште“ (Христова-Јоциќ 2012: 123, „Жената е жар и семир“)?

Светлана Христова-Јоциќ во македонската поезија претставува еден вид зачетник на интуитивно опејување на овој модус на опстојувањето на примордијалната жена. Од тој аспект е навистина значаен темел за понатамошните поетеси што ги засновале своите стихови на традицијата, како и таа. Христова-Јоциќ во своите стихови ги внесе архетипските слики на бајките, митот и исконската духовност. Токму поради тоа овој труд го анализира поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ од аспект на митското и архетипското, а пред сè се обработуваат мотивите на Дивата жена и Големата мајка, со посебен акцент на поетската збирка *Еа* (1984) како целина. Во нејзините стихови се појавува Големата создателка, како и Дивата жена во своите страшни форми, но и во своите нежни проекции. Поезијата на Христова-Јоциќ е исполнета со бројни симболи и мотиви на колективно несвесно, што во читателот го буди она древно помирување со натприродата и семоќта на Жената.

Преку анализата на поетското творештво на Христова-Јоциќ, овој труд покажува дека во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ станува збор за навистина автохтон, уникатен и заумен поетски јазик, со што поетесата се издвојува од другите авторки на македонското поетско женско писмо и го води во еден нов правец, втемелен врз исконскиот и древниот Збор на традицијата и древноста, врз исконското. Во продолжение, анализата се пренасочува кон друг, но подеднакво репрезентативен и влијателен поетски корпус, со цел да се испита како во рамките на македонската поезија се конституираат различни поетики на женското писмо – од архаично-ритуалните и заумни јазични стратегии, до комплексни модерни/постмодерни дискурзивни модели. Во таа насока, следната глава е посветена на поетското творештво на Катица Ќулавкова, авторка чиј поетски опус претставува една од клучните поетички и мисловни константи во современата македонска книжевност. Нејзината поезија се одликува со изразена интелектуализација на лирскиот говор, со висока саморефлексивност и метапоетска свест, при што лирското искуство често се обликува како простор на преиспитување на јазикот, телото, идентитетот, меморијата и културните матрици. Во таа поетика, интимното и егзистенцијалното се среќаваат со филозофското и есеистичкото, а симболичките и митопоетските слоеви се надградуваат врз современи дискурзивни стратегии, создавајќи сложен, повеќезначен и стилски прецизен поетски универзум.

3.3. Еротизирана асоцијативност на поезијата на Катица Ќулавкова

3.3.1. Катица Ќулавкова и одликите на нејзиното творештво

Катица Ќулавкова, една од најголемите македонски поетеси, раскажувач, есеист, теоретичарка, препејувач, книжевен критик и професорка по книжевност, член на МАНУ, родена е во Велес во 1951 година. Катица Ќулавкова основното и средното гимназиско образование ги стекнува во својот роден град, а во 1973 година дипломира на групата Историја на јужнословенските книжевности и македонска книжевност на Филозофско-историскиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“. Во 1982 година на истиот факултет ја одбрани магистерската теза под наслов *Метафората и современата македонска поезија*, а потоа го продолжи своето образование на Филозофскиот факултет во Загреб. Во 1986 година ја одбрани докторската дисертација под наслов *Одлики на лириката*.

Што се однесува до нејзината професионална кариера, таа во 1982 година се вработува како асистент на Институтот за литература на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, а по пет години се префрли на Катедрата за општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ како професор, а во 1997 година е избрана во звањето редовен професор. Својот работен стаж, К. Ќулавкова до крај го поминува токму на оваа Катедра, каде што во 2014 година се пензионира.

Катица Ќулавкова од почетокот, од излегувањето на првата стихозбирка па сè до денес, се етаблира како на македонско рамниште така и на светската книжевна сцена како книжевник со големо реноме, и пред сè со неверојатно богат творечки опус. Има објавено педесетина (од тоа четиринаесет стихозбирки) авторски дела; книги поезија, поетска драма, раскази / куси фикции, потоа книжевни есеи и критики, монографски изданија и збирки културолошки студии, трансдисциплинарни толкувања, како и триесетина приредени антологии, хрестоматии и критички изданија. Ќулавкова со својата поезија се проби и на светската книжевна сцена, нејзините поетски дела се преведени на различни јазици (три стихозбирки на англиски, две на француски, две на турски, две на српски, италијански, руски, португалски, романски, албански, хрватски, црногорски, словенечки, бугарски). А избори од нејзината поезија во рамки на антологии и различни списанија се објавени на многу други јазици и држави. Поетесата Катица Ќулавкова е редовен член на МАНУ од 2003 г., член на Европската академија на науките (Салцбург) од 2014, и потпретседател на Меѓународниот ПЕН од 2008 година. Таа, меѓу

другото, била и претседавач на Комитетот за превод и јазични права на Меѓународниот ПЕН-центар (2003 – 2009). Основач е на мултијазичната колекција *Разноликост* на Меѓународниот ПЕН-центар и на компаративистичкото списание *Мираж* на Катедрата за општа и компаративна книжевност. Станува збор за повеќепати наградена поетеса, имено таа е добитничка на државната награда за животно дело „11 Октомври“ и за наука („Гоце Делчев“), исто така ги прими најугледните републички и меѓународни награди за поезија („Браќа Миладиновци“, „Ацо Шопов“, „Нарциса“, „Теодор Аргези“), за есеистика и критика („Димитар Митрев“), за теориска мисла („Македонски духовни конаци“), за книжевна и хуманистичка дејност (награда на Албанскиот ПЕН-центар – Тирана) и др. Одликувана е од Република Франција со орденот „Офицер на уметноста и книжевноста“. Во 2022 година МАНУ, во чест на седумдесетгодишнината од нејзиното раѓање, ги собра нејзиното поетско творештво и објавите во посебно издание од два тома. Катица Ќулавкова со својот богат и врвен творечки опус се докажа како многу плодотворна писателка на Македонија. Што се однесува до нејзиното поетско творештво, досега таа има објавено четиринаесет поетски книги: *Благовести* (1975), *Акт* (1978), *Нашиот согласник* (1981), *Нова пот* (1984), *Жедби, престапни песни* (1989), *Домино* (1993), *Меѓусвет* (2000), *Слеп агол* (2003), *Тенок мраз* (2008), *Голо око* (хаику, 2010), *Кога ни гореше под нозете* (2013), *Хаику елегии* (2014), *Мои страсти, мои страданија* (2019) и *На врв на јазикот* (2023). Избор од нејзиното поетско творештво е објавено четирипати: *Дива мисла* (1989), *Предигра* (1998), *Ерато* (2008), *Златен пресек* (2015). Катица Ќулавкова има и две книги поетска проза: *Друго време* (1989), *Сонот е живот – 1001 фикција* (2014). Поетската драма на поетесата е *Изгон на злото* (1997).

Со објавувањето на својата прва стихозбирка *Благовести* (1975), Катица Ќулавкова стана дел од втората генерација на македонски писатели која го започна својот развој во седумдесеттите години на дваесеттиот век. Катица Ќулавкова веднаш по своето поетско деби го свртува вниманието на критичарите како поетеса која се обидува да каже нешто ново во македонската книжевна сцена, „таа меѓу првите чувствува дека, општиот занес од метафората, под чијшто знак се развива македонската лирика и постигнува големи успеси кон крајот на 1950 – 1960 години, се заканува да се претвори во шаблон“ (Шешкен 2013: 8). За Ќулавкова тој почетен период на нејзиното творење во исто време значи и интензивно истражување на лириката и метафориката во поетскиот израз. Иако дотогаш „поетското“ беспрекорно значеше и „лирско“ (и обратно), стиховите на Ќулавкова во почетокот на седумдесеттите години на минатиот век донеле едно освежување, еден новитет, бидејќи откако се појави на книжевната

сцена, таа го докажа токму спротивното – дека поетскиот сензибилитет не мора нужно да биде во дослух со лириката, туку може да произлегува и од некои други, до тоа време незасегнати простори. Како што сведочи и Влада Урошевиќ во својот прилог *Разум во потрага по вонразумското (За поезијата на Катица Ќулавкова)*: „Стиховите на Ќулавкова, уште од нејзините почетоци, покажуваат знаци на раскин со 'лирската линија' на македонската поезија: во нив влегуваат, на еден дотогаш незамислив начин, стилот и исказот на есејот, научната терминологија, цитатите; поетскиот субјект се ослободува од подложноста на ефемерните расположенија и неговиот поетски говор добива тон на објективно соопштение; пред нас е една нова поетичност, соодветна на новите времиња и, отпрво, тешко прифатлива. Ќулавкова се збогува од бројни сегменти на поетската традиција – од 'певливоста', од 'меките чувства', оставајќи ги зад себе...“ (Урошевиќ 2020: VI). Слично за во тогашното време, нешто ретко и ново, сведочи и Старделов: „...во нејзините први песни има една река распеаност на стиховите и песните; има мошне нови и оригинални метафорични склопови; чувствуваме во нив една растреперена опализација на звуци и слики исполнети со силен емоционален набој“ (Старделов 1993: 6). Така Ќулавкова веќе од самиот почеток со своето творештво стана еден од клучните поетски гласови на националната книжевност, а со објавувањето на наредните стихозбирки само го разви и продлабочи својот поетски израз и се формира како зрел автор: „Таа пишува интелектуална поезија, наменета за образованиот читател, способен да се ориентира во широкиот уметнички поттекст на нејзините поетски творби – *Нашиот согласник, Нова пот*. Нејзината лирика е полна со алузии, реминисценции и цитати од многу познати автори од светската книжевност“ (Шешкен 2013: 9). Поетиката за Катица Ќулавкова е нешто многу лично, небаре најинтимно, и во голема мера одредува која е таа: „Свесноста за сопствената поетика е услов за творење. Затоа прашањето во врска со мојата поетика е составен дел од мојата личност, тоа е мојата сенка, онаа која паѓа внатре во мене и ме обележува суштински и онаа која паѓа крај мене и што можат другите да ја видат и според неа да ми земаат мерка, мене и на мојата личност. Какво е сонцето, таква е сенката. Мојата поетика е мојот начин на бивствување“ (Ќулавкова 2012: 309). Читајќи ги стихозбирки на Ќулавкова, читателот ќе забележи дека тие се прецизно создадени, ништо не е препуштено на случајноста и спонтаноста, туку однапред умно исцртано и изградено, поединечни песни се во архитектурна складност со поединечни циклуси, а секој циклус придонесува кон кохерентноста на целосната стихозбирка. Станува збор за поезија во која поетското е реконструирано, преобликувано, доведено во прашање, турнато во нови асоцијативни мрежи. Нејзината

поезија од една страна е длабоко сензуална (речиси еротска), но исто така и филозофска, како што ја чита и Ала Г. Шешкен: „Таа е поетеса на лирската хармонија: емоционалниот интензитет на нејзините стихови е поврзан со длабокото интелектуално начело“ (Шешкен 2013: 6). Поетесата се повикува на свет честопати прекриен со мистична неизвесност, но кој се стреми да постигне единство со себе, со природата, со човештвото и времето. Преку своите стихови таа истражува длабоки теми низ интроспекција и филозофски увиди, ги предочува на читателот своите размислувања за животните искуства, за егзистенцијалните прашања и со тоа ја создава врската меѓу поетот и внатрешните мисли на читателот. Од тој аспект нејзината поезија би можела да се означи како рефлексивна: „Неа ја интересира, пред сè, когнитивните способности на човекот да се кренат над ограничувачките окови што му ги става неговата земна состојба и да достаса до највисоките тајни на своето постоење, но и на постоењето на сето она што го опкружува. Што е смислата на сè и како до неа да се дојде, тоа е прашањето кое Ќулавкова како поет постојано, во своите клучни песни, го поставува“ (Урошевиќ 2022: V). Иако во нејзините песни чести се филозофски недоумици, крајно апстрактни содржини, патувања во трансцендентното, несвесното и ирационалното, сепак таа умешно користи различни јазични постапки, хомоними, синоними, си поигрува со фонетиката на зборовите и на тој начин посега по едно автентично очудување на јазикот – по токму она кршење на вообичаено, кое Шкловски го нарекува имено очудување. На тој начин му овозможува на читателот да избега од апстрактното и да го почувствува она природното, органското, есенцијалното. Со првите три стихозбирки *Благовести, Акт* и *Нашиот согласник,* Ќулавкова се етаблира со својот автентичен поетски израз, со бескомпромисност во своите песни и самосвојост на својот глас. Еден од најсилните мотиви, што стана камен-темелник на поетскиот израз на Ќулавкова, е Зборот, односно Јазикот. Зборот за поетесата е многу повеќе отколку само нанижани букви во една целина, многу повеќе од напишани знаци што носат одредено значење, тоа е Зборот – Логосот, свето предание, возвишен еликсир што дава живот. Таа во многу песни ја опева моќта на зборот („сонцето со збор заоѓа / со збор изгрева“ [Ќулавкова 1987, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 90, „Вавилон во нас или тревога“]) со која можеме да градиме или да рушиме: „со зборови го градевме / со зборови го урнавме / секој со тајна помалку / секој со мисла одвеќе / и надеж дека ќе се живее / и нешто кревко како оган / и нешто тажно како торзо / и ден во кој доцна е за враќање / и љубов за која време ни недостига. Исто така Ќулавкова пее и за Јазикот; тој за поетесата е нешто многу поскапоцено отколку само средство на комуникација. Таа од самиот почеток па сè до денес, го

вреднува тој аманет и си го негува својот мал, но толку голем македонски јазик. За неа мајчиниот јазик е синоним за дом, семејство, извор, и најинтимни нешта како што е сопствената душа: „Ако јазикот ти бега / писмото ќе ти остане / а во писмото – јазикот / а во јазикот – душата. / Ако умееш – / Судбината да ја претвориш во поезија / А поезијата во судбина. /.../“ (Ќулавкова 2019: 85, „Поезија и судбина“). Како пример можат да се наведат и следните стихови: „Гласник очекува. / Ај да прашуваме, да погодуваме / кој ќе ѝ каже дека гласникот / се претворил во коњ / дека пасе по падините / гледа нагоре / и преживa, почуј: / бвгдѓжзsјкллљмнњпстќфхцчџш“ (Ќулавкова 1981, во *Собрана поезија,* Том 1 2022: 103, „Нашиот согласник“). Стиховите што звучат навистина невообичаено и можеби без некоја врска во себе, всушност носат големо значење. Според теоријата на Антоан Кор де Жаблин, секој јазик има два главни дела: месо или самогласки (кои служат за изразување на чувства) и коски или самогласки (со намера да се изрази одредена идеја). Бидејќи Катица Ќулавкова е една од врвните литерарни теоретичари во Македонија, не е случајно дека во погоре наведените стихови, „во тоа финале е даден ’доказот‘ дека македонскиот јазик е голем јазик, затоа што има ’рбет (коски) на најубав ат, составен од согласки. /.../ Ова е можеби најчудниот стих во македонската поезија: стих од „коските на јазикот“, свет стих (во многу јазици светите имиња се состојат само од консонанти), испеан на јазик кој според таа света арматура од согласки (особено она „s“), не може да биде ’сомелен‘ од ниеден друг, поголем јазик“ (Андоновски 2022: 487). Во една од поновите стихозбирки *Кога ни гореше под нозете* сè уште се протега таа силна тема, без оглед на тоа колку години поминаа, таа со истата нежност и наклоност му се обраќа на својот мајчин јазик: „Не те бирав, ама би те избрала / Меѓу сите јазици на светот / Тебе, навидум мал, а голем / јазик на исконот и на иконата / Тебе, оти си жив доказ за преминот / од митско кон поимско мислење (...) / Тебе те одбрав, јазик – прајазик / Јазик – мајка и матрица / Јазик – постоење и постојбина / Јазик – битие и биднина...“ (Ќулавкова 2019, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 471, „Пофалба на македонскиот јазик“).

Во својата стихозбирка излезена од печат во 2023 година, *На врвот од јазикот,* авторката ја продолжува својата традиција на врвен поет, силен поетски глас, но овој пат ни носи одредена истанченост, зрелост, поинаква слоевитост. Тој нов освежен спектар од поетски тонови и мелодија убаво го долови Венко Андоновски во својот предговор кон стихозбирката: „Ќулавкова е на врвот од поетскиот јазик сфатен општо, но и на врвот од својот личен поетски јазик и идиолект: таа е на оној врв на кој поезијата се

соединува со битието, со сè што постои, затоа што и самиот јазик станува стварност од виш ред (надбитие)“ (Андоновски 2023).

Во тесен однос со Зборот и со Јазикот е и темата за поезијата. Поетскиот опус на Ќулавкова е полн со метапоетички песни, каде што поетесата ги вклучува своите теоретски размислувања за тоа што претставува поезијата за неа (и воопшто за сите), ги претставува свои поуки како се создава квалитетна и вистинска поезија. Тоа го бележи и Јасна Котеска: „Поетиката на Ќулавкова е сконцентрирана кон поетскиот говор, тоа е еден тип метаписмо, што се гледа и од насловот *Нашиот согласник*“ (Котеска 2002: 138). Речиси низ сите нејзини стихозбирки се појавуваат песни кои зборуваат за тој книжевен занает. На пример во песната „Адрианополис“ авторката се потпира на мотото на Маргарет Јурсенар и вели: „Сите метафори ја наоѓаат својата смисла“ (Ќулавкова 1981, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 110, „Адрианополис“). Овој стих ја изразува иманентната постапка на Ќулавкова – метафорите во песната на читателот не му се сервирани во пар со нивното значење, туку само со одреден патоказ, по кој тој мора сам да тргне по потрага по смислата на метафората. Таквиот концепт дозволува безброј читања и безграничен семиозис. Според Андоновски тоа е „теориската Вулгата на втората (хронолошки најдолга) фаза од онтогенезата на поезијата на Ќулавкова. Според оваа семиотичка перспектива (песната како семиотички дизајн), метафората ѝ постои како знак за означување на *нејасното*, па затоа е бесмислено да се бара јасна, миметичка смисла во неа: ’Она кое еднаш се појавило во јасен вид / нема потреба од метафора. / И без неа / Ќе противоречи / на сè нечисто и безличноʻ, пее поетесата во песната ’Предмет на разговор или поетско градивоʻ“ (Андоновски 2022: 497). За сличното пее и во песната „Ars Poetica“:

„кога го опеваш не го спомнувај
морето, туку кажи делфин
кажи алга, кажи блуз
или
за морепловците, потонатите ’ртови
јодот и струјата зборувај
/.../
Него со ништо не го споредувај, не го заменувај
– при толку светлина и толку живот!
– при толку длабочини и такви ајкули!

не вели Море – тоа само ќе те заплисне
без илузии!“
(Ќулавкова 1981, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 122, „Ars Poetica“)

Од истата поетска збирка може да се издвои и стихот „веслајте кроце, да не биде / премногу кратка / средбата со убавото“ (Ќулавкова 1981, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 109, „Одисеј: да не биде доцна“), стихот метафора кој го содржи сиот пристап на поетесата кон естетиката, поезијата, книжевноста. Тој принцип, како што е со другите зборови изразен и во песната „Одвреме навреме“ „се спрепнуваме / или сакавме да се спрепнуваме / за да биде повозбудливо / и да трае подолго“ (Ќулавкова 2013: 32, „Одвреме навреме“) може да се проицира и на концептот за еросот кој, според Михаил Епштејн, е сроден со концептот на поезијата токму од аспект на желбата и очудување. За да добие конотација на еротичното, одреден чин мора да биде изграден врз посакување и желбеност, да се метаморфозира неговото значење, повторно да се дешифрира во таа нова форма и на крај да се постигне задоволство од тој чин кој е одолговлекуван и така поинтензивен. Така и го срочи Ќулавкова; треба полека да се весла и да се движи кон средбата со убавото, пополека морето да се приближува кон копното, кон целта, само така ефектот на желбата ќе трае подолго отколку само еден миг. Еросот – отстранување и отуѓување, со веслање се оддалечуваме од стартната позиција за да дојдеме на туѓо, на недома, на друга страна („от-стран-ување“).

Уште една од честите тематики за кои пее Катица Ќулавкова е духовноста. Во своите песни таа отворено зборува за таа интимна нишка од својот внатрешен свет, јавно ја изразува своја вера, ги вклучува народни верувања и преданија, ги велича светците и вклучува во своите стихови и библиски теми и мотиви. Честопати, за да го пронајде своето место, да го достигне чувството на припадност, се закрилува во верата: „Колку повеќе стареам / толку повеќе пишувам / за обичните нешта. За Бог“ (Ќулавкова „Враќање на суштината“). Духовноста е една од значајните догми на поетскиот свет на Ќулавкова што се протега веќе од првата стихозбирка *Благовести* објавена во 1975, а посебно место доби во стихозбирката *Домино*, која како една од „најхерменевтичните книги на Ќулавкова, е изградена врз дихотомијата на небесното, светото и хтонското, дајмонското. Композицијата на книгата е составена од три поетски циклуси*: Коцка прва: Опевање на оностраното, Коцка втора: Ѓаволски свет* и *Коцка трета: Овдешно чудо* најнепосредно ја илустрира аксиолошката вертикала на симболичниот устрој на оваа поетска книга“ (Аврамовска 2008: 12). Токму во оваа книга поезија се издвојува

тематиката на духовноста, особено во циклусот „Свети одломки“ (на пр. „Просветлување“, „Монашки нишан: сведоштво на Лука Блажениот“, „Искушените“ итн.). Клучниот пресврт во рамки на духовното се случува со најновата стихозбирка на Ќулавкова *Небото ми е дома*, објавена во 2024 година. Веќе со самиот поднаслов *Духовна поезија* најавена е спиритуална тематика, пеењето за „најстариот, најделикатниот и многулик феномен на човештвото – верата“ (Ќулавкова 2024: 9). Авторката дава и додатно објаснување во својот предговор: набожна, сакрална, спиритуална поезија „која искажува верски чувства не само експлицитно, со зборови, туку и преку интонацијата, ритамот, /.../ која користи митски слики, алузии, метафори, алегории, реминисценции, симболи, /.../ која воспоставува извесни состојби на богољубие, ја дивинизира природата и го користи ’сакралниот интертекстʻ за поетски цели“ (Ќулавкова 2024: 7). Природата како Божјо создание, како креација што со своето опстојување сведочи за Севишниот, наоѓа во поезијата на Ќулавкова посебно место: „Сонцето шетка / наоколу. Маглата / е во длабок сон. / Врвовите во магла. / Сонцето ползи / по подножјето. / Маглата колонизира. / Светлоста пробива / од време на време“ (Ќулавкова 2024: „Madeira“) или „Гребен. Сонцето / има – кај да изгрева / кај да заоѓа“ (Ќулавкова 2024: „Изола“), „Отворено море / со поглед на / Божјиот прст“ (Ќулавкова 2024: „Зазор“).

Како една од важните одлики на поетскиот израз на Катица Ќулавкова е и интертекстуалноста, односно интереференцијалноста и хипертекстуализацијата. Тоа е особина која е присутна во творештвото на Ќулавкова со еден степен варијабилност: „Таа постојано и убедливо ги покажува главните карактеристики на поезијата на постмодерната епоха: асоцијативната врска со претходната книжевност, цитатноста, интелектуализмот, кршењето на семожните правила и канони“ (Шешкен 2013: 12). Во првата стихозбирка, на пример, тешко да се рече дека стиховите се интертекстуални, тоа е стихозбирка која е најверојатно најнепосредна, содржи најмалку семантички загатки, но понатаму тоа станува сè поприсутна одлика и кулминира во „средината“ на нејзиниот опус: „Во најрепрезентативниот дел од нејзината поезија присуствуваме на средби на цивилизации, култури, космогонии на светот, кои се длабоко импрегнирани во нејзините песни и стихови; во многу нејзини песни присуствуваме на средби на митови, книги, текстови на светот засводени во нејзината поезија во поетски структури што имаат своја органска целина и делуваат како Едно, како ентелехија“ (Старделов 1993). Оттука Андоновски легитимно се запрашува „дали тоа значи дека песните на Ќулавкова се нечитливи кога се *интертекстуални,* зашто тогаш се упатени само кон компетентен

читател, кој треба да ги познава културните кодови кои како згусната енциклопедиска мрежа се јавуваат многу често во нејзината песна?“ (Андоновски 2022: 498), бидејќи навистина Ќулавкова им посветува многу свои песни на разноразни историски личности, културни дејци, стапува со нив во дијалози, им се обраќа преку своите строфи, лирски писма, се надоврзува кон нивното творештво, полемизира со своите мисли и со светогледот на општеството и сл.

Тоа беа неколку од општите главни обележја на поетиката на Ќулавкова, но како што веќе беше нагласено, анализата во овој дел на трудот посебно внимание ќе посвети на песни со мотивот на телото и телесното во корелација со тематиките на ерос и љубов. „Еротиката е носталгија по родниот крај“, пее поетесата во една од своите песни, „Сложување на времињата“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1, 2022: 181). Со тој стих ни дава јасни координати на пространо простор на својата поетика: носталгија (според Андоновски „именување на неименуваното“) и родниот крај, односно родниот јазик и еросот. Па така во следниот дел во преден план ќе биде последното.

3.3.2. Еротизирана асоцијативност во поетското творештво на Катица Ќулавкова

Во овој дел на трудот би сакала да го разгледам начинот на којшто телесноста, еросот и допирот се изразени во поезијата на Ќулавкова: метафорите, споредбите, поетските фигури воопшто, што таа ги ползува за да ја довика сензуалноста на доживелицата, набојот на еросот во својот израз, мотивите коишто го нагласуваат овој ефект на тактилното итн. Не е, односно не беше низ историјата на поетско писмо, особено не на македонското, вообичаено за една жена да пишува толку отворено и толку слободно за еросот и телото. Впрочем, отсекогаш страста, телесното посакување и плотните наслади од страна на жена биле стигматизирани како прости, непристојни, вулгарни. Ако се копнее по нешто, тоа најверојатно подразбира нешто душевно, духовно и тогаш тоа има признак на возвишено или во најмала мера благородно. Од друга страна, ако една жена појавува копнеж по телесни нешта, значи по страста, тогаш тоа е нешто кобно: „таа, пред сè, била сфаќана како проблем. Желбеноста речиси секогаш била согледувана како еден од изворите на страдањето“ (Радев 2022: 563). Ќулавкова е една од оние, кои се свесни за овој „архетип на светската интелектуална историја“ (Радев 2022: 253) и сета таа своја свест Ќулавкова ја срочи во два кратки, посебно созвучни стихови:

„Живеам желно жална
жално желна“
(Ќулавкова 2013: 144, „Надежта умира последна“).

Меѓу другото, тие стихови ни откриваат и што е она што го тлее и го разгорува поетскиот ракопис на авторката; желбеноста и страста, односно „тој движечки импулс ќе го идентификуваме со палетата на смисли оцртани со зборови како – ’страстʿ, ’жедʿ, ’желбаʿ итн...“ (Радев 2022: 563). Таквата семантичка оска, во која телесното и афективното се појавуваат како генеративни начела на говорот, сугерира дека еротското кај Ќулавкова не функционира само како тематски украс, туку како продуктивен принцип што ги организира сликата, ритамот и асоцијативната логика на стихот. Пред да преминам кон тематско-мотивската анализа, треба накратко да се задржам на теориските поставки на Михаел Епштејн за филозофијата на телото. Оваа перспектива овозможува да се осмисли телото не само како биолошка даденост, туку како културно и семиотички посредуван простор на значење – како место каде што се вкрстуваат сетилноста, јазикот и субјективното искуство. Во таа смисла, телото се појавува како медиум преку кој желбата се артикулира, се преобразува и се „преведува“ во поетски знак. Токму затоа Епштејновата рамка обезбедува релевантна методолошка подлога за понатамошната интерпретација на еротизираната асоцијативност во поетското творештво на Катица Ќулавкова: таа ни дозволува да го следиме преминот од телесниот импулс кон симболичката форма, од сетилната „жед“ кон јазичната стратегија, и да покажеме како еротското станува начин на конструирање на лирскиот субјект, на неговата перцепција и на неговиот однос кон светот.

3.3.3. Филозофија на телото

Одговорајќи на прашањето за опстојувањето на женското писмо, Лис Иригаре повикува на преиспитување на постојните концепти на машкото и женското тело како ограничувачки фактори. Нејзиниот начин на размислување подразбира дека „женското тело не останува објект, предмет на машкиот дискурс, ниту предмет на разни нивни уметности, туку станува дел од женската субјективност, која себеси се искушува и идентификува“ (Иригаре сп. Златар 2004: 6).

Овој труд се занимава со анализа на (македонското) женско поетско писмо и не случајно низ призмата на мотивот на телото и телесноста. Иако на почетокот првите поетеси суптилно и внимателно преку своето творештво се запознавале со себеси и со

своето тело, Светлана Христова-Јоциќ, таа женска субјективност која се идентификува и се искушува себеси, го понесе на сосема поинакво рамниште – таа преку прастари архетипови и создавање на своја сопствена божица пишуваше за женското тело, за примордијални и исконски елементи на женската телесност. Сето тоа укажува на цврста самосвест на македонските поетеси за физичката димензија на својот идентитет. Бидејќи понатаму ќе се анализира поезијата на македонската поетеса Катица Ќулавкова од аспект на еротизирана асоцијативност што е во непосредна корелација со преиспитување на човечкото тело, накратко ќе се осврнам на самиот поим филозофија на телото.

Аристотел тврдеше дека човекот заостанува зад животните во други сетила, но во однос на допирот, тој далеку ги надминува во суптилноста/префинетоста/остината на ова чувство. Токму затоа човекот е најразумното од сите суштества, според Аристотел. Се разбира, екстремната интерпретација на ова тројство (дух, душа и тело), на кој било начин да се издигне телото на врвот на тројството би било подеднакво погубно за човекот, како и одземање на вредноста на телесноста. Во секој случај, телото е непренебреглив аспект на човечкиот идентитет, и допирот е неспорно клучното сетило за запознавање, комуникација, доживување и разбирање на светот. Според Епштејн, „допирот е круцијална форма на нашата комуникација со материјалниот свет. И, доколку е така, тогаш допирот и контактот се одлучувачки фактори што ја одредуваат структурата на нашиот свет“ (Епштејн 2006: 9). А нашиот свет се состои од безброј мемории, што се како ќелии на нашиот организам, како што пее и меѓу другото и самата поетеса Катица Ќулавкова: „Телото е нешто друго / Меморија“ (Ќулавкова 1989: 236, „Одбрани средства“). Токму на оваа линија телото го поима и Андреја Златар, која го дефинира како „нашиот најголем сад со меморија, верно токму затоа што не успеваме свесно да го контролираме. Ние забораваме, но телото памети. Притискаме, но телото се спротивставува. Ние ги носиме одлуките, а телото одлучува /.../. Со текот на времето трагите исчезнуваат, вдлабнатината оставена на кожата со допир веднаш исчезнува. Барем надворешно, но внатрешно трае, бидејќи телото памети“ (Златар 2010: 3). Телото одлучува, а исто така тоа е најверната, најнеспорливата гаранција за нашето постоење, „тоа е клучен поим на социоеротските односи, бидејќи е доказ на присуството, вистинското искуство на реалниот живот, конечната референтна точка на опстојување која се потврдува токму во сексуалниот однос“ (Девро 2007: 201). Ако чувствувам, ако допрам, не можам да го негирам постоењето на она што сум го допрел. Дефиницијата на телото токму со допир ја поврзува и Мерло-Понти. За него телото е „јас“, го зазема

местото на субјектот на перцепцијата, додека допирот зазема посебно место во неговата *Феноменологија на перцепцијата*. Специфичноста на допирот е во тоа што допирачот влегува во директен физички контакт со она што го допира (Марзано 2007: 581), оттука е единствено реципрочно сетило – секогаш допирајќи некого, неизбежно тој нè допира и нас – допреното е во исто време и допирачко.

Теоријата за допирот, телесноста, се нарекува хаптика. Зборот *хаптика* доаѓа од грчкиот корен „haphe“ – допирање, чувство, и придавката „haptikos“, која најчесто се преведува како „чувствителност“ (лат. тактилност). Во својата книга *Филозофија на телото*, Епштејн ги формулира постулатите на хаптиката, или теоријата на допирот, и ја развива и дефинира важната улога на телото/телесноста и допирот за човекот, за неговата перцепција и искуството за светот, за себе и за другите, а допирот притоа се дефинира како максимално зближување на човекот со друг човек. Допирот е секогаш чин на средба, наоѓање на границата што раздвојува и во исто време обединува двајца во едно, а која поради својата граничност не може да припаѓа само на еден. Во средбата на две тела, во нивното испреплетување, границата меѓу нив се брише. Така човечката кожа, превезот од сензори, почнува телото да го преобликува во она што во еротскиот речник се нарекува „плот“. Сетилната аналогија или метафора на мудроста е кожата како граница помеѓу јас и нејас, или поточно чувството на допир како динамична способност да се дефинира оваа граница во сите нејзини движења, како што вели Андреја Златар „сексуалното задоволство или еротското задоволство ги надминува пречките што ги поставува изолацијата на телото од светот“ (Златар 2010: 29). Оттука произлегува таа корелација на хаптика, допирот, на телесноста со еротика. Но, што поточно означува поимот еротика, еротичното, и со поезијата на Катица Ќулавкова поврзано и еротизираното? Еротското искуство и уметноста се совпаѓаат во нивниот главен „потфат“, што Владимир Шкловски (1929: 13) го нарекува очудување: станува збор за претставување на познат предмет како непознат, необичен, чуден, што ни овозможува да го согледаме одново, како за прв пат, т.е. уметникот преку очудување на нештата, ја зголемува тежината и траењето на перцепцијата. Токму перцептивниот процес во уметноста е цел сама по себе и мора да се пролонгира; уметноста е начин на повторно доживување на создавањето на нештата. Еден од примерите за очудување во уметноста е метафората, која по правило не ја олеснува, туку напротив, ја комплицира перцепцијата на некој предмет и го продолжува болното задоволство од неговото непознато. Уметноста го споредува познатото со непознатото за да ја усложни и продолжи перцепцијата на својот субјект, да открие нешто изненадувачко во него и да спречи

непосредно, автоматско препознавање. Истата таа „техника“, очудување, може да се смета за основа не само на естетското туку и на еротското „спознание“, кое го бара непознатото во познатото, надминувајќи го вообичаениот автоматизам на телесната интимност. Еротизмот го бара и посакува другиот токму како другиот, што ги зачувува неговата „другост“, слободата, самоопстојувањето, дури и во дејствија на зближување, што го прави другиот неизбежно посакуван. Затоа за Шкловски, техниката на очудување, карактеристична за уметноста воопшто, најјасно се манифестира во еротската уметност: „Целта на сликата најјасно може да се следи во еротската уметност. Овде, вообичаено е да се замисли еротскиот објект како нешто што го гледаме за прв пат“ (Шкловски 1929: 18). Очудување, сепак, не е само општ механизам на еротското и естетското искуство, туку и почетна техника на нивниот историски развој.

Ако поезијата ја разбираме како пренесување на реалноста на авторот во црно-белиот свет на зборовите, каде што надворешниот, но и внатрешниот свет на поетот се рефлектираат исклучиво преку описи и вербална илустрација, повеќе од очигледно е дека навистина суштинската техника на поезијата е отстранување; користење разни поетски фигури и умни игри со зборови за да му се претстави на реципиентот веќе позната тема на начин на „резапознавање“ и со тоа на некаков начин да се дисторзира неговото очекување. Според Шкловски во однос на структурната поетика на Ј. М. Лотман (1980) таков вид „очудување“, „преминување на границата“ е прекршување на воспоставениот обичај, измама на очекувањата. Поезијата на Катица Ќулавкова е, како што ќе видиме во следната глава, изградена токму врз метафора, што претставува камен-темелник за нејзиниот поетски израз. Нејзината поезија од повеќе критичари е анализирана како чувствителна, еротична, натопена со страст и возбуда. Наташа Аврамовска пишува дека „Одеците на некогаш распојасуваниот ерос во песните на Ќулавкова, всушност се метафора која, во искуството на телесноста и на физичката меморија, ја олицетворува длабочината на крунската душевна венчавка со битието на светот во мигот на бестрастие“ (Аврамовска 2013: 95), а слично вели и Влада Урошевиќ: „Ќулавкова го напојува сиот свој поетски говор со животворните сокови на сетилното, на телесното, понекогаш и на еротското“ (Урошевиќ 2022: V), додека Игор Радев страста ја распознава како движечка сила на нејзината поезија: „...да, таа умее да биде и темпирана бомба на страсното. Конечно, изгледа дека токму во тој – ...ризик, многу ризик плус страст, во вишокот страст поетесата го препознава единственото нешто кое може да се фати во костец со уметноста, нејзината движечка сила ја најдовме во семантичкиот калем на страсното, кој во својот наелектризиран вртеж не ѝ дозволува да

најде остварен покој“ (Радев 2022: 564). Поаѓајќи од спомнатиот значаен удел на телото во човековиот живот, неизбежно е тој аспект да зазема значајно место и во поезијата, особено во женската поезија. Токму затоа мотивот на телото и телесноста се поставува како исходиште на анализата на поетскиот опус на Катица Ќулавкова. Во нејзините стихови мотивот на телесноста ќе се истражува во рамки на хаптичкиот аспект. Човечкиот јазик, како средство за комуникација е најмалку погоден за пренесување на тактилните искуства. Зборовите, во општите методи на јазична артикулација ни го даваат прво светот на објективните, видливи впечатоци, потоа аудитивните, кои исто така претпоставуваат одредена дистанца, па дури на крајот чувствата на допирот, што директно се спојуваат со опипливото. Затоа, исклучително е интересно како писателите со своите зборови умеат да ги пренесат и изразат тактилните доживувања: допир, сензуалност, еротика и телесност.

Бидејќи предмет на анализа на овој дел од трудот е токму еротизираната асоцијативност на поетскиот опус на Ќулавкова, како материјал за односното истражување ќе послужат особено следниве стихозбирки: *Нова пот* (1984), *Жедби* (1989) и *Кога ни гореше под нозете* (2013). Секако, за овие мотиви и еротизирани асоцијативности можеме да најдеме примери и во другите стихозбирки на Ќулавкова, но бидејќи тие преовладуваат во набројаните стихозбирки, токму тие ќе се издвојат.

3.3.4. Анализа на поетското творештво на Катица Ќулавкова

Еротскиот израз во поезијата на Катица Ќулавкова има значајна улога бидејќи тој концепт на патријархизмот на објективизација на женското тело го свртува во својата полза, не се работи за напад на патријархизмот, ниту за потчинување на мажот, туку за специфично прифаќање на својата телесна привлечност, телесна моќ и со тоа нагласување на доминантноста на женскиот дел од човештвото. Кога Ќулавкова ги става во преден план женските телесни атрибути и женственоста, токму со тоа си ја присвојува силата во однос на другиот, станува збор за жена, за вистинска *femme fatale*, за жена која оди спротивно на она што општеството го очекува од неа и токму таква е љубовната поезија на Ќулавкова, таков е нејзиниот лирски субјект – фатална жена што не се срами од своето тело. Како што пишува Наташа Аврамовска во предговорот кон *Ерато*, „Катица Ќулавкова се зајакнува како поетеса на автентично и себесвојно себеразголување, така се засилуваат и продлабочуваат и нејзината смелост и искреност со кои во зборовите на вечното преку мембраната на реалното се прелеваат брановите на нејзиното сетилно доживување на себеси и другиот. Одраз на таа смелост и искреност

е токму еруптивно избивање ’на прославата на еротската човечка сушност‘“ (Аврамовска 2008: 10). Четвртата стихозбирка *Нова пот*, како всушност и самиот наслов индицира, „ја огласува токму страста на нурнувањето и себепрепуштањето на сетилното доживување на бестелесноста“ (Аврамовска 2008: 10). Во овие стихови поетесата отворено и директно, небаре гордо проговорува за својата женска телесност, со емоции преплавени со љубовност и еротика (на пример „Обелиск“, „Секрет“, „Секое утро“, и др.). Тематизација на еросот се јавува и во стихозбирката *Жедби*, во која доживуваме исполнетост со сетилноста и телесноста преку вешто користени симболи. Катица Ќулавкова, како што се гледа и од насловот на стихозбирките, веќе однапред (со самите наслови на стихозбирките, циклусите и песните) ни ја најавува таа телесност или плотност. Како што речиси сè е со предумисла во поезијата на Ќулавкова и прецизно сложено во кохерентна смисла, така и насловите на стихозбирка резонираат со нивната содржина, со семантичкото поле на страсното. Според Игор Радев „авторот заигрува со двојната семантика на πάθος / passio, како воедно страст и страдање, при што не знаеш дали тие се свети, далечен одглас на Страстите Христови, или световни, па не може да се биде сигурен дали и во која мера поетесата врви по via lasciva или по via dolorosa“ (Радев 2022: 564).

Станува збор за поезија разбранета како море, за поезија која не наоѓа мир и исполнување на својот глад по животот, по замолкнување на бурата, смирување на разбранета крв во вени, стиховите на Ќулавкова „постојано се страсти, кои кога запливувавме низ нив, чиниш бранови нè поклопуваат од сите страни, заканувајќи се да нè удават, без стивнување, без да се претворат во мирна морска шир“ (Радев 2022: 564). За еротизираната асоцијативност во поетскиот опус на Катица Ќулавкова можеме да зборуваме поради синестетичкиот пристап кон светот со кој авторката се послужува. Кога зборуваме за телесното, особено во нејзината љубовна поезија, секако пред сè се има предвид она еротичното, плотното, но исто така и нејзините стихови допираат или се допрени и од другите сетилни чувства. Како што самата поетеса вели во својот предговор кон стихозбирката *На врвот од јазикот*: „Важно е песната да не биде рамнодушна, апатична, летаргична или атараксична. Само високо чувствителна и сетилна поезија е свесна поезија“ (Ќулавкова 2023). Самата писателка смета дека за поезијата е нужно да е сетилна, а сетилна значи телесна, бидејќи сетилата се физички сензори за перципирање на светот и Другиот, односно за доживување на светот и сè што е во него. Венко Андоновски се прашува „Како е можно тоа? Со врвот на јазикот да се има *синестетички пристап* кон светот?“ и веднаш сам си одговара „Можно е, затоа што

поетите знаат не само каде е врвот на јазикот, туку каде е и неговиот корен. Тој е во душата. Со врвот на јазикот не се допира другиот, светот, туку сопствената душа, зашто јазикот почнува од душата. А таа гледа сè, слуша сè, допира сè, мириса сè, вкусува сè, затоа што е мудра, а мудроста е, како што пееше поетесата, и над јазикот. Мудроста е јазик на јазикот, негова душа“ (Андоновски 2023).

Мотивот на телото и еросот, односно како што ја нарековме еротизирана асоцијативност во поезијата на Ќулавкова, се однесува пред сè на љубовната поезија, иако во поетскиот опус на Ќулавкова може да го најдеме и во стихови со други тематски склопови како вешто и двосмислено користени метафори, алузии или пренесени значења. Станува збор за тоа дека таквата поезија ја претставува телесната природа на културата, на свеста за неа и сето тоа го прави преку довикување на усетот за допир, што се развива и се постигнува преку разни метафори, фонетички игри, интерференции, отуѓувања, повторувања, описи, алегории, накусо, преку разни поетички потфати кои ќе се претстават во следниве неколку параграфи.

Телото и/или плотта

Телото е едно со душата: „... сè додека не стигнеш до она место / кај што зборовите се излишни / границите – разградени / забраните – заборавени / а телата и душите се претвораат / во една еклектичка смеса – / ни жолчка, ни белка“ (Ќулавкова 2013: 46, „Вешти во немуштото поттурнување“). Тие стихови се отелотворување на онаа за што пишува Епштејн, душата е тело и телото е душа, телото веќе не е ѕид или ограда околу нечија душа, туку падната завеса, поканувајќи го другиот да влезе во визбите на допирливото. Значајна улога во таа тематика ја има стихозбирка *Нова пот*, нејзината четврта збирка поезија по ред. Таа поетската книга според Андоновски „означуваат и еден скок во теориската смисла на Ќулавкова, кога таа и како поет и како критичар расчистува со позициите на класичната семиотика“ (Андоновски 2022: 516). Интересна од овој аспект на човековото тело е синестетичката песна „Прва слика“ од збирката *Нова пот* (1984), која е дел од циклусот „Направи поетска слика од небото“. Како што насловот на циклусот вели, авторката си даде предизвик да „нацрта“ со зборови една слика на небото и токму тоа го прави веќе со првата строфа:

„Со тилот спроти морската душа
слушам како стенка во далги, надоаѓа
гаргара во гркланот на бреговите привремени.

Пенест звук ми ги бодина сетилата
– има мирис и меѓу стиховите што пробива
солена и плотна става
да се допре, да се види
пред да се опише.“
(Ќулавкова во *Собрана поезија* 2022: 149, „Прва слика“)

Иако станува збор за „слика“ – визуелниот медиум, сликата ја црта поетесата со сите други можни сетила. Секое сетило е како координата на телото, како камен-меѓник што го исцртува телото. Развивајќи ја првата слика пред читателот, Ќулавкова всушност од мртвите зборови му вдахнува живот на имагинарното тело. Како едно од клучните догми на поетесата, слика што пред читателот се отелотворува е токму морето. Во четири стихови ги имаме сите пет сетила:

1. слух („пенест звук“);
2. мирис („има мирис и меѓу стиховите што пробива“);
3. допир („да се допре“);
4. вид („да се види“);
5. вкус („солена и [плотна] става“).

Самиот редослед кој го дава авторката е од големо значење, таа вели најпрво да се допре, потоа да се види и најназад да се опише. Дури кога телото целосно се има запознаено, усвоено, допрено и видено, значи доживеано, искусено, тогаш може и да се опише.

Стихозбирката *Нова пот* меѓу другото содржи и циклус песни „Плотни песни“. Како што сугерира насловот, средишниот мотив се телесноста и плотта („со топло и сочно подножје“, Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 181; „Сложување на времињата“), еросот („Планините на сабајле треба да се лижат / штедро, скокотливо, одвнатре“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“), „желни по спротивниот пол“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 188, „Простор-око“). Поетесата без каква било предигра со првата песна од циклусот „Сложување на времињата“ директно нè воведува во средиштето на разгорена страст и продолжува со впечатливи стихови на песната „Секое утро“. Станува збор за сензуален опис на

разденување, за смената на ноќ и ден, поточно во првата строфа за мугри, за граничниот миг кога ноќта сè уште не е завршена, а денот сè уште не започнал:

„Денот и ноќта
кога се размеѓуваат,
во бунило
телата си ги возвраќаат“
(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“)

Ќулавкова тука ја еротизира за некој толку баналната природната појава, со што ја воспоставува полифонијата на својот збор, што и понатаму ќе биде подетално разгледано како метафоричност и двосмисленост. Песната продолжува:

„доказ е спермата плисната
на пол-небо, на пол-земја
(разбудете се, возбудете се
утре во 4 часот
излезете надвор на отворено
и погледнете!)

Денот осамнува сам
како секој искусен љубовџија
– божем ништо, а сè се случило
едновремено
во самоти нив одекнува
полниот спарен говор
на неговиот
и на нејзината домаќинка
гостољубието“
(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“).

„...спермата плисната / на пол-небо“ – Ќулавкова изгрејсонцето го сведува (или проширува) на рамниште на телесното, кога го едначи со машката течност разлеана врз љубовен кревет – небото. Но, што е всушност поприродно од она физиолошко во човек,

од примитивните течности што се дел од човековото тело? Интересно е што поврзувањето на природното и телесното, поточно токму мотивот на разденување изедначен со семантичкото поле на плотното не е само еднократен. Ќулавкова често се служи со таа постапка, доказ за тоа можеме да најдеме и во стихозбирката од 2008 година *Тенок мраз*: „Како да не се привржеш за ова место / кај што ноќите се свежи како нововековен занес / а мугрите набрекнати од ерекција!“ (Ќулавкова 2008, во *Собрана поезија*, Том 2: 122, „Залез на Охрид: Воскресение“), како и во песната „Простор-око“, каде што погледите, кои најчесто во љубовна поезија се нешто небаре свето, романтизиран миг на спојување две души во најдлабокото (нели очите се огледало на душата), Ќулавкова тука ги споредува со предсеменета течност: „твоите погледи, пресни како сперма“ или понатаму „Видовита и оргазмична / енергијата од далеку зрачи“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 188, „Простор-око“). Во тие стихови „еротичките игри се кренати на метафизичко ниво, па мисловната димензија („за сето време додека си мислам“) е на преден план, додека еротичките асоцијации се смирени и по ништо не се забележува дека станува збор за еротска песна“ (Старделов 1993). Како претставничка на македонската женска поезија, Катица Ќулавкова е една од првите македонски поетеси што се осмели на тој вид поетизација, станува збор за новитет во женската поезија кога една жена толку слободно и бесрамно оперира со семантичкото поле на еротичното и телесното и толку отворено, провокативно и автентично ги користи тој вид поими.

Во рамки на еротичното и телесното, во опусот на Катица Ќулавкова треба да се издвои и стихозбирката *Жедби* (престапни песни), излезена во 1989 година. Како што и тука насловот не е случајно одбран, таа стихозбирка е полна со ласцивни, сладострастни метафори, алузии, компарации и контексти. Во претходната стихозбирка *Нова пот* (1984), како што покажаа одредени анализирани примери, Ќулавкова ја втемелува својата поетска еротика во симболичката рамка ерос – танатос, што пренесува и во стихозбирката *Жедби*: „Јанусовото лице на жедбата во играта на ликот и неговата подлога, во играта на Ерос и Танатос, е распнато во симболичкиот божилак на неколку поетски циклуса: ’Краткоденица (жедба : небо)‘, ’Дива мисла (жедба : стварност)‘, ’Змии и јагоди (жедба : смрт)‘, ’Метафизички немир (жедба : мечта)‘, ’Огниште (жедба : реч)‘ и ’Топла крв (жедба : грев)‘. Двојниот лик на прославата на плотноста, всушност на бидувањето е суптилно изрекувана од песна во песна во симболичката, херметична вкрстеност на значењата од семиотичките универзуми на астрологијата, антропологијата (митот и обредот), културната историја и меморија, поетиката, коишто

сите се прекршуваат во фокусот на метафизиката на самиот поим креација“ (Аврамовска 2008: 12). Поетесата постојано го држи читателот во степен на возбудата, каде што му ја задоволува жедта онолку колку тој да се напие малку од зашеметеноста на нејзините стихови, но да остане сè уште жеден и да посака повеќе. Таа смело тргнува по патот на телесното, по via lasciva, но со достојност и пристојност, кои се вообичаено во спрега со еротичното. За неа еросот е еден од прастарите занаети (поезијата - науката): „Сите занаети не се одумрени / во ова поднебје богато мајстори – / логос, ерос, поезис“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 207, „Via Lasciva“). Стихозбирката *Жедби* е уште една стихозбирка каде што можеме да читаме песни, во кои „еруптивно избива прославата на еротската човечка сушност“ (Аврамовска 2008: 12) и во кои „македонската поетеса бескомпромисно ја слави својата женска телесна податност за љубовност и еротика“ (Аврамовска 2008: 10).

Би сакала како пример на овие аспекти на поезијата на Ќулавкова да ја истакнам песната „Обелиск“. Во овие стихови поетесата отворено и директно, небаре гордо проговорува за својата женска телесност, со емоции, преплавени со љубовност и еротика:

Обелиск
„Обрезан, се соочи со природата
мајката, морето, Марија младата
се возбуди горешто
ко огледало блескотна обелискот
од искон создаден

во него, близнак
се преслика бесконечноста
о, срцето на немоќта
ритамот и смртноста –
опсцената, ласцивната

обелискот се вивна
во интимниот кат, во еонот
од похота по постоење
со вродена моќ и смисла

да биде

проблесок на еросот
нишан – алхемија
трепетно писмо
меѓу човекот и космосот
веда устремена кон небесната матка
за да го одрази идеално
недопирливото
овоплотувајќи се себеси
сѐ
она кое не се прикажува
но може да се види
со голо око

Створителу
куросе.“
(Ќулавкова1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 212, „Обелиск“).

Се работи за тематизација на еросот, особено преку вешто користени симболи со кои ги доживуваме сетилноста и телесноста. Несомнено, таков симбол е токму обелискот, кој е воспеан во мистиката на својата повеќезначност. Иако религиозен симбол од египетската пракултура, во која тој го претставувал богот Амон Ра (богот на сонцето), во стиховите на Ќулавкова со својот облик симболизира фалус, тој силен споменик на машката животворна сила („со вродена моќ и смисла / да биде“), што во песнава интересно е обрежан, би можело да се каже скротен. Симболот на обелискот е возвишен и во „сета ослободеност на паганската женска чувственост, чија пронижаност со доживувањето на сопственото телесно постоење кулминира со обраќањето (небаре восклик!) на обожувањето, возбудата и сознанието: ’создателу / куросеʿ. Наспроти сознанието за мигновеноста на еротичниот возвис низ другиот, и наспроти мигот потаму што нѐ пречекува со профаноста на светот (’Секретʿ: „Небото потоа како опитно огледало / ќе се замагли од нашиот топол здив: / обичен доказ дека е ладно. Дно.ʿ), таа повикува на катадневно бидување во ритамот на постоењето“ (Аврамовска 2008: 10). Интересно е дека во тие стихови машкиот принцип е претставен исклучиво преку

делот на неговото тело, се воспоставува обратен концепт, сега тој е објективизиран и веќе во првите стихови се соочува со природата – со природата на жената, со мајката создателка, со Марија младата која го роди самиот Човечки син и се возбудува: „се возбуди горешто / ко огледало блескотна обелискот / од искон создаден“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 212, „Обелиск“). И тука се воспоставува *femme fatale* со нагласување на нејзината плодоносност преку симболот на утробата: „веда устремена кон небеската матка / за да го одрази идеално / недопирливото / овоплотувајќи се себеси“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 212, „Обелиск“).

Во поезијата на Ќулавкова сугестивна улога има и симболот на змијата, односно ламјата. Змијата, всушност, често се поврзува со лукавите особини на жената и претставува некаква опасност, итрост и прикриена злоба. Тој симбол се појавува и во поезијата на Катица Ќулавкова: „Небаре врела вода на врел воздух / искрснува / питома ем складна / змиски устрмена, како што ѝ прилега / кога на-една-душа го шмука сиот живот / себеси да се надмине / да го усоврши чинот / – самоволието!“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“). Тука е многу очигледен пркосниот став на *femme fatale* и двете крајности низ кои се проширува: од една страна, имаме претстава за жена што дава, носи ред, живот, изобилство, а од друга, ја имаме таа што разурнува, што создава хаос, носи смрт, загуба – „го шмука сиот живот“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“). Во истата песна Ќулавкова ги ниже и стиховите „клекнуваш пред јагодите, шумските боски / розовата страна на смртта“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“), во која очигледно стапува во дијалог со другиот. Чинот на неговото клекнување укажува на потчинетост пред лирскиот субјект, пред слатките атрибути на нејзиното тело и паѓање во сладострасна смрт[5].

Ако треба да го одредиме работното време или најпогодниот временски период за дејствување на *femme fatale* врз своите жртви, најверојатно тоа би била ноќта. Најприродно таа се чувствува пливајќи во мрак, обвивајќи се во лизгава темнина на тајни, света мистерија, заведувачки енигми на своето постоење, кога не се гледаат сите детали на нејзиното опстојување, кога ридовите и долините на нејзиното тело се препуштени на имагинацијата на човечкиот ум. Исто така, ноќта е време кога на небото веќе не владее сонце, туку на небото сега владее превозвишената Месечина, таа

[5] Слично зборува за жена како за објект на машките погледи, предмет на вчудовидување и похота на пример и во стиховите „Од каде оваа похота / та што се прекршувам разнобојно / ко пастрмка во машките огледала?“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 204, „Второ сонце: Јупитер“).

таинствена, заводлива, опасно сребрена и прелажлива Луна: „Во таквата згусната полноќ на поезијата, ноќта, во која според речиси сите религии се случуваат откровенијата и клучните настани од драмата на спасението, /.../, произлегуваат и умозренијата на Ќулавкова. Меѓутоа, за разлика од ноќта што ја знаат религиите на спасението, онаа на Поетесата не резултира со конечно избавување или макар со јасно укажување на него, туку напротив таа бидува овозможителка на битие-во-страст, кое одново и одново трага и копнее, ...“ (Радев 2022, Том 2: 565). Како што во една од поновите стихозбирки *Кога ни гореше под нозете*, така и на драмата во односните стихови може да се сведе хронотоп на следното: „Беше дива ноќ / опседната од страсти“ (Ќулавкова 2013: 28, „Одевме долж бадемите“). Соодветно со таква опсцена мизансцена и жената во песната „Црна месечина“ од стихозбирка *Жедби*, постои најмногу за време на Погибел. Станува збор за лирскиот субјект – жената што ја поседува таа егзотичност, неодоливост на своите чари, доминантност и истакната телесна моќ, невообичаена за жена со похотна страст, поради која ја споредува со змија и со ламја, па и со фалусот како атрибут на машката сила и аргумент на нивната патријархална власт: „дури со змијата ме споредуваа / со фалусот и ламјата“ (Ќулавкова 1989: 15, „Црна месечина“). Оваа песна многу истанчено го профилира ликот на *femme fatale* со нејзиниот ненаситен сексуален апетит, неконтролирани страсти и разбуден ерос: „...и мене ме застрашува / Диве, Ероте, песјата страна / на жедбата, ненаситоста, иштафот / и мене бесови ме беспокојат, лунки / Шејтане, постојано сакам нешто младо / Новина, Полутка, Полнеж“ (Ќулавкова 1989: 15, „Црна месечина“). Тука имаме и момент и на сексуален канибализам, постојано сака нешто младо, нешто ново, да си го земе, да се најаде од младешката сила („устата ми запени од подигање удини“), да се засити и како нуспојава да го уништи тоа младо, тоа свежо месо (слично и „Мојата љубов е нескротливо обожавање / на Лилит, икона на ерективното спојување / на светлите и темните вокали / – за да има гама на циклични обединувања / да има космичка храна / – пород, челад и рожби / за преродба“ (Ќулавкова 2008, во *Собрана поезија* 2022, Том 2: 127, „Света свадба: затемнување“). Зборувајќи за деструктивната компонента на кобна жена, нејзина профилација е и водна нимфа или Сирена од песната „Елегија“: „Морнарот се вљубува во неа / остроумна, пожелна, независна. / Слободна“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 231, „Елегија“). Стиховите се од циклусот „жедба : смрт“, што тематски одговара, бидејќи похотата (жедба) може да биде и погубна (смрт).

Уште еден пример кога женските телесни чари се како куршум што го пробиваат машкото кале на самоодбрана се стиховите од песната „Драма“, исто така од стихозбирката *Жедби*:

„а дивиот здив на билките

и скокотот на пилците

изведени во сенка

– во граничната зона

на моето женско јас

те предизвикуваат

зрело и гиздаво...“

(Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 276, „Драма“)

Интересна е тука синтагмата „граничната зона / на моето женско јас“ – граничната зона е воедно и ничија земја, не припаѓа на ниту една страна. Тука таа граница ја означува сенка, а сенката е скришно место каде што видливоста не е толку изострена, тоа е местото на маргина, надвор од дофат на сонце. Сенка е просторот на опсценото во најконкретна смисла на зборот, а според авторката и нејзиниот стих тоа место на опсценото воедно е и место на женскоста како гранична состојба што мами и зашеметува.

Во стихозбирка *Жедби* се појавува уште еден аспект на еротизирана поезија, но овој пат можеби во најтесна значенска врска, најмногу семантички соодветно, а тоа е љубовната поезија. Ако досега претежно беа дадени примери каде што авторката зборувајќи за јазик и поезија, или за мугри и изгрејсонце, или за некои внатрешни емоции преку еротизирани асоцијативности, метафори базирани врз сематничкото поле на плотноста, во љубовната поезија, на која се мисли во овој дел, станува збор за обратна постапка. Сега еросот се постигнува преку лирички метафори, кои ненужно алудираат на телесното и еротичното, но на рамниште на целата песна тие носат бранови на емоции и разгорени страсти. Како пример, песната „Миризливото писмо на писарот“:

„станав кревок и подгорен пергамент

мозаик незаштитен со песок

непрекриен со мрак

се оптегнав како апсида
за да стапнеш, конечно, во мене
со поглед вперен угоре
налик на реквием или псалм

одекот да ти биде
длабок“
(Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 267, „Миризливото писмо на писарот“)

Иако тука во првиот слој не се алудира на ништо телесно, семемите не содржат конотација на еротичното, но односот помеѓу писмото и писарот прикажан е небаре интимно и страсно, што нè асоцира на нешто повеќе отколку само на пишување писмо. За тој вид еротизирано-романтизирана љубовна поезија можеме да зборуваме и во песните со прилично сугестивни наслови „Спал(е)на соба“ и „Интимна драма“. Во првата силен еротичен набој одекнува од строфите како:

„испарувањата над грмушките
се креваат како врелината
од твоите машки подмишки
под коишто се претворам во одглас
и на моето, и на твоето тело“

или

„Твојот тропски облик се слива во мене
испрашена ем превртена како земја
и спарна
да зафатам, од високо.“
(Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 271, „Спал(е)на соба“)

Што се однесува до стиховите од (Интимна) „Драма“, интересно е да се размисли и за значењето на самиот наслов. Драмата секогаш е полна со пресврти, изненадувања, полна емоции, напната енергија, и како клучно, динамиката на драмата се базира на односи; на немирни, непредвидливи, а истовремено очекувани, клишеизирани односи, недоразбирања и слично. А интимна драма? Таа се случува на мала сцена, пред ограничен број погледи. Како совршена мизансцена на една таква драма е кујната. Просторија која е општа во домот, но е домашна, ограничена со четири ѕидови, не е за секого, туку за оној кој престојува во тој дом или кој им е близок на домаќините. На самиот почеток, остроумно Ќулавкова ни го исцртува контекстот со мириси и вкусот, со пареа на готвено јадење, со копнежот – гладот во очите („Почнуваш во кујната / меѓу миризбите на целер / мирудиите и ланскиот снег / во очите што ти копнее“). Се преместуваме во бања:

„ја пресоблекуваш плотната кошула
под млазевите во кадата
срамежливоста ја склопуваш
небаре писмо е
сам себеси што си го пишуваш“

Напнатост нараснува:
„– во граничната зона
на моето женско јас
те предизвикуваат
зрело и гиздаво
и бум, огледалото се крши...“
(Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 276, „Драма“)

Љубовната поезија, полна со еротизирани метафори, разгорена страст и трепетна возбуда ја наоѓаме и во единаесеттата стихозбирка на Ќулавкова, објавена во 2013 година, *Кога ни гореше под нозете*. „Овие стихови наликуваат на претходното творештво, по тоа што се градени врз автор, и антитезата како принцип на поетската преозбразба (имагинација)... Границите меѓу личниот и надворешниот свет се бришат. ... Чувственоста и чувствителноста, тесно проникнати во внатрешниот свет на душата и на емоциите, не ретко се потиснати, а понекогаш и се потсилуваат со ежедневни

(егзистенцијални) подробности“ (Шешкен 2013: 13). Повеќето од песните се пишувани во второ лице, лирскиот субјект е во постојан дијалог со другиот („ова не е првпат / што те гледам на сон / жонглираш со жар / го разгоруваш / црното, а тоа / припиено за тебе / ти влегува под кожа“ (Ќулавкова 2013: 20, „Ти кажав, конечно“) или „облечен си спортски / во медена боја / на младешка кожа – / таман колку што треба / за да посакам / да те посакам“ (Ќулавкова 2013: 36, „Во ова фикција“) и „Колку смеам да те потрошам?“ / праша ти, на една кривина“ (Ќулавкова 2013: 40, „Колку смеам да те потрошам“), како што точно го означи Наташа Аврамовска тој двоговор со својата љубовна игра потсетува на кокетирање: „Завршницата е дијалошки, драмски потсилена како двозначност на говорот на флертот!“ (Аврамовска 2020: 224). Дури насловот е во множина, не ѝ гори под нозете само нејзе, туку ним, на двајцата. Да се гори под нозете, значи да се биде под притисок или пак директното значење би било дека оган ги обзема, ги запалува, ги разгорува. Огнот отсекогаш бил симбол на страста, што е тешко да се контролира и да се угаси, аспектите на оган, неговите различни форми и состојби „во речта и синтаксата на поетскиот свет на Ќулавкова ги донесуваат: сензуалноста, еротичноста, превртливоста на влизнувањето на значенските контексти, престапот на себеизгората во изрекувањето“ (Аврамовска 2008: 2). И токму таква дефиниција за страста дава самата поетеса во песната „Би го живееле секој својот живот“:

„За страста знаеш
колку за змијата во езерото.
Ни кај ќе шмугне, ни кај ќе искрсне.
/.../
Кога ја има, страста е насекаде
(во исто време на разни места)
стихија сирова и сурова –
растур прави.

Нема лезет пливањето, ако помине
во страв од змии.“
(Ќулавкова 2013: 30, „Би го живееле секој својот живот“)

Страста се споредува со змија, со нејзините особини кои ни се страшни, бидејќи се надвор од наша контрола. Но, како што и пливањето во езеро нема да донесе

задоволство ако ќе се мисли цело време на змии, наместо на свежа вода што нѐ облева, нѐ чисти, така и страста ќе внесува напнатост и плашливост ако ќе ја избегнуваме поради непредвидливоста. Страста бара предавање, нурнување во длабоко, каде што не се гледа со очи, туку се доживува:

„Се предаваш ли? –
ме праша тогаш мртов ладен
како да играме шах
а мене ми дојде, природно
да замижам.“
(Ќулавкова 2013: 30, „Би го живееле секој својот живот“)

Да, навистина, природна е за човекот таа постапка, во моменти на наслада да ги затвори своите очи и да гледа со други рецептори, да чувствува и да доживува, како што и на почеток од таа песна Ќулавкова пее „Некои работи не се гледаат / со голо око, а за некои / не се зборува...“ (Ќулавкова 2013: 30, „Би го живееле секој својот живот“).

Мотивот на допир

Она што сакам да го нагласам со својата анализа на мотивот на еросот во љубовната поезија на Катица Ќулавкова е тоа што токму поезија со таков мотив е најавтентична симулација на чувствување допир. „Културата ги распредметнува смислите што ги наоѓа во природата, а во исто време ги обновува значењата што самата ги создава“ вели Михаил Епштејн во својата книга *Филозофија на телото* (Епштејн 2006: 62)**.** И токму тоа ѝ е својствено и на поезијата, која често распредметува одредени смисли, појави од природата, ги деконструира и повторно ги составува, ги отелотворува на таков начин што тие можат да се доживеат преку други сетила како во реалноста; тие смисли веќе не се факти или обични информации, туку стануваат искуство и со тоа ја добиваат новата димензија која му овозможува на човекот искуството да го доживее тактилно, физички, како што вели К. Ќулавкова, дури мракот преку допир ќе се доживее на еден нов, поинаков начин: „допирот е светол сноп / тивко сеќавање / интимно препознавање / на предметите // и мракот дури ќе го доживеете / како сопствената кожа“ (Ќулавкова 2013: 140, „Ода по слободата“). Кога човек е во темница и не гледа добро, најчесто ќе замижи, обидувајќи се така сепак нешто да види. Кога не можеме да се ориентираме според видливото, тактилноста ќе стане наш компас: „Да мижам значи сета

слобода на гледањето / да ја препуштам на моите прсти / таму кајшто душата се сместува бесшумно, / како во име / и излегува надвор / да допре и да ја допрат“ (Ќулавкова 2013: 86, ’Простор-окоʻ). Кога не гледаме, можеме многу повеќе да се сосредоточиме на допир, на опипливост на нештата, дури тогаш на кожата ќе ѝ ја дадеме сета слобода да дише, да создава и живее, бидејќи ’чувствуваш со, значи постоишʻ“ (Ќулавкова 2013: 154, „Блаженство“). Во анализираната песна „Простор-око“ исто така се издвојува окото како простор и дури ако под око тука се мисли на сетилото за вид, односно гледање, сепак му се даваат поинакви димензии од вообичаеното, со што окото станува не само прозорец на човекова душа, туку и врата, односно влез во човековото тело, т.е. се создава некаков повеќедимензионален простор, како што веќе се навестува со насловот „Око-простор“. Како што пишува Јасмина Лукиќ (Лукиќ 2001), особено во љубовните врски просторот е обележан со телесната присутност на саканиот, што во просторот остава траги, носи предмети или ги преместува, во љубовен однос, во кој сè е важно, дури најмалата постапка на означување на просторот остава траги низ времето.

Според другиот стих на Ќулавкова може да се повлече линијата на сè – од допирот кон смислата: „на Допирот – Убавината – Сласта како на Смисла“ (Ќулавкова 1981 во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 110, „Адрианополис“) – со допирот доаѓа убавина, или со други зборови допирот е убавина, а доживувањето на Убавината произведува Сласт, што е толку исполнувачка како Смислата на живот или што е всушност Смисла. Накусо, со допирот се постигнува смисла.

Мотивот на море

Во љубовната поезија на Катица Ќулавкова често се појавува мотивот на водата, на море: разбранувано море, површина на вода, како разбранетост на човечкиот инстинкт и страста. Како што пишува Наташа Аврамоска „Морето и водата како чест мотив во поезијата на Ќулавкова /.../ го изразува длабокиот жар во препуштање во сета слобода да се доживее бестелесноста“ (Аврамовска 2008: 7-8). И токму тоа препуштање на отворените раце на морските длабочини ни овозможува целосна исполнетост и идентификација на нашето битие во пронижаност со светот. Веќе во дебитантската стихозбирка *Благовести* (1975), Ќулавкова во песната насловена според библискиот мотив „Завет“, стапува во таинствен, свет сојуз со таа примордијална, хтонска материја. Со стиховите „Морето со просторот ме излага / Морето на душата е трага / Морето збор е. (Ќулавкова 1975, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 37, „Завет“) уште во своите рани поетски дострели ја најавува таа интимна врска со морето, кое го глорифицира во своето

понатамошно творештво сè до самиот крај. Дури во збирката од 2013 година таа чувствувањето, односно самата своја егзистенција ја поистоветува со море, со вода: „Чувствуваш, значи постоиш / едно си со себе, едно со водата“ (Ќулавкова 2013: 154, „Блаженство“), на крај тоа соединување со морето да ѝ претставува највисоко блаженство (како сугерира и самиот наслов). Последниот стих „Морето збор е“ од песната „Завет“ е сублимација на нејзината поетска филозофија, која ќе се истенчи со песната „Праслика“. Зборот е екстракт на нашата волја, тој е мисла родена во овој свет, намера прекрасната во чин, тоа е зборот и тоа е Морето. Мотивот на морето го имаме и во песната „Елегија“, каде што ја имаме и таа слободна, на некаков начин промискуитетна дама: „Коработ е секогаш на дофат / на сеопшта куртизана, поморијата. // Водата предвреме се вознемирува / од помислата на копното / што го таи и ги прекрива душите / нивните бездни / без дно, без нада / под брз ритам, итро и плахо“ (Ќулавкова 1984, во Собрана поезија, Том 1: 231, „Елегија“).

Мошне впечатлива поетска слика со истенчени бои, длабоки метафори и едноставно со некакви ноти на Животот, на возвишеното, на светото е песната „Праслика“ (ејдетска слика) со фуснота „оригиналниот наслов на песната Еидос“. Песната воскреснува пред читателот како некоја митска приказна, древна легенда за настанокот на Животот. Соодветно со тоа, и насловот „Праслика“ ни најавува некоја исконска легенда. Претставката „пра“ се користи за образување именки и придавки со значење првобитност, примарност, најголема страст. Па така и тука, читајќи го насловот се очекува пеење за нешто што било одамна, на почетокот пред сите векови. Поднасловот „Ејдетска слика“ или „Eidos“ (грчкиот термин за форма, есенција) дополнително утврдува дека ќе се зборува за нешто суштинско, за срж на нешто. А што е тоа за поетесата прастаро, есенцијално нешто ако не е едно и единствено Море.

ПРАСЛИКА
(ејдетска слика)
„Го ставив срцето
на твојот прозирен стомак
морски стомак пред породување
го наслушнав плодот
и длабоко вдишив.
Ти не ја испушти приликата
мајчински ги измолза боските

солени, а млечни
се наведна похотливо
длабочините да ми ги одмериш
според ехото
па кога се увери
– има кај да претечеш
се влеа без остаток во мене
преполна и тешка
водена
се изедначувам со тебе!“
(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1: 174, „Праслика“)

Оваа песна е многу повеќе отколку фалоспев на Море, тоа е во неколку стихови згусната филозофија на Платон. Тој развил метафизичка концепција наречена „Теорија на формите“ и токму тој збор форма на грчки јазик е „еидос“. Главниот концепт во метафизиката, теоријата, сугерира дека физичкиот свет не е толку реален или вистинит како Формите. Според оваа теорија, Формите – најчесто преведени како Идеи – се безвременски, апсолутни, нефизички и непроменливи суштини на сите нешта, во кои предметите и материјата само учествуваат во физичкиот свет, кој го имитираат или на кој само личат. Со други зборови, Формите се разни апстрактни идеали кои постојат дури и надвор од човечките умови и кои ја сочинуваат основата на реалноста. Земајќи ја предвид оваа теорија, станува појасно значењето на песната „Праслика“ на Ќулавкова. Теоријата на Платон можеме да ја аплицираме врз нејзините стихови, разбирајќи дека во нив Морето не е она море што го знаеме и гледаме на нашата планета, туку станува збор за еидосот на море, за идејата на море, што отсекогаш било, е и ќе биде. Бидејќи Формата за Платон е трансцендентна во времето и просторот и претставува основа за почеток, продолжеток и крај, така и Морето, односно Формата на Морето на кое му се обраќа поетесата е безвременска. Ќулавкова зборува тука за филозофска теорија, но сепак се служи со физички и телесни термини. Со разновидни поими што се однесуваат на допир, на телесно, т.е. со поими од семантичкото поле на плотта (стомак, плодот, боските, похотливо), таа како вајар ја оживува сликата на Море пред читателите. Морето тука е претставено како огромна, длабока матка, како Создател (поради семема „матка“ потсетува на Големата мајка) кој го прелева Животот во лирскиот субјект, кој на крајот се изедначува со него: „се влеа без остаток во мене / преполна и тешка / водена / се

изедначувам со тебе!“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1: 174, „Праслика“) – повторен доказ дека Море за Ќулавкова е едно од клучните аспекти на човековото бидување во овој свет.

Повеќе од очигледно е дека симболот на морето, на водата воопшто, е најдоминантниот симбол во првите три поетски книги на Катица Ќулавкова, па така и четвртата стихозбирка *Нова пот* ја продлабочува таа тематска нишка. По стиховите на „Праслика“ следуваат песните „Сакате ли вода?“ и „Вода, о да!“. Наташа Аврамовска во предговорот кон збирката поезија на Ќулавкова *Ерато,* за стихозбирката *Нова пот* забележи дека таа „ја огласува токму страста на нурнувањето и себепрепуштањето на сетилното доживување и бестелесноста! Но токму препуштањето на сопствената телесност во медиумот на длабоката вода ја активира меморијата на клетките на нашето тело за нивната самопронижаност со битието на светот. Медиумот на длабоката вода го активира телесното сеќавање на преднаталното искуство на нашето бидување во единство со светот пред какво и да е негово поимање со посредство на јазичното искуство, пред какво било јас-искуство на светот. Токму затоа, во песните ’Сакате ли водаʿ и ’Вода, о, да!ʿ, Ќулавкова со екламација ја прославува водата како непрегледност на можноста на полнотијата на бидувањето во светот“ (Аврамовска 2008: 9): Водата е мојата умножена точка на гледање. / Солена, слатка, пожелно расплинета / меѓу земните и неземните карлици / меѓу светите и световните *(*Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија,* Том 1: 176, „Вода, о да!“), а во последната строфа, поетесата ни го доверува својот покорувачки однос кон морето, што напати прераснува во лична религија:

„Јас сакам вода
и водата ме сака мене
нашата љубов е взаемна
ѝ земам
ме зема.“
(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1: 176, „Вода, о да!“)

Терминот море за авторката има различни димензии и различни значења, природата на морето неретко ја одразува природата на емоциите на лирскиот субјект, како и природата на разбрануваната крв во вените во мигот на допир со љубениот: „Во чинот на парењето, потонуваш / длабоко во себе, како во море / и не ти недостасува растојание / и посакуваш да се вратиш“ (Ќулавкова 2013: 150, „Обред на

прочистување“). Алузија на еротичниот чин преку семантичкото поле на море е основа и за песната „Беше ноќ над Сина месечина“ (Ќулавкова, 2013: 24). Сина месечина е појава на уште една полна месечина во ист календарски месец. Причината за посинетата месечина се ситните честички прав во атмосферата. Овие честички ги расипуваат светлосните зраци, но не сите поеднакво. А како фраза, изразот „сина месечина“ означува нешто што многу ретко се случува, само понекогаш или можеби никогаш. Оттука станува јасно дека романтичната, интимна прошетка е нешто многу драго и ретко за лирскиот субјект, миг кој ќе се вреже во нејзината меморија како бисер, како редок дијамант што е единствен и незаборавен. Морето, односно „мирисот на морето“ во овие стихови е во значење не желба или потреба по другиот. Како „солта во коритото“, така и поривот по допир се собира во порите на лирскиот субјект и неговиот соговорник. Дури иако двајцата шетаат низ Стариот град, сепак атмосферата има мирис на море. Страста, жедта да се биде заедно на лирскиот субјект го изразуваат метафори како: „слатко-кисел вкус да се биде заедно“, „чакрите ми се отвораат / пршлените ми крцкаат“ – значи на рамништето на сите сетила: и вкус, и мирис и допир...“ (Ќулавкова, 2013: 24, „Беше ноќ на Сина месечина“). На крај да се постави двосмислено прашање, прикриена алузија на нешто повеќе отколку само физичка прошетка низ Стариот град: „Имаш ли претстава колку време треба / за да стигнеме до крајот?“ / праша тогаш. / ’Зависи од тебеʿ, реков јас.“ (Ќулавкова, 2013: 24, „Беше ноќ на Сина месечина“).

Метафорите и двосмисленоста

Како што видовме во главата „Филозофија на телото“, на еросот и уметноста им е општа техниката на очудување, што е поврзано со желба што живее додека трае. Во моментот на исполнување желбата веќе не е желба, а личноста веќе не ја доживува таа наслада на посакувањето нешто. Токму поради таквото разбирање и толкување на овие поими поезијата има значајна улога, бидејќи во поезијата се постигнува трансформација на еросот, односно очудување на одредени нешта што се предмет или субјект на посакување и сакање, со тоа очудување вештите зборови на авторот ја продолжуваат желбата. За тоа станува збор на пример во песната „Простор-око“, кај што дури самата поетеса вели „по ништо не се забележува / дека ова е љубовна песна“, набој на еросот, со кој се исполнети песните не е очигледен, не е баналeн, туку е суптилен, прикриен, отуѓен, за да може читателот во стиховите да нурне во длабочината на телесни и сетилни доживувања.

Таканаречен „школски“ пример за еротизирана асоцијативност е песната „Двоен клуч“ од стихозбирката *Нова пот* (1983). Целата стихозбирка *Нова пот* не е толку исполнета со Еросот и неговата тесна врска со Танатос, колку со едно постојано еротизирање. Како во песните „Мистиката на твојот јазик („Никогаш сам себе доволен јазик)“ или „Мајчина душичка („Упатство за чај)“, „Простор-око“ или веќе спомнатиот „Двоен клуч“. Доволно е да се прочитаат само спомнатите стихови за да „се осети и убавината, но и некоја своевидна мистика на еротизираните игри што се постигнале со една поетска ирониј, односно со двобитноста на значењата на јазикот, од една страна, во лингвистичките, јазичните, а од друга страна, во еротичките игри“ (Старделов 1993). Веќе почетниот стих од песната „Мистиката на твојот јазик“ ја нуди таа двозначност: „Химените на зборовите пукаат ... / продор мазен во смислата“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 185, „Мистиката на твојот јазик“), што продолжува со „колку поархаичен / толку попразничен / дијалект на љубовта...“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 185, „Мистиката на твојот јазик“).

Да се навратиме на песната „Двоен клуч“. Како што алудира самиот наслов, во песната станува збор за умна/креативна двосмисленост. Од една страна, стиховите зборуваат за вратата, односно за бравата и клучот. Но, од друга, на што телесно алудираат нивната форма и системот? – „клучот има осцен мизансцен, / Само тој може да ја гали складно / вулвата на вратата, топлиот премин меѓу / внатрешниот и надворешниот видик“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 156, „Двоен клуч“) – тука веќе Ќулавкова подрско, поконкретно посегнува по својата и понатаму толку присутна и силна поетска постапка. Со метафората на клучот (клуч, средство за отворање врата или клуч, решение за некоја загатка) и бравата прикриено, но доволно јасно опишува полов акт. Со таа амбивалентна конотација постигнува добра мера еротизација. Како што Михаил Епштејн пишува „Еротската сликовитост е метафорична, трансформирајќи го својот субјект во мистерија, отежнувајќи го препознавањето, кршејќи го автоматскиот образец, со што истовремено ја еротизира и естетизира нејзината перцепција. Ова исто така вклучува фолклорни прикази на гениталии како брава и клуч, лак и стрела, прстен и свастика, пенкало и мастилница“ (Епштејн 2006: 71). Иако се користени метафори во овие строфи и семи кои алудираат на полов акт, сепак самиот наслов ни дава до знаење дека станува збор за повеќеслојна песна. Според Венко Андоновски, со таа песна почнува „видлива потсвесна еротизација (и на дискурсот и на содржината)“. Тој пишува дека „уфрлање на семите на телесното (јазиче, ждрело, фалус, матка) се карактеристични за нејзиниот поетски идеолект низ следните

неколку години. Враќањето на телото во поетското писмо значи пред сè враќање на *телото на знакот*, а тоа е – доминација на материјалниот означител. Од друга страна, тоа значи и преферирање на еден поетски речник во кој доминираат семемите на телесното. Така што, за да му го врати стилот на човекот, Ќулавкова мораше да се послужи со метафорите на телото. Затоа, не треба да чуди таа поплава на 'телесните' семеми во поезијата на Ќулавкова од овој период" (Андоновски 2022: 514). И токму тоа и е намерата или целта на еротизацијата на одредени поими или пораки – во читателот будат одредени асоцијации, но треба да се отстрани таа завеса на телесното за да се дојде до олтарот на душевното:

„Читај во себе.
Читај со нешто повеќе од себе.
Психотопонимите подвлекувај ги
флуоресцентно и со паузи
земи бриз од душата, вишокот од неа
земи го, те молам
клучот одложи го за полоши времиња.

Развласти го.
Издржи го засрknувачкото голтање
на фалусот на смислата
лизгавото освојување на бескрајот
во овој мал дел од времето во кое
смртта се лечи од комплекс на ниска вредност
и се докажува врз јазичето на живите
и кога затвора
и кога отвора."
(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 156, „Двоен клуч")

Понекогаш екстазата која ја доживува човек на врвот на коиталното спојување е слична со онаа што ја доживуваме кога наоѓаме смисла во нешто. Всушност, задоволството од душевната еурека од некои новооткриени места во себеси можат да го надминат дури и сладострастието од физички убавини. Но, потребно е читање со нешто повеќе од себеси, со внатрешното, со трансценденталното од нашето битие. И што

всушност се „психотопоними“ кои ги спомнува авторката? Тоа се топоними, во кои се одразуваат спомени и емоции на некакви настани или луѓе. Според поетесата тие треба да се издвојуваат, да се памтат, да се подвлекуваат како важни и посебни. Интересни се и до одредена мера саркастични се стиховите „во овој мал дел од времето во кое / смртта се лечи од комплекс на ниска вредност“ – смртта се лечи од комплекс? Од каков комплекс? Михаил Епштејн споредува оргазам со (мала) смрт. „Мал дел од времето“ – финале, тој чин најчесто трае пократко од сè друго, а се чини како бескрај, и токму тука се случува таа смрт, потполно предавање, потполно умирање во себеси, кога стануваме едно со другиот, а смртта се возвишува на пиедестал, на некоја небесна катарза...“ Но, се чини дека повторно на прв поглед песната зборува за смртта како големо финале на љубовното спојување, но од другата страна, го имаме и филозофскиот став; смртта којашто е исто така клучен дел од животот како и раѓањето, па од извесни причини не само што не се вреднува, туку често се негира и не се прифаќа. Оттука произлегува нејзиниот комплекс на ниска вредност.

Како што забележа и Влада Урошевиќ за поезијата на Ќулавкова „исказот со кој таа се служи за да ги соопшти резултатите на својата поетска потрага – не само во оваа област – е матен, двосмислен, заумен. Таа, како поет, сфаќа дека врвната смисла не е соопштлива на еден јазик кој функционира според методите на логиката, и дека не може да се зароби во кафез конструиран според системот на некаков рационален механизам“ (Урошевиќ 2022: VII). И тоа на одреден начин ја потврдува асоцијативноста, односно двосмисленоста на нејзините поетски искази и метафори. Како што во „Двоен клуч“, така и во „Мајчина душичка – Упатство за чај“ поетесата во второ лице директно му се обраќа на имагинарниот соговорник и на ниво на визуелност и тактилност ја избегнува тривијалноста на директниот говор:

„потпивнувај, загревај се
додека е жежок
додека си желна
шмркај, шмукај (наши сме)
напари се
задржи го колку што можеш подолго
в уста, шлапкај со јазикот
миризливоста, сладоста
и краснописот на длапката

да ги сетиш“

(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 190, „Мајчина душичка – Упатство за чај“)

Многу речита и значајна е игривата веќе спомната песна „Сложување на времињата“, каде што низ целата песната се протега креативната метафора на граматички термини (*заменките, глаголите, повратни, род, број*...) како супститути на полов однос:

„Стихувај ме тихо, велиш ти
од другата страна на заменките
глаголите се ту повратни, ту неповратни
бирај со кого и на кој начин
ги сложуваш времињата
и ги менуваш (за една ноќ)
именките и придавките, по род и по број“

(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 181, „Сложување на времињата“)

На пример, со стиховите „ги сложуваш времињата / и ги менуваш (за една ноќ) / именките и придавките, по род и по број“ разиграно се опева спојување на две личности и разменување на нивните содржини, па дури ако е само за една ноќ. Исто така, многусмислени се и следниве стихови: „еротиката е носталгија по родниот крај“ / (и се раѓаш таму, и свршуваш) со топло и сочно подножје / реагира на допир, роси / се распаметува“... Во првата строфа лирскиот субјект – таа, се чини стапува во дијалог со имагинарен соговорник – со тој, и му „потфрлува“ промискуитетно однесување: „бирај со кого и на кој начин / ги сложуваш времињата / и ги менуваш (за една ноќ)“. Од друга страна, во втората строфа авторката ги воведува стиховите во кои небаре ѝ се обраќа на самата песна, ѝ дава совети како да биде пишувана. Во тој однос песната е персонифицирана, поетесата преку дијалогот со неа ги изразува своите ставови за тоа како песна може/треба да е пишувана, вели дека може понекогаш и во прво лице и од перспектива на другиот („и во туѓо име“), продолжува дека треба да го избегнува него во „формална смисла на зборот“ и сл. Од таа гледна точка, песната добива повеќе слоеви, повеќе димензии. Метафорите и стиховите отвораат асоцијации во две насоки: обраќање кон песната и обраќање кон љубовникот. Во првата смисла, песната е од оние арспоетички и станува збор за еротизирани асоцијативности, Ќулавкова пишува за

поезија преку еротивноста на својата мисла или изразот. Во втората смисла, пак, се зголемува возбудливоста и еротичниот набој во директна смисла на зборот:

„еротиката е носталгија по родниот крај“
(и се раѓаш таму, и свршуваш)
со топло и сочно подножје
реагира на допир, роси
се распаметува, илегално и легално“

(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 181, „Сложување на времињата“)

Таму се раѓа и таму се свршува, односно умира. Повторно е нагласена врската помеѓу ерос и танатос, која во поезијата на Ќулавкова неретко се истакнува. Кога се умира во себе и целосно му се предава на друг, се доживува вистинска екстаза. Без смрт во себе и целосно предавање го нема длабокото. Врз основа на почеток и крај, раѓање и смрт на два толку различни чина (смрт и оргазам – ерос и танатос), Ќулавкова препознава, односно ја поврзува метонимиската паралела на слични значења и ја воспоставува асоцијацијата на еден од култните стихови на Ќулавкова „еротиката е носталгија по родниот крај“.

Градењето на динамиката на одреден однос помеѓу двајца врз метафора за граматички категории добро го отсликува она што Наташа Аврамовска го нарече спакуваност во „прифатливите димензии на граѓанскиот ред и пристојност“, односно „во граѓански прифатливи пароли на припитоменоста, со суптилна ирониј да ја сведе експлозијата на прославата на телесноста до прифатливите димензии на граѓанскиот ред и пристојност“ (Аврамовска 2008: 11). На оваа место може да се спомне и песната „Секое утро“, каде што слично се појавува метафората на поимот граматика како алудирање на полов однос: „треба да се диши длабоко, однапред / да се ублажи налетот на дневниот молк / сè до следната средба со ноќната граматика“ („Нова пот“ 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“). Тоа е само последниот стих од песната која вешто ја креира полифонијата на поетски збор на поетесата не само врз основа на метафората на граматика, туку пред сè преку еротизација на етеричното; преминување од ноќ во ден драматизирано е како гостољубиво преминување од два во еден на љубовџија и неговата домаќинка. Како многу песни на Ќулавкова, и таа е повеќеслојна, па така при самиот крај ни се открива и прикриена ирониј, односно прикриен прекор на патријархалниот однос на маж и жена:

„Денот и ноќта ги прават оние работи
денонoќно, како што налага редот
на куќата – Времето.“
(„Нова пот“ 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“).

Ќулавкова повторно нè убедува во тоа дека е виртуоз во лиризација на опсцени, ласцивни нешта и дека дури нешто толку романтично (а романтичното најчесто е, иако во самата сржи не е, контрадикторно со еротичното) како што се дневни мугри, може да возбудува и ги заматува границите помеѓу via contemplativa и via lasciva. Крстопатот помеѓу филозофското и ласцивното се оцртува и во песната „Бронхитис“. Тука е присутна веќе познатата еротизација на семемите на телесното. Алузијата тука е мостот помеѓу телесните состојби и душевните. Интересно е што е одбрана токму дијагнозата бронхитис, бидејќи бронхијалната астма е една од честите психосоматски болести. А поднасловот е „психотворба“, што ни дава јасно до знаење дека телесната состојба ја одразува душевната. Лирскиот субјект изразува, односно се исповедува за својата анксиозност, немир, беспомошност. Од една страна, имаме вистинска слика за анксиозност, се размислува за промена на терапија, за менување локација („Треба да се промени терапијата / местото на живеење“), но ништо не помага. А од друга страна, песната директно алудира и на физичкиот немир и страдание поради силен копнеж по другиот: „Моите пори се твои. / Припитомлив си, издржлив / отпорен. Mot juste“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 158, „Бронхитис“). И каде се наоѓа mot juste, вистинскиот збор, идеалот на секоја ономатургија? Во стиховите – во „психоклиторисните места“ и порите, т.е. во лизгавото, во најчувствителната ерогена зона на жената, и основен анатомски извор на женското сексуално задоволство, на што Ќулавкова му ја додаде претставката „психо“, пренесувајќи ја ерогената зона во душевните пределе, душевната дразница е најчувствителната зона, таму најмногу се чувствува.

Двосмисленоста и алузивноста се константа во поетскиот ракопис на Ќулавкова. Па така и во стихозбирката *Кога ни гореше под нозете* (2013), целосната книга е „доследно изведена низ умножување на двосмисленоста и зголемување на драматичноста на алузивноста. ... жедбата по тотално, по апсолутно искусување на едноста конјукцијата“ (Аврамовска 2020: 224), односно „Патот (стилот) што го трасира Ќулавкова во оваа книга, поетолошки се препознава во алузивноста, во поетиката и

реториката на алузијата, како што и самата поетеса на едно место вели: ’Само уште алузиите ми останаа / да ме поврзуваат / со стварноста‘. Алузивноста, покрај игривоста, лудизмот на песната, онака „поштено женски“, како што во еден стих ќе рече самата поетеса, е доминантна одлика на поетскиот израз на оваа книга“ (Аврамовска 2020: 220), но како што рековме не само во оваа книга, туку воопшто за поетскиот опус на Катица Ќулавкова. На пример, во песната „Не знам кој ѓавол ме натера“, таа пак користејќи го пејзажот на водата, односно некое навидум влегување во вода, ни го пренесува интимното, лично искуство на влегување во љубовен однос. Како што во ладна вода, така и во непознатото на одреден однос важи истото „Обично влегувам пополека, кротко“, но понекогаш од потреба по адреналин и разбрането море, човек може дури и да се фрли, односно да скокне во неизмерни длабочини на морето / на човекот: „’Човек има потреба од екстаза‘ / реков ненадејно / и се џитнав / во длабокото“ (Ќулавкова 2013: 22, „Не знам кој ѓавол ме натера“). Зборувајќи за страста, за чувствителноста – за екстаза, кај Ќулавкова овој стих убаво го срочува тој човеков копнеж по возвишеното, по некоја катарза дали телесна дали душевна, и во духот на двомисленоста, поетесата во последниот стих не ни кажува за каква екстаза точно мисли, кога вели: „и се џитнав / во длабокото“.

Од истата стихозбирка илустративен пример за иманентно поигрување со алузиите на еротското е наративната изведба на песната „Одевме долж бедемот“, која најпрвин сугерира „дива ноќ, полноќ / опседната со страсти“, „доба на доброволна несоница и слатки муабети“. Од сензуална страна на песната, таа во одреден миг добива подлабоко значење и „одненадеж се претвора во драмски приказ на филозофско надмудрување во поглед на животот и смртта, на лицето и опачината, зад коишто се одвива една многузначна и параболична игра на демистификација на идеологизираните дискурси“ (Аврамовска 2020: 225). Тоа преплетување на филозофски прашања, на егзистенцијални прашања со набојот на еротичното и сензуалното е постојан во поезијата на Ќулавкова. Воопшто, би можеле да кажеме дека мизансцената на полов однос кај Катица Ќулавкова е лиричен, но не премногу возвишен за да не се однесува на секојдневието. Тоа не е сјај или кич, тоа е повеќе чувство на сигурност, домашност, удобност. И од оваа „дневна соба од зборови“ се развива спалната соба на љубовта, место на интимност. На пример, во „MISA CRIOLLA“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија*, Том 1: 250), можеме да видиме двогласје: приземјеност/рутина и екстаза/катарза од друга страна: „питата“, „пареата“, „заспивање“ – „прељубата“, „сплотени“... „Овулациите на расположението, визитата е задолжителна, питата попрскана со

печењето“ (Ќулавкова, 2008: 147, „MISA CRIOLLA“). Веќе со самиот наслов Ќулавкова суптилно алудира на еротизација на езотеричното, дури божествено бидејќи го имаме поднасловот „Света музика“, а имено мелодијата на телесната игра меѓу маж и жена ја создава музиката на она мистично откровение: кога двајца стануваат едно.

Исто така, во стиховите на Ќулавкова со анализираната тематика се среќава иронија, присутна во некои стихови на љубовната поезија на Катица Ќулавкова, како во песната „Приказните се повторуваат“ (Ќулавкова 2013: 66): „Лагата е иронична вистина / мрмориш ти... / а јас ја вдишувам анестезијата / со сласт на жена / која одамна нема / паднато во кома или понатаму: „Баш си гостољубива“, велиш ти / ама како да вели некој друг...“, или во стиховите „Денот и ноќта ги прават оние работи / денонoќно, како што налага редот / на куќата – Времето“ (Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 182, „Секое утро“) – малку сарказам на она што се случува во патријархатот: во куќата често нагоните на мажот ја чинат фреквентноста на „оние работи“.

Како што веќе беше спомнато, еден од најсилните мотиви во поезијата на Ќулавкова е и јазикот, па така и од аспект на проучувањето на еротизираната асоцијативност во нејзината поезија, неминовно е да се спомне и силната метафора на јазикот. Поетеса во прилог на раздвижената метафоричност и повеќеслојноста на своите песни ја користи семемата на јазик во неговите две значења; како телесен орган и како систем на означување. Особено тоа е во прв план и всушност е и темел на песната „Мистиката на твојот јазик“ од стихозбирката *Нова пот*. Двозначноста на јазикот поетеса ја користи за смело одење по жица меѓу еротичното и стварното. Недвојбено, семантичкото поле на придавки, синтагми и контекстот во кој ја поместува метафората се полни со сексапилност и ерогеност:

„Химените на зборовите пукаат

крв прскаат – нелирска плунка

продор мазен во смислата

миризливи копја паѓаат внатре

ама баш внатре

анаграмот на јазикот е ненаситна игра

од моето до твоето ждрело

колку е поархаичен, толку е попразничен

дијалектот на љубовта, сленгот

химна на усните

рудо предградие на грлото

периферија на метрополата

миксерот, хибридот

дај ми го

спирално, спиритуално, ритуално

под вршник печен селски леб, јазик-леб

јазик на ражен, земја црвеница, пастел

на-ти-го

дај-ми-го!“

(Ќулавкова 1984, во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 185, „Мистиката на твојот јазик“)

Венко Андоновски бележи дека во оваа песна „ссемемите на телесното не само што се еротизирани, туку се доведени до врвниот ’доказ‘ за телесноста – крвта“/.../. А „финалето на песната е токму поетска прослава на смртта на ’тиранијата на јазикот‘ и од него однапред даденото значење“: „Богот на јазикот е мртов (затоа е бог) / сега имаме полно право / да го преобразуваме“ (Андоновски 2022: 515). Јазикот сега е општо добро, консумеристички продукт, што секој има слобода да си го потчинува и прилагодува според сопствените потреби. Таа преобразба е, се разбира, давање предност на „секогаш одложеното значење“ по кое копнее секое вистинско семиотичко читање на семиотичките дизајни кои имаат карактеристика на поетски, мотивиран знак. За

сличното „за двосмисленото опишување на јазикот на ласцивен, еротизиран начин можеме да зборуваме во стиховите: ’јазикот е топол како крв / ласцивен кога бликнува / опсцен кога засирува / јагула-јазик / совршен и кога е разголен / без кошула без лушпа / како од матка изведен!“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 268, „Топла крв“) или пак во стиховите од песната „Грешен зачеток: Моќта на јазикот“, каде што авторката дефиницијата на песната ја разбира како плод од коитален однос: „Песната е рожба на страствен / хетеросексуален / грешен / зачеток“ (Ќулавкова 2004, во *Собрана поезија* 2022, Том 2: 35, „Грешен зачеток: Моќта на јазикот*“*).

Средство за градење на двосмисленоста, односно за еротизирана асоцијативност се исто така и метафорите базирани врз опејување на природата. Одличен пример за тоа е песната „Змии и јагоди“. Но, иако се работи за веќе цитирана песна, сепак и на ова место за метафоричноста и двосмисленоста како едни од главните карактеристики на поетскиот израз на Катица Ќулавкова, треба да се издвои таа песна. Ќулавкова многу вешто ја користи постапката на прикриено алудирање на машки – женски ерос („Таму кај што несвидното растојание / меѓу земјата и змијата / ги искушува во љубовна жега сетилата за душа: / очите, прстите, јазикот“), со користење на некои навидум невини елементи, метафори итн. („и да ја доживееш, глеј одненадеж / уметноста на пелцувањето“), како што е тука шумата и шумската околина. Во тоа потсетува и на народното творештво. Михаил Епштејн во својата веќе спомната монографија *Филозофијата на телото* зборува токму за таа заобленост на женската фигура, за тркалезните форми на нејзините женски телесни атрибути што носат благ мирис, сладок вкус и поради тоа отсекогаш во поезијата и книжевноста воопшто се поврзувале со слични природни елементи/плодови: „Неверојатно е ова извртување на кругови во женското тело – задникот (могили, ридови, височини), овошјето (јаболка, круши, праски) и бобинки (јагоди, рибизли, малини): задникот, градите и брадавиците“ (Епштејн 2006: 127). А исто така, Епштејн прави паралела меѓу жената, нејзиното тело и градината и во следното: „Во Библијата, сликата на жена е постојано во непосредна близина на градина и метафорично ја одразува сликата на градина. Штом Господ го смести човекот во градината и му дозволи да јаде од плодовите на сите дрвја освен од едно, веднаш се појави жена, помошничка на човекот во градината, како кондензација на градината во плодноста и плодоносната природа на нејзиното тело. ... Жената е градина во форма на тело, расцутена, плодоносна градина на земски радости“ (Епштејн 2006: 127). Оттука, Ќулавкова е во право кога вели „Таму е правото место / Меѓу дивите пчели и дивите јагоди“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и

јагоди“). Најчесто, највкусни се јагодите што растат диво, без некое посебно култивирано одгледување. Неретко, најсладок и најквалитетен е медот од дивите пчели, што воедно не само што се диви туку се и слободни, во најчиста хармонија со природата; придавка „див“ во однос на природните продукти во исто време значи и најприродно, најчисто, најисконско. Уште еден амбигвитет во односните стихови е на крај, кога поетесата вели „и да ја доживееш, глеј, одненадеж / уметноста на пелцувањето“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“). „Пелцување“ е дијалектен збор кој означува вакцинирање. Ако се визуализира и се замисли како изгледа самаиот шприц кој во кожата, односно во вена ја вбризгува течноста за имунизација на организмот, веднаш ќе се разбере за каков вид „уметност на пелцувањето“ алудира поетеса. Еротиката ги олабавува уздите затегнати од цивилизацијата, не за да го ослободи човештвото назад во природата, туку за да го води понатаму, во царството на љубовната, физичка креативност. Еротиката е метасексуална свест и имагинација што води подалеку од телото и се враќа кај него во одвоена, но сепак поинтензивирана форма. Секоја прикриеност се задева, како одложено задоволство, како еден вид вишок вредност во економијата на желбата. Ќулакова не само што нè воведува во природа (шума, јагоди итн.), туку нè носи и подалеку од тоа, преку дистанцирање од конкретното телесно, сепак нè носи токму таму – до телесното, но сега во други димензии – димензии на лиричноста, еротичноста, плотта која зборува и не нè плаши („тврди ореви со меки јатки / секој си го доби своето / и плус нешто повеќе“ (Ќулавкова 2013: 32, „Одвреме навреме“) – се користи описот на плодот на овошјето за да се оцрта човечката плотност). Со така формирана патека, таа ја градира возбудата и ја продолжува слатката вознемиреност – жедта да трае и трае. Таа траекторија на двосмисленоста, односно тој однос меѓу природата и телото, Ќулавкова го развива и понатаму во својата поезија. Во збирка поезија *Слеп агол* (2004) вклучена е песната „Шумски јаготки“, којашто ни ја дава истата слика за некоја шумска ливада, полна со шумски плодови, што толку потсетува на песната „Змии и јагоди“ и се чини како да се работи за модификација на истата песна, дополнување по четири години со второ крило на диптихот. Ако во првата песна Ќулавкова пишуваше „ги искушува во љубовна жега сетилата за душа: / очите, прстите, јазикот“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“), сега таа вели: „За миг се случува / избезумувачка ерекција / на сите пет, шест, седум / свети сетила“ (Ќулавкова 2004, во *Собрана поезија*, Том 2: 32, „Шумски јаготки“). Глетката толку е покорувачка, што лирскиот субјект ѝ се предава со сите сетила и ја доживува таа сесетилна катарза не само како визуелно искуство, туку

и ја чувствува, допира, гледа, мириса, вкусува... Ако во една песна имаме „клекнуваш пред јагодите, шумските боски“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија* 2022, Том 1: 232, „Змии и јагоди“), во другата е „Перверзно вжарени боски на едно место / возбудлива комбинација на црвено со зелено“ (Ќулавкова 2004, во *Собрана поезија*, Том 2: 32, „Шумски јаготки“). А за каква црвено-зелена слика станува збор? Токму за црвени јаготки меѓу зелена трева. Дури полифоничната кулминација во двете таканаречени крила на диптихот е изразена со метафора од истото семантичко поле; од една страна ја имаме „уметноста на пелцувањето“, а од друга инјекција „Се кочиш, небаре примаш / нагло шибната инјекција. / Терапија со електрични шокови. / Живот со бесконечно / одлаган оргазам / живот полн љубов / во којашто / само другиот ужива“ (Ќулавкова 2004, во *Собрана поезија*, Том 2: 32, „Шумски јаготки“). Песните толку се во дослух една со друга, што дури самиот миг пред гранд финалето, пред самата катарза, поетесата го користи глаголот во императив „глеј“, односно во втората песна „гледај!“. Таа синтагма често се користи во Библија „Кога му се отворија очите“ или „Кога прогледал...“, означувајќи пред сè не физичко прогледување, визуелно искуство, туку откровение на интелектуално рамниште, од рационален аспект, тој ја здогледа вистината, го спозна Тој (Исус), што може да се пренесе во контекст на овие стихови како спознание, спознавање на човекот во онаа библиска смисла како најинтимно, најцелосно, најдлабоко зближување на одредена личност.

Еротизација на езотеричното и профаното

Како што видовме, на уметноста (вклучувајќи ја и поезијата) и на еротиката им е својствена презентација на објектот како нешто што го гледаме првпат. А токму тоа го прави Катица Ќулавкова во својата љубовна поезија; претставува некое секојдневно, профано, банално телесно искуство како сè уште недоживеано, го преобразува, трансформира, модифицира, го предимензионира, што на читателот му дава иновативно, креативно, уникатно сензуално, тактилно доживување на еротиката. На таков начин поезијата на Ќулавкова се противи на автоматизмот и во својата визија ги претставува и тематизира телесноста, односите, себеси, другиот, допирот преку деавтоматизација, со што успева да ја потчини и задржи перцепцијата на читателот, а потоа да ја зајакне и прошири. Овој процес може да се нарече измама на очекуваното. Бидејќи во литературата постои очудување, отежнување на перцепцијата на овој свет и реалноста од автоматизмот со цел да се засили токму ова искуство и да се продолжи ефектот само

на ова, несомнено можеме да резимираме дека љубовната поезија на Катица Ќулавкова внесува свежина во нашата рутина.

За тој вид поезија на Ќулавкова интересно е и нејзиното обратно од вообичаеното отелеснување на бестелесното. Најчесто во поезија на поимите без звук и слика се дава токму тоа; звукот и видливоста, а Ќулавкова овоплотува поими и предмети и им дава аспект на допирливост, на телесност: „овоплотено време“ (Ќулавкова 2000, во *Собрана поезија*, Том 1: 407, „Цвеќиња на солта“). Како што вели сама авторката: „Песната е рожба на страствен, хетеросексуален, грешен зачеток“ (Ќулавкова 2004, во *Собрана поезија*, Том 2: 35, „Грешен зачеток: Моќта на јазикот“). Ќулавкова умешно ги користи телесните семи за внесување стихија во она воздушно: „станав обличје на мисла станав / утроба на зборот / се овоплотив и ве оплотив“ (Ќулавкова 2013: 170, „Св. Ѓорѓи ја убива ламјата“), во она езотерично / душевно: „душата има реума / кога се менува времето / ја вијат зглобовите / а телото пропушта / влага“ (Ќулавкова 1981, во *Собрана поезија*, Том 1: 142, „Иронија за душата во продолженија“). Со својата еротизација на профаното, Катица Ќулавкова ја контролира и регулира „дозата“ на сексуалното и интензитетот на еротиката, постепено, чекор по чекор, со облекувањето и соблекувањето на предметот го мистифицира, сакрализира и постепено додава чувство на наслада.

Оваа невообичаена (или всушност во поезијата обичајна) постапка и својството на поетичното творештво на Ќулавкова би го започнала со стихот од песната „Адријанополис“: „ја откопчувам душата како елек и шаторот твој до распнувам сосема“ (Ќулавкова 1981 во *Собрана поезија*, Том 1 2022: 110, „Адријанополис“). „Душата“ – еротизација на езотеричните предмети/поими и персонификација, давање на телесноста. Разголувањето е истовремено и целосно предавање, соблекувањето е воедно и давање слобода на кожата. И така тој чин на откопчување елек е еден чекор поблиску кон потполно соголување, а стихот „ја откопчувам душата како елек“ е одличен пример на еротизација на езотеричното. Од друга страна, тука имаме и „шатор“, еротизација на профаното, односно нешто секојдневно, материјално, банално. Шатор како засолниште, како кров над глава, како заштита потсетува на ширум отворени раце, што нудејќи ја заштитата, подготвени се на прегратка. Поетесата, всушност оваа песна ја започнува со поднасловот, односно со цитатот од Магрерит Јурсенар од *Мемоарите на Адријан*; „Сите метафори си ја наоѓаат својата смисла“ каде што иако зборува за метафори, воедно зборува и за двосмисленост и двозначност, бидејќи на некој начин и самата метафора е токму тоа – двосмисленост и двозначност. Во поезијата се случува совршена синергија на, од една страна, изворното значење како точка А и, од друга, метаморфозирано

значење како точка Б – на рамниште на одредена песна така метафората добива смисла, секоја една, без исклучок.

Дел од стихозбирката *Меѓусвет* (2000) е и поетичкиот циклус „Одломки од сакралното“, каде што веќе според името се разбира дека се работи за духовни и религиозни теми. Но сепак, колку и да е надвор од рамките на секојдневното и вообичаеното, Ќулавкова и во сакралните песни, духовно возвишените стихови го вклучува тоа хтонско, животинско, телесно, што секогаш е толку ригорозна апозиција со светото – еротското: „Ако контрастот е логичен, си реков / тогаш ќе направам писанието мое / да биде посветло / зашто се збива на север / таму кајшто изгревот доцни / а пак заодот поранува, / таму кајшто сè е помазано со благ како шира / леплив и збувнат / налик на долго воздржувана сперма / – самрак.“ (Ќулавкова 2000, во *Собрана поезија*, Том 1: 427, „Просветлување“).

Дијалог

Во голем дел од песните со љубовна тематика, Ќулавкова се обраќа кон второто лице, кон другиот (било имагинарен „ти“, било читател). И она што е интересно, дека за ваква поезија што се потпира на допирот како на сетило за доживување страст и еросот што зрачат од стиховиве, неизбежно е обраќање кон другиот, кон „ти/тебе“ бидејќи само така е возможен допир, зближување, еротичност. Како ѕвезди на ноќно небо, ако не е ноќ, ѕвездите нема да се гледаат – ако го нема другиот, еросот нема да биде видлив. Како примери би сакала да ги истакнам:

> – „Во предградието на твоето око / трепките си поигруваат есен, / отвори, патникот кој чука е љубовта / ќе влезе за да побегнеме од времето / меѓу градите отсекогаш сум носела виделина / окото твое отсекогаш ме барало мене – / разбуди го, ноќва како на сон те сакам, / погледни ме, љубовта да ми патува...“ (Ќулавкова 1975, во *Собрана поезија*, Том 1: 45, „Писма до некого или лелек“); Не само што во оваа строфа имаме директно обраќање кон „ти“, туку оваа строфа ја содржи низата на признаци, карактеристични за љубовната тематика на Ќулавкова; ноќ, сон, парот на езотерично (виделина) со телесно (гради) итн.;

– „Толку ли си жедна?“ ме праша, како да не ме праша“ (Ќулавкова, 2013: 22: „Не знам кој ѓавол ме натера“);

– „Имаш ли претстава колку време треба / за да стигнеме до крајот?“ / праша тогаш. // ’Зависи од тебеʻ реков јас“ (Ќулавкова 2013: 26, „Беше ноќ на Сина месечина“). Ерос се постигнува и преку дијалогот. Лирскиот субјект се обраќа кон второ лице, многу очигледно дека кон машко и му се предава целосно. Но зависи од него кога ќе стигнат до крај, не од неа;

– „Се предаваш ли?“ – / ме праша тогаш (Ќулавкова 2013: 30, „Би го живееле секој својот живот“);

„Баш си гостољубива“, велиш ти / ама како да вели некој друг...“ (Ќулавкова 2013: 66, „Приказните се повторуваат“).

Гранд финале

Како последно својство на поезијата на Катица Ќулавкова, би истакнала нешто што го нарековнареков „Grande finale“. Катица Ќулавкова е многу вешт поет што пишува за нешто длабоко, сетилно, тактилно, исконски телесно, но читателот за тоа не е ни свесен во првите неколку стихови на одредена песна. Таа пее за банални, секојдневни нешта, но со последниот стих го изненадува читателот со целосен пресврт, па целата песна ја превртува на глава и од невини нешта, од прошетка низ град, од прозаичен муабет, со последните зборови читателот не насетува дека се соочува со ерос, со емотивен, сладострасен набој што распукнува во последните здивови на песната, го постигнува самиот врв и се прелева во нотите на ослободувачка воздишка во моментот на спојување на два тела во едно. Би навела само неколку примери:

– „’Имаш ли претстава колку време треба / за да стигнеме до крајот?ʻ/ праша тогаш. // ’Зависи од тебеʻ“ реков јас“ (Ќулавкова 2013: 26, „Беше ноќ на Сина месечина“) – На почеток поетесата опишува прошетка на двајца, што поминуваат низ Стариот град, воопшто не насетувајќи дека нивната прошетка еден до друг ќе прерасне и ќе избувне во потполно соединување: нивното синхронизирано чекорење ќе стане хомогено прелевање од еден до друг, од друг до еден, сè додека не стигаат до крајот.

– Многу слична динамика меѓу машкото и женското, т.е. препуштање на жената на маж, се одразува и во песната „Одевме долж бедемите“. Интересно е дека и

тука најпрво се работи за прошетка, за две одделни целини што се во близина еден на друг (заедно се шетаат), но границата помеѓу нив сè уште е многу јасна, не е премината. И како што продолжуваат стиховите, двајцата ја поместуваат границата, на крај машкото („Твојот збор беше последен“) дава наредба „Ела ваму“, што всушност не е ни наредба, туку покана да се избрише нивната граница со дожд од метеори. Кога страста достигнува степен, кога зборовите не се доволни, кога мора да се преземе чекор за ослободување, Ќулавкова оксиморонски вели: „Ноќва ќе има / дожд од метеори“. И токму тој последен стих одново го стресува читателот со двосмисленият стих „Доста беше зборување. Ноќва ќе има / дожд од метеори“ (Ќулавкова 2013: 28, „Одевме долж бедемите“).

– „Дуелот е јазично разрешен во манир на игра: „’Се предаваш ли?‘ – / ме праша тогаш мртов ладен / како да играме шах / а мене ми дојде, природно / да замижам“ (Ќулавкова 2013: 30, „Би го живееле секој својот живот“) – „Сета игривост на мигот е развиена наспроти цитираната уводна строфа која наспроти разиграност на мигот и случајноста (апостофирани и во поглед на природата на самата страст) го развива планот на човечката живејачка“ (Аврамовска 2020: 24).

Поезијата на Ќулавкова е мошне телесна, нејзините зборови опипливо го будат пред читателот светиот танц на преплетувачки тела, тоа мистично склопување на завет, без цензура, без прикривање, без заобиколување, конкретно, директно, решително и деспотски: „„... да се вратиш при мене / и да ме гледаш / сè додека не протечеш дробно / по мојава планина / песу мој!“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија*, Том 1: 270, „Пасија по песот“), „дење се цедиш / ноќе ме пиеш“ (Ќулавкова 1989: 95, „Адаџо: тревога според Томазо Албиниони“), занесувачки, шепотливо, заводливо: „Преминот од матката до грлото е обреден. / Прељубата природна. / Питата попрскана по печењето. / Пареата, измаглицата – прикаска за заспивање. / Нас, меѓутоа, нè мотивира“ (Ќулавкова 1989, во *Собрана поезија*, Том 1: 250, „Misa Criolla“). Читајќи ја (љубовната) поезија на Ќулавкова, навистина можеме да се убедиме во крајната сликовитост, изобилство индикативни метафори и распламтено пеење за она што го живеат луѓето, но не се осмелуваат да го исповедаат. Читајќи и анализирајќи ги стиховите на Ќулавкова, може да се заклучи дека тие во себе содржат голема доза на ерос, висок концентрат на допирливост и телесност. Катица Ќулавкова е поетеса што не се срами да нурне во длабочините на човековото и да признае дека љубовта најприсно се доживува, најдолго

се искусува токму во допирлива состојба, па така смело и директно пишува за преминување граници меѓу јас и нејас, ги отелотворува тие нешта што со обични очи не се гледаат, и во дијалог, полн метафори и двосмисленост, вешто си поигрува со тој другиот. Накратко, ако доволно сосредоточено и ослободено од она видливото потонеме во (љубовната) поезија на Ќулавкова, ќе сфатиме дека токму тоа и е – филозофија на телото. Како што и самата го срочи: „тоа е она кое останува на крајот / она кое било искон / тело, збор, жена и хаос / и кое не ни бегам тоа е / сè освен зборот!“ (Ќулавкова 2000, во *Собрана поезија*, Том 1: 452, „Прав и пепел“). Несомнено, Катица Ќулавкова е една од најистакнатите и најоригиналните писателки на современата македонска книжевност, што со своите зборови вдахнува живот во мртвите коски, повторно ја движи крвта во заспаните вени и на буквите им ја враќа натприродната моќ: моќ да нè допрат и моќ да бидат допрени.

3.4. Маѓепсништво и фаталност во кујнската мизансцена во поезијата на Лилјана Дирјан

Ако во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ зборувавме за архетиповите на Големата мајка што создава и истовремено уништува, за Дивата жена што предизвикува страв па дури и отпор понекогаш, а кај Катица Ќулавкова читаме за разбрането море, провокативни метафори за жената што не се срами од својата сексуалност и моќта на плотта, во поетското пеење на Лилјана Дирјан имаме една неконвенционална и понекогаш провокативна поезија (како и во воведната песна кон стихозбирката *Жива мера* сегашноста ѝ вели: „би можела да им создадеш вртоглавица во главите / да ги изместиш од храмовите, театрите, дворците / од крвта-мочуриште да ги поткренеш“ [Дирјан 1985: 7, „Сегашност, документи“]), волшебна во својата баналност, конкретна во своето изразување. Лилјана Дирјан е уште една од темелните претставнички на втората генерација македонски поетеси и е една од клучните женски поетски гласови за афирмација на македонската женска поезија и македонската поезија воопшто. Во следната глава ќе биде претставено нејзиното богато поетско творештво, при што главната нагласка ќе биде ставена на маѓепсништвото и фаталноста во кујнската мизансцена.

3.4.1. Лилјана Дирјан и одликите на нејзиното поетско творештво

Лилјана Дирјан (1953 – 2017), македонска поетеса, прозаистка, преведувачка и новинарка, родена е во Скопје во 1953 година. Откако дипломирала на Филолошкиот факултет, некое време минала во Франција на студиски престој. Лилјана Дирјан работела како новинарка. Долги години била главен уредник на списанието *Жена*, а исто така била една од основачите и член на Друштвото на независни писатели на Македонија, како и уредник и една од основачките на регионалното списание за литература *Сараевски тетратки*. Својот работен стаж Дирјан го завршува во Министерството за култура на Р. Македонија. Како преведувачка, таа се занимавала со преводи од српски на македонски јазик и обратно. Нејзината поезија несомнено ја збогати и продлабочи македонската книжевност, што го потврдуваат наградите и признанијата што ги доби за своето врвно и светски препознаено, автентично творештво. Во 1980 година Дирјан стана добитник на признанието *Студентски збор,* а во 1985 година наградена е со наградата за поезија *Браќа Миладиновци* за книгата *Жива мера*. Со тоа Дирјан стана воедно и првата жена во Р. Македонија која стана добитник на таа најпрестижна национална награда. За нејзиното книжевно творештво во *Енциклопедија на македонската книжевност* е запишано следното: „Важи за исклучителна поетска природа која е самосвојна, оригинална и која тешко може да се вдоми во постојните поетичко-типолошки определби. Поезијата на Дирјан претставува побуна против конвенционалното; тоа е поезија на постојани пречекорувања на границите која е, речиси по правило, императивна, пркосна и радикално Друга“. Творечкиот опус на Лилјана Дирјан ги опфаќа книгите *Природна појава* (1980), *Жива мера* (1985), *Пелин поле* (1989), *Тешка свила* (1997), *Приватни светови* (2007), колумни и патописи *Саќи врз снегот* (2007), *Светот – мојот брат* (2008), *Со невидлив сокол на рамото* (Софија, 2011) и *Снег за двајца* (2011). Како што напиша Данило Коцевски во предговорот кон книгата стихови *Пелин поле* (1989), „она што досега го има напишано спаѓа во самиот врв не само на младата, туку и на современата македонска поезија воопшто“ (Коцевски 1989: 75). За книгата *Приватни светови*, Дирјан е номинирана за наградата „Балканика“ (2008). Нејзиното творештво, особено поезијата е преведена на повеќе јазици (француски, српски, германски итн.) и е застапена во антологиите на македонската современа поезија. Нејзините кратки раскази се вклучени во антологијата на македонскиот краток расказ *Џинџуџе во земјата на афионите* (Темплум 2022).

Лилјана Дирјан дебитира во 1980 година со стихозбирката *Природна појава*. Со своето појавување на книжевната сцена во втората половина на 70-тите години на XX век таа значајно придонесе кон развојот на македонската поезија воопшто. Особено што тоа е време кога бројот на релевантните жени-писателки е сè уште многу оскуден. На поетската сцена Л. Дирјан се приклучи кон тие неколку жени кои се осмелиле да творат, а тоа беа Катица Ќулавкова, Вера Чејковска, Олга Арбуљевска, Марија Кукубајска. Во поговорот кон нејзината првата стихозбирка Влада Урошевиќ сведочи за појавување на еден нов сензибилитет, едно ново сфаќање на поезијата и на поетското, дури и едно ново доживување на светот (Урошевиќ 1980: 85) и ја означи поезијата на Дирјан како „груба, оголена, недопадлива, немилозвучна, дисхармонична и пркосно – намерна во сето тоа“ (Урошевиќ 1980: 85), а критичарка Елизабета Шелева ја означи како поетеса, „која им се извлекува на сите надмени критичко-типолошки посегања и терминолошки грабења по недостижната поетска магија“ (Шелева 1997: 81). Како што Л. Дирјан започна – непосредно, конкретно, силно и без непотребна патетика – така таа и продолжува до самиот крај на нејзиното творење, поради што темелна одлика на нејзиниот поетски израз е токму таа една нова емотивност, односно лиричност на која индицира и самиот наслов *Природна појава*[6], што бргу се зацврстува во вистинското поетско кредо на поетесата – да се живее, значи да се пишува, односно да се пишува, значи да се живее. Лилјана Дирјан е поетеса која ја брише границата меѓу секојдневното и возвишеното, меѓу животот и поезијата, сето тоа за неа е едно, како што пишува и Лидија Капушевска-Дракулевска: „Таа ја бара пред сè природноста, спонтаноста на природните појави; наспроти артифициелното и традиционалното се движи по рабовите на личното и интимното, сетилното и телесното, конкретното и секојдневното, успевајќи да им даде некоја метафизичка аура и едно мошне широко, универзално значење преку хумор и (само)иронија“ (Енциклопедија на македонската книжевност). Имено, последните две особини ги истакна и Урошевиќ, велејќи дека додека хуморот е „насочен надвор од себе, кон надворешниот свет чиишто делови поетот сака да ги собере во една нова целина: иронијата пак насочена е кон тој свој напор, кон вербата во смислата на тој напор во неговата потреба. Пред нас е поезија во свест за самата себеси“ (Урошевиќ 1980: 86). Навистина, низ севкупното творештво на Дирјан, таа си останува верна на себеси, на тој

[6] Синтагмата е преземена од поетесата Марина Цветаева, чие поетско творештво остави голем впечаток и имаше огромно влијание врз творештвото на Дирјан: „Мил мој Пастернак, *Вие сте природна појава*“ – му се обраќа М. Цветаева во едно од своите писма на Борис Пастернак од 11.02.1923 година (M. Cvetajeva, *Autobiografska proza. O Puškinu. Pisma,* прир. M. Nikolić. Beograd, Narodna kjniga&Српска књижевна задруга, 1990, 305).

специфичниот израз и ја негува автентичната творечка постапка и во книгите поезија што следуваат: *Жива мера* (1985) и *Тешка свила* (1997). Станува збор за сликовита фрагментираност, постапка на бриколажот: „во смисла на прибирање, собирање парченца, предмети, детали, ’отпадоци‘, за пресоздавање или рециклирање /.../ и мешање на жаргони, вокабулари, колоквијализми“ (Шелева 2008: 6). Како резултат на такво ткаење[7] „доаѓа до хибридизација на колоквијалниот, интимизиран и автобиографски дискурс со дискурсот на нарацијата, анегдотата, епот и фељтонот“ (Ќулавкова 2000: 319). Уште некои од најпрепознатливите одлики на поетскиот глас на Дирјан се и модерниот, урбан сензибилитет, „кој се амалгамизира со духот на необврзаниот фланеур, талкач по улиците, /.../ од кој ги црпи својот бунт, провокативен, имагинариум, својот ’јадеж во срцето‘, својот интелектуален неспокој и разбеснетост“ (Шелева 2008: 7), медитеранската компонента (медитерантските топоси, средоземската флора и фауна), интертекстуалноста[8] (различни дијалози со други писма и омилени поетски фигури, референци на другите културни дејци, како и автореференци), и една од важните компоненти на нејзината поезија, како на поезија на жена авторка – афирмирањето на еден нов поим, односно тип на женското писмо: „наспроти традиционалната ’сентименталност и нежничење‘, патетичност и мелодраматичност, женскоста во оваа поезија означува вид на субверзија и пркос кон поредокот...“ (Шелева 2008: 8).

Ако првите три стихозбирки може жанровски да се одредат како поезија (иако веќе во нив може да се најдат хибридни песни – „Забуна“ во *Природна појава,* „Од Парискиот дневник“ во *Жива мера,* „Три куси приказни за Мартин Бубер“ во *Тешка свила* итн.), понатаму Дирјан се ослободува од тие жанровски стеги и почнува на експериментира. Таков вид наративизација на песната (која се стреми кон идната лирската проза) резултира во книгата *Приватни светови* (2008), која со својата колажна основа спојува и кратки раскази, и лирски записи и каталогизирани куси одломки, на крај придружени со седумнаесет песни во стих. Самата Л. Дирјан

[7] Ткаење, бидејќи Лилјана Дирјан во едно од своите последни интервјуа многу лирично го спореди пишувањето поезија со занаетот на ткаење: „Има нешто заедничко во зборот ткаење и пишување. Ткаењето (како и пишувањето, си мислам) е процес на вкрстување на два система на предива, основа и јаток. Основата е збир на паралелно поставени предива кои се движат по должината на ткаенината (текстот е можеби тоа). Јатокот е предиво (кое е моево предиво?) кое минува под и над основните предива и се движи по ширината (на хоризонтот на мислата) на ткаенината. Справата (мојот молив, уште од оние зелени ХБ меки, кои татко ми ми ги носеше скришум од работа, и од оние најпрви тетратки, со тесни-широки) со помош на која се врши овој процес, се вика разбој (како се вика тоа во пишувањето, сè уште не знам)“ (Разговор со Лилјана Дирјан, Л. Капушевска-Дракулевска, објавен 10.12.2021).

[8] Интертекстуалноста во поимањето на Јулија Кристева: „целиот текст се создава како мозаик од цитати, целиот текст е впивање и трансформација на некој друг текст“ (Кристева 2003: 11).

последните две книги ги определи како „жанровски микс на поезија, приказна, есеистички премин. Сите заедно се скршени, фрагментирани, со рабови, дупки, плетени и отплетувани... Како што го имаме тоа во нашиот живот“ (Дирјан 2018). Понатаму Дирјан тој жанровски хибрид го истенчува и во нејзината прва прозна книга, испреплетена со елементи на поезија, есеистика и раскажувачка фикција – *Снег за двајца* (2011), како и во постхумно објавената книга *Вагон-ресторан* (2020), која е специфична и по тоа што во неа се додадени и вистински рецепти кои упатуваат на топосот на кујната (таа вистинска, од зачини и мириси, како и таа метафизичка, што води до сржта на човечкото битисување) толку својствена на Дирјан низ цел нејзиниот творечки век.

Со неколку зборови, специфичната сетилност (па дури синестезија), посебната депоетизација, техниката на бриколажот, а особено своевидното изразување љубов преку гастрономија и сместување животна бина во кујната, се темели на поетскиот израз на Лилјана Дирјан. Нејзиниот глас е токму оној глас на заводлива Сирена, озарена убавица, нежна, женствена, што зад својот волшебен, заводлив глас крие женска похота, дива страст, телесен копнеж, што нè примамува и со сликовитоста и со мелодија, но исто така и со цел спектар на бои и мириси. Дури самата поетеса за своето пишување во едно интервју го искористи изразот „цртам“ од визуелната уметност: „Јас само слушав, чувствував и почнав да цртам зборови од себе“ (Разговор со Лилјана Дирјан, Л. Капушевска-Дракулевска, објавен 10.12.2021). Иако нејзината поезија отвора бројни можности и слоеви за анализа, во следниот дел во средиштето на анализата на нејзините стихови ќе биде пред сè љубовната тематика и телесното низ призмата на густативно-сетилното познание.

3.4.2. Анализа на поезијата на Лилјана Дирјан

Стиховите на Дирјан се вистинска гозба од мириси, вкусови, слатки слики, заводливи звуци, како што и самата рече: „Да, сакам да ткаам светови од зборови, бои, мириси, чувства, искуства, болка, радост, ерос. Мојот текст, внатрешниот, тогаш си наоѓа свои содружници. Така некако. Се препознаваме. Еднаш исткаено, уште еднаш преживеано, повторно отсонувано. И потпишано“ (Разговор со Лилјана Дирјан, Л. Капушевска-Дракулевска, објавен 10.12.2021). Во нејзиниот поетски израз не се работи за виор, за страшно невреме, за страсно разгорување и пожар од допири, туку за истрајно, притаено тлеење на љубовен оган, на рамномерно бранување на копнеење по другиот. Читајќи ги зборовите на Дирјан, пред нас воскреснува натприродната убавица Русалка, морето

блеска со своите солени кристали, златното сонце си поигрува со своите зраци, а таа седи на карпа, гордо, стасито се протега од морето, покриена со сребрени крлушки што го заслепуваат погледот, со распуштена коса од свила, таа пее (сè до самиот крај, кога ќе ја снема и на надгробната плоча ќе пишува: „Овде лежам јас, покрај вода“ (Дирјан 1997: 79, „Лилјана(а)“). Навидум кревка, наполно женствена, но решителна, силна, сладострасна: „Таа е именител на неутоливата жед по креација, копнеж по животот, симбол на свежест, морска опорост и жестокост“ (Шелева 2008: 6). Тоа што поезијата на поетесата Л. Дирјан ја поврзува со мотивот на *femme fatale* е токму тој нежен, заводлив, силен, но продорен глас, што како Сирена со својата мелодија ги заведува не само мажите туку и сите читатели и читателки, и ги понесува дури и во некој транс што потсетува на подрек. Сирената на Дирјан со својата маѓепсувачка музика и глас ги примамува морнарите во своја близина да доживеат бродолом на карпестиот, зборовит брег на нејзиниот остров. Нејзиниот поетскиот израз се одликува со посебна сензуалност и сетилност, со прекрасна женственост, која „... во оваа поезија означува вид на субверзија и пркос кон поредокот, усвитен копнеж во светот и просторот, искажан низ номадските немири и слики, низ вечно гладниот дух кој заграбува во неискажаното и неискажливото, во експериментот како постапка на градење на секоја песна, во еротизмот, кој е вибрантен, самосвесен и активен, динамичен и иницијален елемент на поетскиот изблик /.../ Женскост и како жестокост, што плени, магнетски привлекува, длабински пронижува, неотповикливо се наметнува“ (Шелева 2008: 8-9). Затоа поетскиот глас на Лилјана Дирјан означува една нова ера за македонското женско поетско писмо, станува збор за една дива природа на лирскиот субјект, за неконвенционална женскост што низ стихови се бара себеси, си го воспоставува својот идентитет, го афирмира своето автентично искуство преку уникатни, неклишејски метафори и своевидност на поетската реч.

Нешто автентично, со што поезијата на Дирјан се издвојува од поетските гласови на своите колеги/колешки по перо, е сместувањето на љубовната интеракција во мизансцената на кујната. За тоа пишува и Е. Шелева во веќе спомнатиот предговор, кога зборува за бриколажот како значајна поетска постапка во стиховите на Дирјан: „Бриколажот кај Л. Дирјан, подразбира и употреба на кујната како метафора, или симбол на поетската умешност, да се сотвори, создаде, присоедини соодветниот творечки начин (да се потсетиме, кај Строс, кујната е место на вкрстување меѓу сировото и печеното, меѓу дивата природа и спитомената култура)... Бриколажот, како постапка на адаптација и спитомување на нескротениот перцептивно-реторички материјал, често и отворено ја тематизира дивината“ (Шелева 2008: 6). И токму за тоа станува збор во песната „Што

мислат жените дур стојат покрај печките, кога се посипуваат мирудии“: „Ги гледам осветлени од внатре, од земање-давање / обновени гуштерици / како цапаат во мириси, уште мокри / од своите лирски мажи / обележани љубени жени /.../ дали подготвуваат ручек од компири / или кинески коцки со бадеми / важно шумолат во кујната зарзават и / работат ножевите и прстите / крцкаат керевиси и моркови взаемно“ (Дирјан 1989: 47, „Што мислат жените дур стојат покрај печките, кога се посипуваат мирудии“). Нешто толку банално, па дури и низ историјата обележано како незначајно – готвењето на жените, честопати презрено дури и од самите жени, Дирјан го прикажува како вештина, умешност на жена[9], кујната (за многу жени – кафез, а за Лилјана Дирјан резерват[10] – подрачје чии одредени природни богатства се под посебна заштита), се претвора во вештерско создавање љубовна магија, која нѐ занишува во екстази од вкусови и станува начин на кој жената си го усвојува саканиот и буди во него ненаситна потреба. Како што вели и во стиховите: „јас и тебе те довикувам од Шкотска / да си го испиеш пијалокот, прстите да си ги стоплиш / и најпосле тука на југов да стасаш / да седнеш до нас / па да се излиеме / усвитени и гладни“ (Дирјан 1989: 47, „Што мислат жените дур стојат покрај печките, кога се посипуваат мирудии“). Некако гладот и уживањето во храната ѝ служи на поетесата како метафора за глад по телесно спојување. Гастрономските уживања се всушност метафора за плотни уживања: „храна ретка за мислата и непцето / (ох, спојот вреска) / и гладните велат уште“ (Дирјан 1981: 23, „Во недостиг на докази“). Не само што процесот на приготвување храна ѝ служи на Дирјан како израз на страста, туку и вкусовите, мирисите, изгледот, текстурата на храна добиваат метафорично значење и посебна алузија во нејзините стихови: „во залак исчезнувам / отворена / седефот од голомразица / не го разликувам“ (Дирјан 1981: 23, „Во недостиг на докази“). Допирот на една кожа до друга се свртува во земањето залак, концертот на вкусови и мириси. Телото на жената станува дури јадливо.

Во следниот дел, преку истакнати пет мотивско-тематски целини, ќе се прикажат самите клучни и врвни одлики на поетското творештво на Лилјана Дирјан. Но, пред да го сторам тоа, надвор од поединечните мотивско-тематски целини, би сакала анализата

[9] За тоа воздигнување од најобичното до поетско зборува и Никола Гелевски во поговорот кон постхумно издадена збирка *Концерт за мириси и оркестар*: „ ... таа имаше несекојдневен осет за секојдневието и за луѓето. Но, нејзината уметничка вештина не се состоеше во тоа да ја тривијализира поезијата, туку да ја издигне обичноста во поетски настан, ритуал, чудо“ (Гелевски 2020: 257).

[10] Од песната „Кавала, патепис пее“: „и ако се разлеам сосем тука / оваа ноќ ќе можам да се вратам / жива / во резерватот на мојата кујна“ (Дирјан 1985: 10).

да ја започнам со првата од објавените песни на Дирјан, песната „Будење“, со која таа ја започнува својата дебитантска стихозбирка *Природна појава*:

Будење

како бунар

скоро откопан

влажна песоклива

вегетација тромесечна

бликам солена

од градите и јазикот

длабоко

длабам

длапка во душата

вадам земја и кртови

парчиња керамика

од семејната амфора

дното и грлото

подготвена

длабам жестока

калорична

творечка сверка

цела на увид

(Дирјан 1981: 5, „Будење“)

Со оглед на тоа дека песната е сосема првиот допир што го имала книжевната сцена со поетскиот израз на Дирјан, тој поздрав, воведното претставување на поетесата,

навистина е еден смел и нетривијален влез. Небаре станува збор за поетски завет на поетесата, таа одлучува и веднаш констатира дека ќе биде ранлива, искрена, разголена, откриена во своите стихови. Како откопан бунар, таа ќе даде пристап кон својата најдлабока внатрешност, ќе ни ја даде на увид и својата семејна историја („вадам земја и кртови / парчиња керамика / од семејната амфора“). И веднаш, да се избегне какво било двоумење, таа се поистоветува со големо, диво, крвожедно животно – sвер – но во женски облик („калорична / творечка sверка / цела на увид“). И навистина, нејзиното творештво не е патетично, не се забележува претерана емотивност и осетливост, таа не се плаши, немилосрдна е во своето поетско кредо, лови и потчинува со своите умешно исткаени зборови. Освен тоа, веќе во воведната песна се воочува толку карактеристичната иронија за Дирјан; таа не само што е sверка, туку таа се определува како калорична sверка – што содржи големо количество калории, односно хранлива вредност, што ако се претвори во книжевни мерки, може да се разбере како поезија што го заситува читателот, му нуди душевна храна толку потребна за раст и развој на самосвест – поезијата на Дирјан е исполнувачка и дива, впрочем како и таа самата.

Мотивот на кујнската мизансцена и густативно-сетилното познание

Лилјана Дирјан во македонската поезија несомнено се издвојува по тоа што таа во својата поезија не пишува, туку готви и го послужува читателот со „сочност што не се кроти со зборови“ (Шелева 2008: 5). Иако целата нејзината поезија, па и проза (во одредени книги има дури вистински рецепти), го отсликува тој густативно-сетилен аспект, па во овој дел би сакала да издвојам неколку песни, зашто метафорите овде не се градат само на семантичко поле на гастрономијата, туку всушност самата песна зборува за такви слики, случки, мигови. Со тоа Дирјан го задржува она традиционално женско, домаќинско и семејно. За Дирјан хартијата е како кујнски пулт, зборовите за неа се зачини, а песната е јадење кое по секое читање треба правилно да се свари.

Веќе во воведниот дел се спомна дека мотивот на кујната кај Дирјан се појавува пред сè во онаа конкретна смисла на мириси, вкусови, зачини итн. („медот и златото, восокот и робовите / а од карши стаса слоновача и амбра / порцулан и обетки, свила и дамаст, / алоја и балзам / цимет и шеќер, мускат и ѓумбир“ (Дирјан 1981: 53, „Визас, 1980“), па во нејзиното творештво сè повеќе се зајакнува поетичноста на секојдневието. Читајќи ги нејзините стихови како да ја вкусуваш песната; слушаш зборови, а мирисаш; гледаш букви, а допираш (меѓу другото и самата поетеса ја опишува својата поезија како „Посна

песна“: „Така реков / ќе ја наречам / масата во мене / со соларник / бајат леб и чаша вода“ (Дирјан 1981: 81, „Посна песна“).

Во овој дел ќе бидат истакнати песни во кои Л. Дирјан маестрално пренесува баналeн свет, едноставна домовност, секојдневна рутина на една македонска жена, мајка и домаќинка во тој возвишен занает на поезијата. Нејзините лирски контемплации нè упатуваат кон една семејна стварност, се отвораат пред читателот како минијатури на нејзиниот живот надвор од поезијата, односно кон нејзиното секојдневие, но „меѓутоа, тешко е да се открие до каде станува збор за вистинска, а од каде за фикционализирана (авто)биографија, бидејќи во неколку наврати зад лирското јас се открива жена со друго име, кое сепак секогаш е женско, односно веќе цврсто етаблираниот отпор кон патријархалниот поредок продолжува и во овие текстови“ (Стефановски 2023: 33). Како многу илустративен пример се издвојува песната „Концерт за мирис и оркестар“, која всушност е една од подоцнежните, но многу добро ги одразува иманентните својства на нејзиниот поетски израз:

„Мајка ми
кога нè вика на ручек в недела
таа подготвува
концерт за мирис и оркестар
се сè раздвижува
во нејзината кујна 3 на 4
пеат тенџериња паѓаат капаците
плитките и длабоките чинии тропаат
солта и шеќерот врнат
белиот чаршаф со белиот вез е негибнат снег
лажиците, виљушките и ножевите се штимаат
штицата за сецкање воздивнува, кромидот солзи
аванот со каранфилчето, ванилата и морското оревче,
пека за Азија
пее и чешмата
ринглите се тимпани
рерната е топлиот стомак на кујната
родното место на лебот тој расте и се прелева...“

(Дирјан во избор поезија *Светот, мојот брат* 2008: 238, „Концерт за мирис и оркестар“)

Интересна е забелешката на Шелева за тоа дека според Строс Леви кујната е место на вкрстување меѓу сировото и печеното, меѓу дивата природа и спитомената култура. За вакво вкрстување сведочи и песната „Camelus Dromedarius“ од нејзината прва поетска книга. Имено, во таа песна кујната станува машина за временско патување, поле на мечтаење или сликарско платно за денско сонување. Првите стихови хронотопот го сместуваат во трпезарија „седам на масата и јадам / половина јаболко“ (Дирјан 1981: 35, „Camelus Dromedarius“). Еден секојдневен миг – едноставна ужина во домашен ентериер, но еден залак е доволен мислено да отпатува во древниот Египет, што толку илустративно е исцртан преку мирисите („мочта ја гризе“), боите „бојата на влакното (како песокот/сивомургаво, понекогаш бело, речиси црно)“, опипливото „сувиот сахарски ветар“ и јадливо: „внатре месото ѝ прежива во котел / ѝ го печат желудникот“... (Дирјан 1981: 35, „Camelus Dromedarius“). Ништо не е случајно, па така дополнително поттекстот е заснован врз симболот на јаболкото (што е веќе од Библијата познат како пресуден плод на познанието, плод на животот и смртта). Песната почнува со јаболкото и завршува спојувајќи две различни временски димензии; минатото и сегашното и географските целини: кујната на авторката и пустината на Арабија: „грбава и грда се крева / исправена под товарот / ја фрла сенката своја / над врвот од пирамидата / под која и Тутанкамон-мртвиот / посакува жеден / парче зрело / – јаболко“ (Дирјан 1981: 35, „Camelus Dromedarius“).

Уште една песна зачната во утрински часови, родена за време на појадок, е песната „Забуна“: „Во моментот кога посакувам да ја скротам / утринската глад, гледам на масата праска и/ патлиџан“ (Дирјан 1981: 52, „Забуна“). Школски пример за сликовитост и гастрономски наслади на Дирјан, што успева во еден домат и една праска да види толку поетичност и лиричност („Таа е мека, обла, зрела и судејќи според бо- / јата и допирот под прстите го почувствувала / паѓањето /.../ Тој е тркалезен, сочен и тврд. Познат е ка- / ко плод со едногодишно стебло, кога го бе- / рам во доцни часови ме облева со овошни ми- / риси ...“ (Дирјан 1981: 52, „Забуна“) и уште повеќе, од нив да ја извлече животната лекција, односно филозофија. Иако толку совршени, толку зрели и спремни да бидат изедени, сепак го изненадуваат лирскиот субјект со својата прикриена, непредвидлива природа: „Го принесувам патлиџанот до устата и / гризам / Низ брадата ми тече душата, земјата и / сонцето – сочност што не се кроти со зборови / ниту со внимателното држење

на дланката до квор- / чавата костилка на плодот, што заедно со забите скршени потоа ми остануваат во рацете. / Плукајќи крв одлучувам: праската воопш- / то да не ја пробам. (Дирјан 1981: 52, „Забуна“). На крајот атмосферата преминува во гротескно, бизарно, надреалистично: костилката на плодот заедно со забите се крши, прска крв и некаде во заднина на стиховите молкум се прикрадува болката. Нешто на прв поглед вкусно и слатко се претвора во горко и болно, како впрочем и во реалниот живот. И токму лошите искуства, лузни и повреди се оние кои нè сопираат во животните одлуки смело да рескираме, бидејќи штом доматот не испаднал како што ветувал неговиот изглед, тогаш подобро и праската воопшто да не се проба.

Ако една од најчестите метафори за изразување на својата внатрешна состојба, за опевање чувства, расположенија и исповед е природата, односно различни состојби на природата, кај Лилјана Дирјан се појавува еден новитет во однос на поетизирањето на душевни, интимни состојби. Невообичаено за поезија, но Дирјан прави еден исчекор од клишеизираните поетски слики и својот свет внатре го отсликува преку нејзиниот надворешен свет – кујната, како на пример во песната „Оваа душа, тесто под прстите“, каде што веќе самиот наслов укажува на не толку логичен спој душа – тесто (апстрактните нешта добиваат смисла преку конкретизирање), каде што душата е претставена како остатокот од тесто што останува под ноктите на домаќинка, како трага што сведочи дека таа печела. Еве во каква анксиозна, болна состојба се наоѓа лирскиот субјект: „Оваа душа / тесто под прстите што се гмечи / месо е што крвари / артерија на квасот и зејтинот етна / хроника, карстен предел, силициум / изгоретина од трет степен“ (Дирјан 1081: 17, „Оваа душа, тесто под прстите“) – од набројување навидум неповрзани елементи, добиваме не само слика за болка и мака што го гмечи лирскиот субјект, туку и на процес на, се чини, месење леб (се меси, се пече и на крај изгорува). Понатаму поетесата, небаре маѓепсница во својата кујна, веднаш го смислува лекот за душата на неа својствен начин – „со малку смисла за кујна и / додавам ноќеска / ванила, миризливо оревче за здивот утешен...“ (Дирјан 1081: 17, „Оваа душа, тесто под прстите“). А токму таа смисла за кујна, домен на жените да хранат и да се грижат за семејството на практичен начин да не се гладни, е од клучно значење, бидејќи како што со прикриен цинизам го срочи Дирјан готвењето – има сила што „лавот и таткото ги скротува...“ (Дирјан 1081: 17, „Оваа душа, тесто под прстите“). Во вториот дел од песната Дирјан преминува во второ лице еднина: „оваа душа /.../ планина е по која / пасеш и овчаруваш / варварине, увод и овоштарник / на плодот и гревот / менза / измислица и прилог / на кралот и благајникот / животот / градот“ (Дирјан 1081: 17, „Оваа душа, тесто под

прстите“). Именката „варварине“ во вокатив се однесува на тој што ја надгледува и ја чува како овчар своето стадо, и кој според тонот во тие стихови потсетува на љубениот што со својата грубост на лирскиот субјект ѝ ја уништува душата да крвари и избувнува како вулкан („зејтинот етна“). За Дирјан кујнската мизансцена е свој вид природа, од која таа црпи и вдахновение и утеха, простор каде што таа целосно се пронаоѓа.

Кујнската мизансцена за некој кој не е Лилјана Дирјан се чини многу ограничен и многу монотон простор, скуден извор на лимитирана инспирација. А како што речиси секој стих на Дирјан нè убедува, за неа тој простор е длабок, прастар бунар што во себе крие непресушен резервоар жива вода. Па така, не е толку чудно што поетесата густативно-сетилните аспекти и мотиви ги користи и во некои од своите песни со историска тематика, како за кралот Визас од Мегара: „...медот и златото, восокот и робовите / а од карши стаса слоновача и амбра / порцулан и обетки, свила и дамаст, алија и балзам / цимет и шеќер, мускат и ѓумбир / и кога држејќи ги тврдините во дланките / кралот Визас се повлече навреме“ (Дирјан 1981: 53, „Визас, 1980“) или „Елена Тројанска“, каде што со хумор и ирониј ја завршува песната на следниов начин: „ножот и виљушката секако / ги распаруваат шевовите на душата / експлодирајќи како нова клетка / – сакаш чај, ја прашуваш / ох, планински / вртоглавица“ (Дирјан 1981: 30, „Елена Тројанска“).

Можеби не е во непосредна врска со кујнската мизансцена, но сепак би додала тука уште еден склоп на таканаречена поттематика, што ги одразува и гастрономскиот аспект и сетилноста. Тоа се песните посветени на Ориентот, во кои „доминира чувството на опиеност, занес и зачудна втопеност во Ориентот: Со сетилниот раскош на бои, мириси, глетки, носии, пазаришта, скапоцености, зачини... и правта, потта, мешаниците. Тоа е необично согласен и благонаклонет однос кон парадоксите на ориенталната култура, дополнет со носталгија, копнеж, мечтаење по далечните егзотични предели“ (Шелева 2008: 18). Покрај клучните квалитети на поезијата на Дирјан, како што се сликовитоста, визуелната компонента (пред сè бои), метафорите полни мириси, зачините и вкусовите, зачудените поетски слики посветени на Ориентот, додатно се засилува таа посебно издвоена мотивска целост, порано присутна, но сега зајакната од аспект на тактилното искуство како метафора и симбол на метафизички и емотивни нешта (пред сè се мисли на ткаенини; свила, најлон, сомот...): „И пределите се бојат со жолт сомот / и модро кадифе / лузна свила, врз лузна болка / под седефот до зрнцето песок прапочеток / скоро египетско КА / ниска зборови на најлон конец / јадица...“ (Дирјан 1997: 30, „Озирис“). Крајно префинетата метафора „лузна свила, врз лузна болка“ во себе содржи

спој од материјалното и душевното, односно од конкретното и апстрактното. Свилата како врвна семема на севкупната стихозбирка, во чиј наслов се наоѓа *Тешка свила* (1997), за Дирјан претставува своевидна метафора за онтолошкото. Сама по себе оксиморонската синтагма „Тешка свила“ е многу повеќе отколку само наслов на поетската збирка. Синтагмата е дел од песната „Дамаск, тешка свила“ („а потем се слуша / како паѓа небото / темна тешка свила“ (Дирјан 1997: 40, „Дамаск, тешка свила“) и се однесува на ноќта, небесниот свод обвиен во густа темнина, Дирјан ја потсетува на таа убава, мазна, егзотична и беспрекорна ткаенина што се произведува од свилена буба. Таа синтагма всушност ни ја предочува метафората за длабок копнеж, страсна љубов, што лирскиот субјект магнетски го привлекува кон љубениот: „Бојам свила, свилен пат кај тебе ноќе да стасам“ (Дирјан 1997: 40, „Дамаск, тешка свила“). Свилата е „сврзана со тактилната мембрана и нежноста на кожата (Шелева 2008: 12): ’Кожо моја / ме вардеше ти тогаш со својот свилен здив / од мекотели мажи, рамнодушната менажеријаʿ (Дирјан 1997: 44, ’Кожаʿ)“ и како што понатаму ја толкува Елизабета Шелева:

„Свилата е рафиниран протест, бунт против рапавоста на светот, против апатијата, неосетливоста. Свилата е вистински, лизгав предизвик. Сврзан и со морето: ’Морето е тука инаку исто / а во мене сал трпки сол / свилена макараʿ. /.../ Свилата е, конечно, испуштениот, заменетиот, алузивниот дел од синтагмата ’тешки песни, мои песниʿ – свилата е поезијата, сепак, не вообичаено лелеавата, флуидната, бестежинската, но обратно – горко зачинета, забременета од знаења, искуство, промени, крикови, бол – оксиморонски склопена и кондензирана во антиномичен облик – тешка свила!“ (Шелева 2008: 12)

Иако песната „Дамаск, тешка свила“ стана култна песна поради спомнатата синтагма „тешка свила“, песната ги истакнува и другите иманентни својства на поетесата. Таа во зборовите успеала да долови многу вивидно и живо претстава за атмосферата во Дамаск, вревата низ тамошните улици, жештината што трепери во воздухот, хипнотички гласови на муслиманскиот намаз. Но некаде на полпат песната од тој првиот дел, небаре пролог преминува во вториот дел – климаксот на песната, каде што завладува поинаква, вжештена атмосфера на игра помеѓу двајца: „на жолт песок пладне / време за молитва / кружи околу Каменот / бојам свила, свилен пат / кај тебе ноќе да стасам / да те фатам како светиш Осветлен / од внатре бучиш / под зарот трепериш / и телото ти е од злато и крепсатен / легнувам крај тебе / и патем слушам / како паѓа небото / темна / тешка / свила“ (Дирјан 1997: 40, „Дамаск, тешка свила“).

Мотивите на љубов и ерос

Лилјана Дирјан со својата поезија ја прославува љубовта, му се восхитува на телото, го празнува еросот. Во љубовната поезија на Лилјана Дирјан, на сличен начин како во анализираната поезија на Катица Ќулавкова, станува збор за поезија со набој на еросот, за поезија на отелотворување емоции, страст, копнеж по другиот, за едно целосно предавање и поистоветување со своето тело, со телото воопшто. Но поетскиот израз на Дирјан се одликува со посебни црти, тој е незауздан, самостоен, тој е вибрантен, самосвесен и номадски, тој е активен и „иницијален елемент на поетскиот изблик“ (Шелева 2008: 7). Дирјан е авторка што влегува под кожа, неретко намерно пишува за грдото, за зазорно, одбивно и непоетско што кај неа станува чиста поезија, на пр. во стиховите „Од кошулката и месото / се ослободуваш и / се оптегнуваш / по целото мое и (јас / имам врати и пукнатини / се лизгаш речиси потпрен / на душата / леплив ноќен соучесник“ (Дирјан 1981: 67, „Пукнатина“). Лирскиот субјект дрско се обраќа кон својот љубовник кога тие си ги откриваат лузните и тајните еден на друг и се предаваат на водата да ги преплави: „од помислата / како одеднаш месото ти заигрува / при паѓањето / мразот и челото пукаат / дрско / навлегува во пукнатината / вода-давеници“ (Дирјан 1981: 67, „Пукнатина“).

Љубовта оди преку стомакот, вели поговорката, и со што може повеќе да се изрази љубов отколку преку грижа за некој. Вредните домаќинки го прават токму тоа, на својот љубен му готват, печат, приготвуваат; оттука најинтимната блискост со своите се одразува токму во заедничките оброци. Оттука произлегува и вкрстувањето на Дирјан на романтични, разгорени од страста односи со кујнски мизансцени, како и во песната „По одлуката“ од нејзината дебитантска стихозбирка, каде што рерната претставува вжештено место или момент на острастена љубов, тука профилирана со високите температури:

Одеднаш
200 С во рерната
го прават своето
пука
испотен
костен во зборот
се разлеваат
под колачот

(оваа кожа порозна)
мириси
го отворам прозорецот
цела ноќ
да солзат влажно
лозите-мускули
секој час (час е)
кога говорот
крцка
се крши
вилицата
со твојот тост и
мојот мармелад
нешто толку присно
појадуваме
внатре
(Дирјан 1981: 73, „По одлуката“)

Повторно утринскиот заеднички оброк – појадокот – ја симболизира убавината на вистински интимен однос, кога едноставно во тишина, во тивка сигурност на секојдневна рутина се ужива во присуство на другиот, на семејството.

Дури и во своите љубовни песни или песни што зборуваат за однос јас – ти, сите очекувања и неразделни од нив разочарувања, сите исчекувања со тага, впрочем сите нијанси на љубов во стиховите на Дирјан се опишани на нетривијален начин, иако понекогаш станува збор за клишеа. Таа била мажена за врвниот македонски поет Богомил Ѓузел, што напати суптилно го спомнува во своите стихови. Ироничниот наслов „Очекувајќи утрински вести“ ни ја предочува песната за една веќе еднолична динамика помеѓу маж и жена, кога бракот по одредено време стасува до излитеност, го губи својот сјај и веќе не е толку возбудлив. Дирјан не идеализира и не романтизира, „претераната емотивност, нежничење и сентименталноста се состојби од кои Лилјана Дирјан особено се клони. Дури и во изразување на љубовта таа е намерно скржава, нејзините стихови се искажани од стиснато грло, со депоетизиран јазик. Тоа не е отсуство на емоции: се работи за една нова емотивност која се плаши од красноречивост, од општи места, од банални фрази“ (Урошевиќ 1981: 86). И така во таа песна поетесата зборува за онаа брачна

монотоност и рутина, кога меѓу двајцата е веќе постигната толкава блискост што веќе се преминати сите граници, освоени се сите калиња (како што со иронија вели Дирјан: „до таква блискост зацапавме, еве / не губејќи време во постелите се трампаме / за уште светлина“ (Дирјан 1981: 61, „Очекување утрински вести“) и настапува здодевност на извесното и блага иритираност поради коегзистирање, на што алудира и прецизно одбраниот глагол „судираат“: „каде линиите ни се судираат во погледот“ (Дирјан 1981: 61, „Очекување утрински вести“). Погледите не им се среќаваат, ниту се спојуваат, тоа е судир. Или интересно, тие се споредени со бродоломци кои доживеале огромна хаварија на отворен океан „што по штиците на спасот – се држат / до телата свои“ (Дирјан 1981: 61, „Очекување утрински вести“), како последен дел од својот идентитет. Единствено што тие уште исчекуваат со некаква наслада на незнаење се утринските вести за време на појадок, кој иако ги собира во заедништво, тука нагласено е дека тие двајца седат еден спроти друг, масата помеѓу нив ја нагласува далечина: „од утрото следно / очекуваме / секој од својата страна на масата / утрински вести / и нешто од што / следниот стих ќе залае / од својата страна на синџирот“ (Дирјан 1981: 61, „Очекување утрински вести“), како сопствено искуство и метафората за острови: „од островите никаде незабележани а создадени“ (Дирјан 1981: 61, „Очекување утрински вести“). Иако островот во поетското творештво на Дирјан има значајна улога како специфичен поетски хронотоп во рамки на медитеранската флора и фауна, често е присутен и како метафора за одвоеност, осаменост, како и тука[11].

Во контекст на посочувањето на, од една страна, љубовната тематика и, од друга, симболот на морето и водата, неопходно е да се спомне и песната „Стариот завет, повторно“, односно нејзиниот прочит од страна на Е. Шелева:

„Интуитивно застанувајќи на страната на екстатично повишениот тонус на доживувањето, во кој флуидно се изедначуваат подвижните морнари, мирисот на јажето (етимолошки – канабис) и јасминот – со реторичката незаузданост на поетите, морнари во морето на јазикот кој ’капе по подот на светотˇ, дарувајќи му нов и убав сјај; и исто така раскошна ведрина (творечки канабис, јаже за врзување на светот со бога, или со боговите, низ опојниот миризлив чад на песната), Л. Дирјан, уште еднаш, сосем непринудено потсетува на шаманската дарба на творењето, на императивното сплотување на магијата со пишувањето, след кое извира неповторливото космичко

[11] Слично метафората на остров ја означува индивидуализираноста и осаменоста на луѓе и во песната „Среќна нова“: „осамени острови чиновници, изморен градски ситнеж“ (Дирјан 1985: 13, „Среќна нова“).

единство и идентификација на лирското јас, со бесконечното Море на битието“ (Шелева 2008: 22).

Оваа песна е проткаена со референци или надоврзувања на други литературни дела, како веќе самиот наслов зборува за таа алузивност – „Стариот завет“. Дирјан се потпира на различни мотиви од древните култури и религии, особено од Библијата: Ерихон, Левијатан, реката Стикс, Хуни, Авари... Што се однесува до самиот наслов, нè потсетува на Стариот завет, на заветот што Бог го склопил со Израелците, во Библијата, па токму со овој завет нив суверено и решително ги нарекува за свој избран народ, па така и тука, бидејќи се работи за повторна средба на маж и жена, можеме насловот да го разбереме како потврда на претходно склопениот љубовен завет. Песната е прекрасен лирски приказ на повторна, долгоочекувана средба помеѓу маж и жена. Читајќи ја песната стануваме сведоци за интимната, вистинска радост што е поттикната од враќањето на саканиот, кога нејзиниот копнеж по неговиот допир кулминира во конечно исполнување на нејзината желба: „лицето на жената го душка лицето на мажот / ака по ридот на носот, по долините на брадата / по брокатот на кожата, до изворите на очите“ (Дирјан 1997: 31 „Стариот завет, повторно“). Поетскиот израз во тие стихови не е емотивен, сведен е исклучиво на опишување дејствија, небаре станува збор за репортажа на љубовен чин. Но токму асоцијациите кои со вешто одбраните метафори се еротизирани, го засилуваат страсниот набој на песната. Поради нив, на рамниште на целата песна, можеме сепак да ги распознаеме доминантните физичките чувства: нежност, сензуалност, женственост, но воедно и бурна страст, огнена љубов, вистински ерос, изразени со неколку творечки постапки. Како прво, со мотивот на море, кое го бранува силен ветер: „ги занишува наеднаш ветерот на тундрата /.../ (морнари по палубите / се потпираат на јажиња од канабис) / среде мореееее“ (Дирјан 1997: 31, „Стариот завет, повторно“). Другата постапка би ја нарекла надминување на визуелното и аудитивното во поезијата и отворање една нова димензија пред читателот, која веќе се спомнуваше, а тоа е аспектот на мириси и вкусови (сол, чајот монголски – маслото топло, јасмин, ...), ткаенини (брокат) што се појавуваат и во овие стихови и ги вклучува читателите во возвишено сензуално чувствување на секоја пора, на секој поединечен атом на прегратки, бакнежи и допири што ги опејува Дирјан.

Иако во своите стихови поетесата ги негува нежноста и женственоста, како што веќе со неколку примери беше прикажано, своевиден контрапункт претставува компонентата на еротизмот што се одликува преку дива страст, плотна сензуалност, раскошно изразување љубов, и сл. За таков ерос, меѓу другото, станува збор во песната

„Високи температури“: „Во уморни кратери / внесуваш динамит /.../ внатре те чека мојата тврда сегашност / заборавената археологија, моите ископини / месо во осама откриено / продираш во рудните јами и понатаму минираш / кратерите цутат / печурка / го разнесуваш јадрото / во магмата ми се сместуваш течна“ (Дирјан 1985: 24, „Високи температури“), каде што „Мажот, во овие немирни слики на еротски копнеж, е претставен како див, нескротлив, растреперен звер“ (Шелева 2008: 16). Иако песните со еротичен набој во поезијата на Лилјана Дирјан навистина се полни со страст и возбуденост, тоа не се постигнува преку прекумерно чувствително пеење (за што и меѓу друго и самата поетеса во еден свој стих го признава: „лебот не се купува со емоции“ [Дирјан 1985: „Песни, што со вас?“]). Оскудно изразените емоции кај Л. Дирјан не значат и оскудност во чувствувањето, бидејќи во нејзините песни „има цело едно изобилство на сетилни сензации, расположенија, емотивни состојби, емоционални односи кон светот, но тие никогаш не се изразени директно, со вообичаени клишеа“ (Урошевиќ 1981: 86), бидејќи поетесата, ако се земе под лупа јазичниот дел, пишува повеќе фактографски, таа објективизира, како да опишува некој хемиски експеримент, научно истражување, физички процес. Токму поради таквиот начин на опишување дејствија како во тој конкретен пример, „Високи температури“, односно опишување на процесот на експлозија[12] на динамит, опишани се наративно, чекор по чекор, користејќи поими и изрази што постепено ја воведуваат експлозијата до реализација (чекорите во второ лице еднина: „внесуваш динамит“, „запалуваш фитил“, „продираш во рудните јами“, „миниpаш“, „го разнесуваш јадрото“; а состојбата во прво лице еднина: „уморни кратери“, „внатре / те чека мојата тврда сегашност /.../ месо во осама откриено“, „тајните места / течното злато / експлозивот е сув“, „во магмата ми се сместуваш течна“). Читајќи ја песната, токму поради таквиот вид поетска постапка, владее атмосфера на силна возбуда и сензуалност. Интересни се и последните три стиха, што стојат одвоено од првата подолга строфа како некоја постексплозивна тишина, смирување: „за неколку ери / расне свежа трева / и млекото мириса на барут“ (Дирјан 1985: 24, „Високи температури“) – стиховите што го метафоризираат зачнувањето: местото каде што еруптираше динамитот, се оплоди и сега расте нов живот, додека изразот „млекото“, несомнено алудира на хранливата течност на жена мајка.

[12] Конотациите на некаква ерупција или експлозија, изразувајќи го еротичниот набој, се прилично чести во поезијата на Л. Дирјан: „само што не рикнал лавот Јас-Ти / и лавата љубовни вируси не го зарази подножјето на гра- / дот“ (Дирјан 1985: 27, „Поглед-Угриз“) или во песната „Бродолом“: „имам време да погледнам небо само /.../ да ослепам од прекрасната експлозија / пред да потонам“ (Дирјан 1985: 31, „Бродолом“).

Како во песната „Високи температури“ така и во стиховите насловени „Бродолом“, атмосферата е крајно набиена со страста, со еротични конотации:

„Се насукувам на твојот ’рт на добра надеж
прска бродскиот клун, вреска кормилото
откажуваат мерните инструменти, барометарот
полудува, илјада атмосфери
вода во часовниците, компасите се лепат
за твојот магнет север па север
С.О.С. емитирам С.О.С. безуспешно
илјадити дел од секундата
продира
вода-вода-вода
ранети места
бродски тајни, исцртани графикони на патувањето
поплава-пооплава
земјата од настанот се тресе
релјефот на морето се преобразува
и котвата, ах котвата
имам време да погледнам небо само
да потурам запалив озон
да го подметнам љубовното месо
да се свртам кон пејзажот
да ослепам од прекрасната експлозија
пред да потонам

декември 1983“
(Дирјан 1985: 31, „Бродолом“)

Песната во целина како целина претставува метафора за бродолом на разумот, рационалноста и насукување, секаква одбрана врз ’ртот на љубовта. За таа неразделна поврзаност, односно за меѓусебната рефлексивност помеѓу морето и љубов (разбрануваното море и разбранети емоции) многу е пишувано веќе во главата за еротизирана асоцијативност во поезијата на Катица Ќулавкова, бидејќи и таа во својата

љубовна поезија вдахновението го црпи токму од непресушниот резервоар на океанот. За тоа станува збор и во песната „Бродолом“ на Лилјана Дирјан. И во нејзиното творештво љубовта е разбрането море што ги голта бродовите во својата безгранична прегратка и им ја одзема контролата на морнарите. Дирјан чисто, прецизно, навидум пак фактографски зборува за страшна хаварија, беспомошна ситуација во која се нашле морнарите. А всушност тоа е само метафора за љубовен чин, кој завршува со ослепување од експлозијата (пак метафора за катарза во финалното спојување на две тела) и конечно во потонување, со други зборови со смрт, што непосредно алудира на сексуален климакс, кој на француски се нарекува *La petite mort*, односно „мала смрт“.

Зборувајќи за љубовната тематика и еротизираните асоцијатиции во поезијата на Дирјан, неопходно е и на ова место да се спомне аспектот на гастрономија и елементите на храна, што во нејзини стихови добиваат метафорично значење и посебна алузија. Плотните наслади таа ги изразува преку метафори за гастрономски уживања, што е честа постапка во уметности како што се сликарството или поезијата. Храната може да изрази и отворено сексуални квалитети. Храната делува како визуелна метафора за полов однос во многу уметнички форми. Може да пренесе сладострасност и сензуалност (долга снимка на зрел плод), искушение и возбуда на желбата (остриги како афродизијак) и консумирање и исполнување (споделување храна како размена на телесни сокови). За тој вид гастрономски ерос можеме да зборуваме и во песната „Секојдневно утро е кога“: „И потоа тој вкус горчливо миризлив / во лажицата пред тебе. Наутро појадуваш. Го / опипуваш жариштето. Кратерот на грлото. Пепелта во отворот. Внатре. // Со голтка свежа вода го потиснуваш поленот / бивш, процесот утрински. Мојот мед. Го / облекуваш палтото. Леплив и лизгав, веќе си надвор“ (Дирјан 1985: 32, „Секојдневно утро е кога“). Сладок мед, леплив мед, мед што се прелева, што се цеди низ лажица. Лилјана Дирјан мошне вешто ги користи карактеристиките на медот, неговата текстура, мирис, изглед, бои и вкус за да го опише слаткото утро од љубовни наслади:

Како пчелите на дрвото бадемово се вселувам во тебе. И
потоа тој вкус горчливо миризлив во лажицата пред
тебе. Наутро. Појадуваш. Го опипуваш жариштето. Кратерот во грлото. Пепелта во отворот. Внатре.

Со голтка свежа вода го потиснуваш поленот бивш, процесот утрински. Мојот мед. Го облекуваш палтото. Леп-

лив и лизгав. Веќе си надвор.

Зад тебе гребе мачка.

(Дирјан 1985: 32, „Секојдневно утро е кога“)

Во тие стихови има многу типични елементи за Дирјан: изрази со сексуална конотација (кратер, го опипуваш жариштето, леплив и лизгав), утрински ритуал на заедничко појадување, метафора на мед[13] и поврзано со тоа и на Л. Дирјан омилени нијанси на жолто, златникаво. Елементот на медот, како лирски објект кој често се појавува во песните (понекогаш и во необични комбинации), има јасен стилски ефект: преку храната се доближува и се прави поконкретен лирскиот свет, а вниманието на читателот се поместува од сликата и зборот кон сетилата за мирис и вкус. Кога поетеса му се обраќа на тој во второ лице и му се обраќа со синтагмата „мојот мед“, звучи како да го довикува со некоја варијација на нагалено „мое сонце“, „мое злато“. Медот како симбол на огромна вредност е еден од двата атрибута на Ветената земја во христијанство, а исто така и во исламот се ветува дека реки мед ќе течат во рајот. Оттука, кога на тој му се вели „мојот мед“, како да му се припишува најголемата вредност што може да ја има. Меѓу другото, тоа метафорично поле веднаш е проширено во првиот стих кога Дирјан ја илустрира интимната блискост, домашност, со кошницата на пчелите што виси токму на бадемовото дрво. „Токму“, бидејќи бадемите се едни од најсилните средства за стимулирање на сексуалниот апетит кај жените и поттикнување желба меѓу партнерите, и „токму“, бидејќи бадемот често се смета за симбол на будност и ветување поради неговото рано цветање. Тоа дрво е прво што расцутува во Израел и тоа веќе во доцна зима. Во разни древни култури, бадемовите цветови означувале преродба и надеж. На пример, во древна Персија тие се сметале за знак на среќа и просперитет. Затоа, тие стихови со метафори за мед, бадем и пчели ја изразуваат длабоката љубов на поетеса кон нејзиниот љубен.

[13] Мотивот/метафората на мед како нешто скапоцено, богато, благородно и некоја насладувачка се појавува многу често во поезијата на Лилјана Дирјан. Неколку примери: „Сè што беше за неа / беше на него и таа слепост / (сатки, мед, пчели) / во поверение и во стисок на тела“ (Дирјан 1997: 41, „Тие“) или во песната посветена на мајка ѝ, кога Дирјан зборува за смртта на мајка ѝ: „Да, / и со малечкото лажиче би те ранела, мајко моја, со овој сончев / медоносен нектар“. (Дирјан 2020: 51, „20 јули 2010“).

Медитеранската компонента

Симболот со кој Дирјан ја излева својата душа во зборови се несомнено и море, вода, океан: разбранувано море, површина на вода, како бранување на човечкиот инстинкт и страста, пред сè во рамки на медитеранското, на тамошната флора и фауна. Токму оваа значајна компонента ја истакна и Е. Шелева: „Во ритамот на трпеливото вдишување и издишување на медитеранското, суштественото и Средоземно Море, но исто толку и метафизичко, универзално, космичко и поетско море, низ флуидната метафизичност на песната, Лилјана Дирјан ја испишува возбудливата трага и сведоштво за својата лична и поетска индивидуализација“ (Шелева 2008: 22). Мотивот на море се појавува во песните – „Во недостиг на докази“: „Остригата е, (ох, отворено око мое) / остров од коска и морска содржина ... а гласот морски по ушите ми шета“ (Дирјан 1981: 23, „Во недостиг на докази“), или „Медуза“, чиј наслов наликува на симбол за идентитетот на поетесата: „По толку широчина / крстопати на морски струи / сол од секаде / како да жарам и боцкам / без месо, минато и ’рбет?“ (Дирјан 1985: 47, „Медуза“). А за тајната, цврста, нераскинлива врска со морето „морето ме издишува / јас го вдишувам“ зборува и во песната „Крф“, каде што како да му остава на син ѝ аманет во форма на благослов, таа му посакува: „да држи плод, да лиже сол, да цеди масло /.../ морето да му се стори брат по мајка“ (Дирјан 1997: 18, „Крф“).

Во едно од интервјуата, Лидија Капушевска-Дракулевска ѝ го постави на Лилјана Дирјан прашањето како таа го восприема светот, што ја возбудува и го буди тој автентичен, допирлив ерос во нејзиното творештво, на што Дирјан дава сликовит одговор, идентификувајќи го својот опус со копнеж по имагинарен овоштарник. Таа кажа: „Сè наеднаш добива тело. Тоа е црвено, портокалово, жолто, тркалезно, малечко, големо, обло, валчесто, сочно, сјајно, мазно, слатко, освежително. Ако телото го држи овошјето, тогаш овошјето го држи телото, ..., и тоа е тој вистински миг, тој ерос на сонцето и слаткоста. Тоа е мигот кога на своето тело можеме да му подариме овошно тело“ (Разговор со Лилјана Дирјан, Л. Капушевска-Дракулевска, објавен 10.12.2021). И токму за овој вид отелотворување станува збор во стиховите наречени „Маслинка“. Толку суптилно, толку меко, природно и дури несвесно за читателот се случува отелотворувањето на маслинката, спојувањето на телото со овошјето, поврзувањето на овошјето со телото, за да не се знае дали маслинката го позајмува женското тело или напротив, женската плот станува маслинка:

„Распукнато и кворчаво тело

на полпат кон плодот си

од земјата исцицана горчино

древна и сочна коско

плискана од животот крај тебе

(и небото те залажува и морето те заведува)

испружена

климата ја стоплуваш и подрачјето

додека се пораѓаш сама

на островот бесшумно и долго

за рожбата црна и дробна

да распукне преносена

пред забот машки

разлевајќи во усните

плима од масло.“

(Дирјан 1981: 21, „Маслинка“)

Од рането, кревко суштество, што и небото го залажува и морето го заведува, станува животодавачка сила што има моќ да влијае врз расположението и природниот тек на нештата: „испружена / климата ја стоплуваш и подрачјето / додека се пораѓаш сама“. Кога читателот веќе мисли дека ја доловил вистината во стиховите, последните зборови го изненадуваат со својот вкус на екстаза. Колку флуидно, лирично и нежно преминува Дирјан од медитеранското овошје на разбранета сензуалност. Таков минорен, банален чин на загризот во медитеранското овошје авторката го прикажува мошне страсно, по малку еротизирано, а токму придавката „машки“ на самиот крај ја потврдува двосмисленоста на маслинката. Читајќи ја песната, буквално се чувствува горчливиот вкус, се мириса древното маслиново масло, што мислено поетесата секогаш ја носи имено на Медитеранот.

Маслинката како асоцијација на морето, на Средоземното се појавува и во песната „Прилив, одлив“, што совршено го доловува ритамот на море („морето надојдува / вода копно / копно небо / морето се повлекува“ [Дирјан 1985: 25, „Прилив, одлив“]), кога тоа се ниша помеѓу плима и осека: „Маслинки во мислите / зрнести сонца“ (Дирјан 1985: 25, „Прилив, одлив“). Таа песна е напишана во една необична лирска мелодија, нежна, романтична ода на морето, опишувајќи ја интимната врска со морето, неговото движење и постојаниот однос со копното небаре се двајца вљубеници. Песната може да се опише како повеќедимензионална, бидејќи ги буди сите сетила. Метафорите се мошне поетични и сликовити: „морето се повлекува / грозје по рабовите / маслинки во мислите / зрнести сонца /.../ песокот по зимските постели се мрести / сончеви риби пливаат ноќе / сакам да сакаш да / сонувам сонуваш“ (Дирјан 1985: 25, „Прилив, одлив“).

Медитеранската компонента зазема клучно место во поезијата на Дирјан воопшто. Тука е диптихот за островот Ластово (полна со лудистички игри со зборови, песната „Кон Ластово I“ исткаена од зборови што започнуваат на „о“ и „Кон Ластово II“) или песната посветена на грчкото пристаниште Кавала: „Со влажни небески погледи / (и ушите ти се полни морски ветер) / и морето надошло во тебе / за последен пат те засолило / да се сочува твоето свежо месо / твојот „зглоб на светлоста“ (Дирјан 1985: 9, „Кавала, патепис“) итн. Како што забележа Л. Капушевска-Дракулевска „Таа не го крие својот восхит од раскошот на бои, мириси, глетки, носии, пазаришта, скапоцености, зачини... Поетските слики се особено визуелни и впечатливи, а гамата од бои и нијанси соодветствува на азискиот пејзаж: жолта, окер и бела, која е во корелација со солта и морето“ (Капушевска-Дракулевска 2018: 316). Имено, симболот на солта е еден од најиманентните во поезијата на Л. Дирјан, „таа е именител на неутоливата жед по креација, копнеж по животот, симбол на свежест, морска опорост и жестокост“ (Шелева 2008: 7). Тој симбол може да се разгледува од аспект на зачин, но и како составна единица на морето. Во првата стихозбирка на авторката, во првиот циклус песната „Солана“ ја открива таа скришна, длабока врска меѓу поетесата и солта, која е толку слоевита, многузначна, поради што „речникот на симболи ја толкува солта низ вековите“ (Дирјан 1985: 20, „Кон Ластово II“). Тоа не е само кујнски зачин, туку таа е дел од неа, како што пее поетеса „затоа што ме дефинира“ и понатаму „таа во лебот и морето / јас од неа и морето / се ожеднело / отежнало / и повторило“ (Дирјан 1981: 15, „Солана“). Како што ни посочува авторката, солта е неразделив дел од морето, таа е и во лебот и во морето, и е амбивалентна; иако е честичка во вода, во исто време таа ожеднува.

„Не само поради отсуството
на пејзажот со човек и
чинија со догорчиња и
дијалог
хранлива материја
плус
лебот домашен
ами
затоа што ме дефинира
во кујната
меѓу кутиите со продукти
во постелата
утока на љубовта
еднакво
со водата и сушата
двојство
таа во лебот и морето
јас од неа и морето
се ожеднело
отежнало
и повторило“
(Дирјан 1981: 15, „Солана“)

Интересно е што Дирјан во песната вклучува некои народни, традиционални мотиви, како што е комбинацијата на леб и сол со која се пречекуваат гости. Како и другите, и тие стихови се градат врз основа на бриколаж – имаме минијатури споени во целина, како некој витраж во црква се набројуваат апстрактни нешта како пејзаж, љубов, итн., а од друга страна, тие се дополнуваат со конкретни и банални нешта: чинијата, кутиите со продукти, постелата и сл.

Многу лирична и поетична е песната „Мојот човек“, која ја вкрстува таа неограничена котлина вода – море со ограничените четири ѕида на станот: „Изморен / се движи по палубата на станот / се напрегнува по полни хоризонти / контури на копно / бродот наеднаш му се занишува / удира со клунот во подводните мисли / морето-мора навлегува нагло“ (Дирјан 1985: 11, „Мојот човек“). Синтагмата „мојот човек“

најверојатно се однесува на мажот на писателката, кој и самиот бил поет, а знаејќи за меланхолични души, сензитивни длабочини и разбрането внатрешно море што најчесто ги исполнува уметници, во стиховите очигледно станува збор за некаква внатрешна вознемиреност на маж ѝ на која Дирјан сведочи и набљудува во исчекување на некаква избувливост: „седам спроти настанот / и стареам во секунди / божем ги надгледувам морските болести / а всушност чекам плима / пред јазикот да ми се стори / јаже за бесење“ (Дирјан 1985: 11, „Мојот човек“) – значи во исчекување е на некаква ерупција од емоции.

Друштвото на маж ѝ и морето заедно се наоѓа и во воведната песна од четвртата стихозбирка *Тешка свила* (1997), во песната „Месечина, трудна“. Тие стихови навестуваат една нова нота во поезијата на Дирјан. Покрај конкретното, неконвенционалното, понекогаш отсеченото и суровото, сега се појавуваат и ноти на една нежна лиричност, мека, сонлива поетичност, што можеби е поврзана со нов животен период во кој влегува писателката – мајчинството („јас растам внатре / и живеам со две срца / не можам да го довикам ниту видам / моето мало и живо невидено дете“ [Дирјан 1997: 9, „Месечина, трудна“])[14]. Песната „Месечина, трудна“ започнува веднаш во второ лице: „Те гледам од спротива како пишуваш / додека моето мастило исчезнува во мене / во песок песна / си ги земаш очилата, земаш нова хартија / колку за една ноќ / и почнуваш да бидеш сам“ (Дирјан 1997: 9, „Месечина, трудна“). Читајќи ги тие стихови, стануваме дел од еден интимен, домашен миг кога мажот и жената се во својот дом; тој пишува, а таа го гледа и одеднаш, иако блиски и заедно во иста просторија, тие почнуваат да се оддалечуваат и да стануваат два посебни острова. Интересно е дека поетесата во таа ноќна осаменост, размислувајќи за своето уште неродено дете, слушајќи ги вестите на телевизија, прибегнува кон своето вечно засолниште – кон морето: „на екранот вестите се вообичаено лоши / но, човек може и од најобичните штици во станот / што крцкаат при одење / да биде на брод / и со погледот низ нискиот прозорец / наместо замрзната бавча да здогледа море / со полна месечина / и така цела зима – крши мраз / прави проток / на палубата сме ти и јас“ (Дирјан 1997: 9, „Месечина, трудна“). Тие стихови ни ја сумираат и темелната поетска постапка на Дирјан, а тоа е преку конкретното да се профилира метафизичкото, односно од најобичните нешта да се направи брод, да се направи песна што плови по отворено, длабоко, разбрането море – животот. Треба да се има тој правилен поглед, со кој наместо градина низ прозорец ќе се здогледа океан.

[14] За тематиката на мајчинство посебно се зборува во следниот дел „мотиви на женската улога“.

Песната е интроспективна, Дирјан како да ги исповедува своите мисли, своите чувства на тага и страв, кога вели „крикот на галебот во мене / од пафтањето на замрзнати крилја / кои немаат (кое е ова место и време?) / каде да слетаат“ (Дирјан 1997: 9, „Месечина, трудна“). Стиховите од секојдневен, семеен свет на млад пар во очекување на дете, нè понесува директно на отворен океан, полн длабоки бездни, безгранична широчина и ни го открива чувството на внатрешна заробеност на поетесата, на нејзиниот копнеж по место каде што ќе може да се пронајде и да ги одмори своите крилја.

Мотиви на женската улога

Во својата поезија, Лилјана Дирјан внесува и теми на родови стереотипи, односно на нивно оспорување, пред сè на оние што се вперени кон однапред одредената улога на жената од страна на општеството. Од тој аспект значајна е песната „Ќе правиме куќа или сирење“, во која Дирјан ѝ изразува чест и почит на жена мајка. Необичната алтернатива, односно изборот помеѓу правење јадење и градење дом станува симболика за улогите на мајка, како домаќинка, воспитувачка и таа што се грижи за домашното огниште, и татко, од друга страна, кој е одговорен за кровот над глава и материјалната снабденост на семејство. Прашањето го поставува таткото, кршејќи го лебот: „Ќе правиме куќа или сирење / прашува татко ми кршејќи го / во залаци лебот“ (Дирјан 1981: 10, „Ќе правиме куќа или сирење), а мајката одговорот го дава без зборови, со самото дејствие: „мајка ми влегува / потпирајќи ги sидиштата, мислите / (а има толку тркалезни форми) / зема од лебот, прстите ѝ се влажни / и гледам уште како утробата ја соли“ (Дирјан 1981: 10, „Ќе правиме куќа или сирење“) – таа е вистинската поткрепа домот да не се распадне, или како што пишува Е. Шелева „мајката ако ја сфатиме и како симболична улога, значи, ја има функцијата на потпора, на подлога, на огниште и домовност. А токму истрајноста и трпеливоста можат да бидат далеку потешки обврски, одошто е тоа постојаната обнова и акција на градбеноста“ (Шелева 1997: 85). Како и во многу песни на Дирјан, и во таа песна хронотопот е трпезаријата и времето на заедничкиот оброк (на почеток од песната лебот го јаде таткото, а на крајот од него зема и мајката). Кршењето / земање леб алудира и на оној сакрален чин на Господовата вечера во христијанство, што ја нагласува посебно единство на верници и нивната сплотеност во едно, што пак зборува за значењето на жена домаќинка, што со приготвување се грижи за тоа единство меѓу членовите на семејството. Уште еден момент кој укажува на силата што ја има жена како мајка и како домаќинка се примордијални елементи на Големата мајка или Матер магна; се спомнува утроба (интересно е што во стихот мајката ја соли, што може да се поврзе со одржување

свежина), почва од каде што израснува семе на животот, а и телото на самата мајка е опишано со тркалезни форми, што потсетува на Вилендорфска Венера – божица мајка, чие тело симболизира плодност и мајчинство.

Уште една тема за која можат да пишуваат (барем целосно веродостојно) исклучиво жени е темата на мајчинството. И тоа е цел спектар на неописливи нијанси, што се протега од самиот почеток, кога во женското тело почнува да бие второто срце („јас растам внатре / и живеам со две срца“ [Дирјан 1997: 9, „Месечина, трудна“]), преку самото искуство на породувањето, до воспитувањето и посебната врска меѓу мајка и дете, итн. Тоа се слатко-горчливи мигови што жената ја менуваат однатре нанадвор, ѝ даваат нова улога и нова положба, влијае врз динамиката на другите односи и ја исполнува (како и обременува) жената на еден специфичен начин. Лилјан Дирјан ѝ се посвети на оваа тема особено во стихозбирката *Тешка свила* (1997), каде што му посвети на син ѝ еден цел циклус песни наречен „Постанок“. Во тој циклус, во поетскиот глас на Дирјан доаѓа до една промена. Нејзиниот израз станува помек, рабовите од нејзините зборови веќе не се толку остри, бодликави, мислите ѝ не се трнести, гротескноста бледнее, хармоничноста станува поцврста, во стиховите се насетува радост и одредена катарза. Но, нејзините темелни одлики, како што се сетилниот аспект (на пр. мириси: „а тој мирисаше на лекови и ноќна смена во / болница“ (Дирјан 1997: 10, „Борјан, книга на родени (извод)“), „а домата ни мириса на свежа елка“ (Дирјан 1997: 14, *******), звучноста: „се најави со плач сличен на кинење кеса од / хартија“ (Дирјан 1997: 10, „Борјан, книга на родени (извод)“), колоритноста („жолтиот шафран на Џајпур“ (Дирјан 1997: 10, „Борјан, книга на родени (извод)“; „...бојата на малахитот“ (Дирјан 1997: 10, „Борјан, книга на родени (извод)“), и сликовитоста остануваат иманентни својства на нејзиното творештво:

„Кога дојде те препознав
иако ти за прв пат доаѓаш кај мене
се најави со плач сличен на кинење кеса од
хартија
твоите неодлепени алвеоли
се наполнија со прв воздух
а тој мирисаше на лекови и ноќна смена во
болницата
а мене ми се стори

дека географијата се зашемети
зошто во ист миг
доаѓав кај шумите на Амазонија
го лижев снегот на Кавказ и трчав
по жолтиот шафран на Џајпур
тоа растојание ме делеше од тебе
од моето срце до клисурата теснец
по која итав низ диви води
самата вода, сета дива, самата два брега
кајак превртен, крајбрежје, вегетација
од семката страст, низ страсна трска
дишев живот и смрт
до тебе
мое ново годишно време, небо
што се истура од плач глад врз мене
да те завиткам во прегратка
мојот единствен имот – јазикот
во кој те чувствувам
огните сред куќи
што ме огреваш и ми го осветлуваш и
најдалечниот збор
во речникот квасец
надојдуваш
од мојата топлина – раснеш
го земам мракот в куќи
како мастило
со кое ја испишувам бојата на малахитот
(тој најзелен прав господов со кој се сликале
очите на светците по нашите краишта, за да
блеснат болка)
за да ти блесне во очите ти
при погледот прв кон небесата“
(Дирјан ирјан 1997: 10, „Борјан, книга на родени (извод)“)

Една од нијансите на таа лепеза на мајчинството е постојаното жртвување лични пориви, копнежи и потреби и понекогаш во сето тоа давање и грижа за другиот, идентитетот на жената може да почне да се заматува или разводнува. Во своите песни посветени на улогата на жена мајка, Дирјан прозборува и за таа распнатост помеѓу мајчинството и творештвото, кое отвора и некои прашања за родовата еднаквост во општеството. Додека маж уметник продолжува да твори, жената токму поради (нова) улогата на мајка често се соочува со предизвици на креативна криза и дури може на некое време да престане да пишува, како што признава и самата Л. Дирјан: „Овој лист хартија е антарктик / континент замрзнат / неоткриен / што е споредено со него овој снег / во мене натрупан / што ги покрил зборовите семки / што ги положив во бивша топла утроба /.../ бел бескраен хоризонт со полна месечина / MATER MAGNA / наеднаш ноќеска се поткрева во јазикот / буквите се раздвижуваат / учат да бегаат повторно надвор / додека го суредувам тоа белилото во главата / на подот се создава новото номадско / кралство на син ми / што допрва учи да стои на нозе“ (Дирјан 1997: 14, *******). Дирјан отворено го споделува со светот чувството на осаменост, на неисполнетост поради цената на мајчинството што се плаќа и со лична творечка јаловост: „еднаш сум девојчето, еднаш кибритчето / еднаш гледам однадвор, еднаш горам / одвнатре / нови песни немам / мразот нема бајки за утеха / семките — молчат / обвиткани во кожуви / внатре срцата ми чукаат забрзано / понекогаш плачат во осаменост / солзите ми се нова замрзната покривка / ќе преживеат под нив само ретките / ’ртењето – искуство“ (Дирјан 1997: 14, *******). Слични мотиви се застапени и во следната песна, што содржи голема болка, помиреност дека да се биде мајка е да се откаже од својот „јас“ и да се зајази бурното море на вдахновение. Но тоа Дирјан не го пишува со горчина или замерка, туку со смиреност и достојност, и пред сè со љубов кон детето:

„Во нашата куќа има многу стара хартија

за тебе тоа е нешто што шушка, се кине и те

весели

на подот

нередот е твојата слобода

на масата ги распостилам скоро кришум

старите ракописи

тајните шифри, хиероглифите нечитливи

за ова време

одвај се движам низ своите сопствените

бивши зборови

сум ја заборавила шифрата и кодот

влезот е затворен, сликите останууваат

внатре

поезијата за она НАД

со кое во своето бившо време можев да

чекорам над вода

гледајќи во небото

сега ги вртам бившите животи

(небаре се касети)

додека ти на подот

кинеш стари книги и се кикотиш

не разбираш

како жестоко ја повредуваш границата

меѓу мене и нив

ниту болката од звукот во ушите

и ова ново сричање на буквите“

(Дирјан 1997: 15, *******).

Со за неа толку својствени хумор и сликовитост, Дирјан го опишува нивниот прв одмор со дете. На Крф: „За прв пат на островот се спуштам со авион / со багаж, маж, дете детска количка /.../ и островот прави место и за нас / (еве ја множината за која сите чезнеат) / моето мало дете ноќе вреска од шокот на промената / а сите за чудо од

мравјалникот се скриле“ (Дирјан 1997: 18, „Крф“). Дури море, свето, семоќно, мистериозно сега е нацртано со други бои, соништата станале поинакви, сега душата не трага по номадски патешествија, туку „Тука да си одберам село / со куќа, кокошки, пчели, мачка / и пес, бавчуле напрсток / тука да калемам лози, лимон и портокали /.../ да му речам наутро на сонцето / „Еј, ти... грej и гали ги моиве плодови / јас ќе одам кај морето – првиот сосед / на муабет“ (Дирјан 1997: 18, „Крф“).

Истата стихозбирка што авторката ја започнува со циклус песни посветени на син ѝ и на мајчинството, таа ја завршува со поголем циклус насловен според стихот на нејзината душевна сестра Марина Цветаева – „Не знам зошто плачам, кога ништо не скршив“. Тој последен циклус содржи повеќе општествено ангажирани песни, со критички став кон положбата на жената во општеството, веќе ја нема таа занесеност, блаженство на тукушто станата мајка, туку сега Дирјан се враќа кон својот стил – тап и остар, конкретен и често наративен, фактографски, а воедно и полн со ирониja, хумор и напати зајадливост и суптилна горчина. Пример за тоа е кратката песна од четири стиха, всушност телефонскиот разговор со жена домаќинка, што со својата провокативност и сатиричност кажува доволно сама за себе:

Ало, ало

„ – Има ли некој дома?

– Не, сите се на работа.

– А вие, која сте вие?

– Јас сум жената што чисти.“

(Дирјан 1997: 65, „Ало, ало“)

Песните „Сабота, неработен ден“ и „Домашен блуз“ исто така ја обработуваат темата на женската улога во семејството и воопшто во општеството. Како и во песната „Ало, ало“, каде што саркастички дознаваме дека сите се на работа освен жена домаќинка (небаре тоа не е работа), само таа е дома и ја чисти куќата, така и во песната со ироничен наслов „Сабота, неработен ден“, жената „не работи“, туку „само“ средува по дома (домаќинство не е работа, тоа е обврска и основна одговорност за една жена): „Трие тенџерињa / варосува / пегла / чисти / полира / исфрла ѓубре / гребе до сјај / (росфрај) /

кажува приказни / црта куќи со бавчи /.../ плаќа сметки / вика „да“ одговара „не“ / најмногу „сеедно“ (Дирјан 1997: 66, „Сабота, неработен ден“). Во тие стихови јасно е изразена „самосвест на лирското јас, насетеното лице на женската другоtност, која е почесто сама, неразбрана, недопрена, во својата луцидна меланхолија, наместо со патетична исповедност, попрво се потврдува токму низ ироничната интонираност на поетскиот исказ“ (Шелева 1997, 84), како што во односната песна на самиот крај пее Дирјан: „се изнамолче олку мажена / вистински (од)земена...“ (Дирјан 1997: 66, „Сабота, неработен ден“). А во песната „Домашен блуз“ жената е профилирана како пастрмка, таа што со „тие малки дамки црвенокафеани бодежи / што ја чинеа толку налик на пастрмка“ (Дирјан 1997: 67, „Домашен блуз“) се споредува со лизгава, слатководна риба во некој аквариум и сè што сака е едноставно да се ослободи од себеси, од своето тело: „меѓу – подај ми вода / – исечи леб / – кај ми се чорапите / таа се извлече невидливо од телото“ (Дирјан 1997: 67, „Домашен блуз“), односно „Не дозволувајќи да се претопи и со тоа неповратно да исчезне во ’домашниот блуз‘, во ’островот затвор‘, лирскиот субјект настојува да ја одржи и подвлече својата дива, паганска разбушавеност, своето право на исклучок и автентичност“ (Шелева 1997: 84). Извлекување од невидливо тело е всушност метафора за извлекување од својот идентитет, што на една жена ѝ го наметнуваат стандардите и општествените стеги на овој свет („се зачуди колку ѝ била тесна соблечената кошулка / и колку ѝ беше прозрачна свилата на епидермот“ (Дирјан 1997: 67, „Домашен блуз“).

Тука би ја спомнала и иронична песната „Среќна нова 1996“. Нова година – празникот кој означува некаква меѓа помеѓу старото и новото и му дозволува на човек една систематизација на својот живот, нов почеток и цела година нови можности за успех, лични победи и нови искуства. Празникот што многумина го чекаат со радост, нетрпение (или барем се преправаат така поради општественото мислење) стана искомерцијализирана мамка веќе одамна. Постои притисок во општеството што таа вечер мора да биде магична, радосна, свечена, помината во кругот со најблиските луѓе, полна љубов и смеа. Дирјан во своите стихови го крши тој стереотип и не го банализира празникот, туку го сведува на реалното, му ги одзема сите вештачко наместени панделки, сиот невкусен сјај и кич и ја претставува таа стварност од страна на различни жени, кои ги именува само со првата буква од нивните имиња. Со тој вид набројување на различни судбини песната ја депоетизира и ѝ дава наративен тон. Не станува збор за која било судбина на жените, туку таа ја базира врз нивниот однос маж – жена преку црн хумор и доза зајадливост, со што суптилно обрнува внимание и на родовите стереотипи: „Л. не

ги смени ниту скинатите свилени чорапи / и низ бедрата цела ноќ ѝ течеа котелци / О. не се исчешла, не се помести од креветот / таму веќе спиеше нејзината мачка / Д. се замисли зошто сопствениот маж не умее ниту на виц да се насмее. / В. вратена од болница, на постелата / за прв пат посегна по лекарства против болки / а тој тапосан уште од вчера, со врзана глава / ја пцуе државата и сè по ред“ и потоа во втората строфа продолжува: „Р. зеде апчиња за спиење уште од 21 часот / И. се врати дома кај родителите / (зошто тој отиде дома кај жената и децата му)“ (Дирјан 1997: 63-64, „Среќна нова 1996“). На крај, Дирјан сфаќа дека волшебноста на преминување од една во друга година ја доживуваат само децата: „Само за син ми, седумгодишниот / таа, Новата година се протнува низ оџаци / се лизга на сличуги, ја влечат ирваси / носи подароци, полни чорапи / фрла конфети, иднината почнува од / Лапонија // Во нашите женски иглоа / соби полни волна и игли“ (Дирјан 1997: 63-64, „Среќна нова 1996“) – за децата празникот си останува вистински празник не поради некои посебни магични трикови или настани, туку едноставно поради грижата, љубовта и снаодливоста на нивните мајки, кои најбаналните нешта, како домашниот стан, го претвораат во лапонски иглуа.

Во овие песни авторката се послужува со таа нејзина толку својствена колажна постапка, со која дел од поезијата стануваат и различни рекламни слогани, новински наслови, клишеа од медиумите. И тука Дирјан тие фрагменти во умерена мера ги спојува во една целина и ги преобразува стереотипните претстави за женскоста и искривените слики на жената. На пример во песната „Личен опис, детал“ писателка пред нас се претставува ранливо со месо и крв. За тоа време – во осумдесеттите било револуционерно и спротивно на тековите на модата за една жена да излегува во јавност без шминка и отворено да ги покажува своите неправилности и отстапувања од совршеното, но во тие стихови Дирјан рамнодушно кон таквите ставови пишува лично за себеси и за својата слобода од наметнатите модни трендови и очекувањата за женската убавина: „лицето повеќе не го шминкам / расчистувам мачно го отфрлам / бившите потези на раката / условите / за такво покривање / со праска, цреша, слива, хемија / шишенца, заробени навики и страв / сега не според такви потреби / за ден, ноќ, меѓувреме / сега епидермот-изгоретина едноставно / го покажувам“ (Дирјан 1981: 71, „Личен опис, детал“). Како и на други места опишувајќи се себеси, Дирјан прибегнува кон разнобојно овошје, со чиј облик, мирис и вкус ја гради паралелата меѓу себе и нив.

Уште една тема, за која сигурно не пишуваат мажите - поети, е изгледот, односно модните стандарди, условената убавина од страна на општеството и сите комплекси што ги имаат жените поврзани за својот изглед. А жените за тоа пишуваат: „Многу шминка /

пастелни бои / разголени раменици / секси софистицираност / облечени во вистинска експлозија / сјај, сјај“ (Дирјан 1997: 69, „Вртејќи женски списанија“). Растргнати меѓу мајчинските обврски, домаќинските работи и сопствената работа, тие се под постојан надзор на својата надворешна претставителност, па на крајот од денот попуштаат под тој притисок, како што искрено сведочи Дирјан, и ѝ се препуштаат на меланхолијата: „ех, колку е сè убаво тука / и се стемни потоа откај прозорците / и таа со боси стопала / лесно ги допре скалите за надолу / ја вовлече главата во окернозлатната черупка / ги спружи предните нозе / и се нурна сосем / во рибник полн меланхолија“ (Дирјан 1997: 69, „Вртејќи женски списанија“).

Иако песната е мошне еротизирана, сепак во рамките на оспорување на културните стереотипи за жената неопходно е да се прочита и песната „Ламјата на Свети Ѓорѓија“, што е многу сликовита, многу креативна претстава токму за славниот лик на *femme fatale:*

„Јас сум таа ламја
со седум глави и безброј нозе
што го споулавува твојот коњ
па фрла пена и бес, фаќа џенем
додека ти така наконтен, со наметка, панцир и
сабја
ми доаѓаш во пресрет

Голем јунак си, на глас
убав си
строен и
млад
коњот го збоднуваш, ’ржи тој до небеса

Те гледам онака спружен одоздола
со седум погледи те опфаќам
и од сите страни си, совршен
еднакво убав
строен и
млад

Кога би знаел да гледаш наоколу
кога би ги видел пролетта, водата во изворот
црцорот, бојата на пладнето
кога би знаел од коњ да се симнеш
поинаква би била

Но ти си јунак над јунаци
(од коњ не се симнуваш, на него јадеш, на него
спиеш)
си решил преку мене мртва во житие
а ниту еднаш право не си ме погледнал
семне твоето срце, умира од страв
викаш во сон, паѓаш од коњ
во мојата прегратка

Прашај ме
имам седум приказни за кажување
седум сона сонам
седум мачкини животи
на колку ли нозе паѓам
колку оган исфрлам
колку зелено блујам
колку бисери чувам
колку за Златното руно знам
колку шехерезади сокривам
кога ти, напросто, покрај мене минуваш“

(Дирјан 1997: 52, „Ламјата на Свети Ѓорѓија“)

Во едно од своите интервјуа, Дирјан објасни од каде таа идеја за ревидирање на митот за св. Ѓорѓија: „Токму Чемерски беше ’нарачателот‘. Само ми рече: ’Сакам да направам голема графичка мапа на тема ’Св. Ѓорѓи ја убива ламјата‘. Сакам да бидат тоа 7 листа комбинирани со 7 ’нарачани‘ песни од македонски поети на иста тема. Ти си меѓу нив. Единствената жена‘. Можеби тоа беше таа ’капсула‘, тој збор ’единствената жена‘.

Го видов убавиот Свети Ѓоргија, јунакот, и неа, грдата ламја. Тој се појави некако наконтен, накитен, светкав, дотеран, сакан, опејуван, а таа некако никаква, стара, грда, легната под нозете на неговиот коњ. Во следниот миг, нешто ми кажа, ми ’светнаʻ и наеднаш таа, ламјата, ја видов свесна, зрела, своја, горда, и нејзината сила стана моќна, светкава, посебна. Ламја што зборува и со зборови заведува, и тој, убавиот Свети Ѓорѓија, храбриот, е маѓепсан. Песната потоа се напиша речиси сама, за онолку време колку што природно ми требаше да испишам физички една и пол страница. Без да запрам, без што било да пречкртам. Ја напишав во еден здив, како со еден потег на четката, или како што би рекле филмаџиите ’сѐ во еден кадарʻ. Мојата Ламја стана антологиска песна, често цитирана, рецитирана, спомнувана од феминистките, ама избирана и од мажи критичари, изучувана на женски студии“ (Разговор со Лилјана Дирјан, Л. Капушевска-Дракулевска, објавен 10.12.2021). И така се роди една од најкултните песни на Лилјан Дирјан во која таа „го пресвртува вообичаениот хипотекстуален урнек од апокрифната легенда, па во улога на лирското јас се појавува демонизираната женска пожелност и безмалку еротска опседнатост од младоста, убавината, складноста, јуначката снага, стројноста и совршената машкост на Свети Ѓорѓија“ (Шелева 1997: 84). Еротизација на едно дури демонско суштество, полузмија получовечка убавица, што низ векови го буди интересот во литературата како заводлива, смртоносна девојка, во стиховите на Дирјан постигната е од специфичниот аспект. Имено, фокусот од славниот Свети Ѓорѓија се свртува кон Ламјата, со што маргинализираниот лик на легендата станува централна точка на песнава. Тој убавиот Свети Ѓоргија, јунакот, со години опејуван, преполн од комплименти и накитеност, се појавува во својата гордост, на својот коњ од кој долу ја гледа Ламјата, сега грда, стара, која во зборовите на Дирјан конечно го добива својот глас, својот момент на слава и вонредна убавина. Ламјата која говори со своите зборови заведува, а тој, убавиот свети Ѓорѓија, храбриот, е маѓепсан и токму тоа е средиштен принцип на концептот на *femme fatale*. Во говорот на Ламјата често се спомнува бројот седум, што во Библија означува совршенство: „седум глави“, „седум животи“, „седум погледи“. Во ламјата на Дирјан ги препознаваме женската похотност, копнежот по убавината, машката моќ и стројноста на Свети Ѓорѓија; „Правејќи оригинална метатеза на епските улоги на јунакот и ламјата, Дирјан предочува еротизација на ламјата, како уште еден креативен облик на оспорување на културните стереотипи за жената. Таа не е повеќе суштество во сенка, без право на страст, дивотија, ламтеж, напротив, таа е олицетворение на еротската опседнатост, таа е Ламјата, изгорот, изворот на оган, игра и приказни“ (Шелева 2008: 17-18): „имам седум

приказни за кажување / седум сона сонам / седум мачкини животи“ (Дирјан 1997: 52, „Ламјата на Свети Ѓорѓија“). Со таа умешна замена на улогите на Ламјата и јавачот, песната го носи еротичниот карактер, толку автентичен и карактеристичен за Лилјана Дирјан. Интересна постапка, позната во европската и во нашата национална традиција – ресемантизацијата на ликот на ламјата, овој пат е „прикажана како (несреќно) вљубена жена. За неа, Св. Ѓорѓи воопшто не е лик на (епски) противник и непријател, туку недостижен естетски и еротски симбол на убавина и пожелност“ (Шелева 2008: 17-18) и токму тоа е клучниот пресврт што го создава оваа песна.

Арс поетика

На прашањето „Што е поезија?“, самата авторка во своите стихови често ни дава суптилен одговор; и за тоа што за неа значи поезијата и каде го црпи вдахновението. Несомнено, за Дирјан стиховите се како „просо за птици“, храна за душа. Во песната „Просо за птици“ реминисцира и се враќа во своите млади години, кога живеела со своите родители и пишува, веќе тогаш, за кујната и семејната динамика во неа и временската рамка на ручекот се клучен поттик за нејзиното пишување: „ова е само едно од утрата што ми се случуваше секое утро / татко ми сечеше леб / а мајка ми во кујната правеше мармелад од кајсии / сакав нешто да им кажам на обајцата / некои зборови толку поинакви / етерични, пеперугасти, разлетани, расцутени / поради кои триесет години потоа ќе пишувам песни“ (Дирјан 2007: „Просо за птици“). Исто и на друго место, во песната „Ars Poetica“ преку метафора за храна, со малку хумор, поезијата ја дефинира како вкусен сендвич со путер и мед: „На ’чудесното мускулесто тело на стихотˁ (Чеслав Милош) утро- / во му редам килибар зборови од прозрачен златен мед и бле- / скав кремлив путер. Изгледаат толку добро што веднаш би ги голтнала, пред да ги ставам на подавалник, со лажичка и чаша студена вода“ (Дирјан 2007: „Ars Poetica“).

Во песната со ироничен наслов „Несреќата како привилегија“, Дирјан поезијата ја означи како: „текстови оттргнати од ноќите, плунка и пот“ или „амброзија и нектари цедени од омилените поетеси“ (Дирјан 1985: 51, „Несреќата како привилегија“). Додека во тие стихови поезијата ја доживува како нешто слатко, вредно, вкусно, во песната „Фестивал на поезија“ е опишана повеќе како некој чуден, невкусен отров: „Тегли полни формалин / во кои се чуваат жаби, гуштери / и по некоја жаба свиткана во круг / ѕидови полни со препарирани мечкини глави / еленски рогови и птици полни прашина“ (Дирјан 1989: „Фестивал на поезија“). Стиховите навидум немаат корелација со поезијата, освен што насловот е именуван „Фестивал на поезија“ и што на крајот стојат местото и датумот

кога биле напишани – во Струга во 1987 година – значи во текот на Струшките вечери. Но сепак, поврзувајќи ги насловот и контекстот во кој е напишана песна со самите стихови, тие потсетуваат на некаква остава на вештерка, којашто на полици крие разноразни тегли отров за различни пригоди, што во пренесено значење се токму стихови. Лилјана Дирјан го гледа маѓепсништвото во кујната, а кујната ја споредува и со поезија, односна таа вештина на готвење, баење. Можеби затоа и во историјата толку често жени биле стигматизирани и прогонувани буквално како вештерки; тие готвеле, се занимавале со секакви зачини, вкусови и приготвување храна. Дирјан фестивалот го опишува како една фарса, неповрзана свеченост; ги ниже сосема различните дејствија во шарен ѓердан и ја црта таа атмосфера со фрагментирани спомени.

Веќе спомнавме дека мотивот на море е од темелно значење за поетското творештво на Лилјана Дирјан, тој за неа е религија и дом, и засолниште и животен гуру, а бидејќи кај неа не постои некоја голема разлика помеѓу принципите на творењето и принципите на живеењето, морето за неа е и самата поезија или нејзиното поетско кредо, што „е во знакот на поетизација на обичното, навидум баналното, толку прозаично секојдневие коешто крие илјадници стапици, толку многу дилеми и ’неименливиʿ нешта, како што вели Бекет“ (Капушевска-Дракулевска 2014: 411). Лилјана Дирјан како што е конкретна[15] во својата поезија и реална, така го восприема и светот, без илузии, без залажување, односно таа претпочита својата судбинска чаша на животот да ја пие без засладување, стварна, каква што е или ќе биде: „не пијам ни капка од вашата вода шербетлија“ (Дирјан 1985: 53, „Светот – мојот брат“) ја почнува песната и се опишува себеси како светски патник, државјанка на универзумот: „се протегам по седум морија неоштетена / крстарам по светот (мојот мокар и мрачен брат / во сопствено солило ме чува)...“ (Дирјан 1985: 53, „Светот – мојот брат“). И токму во овој стих Дирјан ни открива дека синтагмата „Светот – мојот брат“[16] всушност го означува морето, кое е нејзин заштитник, како веќе беше спомнато. А понатаму, на крај го заокружува токму она свое поетско кредо во стиховите: „и пишувам ретко но точно / со празнини на хартијата /з а кои не се извинувам ниту простувам / сега / за она што се сеќавав / илјада години однапред“ (Дирјан 1985: 53, „Светот – мојот брат“). А можеби, читајќи го овој стих, се

[15] Со доза хумор, Дирјан зборува токму за својата конкретност наспрема апстрактност во песната „Кога би пушувала апстрактна поезија“, каде што одговара дека во тој случај би требало „да правам чај од мајчина душичка / без да ја спомнам мајката и душата“ (Дирјан 1985: 48, „Кога би пишувала апстрактна поезија“), толку клучни компоненти на поезијата на авторката.

[16] Станува збор за аналогија на Пастернак и неговата синтагма – „сестрата моја, животот“, по чијшто повод настанал еден од најраните есеи на Марина Цветаева насловен „Пороен дожд светлина“, меѓу другото и омилена синтагма на Лилјана Дирјан.

поставува прашањето зошто толку надарена, продорна и плодотворна поетеса вели за себе дека пишува ретко? Веќе во подглавата за мајчинството се зборува за цената што ја плаќа една жена мајка, жена домаќинка во однос на творештвото. За слична позиција на жената веќе зборувала и Вирџинија Вулф во својот есеј *Сопствена соба* (1929), за тоа што на жена ѝ е потребно исто како и на маж, сопствен простор, сопствено време, да си биде насамо со своите мисли, да може да биде продуктивна. И ете токму за тоа пишува и Лилјана Дирјан во песната „За истото повторно“*:*

„Да, пишувам, песни
на ливчиња од струја, врз телефонски импулси
по водомери и доцна навечер
кога син ми спие а маж ми не е дома
пишувам без хартија пред себе
во темната комора на спалната
при лавежот на глутницата
и ноќната расправија од кај соседите
нешто ми останува и за сонот
цели приказни потопени во густа смола
од црн бор и бела бреза
течам по пат капка по капка
во шишенца, лажички за кафе, пипети
и го добивам
наутро обликот на солзата
совршено мало ремек дело
пра-океан
жива вода
почеток на денот“
(Дирјан 1997: 49, „За истото повторно“)

Во дадените стихови Дирјан ни одговара на прашањето зошто таа пишува ретко, па времето кога може да пишува е „кога син ми спие а маж ми не е дома“ (Дирјан 1997: 49, „За истото повторно“).

Не се сите тематики во доменот на телесното и женското, но сите тие примери го одразуваат она иманентното на Лилјана Дирјан, како ракување со густативно-сетилниот

свет, со кујната како простор на опстојување, со вкусови, мириси, со допирот („да си ја насликаат кожата со допири“ [Дирјан 1985: 13, „Среќна нова“] – прекрасна метафора за допир како цртеж врз платното – кожа или „кожата пергамент“ [Дирјан 1985: 24, „Селидба“]), со материјали (свила, најлон: „голото небо-најлон“ [Дирјан 1985: 13, „Среќна нова“], итн.), со посебна илустративна истакнатост (Уште една / во редици за риби, ракови и школки / осамени острови чиновници, изморен градски ситнеж / чекаат во редицата за лимони и урми на парче / додека над мокрите чела се нишаат одрани зајачки глави [Дирјан 1985: 13, „Среќна нова“]) и визуелниот аспект (пред сè бои: „Тоа не може / да се опише ниту со отворени ниту / со затворени очи /тоа (за себе) црвено-бело-златно / топло оганче во зима / парче пурпурна ткаенина / што вжештува и запалува / кремен камен сред полиња снег / а време во присој“ [Дирјан 1997: 42, „Пурпур“]), што нè упатува кон конструкцијата на нејзината поезија којашто е мошне поврзана со сите сетила. Како што ја опиша српската поетеса Радмила Лазиќ: „а потем ќе напише песна, ќе обои свила, ќе зготви македонска мусака, ќе го бојоса подот црно, ќе отиде в шума да бере печурки, ...Тоа е Лиле Дирјан. Хиперсензитивна, светот го прима со сите сетила“ (Лазиќ сп. Гелевски 2020: 253). Но токму тие сетила се прво и основно телесни – тие се рецептори преку кои телото комуницира со светот како мост меѓу внатрешното и надворешното. Во тој клуч може да се разбере и поетиката на Дирјан како развоен пат што не ги поставува спротивностите во крута дуалност, туку ги прелева во комплексен спој, длабоко обоен со интересот за Другоста – без оглед дали таа се јавува како женски алтеритет, како далечна земја, или како сензација при допир на друга површина и вкусување на „друга“ храна. Оттука, нејзиниот глас се издвојува со ретка способност да ги избегне баналното и приватното, а притоа да задржи интензивна лична енергија: поезијата ѝ е повеќеслојна и волшебна, „како магионичарка“ што на работите им дава флуоресцентни аури (Гелевски 2020: 253). Не случајно, опишувајќи ја габата во „Amanita Caesarea“, Дирјан како да го автопортретира сопствениот поетски израз: „Заносен, телесен, чист / сетилен, миризлив, остар / скапоцен, љубен, гладен / урнувачки, див / разбушавен / млечен...“ (Дирјан 1997: 46, „Amanita Caesarea“).

Од оваа поетичка позиција природно се отвора поширокаата слика за втората генерација македонски поетеси (родени околу средината на XX век), која е клучна за профилација и за осамостојување на женскиот поетски дискурс во македонската литература, бидејќи радикално раскинува со традицијата и со стереотипниот модел на женското сентиментално (неоромантичарско) писмо. Во што се состои поетичкиот новум на оваа генерација? Додека поезијата на Светлана Христова-Јоциќ (1941) се

одликува со еден автентичен, изворен и оригинален поетски јазик, кој поседува нагласена музикалност и реторичност, па честопати прозвучува како молитва (извира однатре) или како послание (упатена нанадвор), поезијата на Катица Ќулавкова (1951) или онаа на Лилјана Дирјан (1953) е интелектуална и луцидна јазична игра во која е примарен ставот на лирскиот субјект кон мултиплицираната реалност – став, понекогаш ироничен или самоироничен, а понекогаш – еротизиран, но речиси по правило – граничен, императивен, пркосен и радикално Друг.

3.5. Во телото на Другиот или поетското творештво на Лидија Димковска

По разгледувањето на поетичките и критичките насоки кај Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан, преминот кон Лидија Димковска се наметнува како продолжение на истата линија, но со изменет генерациски и естетски контекст. Имено, според генерациската поделба на Јасна Котеска, Димковска ѝ припаѓа на третата генерација македонски поетеси, што се препознава и во нејзиниот поетски израз: тој порадикално се дистанцира од традиционалните, поранешни поетски модели и доследно ги интегрира иманентните обележја на постмодернизмот, како што ќе покаже анализата на нејзиното поетско творештво. Оттука, тенденциите што се јавуваат кај Ќулавкова и Дирјан како навестување и постепено поместување кон постмодерната, кај Димковска функционираат како веќе усвоена и стабилизирана поетика на македонската женска поезија. Пред да преминам на конкретната тематско-мотивска анализа на поезијата на Лидија Димковска, најпрво ќе ја претставам самата авторка и некои општи одлики за нејзиното поетско творештво.

3.5.1. Лидија Димковска и нејзиното творештво

Македонската писателка, поетеса, преведувачка и есеистка, Лидија Димковска е родена во Скопје, во 1971 година. Таа завршила Филолошки факултет во Скопје, каде што дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност, а докторирала на Универзитетот во Букурешт, Романија, од областа на романската литература. Таа исто така работела како лектор по македонски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет во Букурешт, како и на Универзитетот во Нова Горица, Словенија, каде што предавала светска книжевност. Во текот на својот творечки век, Димковска се етаблира како една од врвните македонски писателки. Досега таа создаде богато творештво, што се состои од седум поетски збирки: *Рожби од Исток* (1992), *Огнот на буквите* (1994), *Изгризани*

нокти (1998), *Нобел против Нобел* (2001), *Идеална тежина* (2008, избрана поезија), *pH неутрална за животот и смртта* (2009), *Црно на бело* (2016), *Гранична состојба* (2021), четири романи: *Скриена камера* (2004), *Резервен живот* (2012), *Но-Уи* (2016), *Единствен матичен број* (2023); една збирка куси раскази *Кога заминав од Карл Либкенхт* (2019), еден патописен дневник *Отаде Л.* (2017); и неодамна објавениот роман за деца и млади *Тринаесеттиот* (2026). Таа е уредничка на антологија на најмладата македонска поезија, антологија на современата словенечка поезија на македонски јазик и две антологии на имигрантската и малцинската книжевност во Словенија. Освен тоа, Димковска била дел од бројни меѓународни книжевни средби и читања, често патува во рамки на книжевни резиденции, на пример, таа престојувала во Ајова, Берлин, Грац, Кремс, Чортановци, Виена, Салцбург, Окинава, Сплит, Тирана и Лондон. Песни, извадоци од романите, куси раскази, интервјуа и критички осврти за нејзиното творештво се објавувани во едночудо светски реномирани списанија. Нејзините книги се преведени на 16 јазици (англиски, германски, италијански, француски, унгарски, словенечки, романски, словачки, полски, чешки, латвиски, српски, хрватски, бугарски, грчки и албански). Лидија Димковска живее во Љубљана, Словенија, и преведува словенечка и романска книжевност на македонски јазик. Таа во Словенија не се занимава само со преведување, туку е активен член на тамошната литерарна сцена, каде што исто така се занимава со подобрување на интеграцијата на малцинските и имигрантските авторки и автори во словенечката книжевност, истражувајќи, водејќи работилници и подготвувајќи презентации и предавања на таа тема. За извонредното значење на творештвото на Димковска сведочат и многубројните награди. Некои од најистакнатите се: наградата на ДПМ „Стале Попов“ за најдобар роман за нејзиниот прв роман *Скриена камера* (2004), а истата награда ја освои и во 2012 година за својот роман *Резервен живот*. За тој роман стана добитничка и на наградата за литература на Европската Унија. За нејзиниот најнов роман, *Единствен матичен број* (2023), ја прими наградата „Роман на годината“, како и регионалното признание „Штефица Цвек“. Нејзиниот поетски опус исто така не заостанува по препознатливоста, таа веќе со својата дебитантска стихозбирка ја освои наградата „Студентски збор“ за најдобра дебитантска поетска збирка, понатаму Диимковска е добитничка на европската награда за поезија „Петру Крду“ (за животно поетско дело, 2016), на словенечката награда „Чаша на бесмртноста“ (за десетгодишен поетски опус, како прва авторка која не пишува на словенечки јазик, 2020), албанско-македонската награда „Наим Фрашери“ (за животно поетско дело, 2020), додека за поетска книга *Гранична состојба* (2021) наградена е со

наградата „Браќа Миладиновци“ за најдобра поетска збирка меѓу две изданија на „Струшките вечери на поезијата“ и др. Како што потврдуваат нејзиниот творечки опус и многубројните награди, станува збор за извонредно плодотворен, квалитетен, значаен и препознатлив глас на македонската книжевност, што несомнено мора да се земе под лупа за подетална анализа.

3.5.2. Одликите на поетското творештво на Лидија Димковска

На небото на македонската поезија Лидија Димковска блесна со една дотогаш невидена светлина, таа заблеска веќе на почетокот од својот творечки пат со една заслепувачка, до болка силна, разголувачка, рендгенска светлина полна со живот и полна со смрт, со еден збор, со вистината. Како некој пророк, Димковска го презеде врз себе тоа неблагодарно но благородно дело, преку својата поезија да го прекори човештвото, да го освести и да постигне со својот збор барем нанопромени во менталитетот на читателот. Лидија Димковска дебитира со стихозбирката *Рожби од Исток* (1992, заедно со Борис Чавковски), и веднаш потем, веќе со втората стихозбирка *Огнот на буквите* (1994) почна со истенчување на својот поетски израз што се профилираше со поетска книга *Нобел против Нобел* (2001) и кулминираше со стихозбирките *Црно на бело* (2016) и *Гранична состојба* (2021). Поезијата на Димковска е мошне комплексна, неконвенционална, радикална и бескомпромисна во своите ставови и ерудитивна во својата повеќеслојност. Димковска, според генерациската поделба на Јасна Котеска, се вбројува во третата генерација македонски поетеси, што се одразува и во самиот нејзин поетски израз, кој сосем се ослободува од некои застарени поетски пранги и наполно ги усвојува иманентните одлики на постмодернизмот: „она што го навестивме како стремеж на писмото на Ќулавкова и Дирјан да се движи во правец на постмодерната, веќе е усвоена иманентна поетика кај најмладата македонска женска поезија. Самиот наслов песни ’Нобел против Нобел‘ (2001) на Лидија Димковска, кој е преземен од истоимената антологија на светската поезија од романскиот критичар Лауренциус Улич, веднаш упатува на интертекстуалноста, како едно од доминантните обележја на оваа збирка“ (Котеска 2002: 155). Котеска во овој пасус аргументира дека постмодернизмот во творештвото на Димковска со интертекстуалноста е една од нејзините темелни одлики, но, исто така, поетското творештво на Димковска како постпоезија го потврдуваат и другите својства, како што се несомнено наративноста на нејзините стихови со остра полемична содржина, постапките на пародизација и есеизација, често во комбинација со црн хумор и зајадлив

тон, како и често користење непоетични, популарни идиоми. Освен тоа, воочливо е присуството на егзистенцијалистичкиот лиризам, носејќи во себе длабока филозофска и рефлексивна заснованост. „Токму таквото, радикално соголување и преиспитување на сопствената смисла, радикалното себеоспорување на лирскиот субјект, како и необично накалемените интертекстуални откршоци од урнатините на книжевниот канон – ја создаваат толку потребната провокација, поезијата одново да му прозбори на своето современие, со таков јазик, што ќе биде слушнат“ (Шелева 2003: 154). Станува збор за поезија што директно вперена во читателот го соочува со непријатни прашања без да понуди одговор, поезија што ги објективизира искушенијата и парадоксите на современоста на нашиот век и на нов начин ги отвора темите на егзистенцијалната тегобност, општествената и политичката неправда, судирот помеѓу поединецот и заедницата, темите за ксенофобијата, дисфункционалноста во општеството и семејствата итн. Притоа успева да ја задржи вонвременоста на својот поетски израз, што е специфично својство на нејзиното поетско творештво веќе од самиот почеток – станува збор за горливата актуелност, која и по повеќе години од објавувањето не се деактуализира, туку ја зачувува својата универзална димензија. Читајќи ги стихозбирките на Димковска, многу е јасно дека станува збор за конкретна, проактивна и ангажирана поетика (имено во самата срж, не затоа што се очекува од неа да биде таква и не како вештачка реакција на одредени прашања, туку како автентична творба), на која освен естетските ѝ се важни и етичките мерила и критериуми. Стиховите на Димковска се поезија што не е пријатна за читање, таа освестува и потресува, разурнува и предупредува. Поетските слики и сцени кои ги пренесува Димковска во своето поетско творештво се како оние морбидни и застрашувачки слики на уништени бели дробови врз кутии цигари, односно како што запиша Е. Шелева во еден од своите осврти за творештвото на Димковска: „Зборовите во стиховите и романите на Димковска се небаре прецизно испукани куршуми, составени од убиствено точни, потресни вистини за војната, бегалството, смртта, животот, апсурдот – а таа со нив тукутака никојпат не се расфрла“ (Шелева 2025). Но, иако се куршуми што погодуваат директно в срце, сепак, колку и да звучи тоа оксиморонски, нејзините стихови резонираат со специфичен нежен „благороден допир со кој раната се продлабочува и трае за навек“ (Гешоска 2021).

Пред мотивско-тематската анализа, би сакала за поетскиот опус на Л. Димковска да истакнам некои основни одлики и поетски постапки со кои таа ја профилира својата поезија. Несомнено, како што веќе беше нагласено, стиховите на Димковска се комплексни и повеќеслојни, што се должи, меѓу другото, и на благоглаголивиот стил на

самата авторка, таа елоквентно ги врзува зборовите во долг и заситен стих, а стиховите ги реди едни врз други, поради што поетиката на Димковска има густа стиховна динамика и е мошне наративизирана[17] со елементи на есеизација, полемизирачки дијалози и слично. Еден од многуте примери за сите тие елементи е песната „Размена“ од стихозбирката *Црно на бело* (2016):

„На постојката крај пазарот
чекам автобус со човек во ветви алишта,
неизбричен, со мрсна коса,
павта во раката големо пластично ќесе
со натпис „The Big Shopper“.
Зошто се насмевнав, зошто ја гризнав усната?
Мојата платнена торба
натежната од овошје и зеленчук
ги влече краевите кон земјата.
Тој зјапа во мојот, јас во неговиот товар.
„Да се смениме?“
Се двоуми, се чеша зад увото,
мрморејќи нешто неразбирливо.
Му доаѓа автобусот. Нагло ја зграпчува мојата торба
оставајќи ми го неговото ќесе наземи.
Ене го и мојот автобус. Сакам да го кренам ќесето,
но одеднаш е претешко, нема мера.
Вака била тешка Света Филофтеја
кога како слабичко девојче умрела за Христа
и никој не можел да ја крене од земјата.
Од петни жили го кревам,
но таква сила немам. Го отворам, а во него –
врапче со превртени очи

[17] Честа е наратавизацијата на стиховите, што на целата песна ѝ дава одредено сиже и аспект на раскажување, како во песната „Царинички“: „Ја гледавме зачудено од креветите на кат / во пограничниот интернат / додека го вадеше колачот / од излитената торба, / но не станавме. Земете, нè нудеше / со потскршени парчиња во рацете, / поткачувајќи се на скаличките, / веднејќи се под душеците. / Неволно земавме од колачот, / секоја од нас гледајќи да го пикне некаде, / вртејќи се кон ѕидот, преправајќи се дека го јаде“ (Димковска 2021: 24, „Царинички“).

стутулено на дното како во гробница.
Зошто ли
сѐ што било и поминало е тешко само во смртта
што „The Big Shopper“ не може да ја отплати?
А сѐ што ќе биде и ќе помине е тешко само во животот
на оној што мојата торба на Бога ќе му ја врати.“
(Димковска 2016: 21, „Размена“)

Одредени стихови се до толку наративизирани што се восприемаат небаре како проза, што го посочува следниот илустративен пример: „кога мене ме полазиле едно чудо мравки, / а баба Бетка се чудела како ме лазат само однадвор / без да ми се пикнат во носот, очите или во повојот, / потоа селската бајачка ѝ рекла: Да запалиш три свеќи / в црква, / оти внука ти до три пати ќе се прослави дури е жива“ (Димковска 2009: 29, „Кавијарска перспектива“). Друг елемент, кој придонесува кон комплексната структура на песните, се иновативните метафорични стилски премрежувања, кои стануваат напати метонимиски, какви што се и метафората и метонимијата на телото во песната „Разлика“: „ /.../, на ваков ден му е потребно целото мое тело, / а на ноќта само торзото /.../“ (Димковска 2009: 49-50, „Разлика“) – „торзо“ како метонимиски дел-место-целина (личност сведена на остаток), а истовремено метафора за осакатена целина. Уште еден пример од најновата поетска збирка *Гранична состојба* (2021): „Како чирот на желудникот, / каменот во бубрегот, / метастазата што се шири / до работ на телото“ (Димковска 2021: 70 „Злото“), каде што се набројуваат органи и делови од тело што го означуваат метонимиски злото, или, пак, како во стихот „Овде ја препознавам по болката во показалецот / пресуден во ширењето на мобилната телефонија“ (Димковска 2002: 10, „Чесна девојка“). Тука „показалецот“ стои наместо дејството/работата на човекот (пишување, притискање копчиња, СМС-бирање) и пошироко – наместо секојдневната технолошка навика. Значи, се именува дел од телото за да се означи целата активност/начин на живеење поврзан со мобилната комуникација (метонимиски пренос по блискост). Телото и телесните делови како метафора се честа постапка кај Димковска. За да конструира ситуации што носат одредени импликации, поетесата ги создава своите слики и симболи поврзани со делови од телото преку употреба на конкретни стилски фигури, меѓу кои концептуалната метафора, метонимијата и синегдохата, и ѝ додаваат уметничка вредност на нејзината поезија. Тоа е поезија со ризница од асоцијативност, со надреалистички и необични алузии и пародични конотации. Како пример може да се

издвои стихот од песната „Современик“, каде што Димковска својот внатрешен немир (поттикнат од премногу размислување, односно зборување со себеси), го доловува со концептуалната метафора на луксузен одмор: „Кога не зборувам со себе повеќе од / три часа / светот станува коктел на нишалка од бамбус среде / наплатна плажа / и по неколку голтки морето не се гледа, / морето не се гледа“ (Димковска 2009: 19, „Современик“). Понатаму, во метапоетичката песна „пост-признание“ на пародичен начин зборува за тоа каква би требало да биде поезијата – животна, реална, но сепак пријатна, како масажа: „Готово, дојде денот цревата да си ги навиткам на виклери, / да се подготвам за големото признание / дека уметноста не е повеќе, а би требало пред сè да е масажа, / да мириса на секојдневието како природна супа / уште во ходникот, / и да се лизга низ животот како етерично масло / од лаванда/ (Димковска 2009: 53-54, „пост-признание“). Тоа свое мислење за поезијата го споредува со метафори за масажа, со профана храна – со обична супа и со етерично масло што мириса далеку и долго: „Твојата кожа ноќе ми е седумка / на Лотарија на Македонија, / американски сон на секоја балканска гајда. / Ќе си направам од неа ракавици што ќе ме милуваат дење / во фондациите за современа уметничка визија / и ќе признам дека уметноста не е, а би требало да биде / наслада, еликсир, причест, масажа, хомеопатија“ (Димковска 2009: 53-54, „пост-признание“). Навистина, станува збор за современа авторка која виртуозно гради аналогии базирани на една модерна иконичност, која аксиомите за светот, за верувањата, за историјата, за актуелноста ги втемелува во интимната референцијалност. Тука би додала дека една од честите постапки која ја прави поезијата на Димковска толку автентична и специфична е и големата доза на гротескност, како и извесна мера надреализам. Во овој надреалистички, гротескен контекст би ги навела стиховите од „кој ги изгрицка твоите нокти“, песната која почнува со давање ултиматум на лирскиот субјект со намера да му се докаже љубовта кон него: „Ти рече: ’За да поверувам дека ме сакаш / еве ти нож, исечи го врвот на онаа планина / и донеси ми го овде во баров, вечерва.‘ / И јас сторив како што ми рече. / Ја подмамив планината со љубовни песни / и ѝ го брцнав ножот во аортата. / Планината рикна како лавица. / Ѝ ја пресеков главата и ја стегнав под мишка...“ (Димковска 1998: 54, „кој ги изгрицка твоите нокти“), потоа песната да премине во една фантазмагорична драма од несреќна љубов, која завршува многу гротескно и навидум насилно, потсетувајќи на сцени од хорор: „Еве ти го врвот, крикнав, еве ти го и ножот! / Да ја заколеме и неа, а, па да ја венчаме / со тотемов мртов на височината? / Така и сторија. / Јас и мојот свршеник лежиме под барските столови / како два тешки камена без пол и без сеќавања. / Од толку смрт умираме уште и од досада. / Ти ја пиеш

тринаесеттата чашка. / Одвреме-навреме раката ти паѓа долу / и јас тогаш ја отворам устата / ги ширам забите колку една пукнатинка / и ги грицкам твоите нокти, полека, / нежно, како последен доказ на љубовта“ (Димковска 1998: 54, „кој ги изгрицка твоите нокти“). Елементите на надреализмот и необичните метафори особено се засилуваат кога станува збор за телото и телесното (што подетално ќе биде разгледано во наредната глава), и стануваат дел од една емулзија со асертивен црн хумор („Долго ѝ поставувам прашања за животот, / за смртта, и како што е ред, за љубовта. / Прашината низ клучалка на цел глас вика: / Ех, што си будала, / сè ти се тоа реторички прашања / само ти си поголема од мене и пепел и прашина!“ [Димковска 1998: 47, „прашина“]) и иронија („Морав да го испијам хидрогенот. / Да ги исплакнам / мртвите кои треба да се бодрат како првоодделенчиња / во септември: / Цел живот е пред тебе за да научиш сè што треба. Цел живот. Во смртта времето е ќеса со спортска опрема / за час по фискултура“ [Димковска 2009: 37, „живи и мртви“]), како и креативно карикирање, што поетскиот израз на Димковска го прават метафизички. Според Маџиров, иронијата, сарказмот, па дури и цинизмот се начин на справување со реалноста: „Иронијата е еден од начините да се прифати изговорената лична болка или историска гнилост како заедничка, побезболна рана. Таа е еден од начините да се дојде до идеалната тежина на животот кој е само ’вежба за еден друг живот‘ и кој ’мириса на антикварница‘ како што пишува Димковска во ’Балада за бегалците на тетка Елзе‘ и ’Мета-бесење на мета-липа‘“ (Маџиров 2008: 10). Мешавина на сарказам и иронија, зачинета со хумор, која ја прави поезијата на Димковска провокативна и сатирична се и стиховите: „И од инает стоев на глава цело пладне / (за среќа балканските жени не патат од главоболка, / главоболката, велат невропсихијатрите, / е типична за самостојните жени кои останале сами“) (Димковска 2002: 69, „признание 7.“). Илустративен пример за тој толку карактеристичен зајадлив, циничен и ироничен поетски израз, „зачинет со црн хумор“ на Димковска, е песната „Разлика“, што иако е повеќеслојна, многу е јасно на што алудира и што критикува поетесата со своите саркастични стихови:

„Исусолози, Алахолози,/
Цариград нема современици./
Овде сè е професионално,
тоалетната хартија, машината за перење,
лифтот, микрофонот, телесната маса.
Отаде совршенството умот е ограбен сеф

што крие само уште тага.
Живеам крај храм нафрлан со клима-уреди
како задоцнети сипаници кај старици.
На домофонот цел ден некој ме прашува
фали во зградата има свирач на хармоника.
Можеби знае чуварот на знамињата –
едното црно, разресено од домашните миленичиња
што се вее од балконите на самоубијците,
другото национално, избледено од перење
што се вее од прозорците на убијците.
Помеѓу раѓањето и смртта животот нема гаранција,
единствениот сервис за поправки е сѐ уште во нас самите.
Понекогаш горешто посакувам да сум воен инвалид,
да лежам врз бришалка за плажа со мотив на гола жена
пристигната од Шведска со Црвен крст.
Но, залудно, на ваков ден му е потребно целото мое тело,
а на ноќта само торзото. Независно со која рака се крстам,
четирите страни на светот
го промашуваат срцето.
Ќе го заштитам со апликација врз маицата,
со глава од Че Гавара или со веронаука:
Таизам: *Shit happens.*
Будизам: *It is only an ilussion of shit happening.*
Ислам: *If shit happens, it is the will of Allah.*
Јеховини сведоци: *Knock, knock: Shit happens.*
Христијанство: *Love your shit as yourself.“*
(Димковска 2009: 49-50, „Разлика“)

Песните на Димковска нудат богата почва за анализа, најчесто како што и таа песна покажува, песните содржат многу мотиви и теми, вперени се кон повеќе тематски нишки. Иако стиховите ќе бидат подетално анализирани од тематско-мотивски аспектот подоцна, сепак би сакала тука да обрнам внимание на критиката на „совршенството“ и технократската нормалност. Низата „тоалетната хартија... микрофонот... телесната маса“ намерно меша банално, техничко и биолошко: дури и телото/масата се третира како

објект за мерење и управување. „Отаде совршенството“ (кога системот функционира) останува ограбен ум – парадокс: материјалната функционалност не носи егзистенцијална безбедност. Димковска неретко во своите поетски памфлети е немилосрдна, дури и жестока, нејзиниот црн хумор напати е на граница со пристојното, иако никогаш не ја преминува таа граница: „Понекогаш горешто посакувам да сум воен инвалид“ – фантазијата за „воен инвалид“ е желба за оправдана немоќ, легитимирана ранливост. Желбата да биде „воен инвалид“ не е буквален копнеж по несреќа, туку копнеж по оправдано страдање, по видлива причина што конечно ќе ѝ дозволи да мирува („да лежам...“). Спојот со „бришалка за плажа“ и „мотив на гола жена“ ја засилува критиката на спектакуларизацијата: трагедијата (војна) се судира со потрошувачки еротизиран предмет. Несомнено сатирична е и листата на религиски филозофии, односно пародијата на „теодицеја“ и духовни одговори. Низата „Таоизам/Будизам/Ислам/Јеховини сведоци/Христијанство“ функционира како комичен катехизис за несреќата: сите системи се сведуваат на реакција на истото вулгаризирано зло („shit happens“). Ефектот е двоен: од една страна, таа низа истакнува една универзалност на страдањето (кое се случува, без разлика на системот), и од друга страна, ја изразува критиката на веќе готовите формули (религијата/филозофијата како слоган). Последниот ред „*Love your shit as yourself*“ е пародија на христијанската заповед „љуби го ближниот како себеси“, и покажува како возвишеното лесно се претвора во мотивациска баналност. Во поетското творештво на Димковска чести се дихотомиите, како тематски така и изразни. На тоа упатуваат и самите наслови на нејзините збирки поезија (на пример живот – смрт во *pH неутрална за животот и смртта*, црно – бело во *Црно на бело* и сл.). И во песната „Разлика“ доаѓа до регистарски судир: високо (храм, религии, Че) + ниско (тоалетна хартија, „shit“). Како што покажуваат и горенаведените примери, Лидија Димковска за опишување нешто вообичаено, секојдневно, користи невообичаени елементи, или едноставни елементи, но ги предочува од некоја неочекувана перспектива. Токму поради таа невообичаена, понекогаш изместена перспектива, поетиката на Димковска напати потсетува на сликарството на де Кирико, каде што (од една општа гледна точка) се споени несоодветни нешта кои функционираат како целина и даваат една посебна димензија на длабочина и смисла. Димковска создава композиции во кои реалистичкиот приказ на современи поставки е спротивставен со необична иконографија на сопствениот дизајн. Таа, како и де Кирико, во своите поетски слики и песни сместува најобични предмети, банални сцени, но во необичен контекст, што неретко резултира со двосмисленост. Би сакала тука да ја истакнам песната „Има

ли подобар велнес од Смртта?“, каде што самиот наслов веќе е израз на црн хумор. Песната е долга четири страници, со долги слободни стихови, на граница помеѓу поезија и проза, за што сведочи и самиот почеток: „Штајнер дојде да ни каже дека ќе умре. / Исековме кашкавал и салама, / налеавме три чашки ракија, / децата исплашено прашаа „Пред или после Божиќ?“ / тој од џебовите извади златни прстени и синџирчиња / и швајцарски часовници наследени од баба му, / подароци за уште многу Божиќни празници. / „Нека не ве чуди мојата смрт“, рече / а децата изнакитени со злато и часовници / кимнаа во знак на разбирање“ (Димковска 2009: 42-45, „Има ли подобар велнес од Смртта?“). Така почнува таа апсурдна и комична драма на смртта на Штајнер, што во себе носи многу мудрост и контемплација за човековата онтологија. Песната содржи сè од горе наведеното; и црн хумор: „при секоја кривина гаќичките за капење ми се дуеја како / балон, / во болницата лекарот се расплака нерешителен што е / поважно – / колкот или белите дробови, каде ме најдовте мене, рече, / Близнак со подзнак во Терезија, јас ли да решавам / која смрт е подобра? И лежев три дни и три ноќи / во ходникот помеѓу двете одделенија, / а лекарот си ја кубеше косата, си ги кубеше веѓите, / слабееше и паѓаше во бессознание не можејќи да реши / која болка е поблагословена, / пневмоничната или онаа од фрактурата, / за време на државниот празник му ги скратив маките, / мешечкум побарав неповратен билет за брза помош / директно до базенот со термална вода, / клима-уредот ми ги дувкаше белите дробови како перца, / болничарите вежбаа салто мортале преку мојот здрав колк, / при секоја кривина гаќичките за капење ми се слепуваа / за кожата,...“ (Димковска 2009: 42-45, „Има ли подобар велнес од Смртта?“), како и нетривијални метафори: „...и пред портите на небесата се мери холестеролот и со алко-тест се гледа / кој е пијан од животот со нозете удолу да потоне, / а кој плива без товар и сеќавање / со нозе кренати кон Бога на небеса да стигне“ (Димковска 2009: 42-45, „Има ли подобар велнес од Смртта?“) – метафора за човечката смртност, за последниот, големиот суд, кога ќе се одлучува дали човекот се грижел за својот живот или го живеел залудно. Што се однесува до метафорите, всушност целата песна е една голема метафора за денешниот живот како фарса, во кој нема веќе вистинска смисла, сиот е парадоксален и некако сè повеќе е утописки во својата срж. Песната, иако комично настроена, со бизарни сцени и моменти, под својата површина содржи многу длабоки филозофски премиси: „...а има ли подобар велнес за умот и телото од смртта, / од таа тестаментна порака на баба ми дека таму, горе, ќе се одмори, наспие и опушти за век и веков, / и лебдев во блаженство, и лебдејќи дојдов да ви кажам / дека ќе умрам, да не речете потоа Штајнер си замина / ненадејно“, или пак во стиховите

во кои Димковска малку меланхолично размислува за минливоста на човекот, опишувајќи го неговиот животен век обратно (како и во филмот „Необичниот случај на Бенџамин Батон“ [англиски: The Curious Case of Benjamin Button, 2008]), но во која насока и да се оди, дестинацијата е еднаква – непостоење: „гледаме, времето тече наназад, трескавично / се намалуваат годините кон мигот кога се родивме, / во три дена еднодруго децата ни ги снема / и во ниту еден регистар на родени или умрени ги нема, / и ние сме сè помали, забораваме дека сме, / само немоќно клоцаме, а потоа ѝ се препуштаме / на утробата / со млазеви за масажа, се прпелкаме / под мини-водопадите / што нè влечат кон устието на матката, / зашеметени од блаженство / помодруваме во тестот за бременост, и веќе нè нема, / и леко и убаво е ова непостоење, а Штајнер не беше / во право / не смртта, туку небиднината е најдобра велнес програма“ (Димковска 2009: 42-45, „Има ли подобар велнес од Смртта?“). Во последниот дел може да се повлече и една интертекстуална паралела, односно алузија на романот на Милан Кундера *Неподносливата леснотија на постоењето*, којашто Димковска ја моделираше во „и леко и убаво е ова непостоење“, а на друго место вели: „И неподнослива е, навистина, оваа леснотија на живеењето“ (Димковска 2002: 69, „Признание 7.“). Токму интертекстуалноста, како една од одликите на постмодернистичката поезија, е една од фундаменталните карактеристики на поетскиот израз на Димковска. За истото е свесна и самата авторка, па така на пример, поетесата авторефернцијално и иронично се прашува: „Кога ќе ја проучувам семиотиката? / Кога ќе бидам интертекстуална? / Кога ќе можам да го применам постмодернизмот / врз македонските раскази / а во светските / кога ќе бидам компаративна / како мојата со твојата гарсониера / како мојата со твојата постелнина“ (Димковска 1998: 36, „lettre“), додека во наредната стихозбирка *Нобел против Нобел* од 2002 веќе подбивно го тврди следното: „Би рекла дека најпосле сум интертекстуална. / Би можела да бидам и екстратекстуална / но главата ми е избричена, а ти ме сакаш“ (Димковска 2002: 65, „II Признание 4.“).

Според Јасна Котеска (2002), поетското писмо на Димковска ги содржи сите четири интертекстовни врски со туѓиот текст, или станува збор за алузија (принцип на исклучување на туѓиот текст), или вклучување (како стилизација, пастиш или травестија[18]), реминисценција (односно пресек) и поклопување со туѓите книжевни

[18] Во песната „Дон Кихотова ќерка“ за лирскиот субјект ја зема измислена ќерка на Дон Кихот.

творби (преку цитирање[19], како пример песната „насон еден пенџаб ѝ се обрати на џин“, каде што иако во хронотопот на Пакистан, Димковска го вклучува и стихот од песната „Смртта на бабарот“ на Петре М. Андреевски: „О Џин, што ми требаше оваа Европа? / Некој нејзин поет таа постојано ми го цитира: / „Што бараше лебати облаци зад облаци?“ (Димковска 1998: 28, „насон еден пенџаб ѝ се обрати на џин“). Иако тврдењето на Котеска е донесено врз основа на анализа на стихозбирката *Нобел против Нобел*, интертекстовноста е присутна низ севкупното творештво на авторката, што го потврдува и Искра Гешоска во својата објава за најновата стихозбирка *Гранична состојба* (2021). Таа имено пишува за тоа дека поезијата на Димковска „е дел од еден книжевен синхрониски и дијахрониски палимпсест низ чии слоеви се наѕираат световите на Силвија Плат, Вирџинија Вулф, Томас Стерн Елиот“ (Гешоска 2021). Дури самите наслови на некои песни зборуваат за себе: „Морфологија на бајката“, „Ќелавата пејачка“, „Нешто во врска со Аристотел“, „Поемата на почеток“ (која кореспондира со „Поемата на крајот“ на Цветаева). Тука би додала дека во одредени стихови е присутна и авторефернцијалноста, која напати добива пародични конотации поврзани со оној дел од традицијата на женското писмо за кое е карактеристичен рецептот како поттекст (Лаура Ескивел, Ерика Јо и сл.), на пример, во песната „Коцка за супа“:

„Самотијата е коцка за супа за една чинија.
Лесно се топи но не исчезнува.
Ти плива во лажицата како разредена киселина
низ душата ти ги собира сите остатоци
од т.н. вечери за двајца
и низ дупчињата на добро изглоданиот сон
ти испушта сѐ твое вон
но тебе, тебе – не те пушта Она!
Сега сте сами. Ти – само човек, жива беда.
Таа – раскошна полнота, со физички својства:
4% масен екстракт, 27% маснотии,
12% наглутаминат, 45% готварска сол,
рибонуклеотиди, карамел и зачини,

[19] Песната „Старицата му пишува на својот старец“ (Димковска 1998: 23) ја почнува со стихот од песната „Чиста среда“ од Т. С. Елиот: „Оти не се надевам пак да се вратам“ што се повторува неколку пати низ песната како ехо на гласот на големиот поет Елиот.

и со мета-физички, би се рекло духовни
врски со твоето его,
а во гранични состојби на постоењето
самата е твое Alter-ego /.../“
(Димковска 2002: 11, „Коцка за супа“).

Таа навидум лудистичка аналогија меѓу коцката за супа и осаменоста, преку постмодернистичката техника на прекумерност станува пародична. Друго нешто што се однесува до типот на интертекстуалноста е постојаната фрагментарност, што кај Димковска не е само стилска постапка, туку начин на градењето смисла: субјектот и светот се прикажуваат како распарчени, составени од туѓи јазици и готови дискурси што не се „слепуваат“ во мазна целина. Таквата колажност е специфичен вид интертекстуалност: наместо дијалог со „високи“ книжевни текстови, песната влегува во директен судир со секојдневни, институционални и медиумски говори (рекламен, бирократски, технолошки, популистички), кои се вметнуваат како готови исечоци. Оттаму и ефектот што го опишува Котеска: „Збунет и заинтересиран, читателот потскокнува како топка во автоматски билјард меѓу тие, навидум неповрзани делови“ (Котеска 2002: 158). Во „Будимпешта“ фрагментите се препознаваат по наглите премини меѓу интимното и административното: „Ти должам за секој збор по една лажичка Immunal а за ноктите – книга песни, за која / според мислењето на Министерството за култура број 07-3944/2, се плаќа данок со повластена стапка“ (Димковска 2002: 13, „Будимпешта“). Стихот „Ти должам за секој збор по една лажичка Immunal“ ја претвора комуникацијата во фармаколошка доза: зборовите се мерат како додаток за имунитет, како да се примаат „против“ нешто (стрес, распад, живот во туѓина). Веднаш потоа следи бирократскиот јазик со точен број на акт („Министерството за култура број 07-3944/2“), кој влегува во песната како студен, машински исечок. Овој ударен спој прави две работи: (1) ја нарушува „лиричноста“ со туѓ, институционален регистар; и (2) покажува дека дури и поезијата/книгата се сведува на административно-даночна категорија („се плаќа данок со повластена стапка“). Фрагментарноста тука значи дека субјективното искуство е пресечено од документи, шифри, процедури – како да нема чист простор за интимен говор без надзор на системот. Во „Совети за одличен успех и примерно поведение“ фрагментираноста е уште поагресивна: „А образите секоја вечер ми одат по голема нужда, / и да знаеш, толку хигиенска хартија / ни Клеопатра не трошела. Залудно / притискам на Delete, ништо не може да ги избрише / а уште помалку да ги запре да не

исфрлаат / фекалии – глисти во игра на огледала, / о сине, сине, не те буди ноќе ветрот во капаците, / тоа моите наткожни пори се полеваат со вода од казанчето, / а по мала нужда оди кој стигне прв во сонот / зад кабловската телевизија. /.../“ (Димковска 2002: 17, „Совети за одличен успех и примерно поведение“). Фрагментарноста се гради од телесни, технолошки и медиумски фрагменти што се сечат меѓусебно. Насловот сам по себе звучи како школска/педагошка формула (нормативен дискурс), но текстот го подрива со експлицитна телесност и „непристојни“ слики: „образите секоја вечер ми одат по голема нужда“ – лицето (местото на социјална презентација, „примерното поведение“) се претвора во орган што неконтролирано исфрла. Таа метонимија го разградува моралниот кодекс на насловот: нормата што бара „примерност“ се судира со телото што не може да се дисциплинира. Потоа влегува технолошкиот исечок „Delete“: обидот за бришење (како на компјутер) е немоќен пред телесното и трауматското („ништо не може да ги избрише“). Ова е клучно за фокусот на фрагментираност: субјектот се обидува да го организира хаосот со „команда“, но текстот покажува дека искуството не е дигитално уредливо; остануваат отпадоци што се враќаат. Сликата „фекалии – глисти во игра на огледала“ додава уште еден слој: не станува збор само за нечистотија, туку за умножување, рефлектирање и самоповторување (огледала). Фрагментарноста се засилува и преку медиумската топографија „зад кабловската телевизија“: сонот (интимна зона) добива локација во медиумски пејзаж; приватното се „распоредува“ зад екрани, кабли, канали. Тоа е и структурна и тематска распарченост: субјектот е расцепен меѓу телото, интерфејсот (Delete) и медиумскиот шум (кабловска), а песната го репродуцира тој расцеп со прекини, нагли префрлувања и хибридни регистри. Од перспектива на интертекстуалноста, овие фрагменти функционираат како „туѓи говори“ вметнати во лирското јадро: рекламниот бренд (Immunal), административниот акт (број/решение), компјутерската команда (Delete), педагошката формула (примерно поведение), медиумот (кабловска). Тие не се само алузии, туку материјали што ја градат песната како колаж. Ефектот е двоен: (1) се прикажува современото искуство како живот во мозаик од дискурси што нè именуваат и управуваат; и (2) се разнишува идејата за стабилен лирски глас; гласот станува составен од исечоци, како да зборува преку позајмени фрази. Затоа фрагментираноста кај Димковска може да се чита како поетска форма на невкоренетост и распад на

кохерентното „јас“: песната не „раскажува“ непрекинато, туку сведочи преку парчиња.[20] Таквата распарченост на текстот истовремено функционира и како мапа на мотивските нишки: секој „исечок“ повлекува различен тематски регистар и така во една песна се прекршуваат јавниот говор и интимната исповед. Што се однесува до тематскиот слој и мотивските нишки на поетскиот опус на Лидија Димковска, тие се движат во дијапазон од социјалното и политичко, па сè до секојдневното и интимното. Станува збор за стиховите што не се најпријатни за читање, нејзината поезија нема намера да гали, да насладува, иако самата поетеса во една од своите песни има кажано „пост-признание“ дека поезијата би требала да е токму таква: „...и ќе признам дека уметноста не е, а би требало да биде наслада, еликсир, причест, масажа, хомеопатија“ (Димковска 2009: 53-54, „пост-признание“), сепак тоа е длабоко и сериозно ангажирана поезија, која во реципиентот поттикнува интроспекција и емпатија, има за цел да влијае врз неговото разбирање на човековото искуство. Нејзината поезија открива еден паноптичен поглед на социополитички „канцерогени“ зони во човештвото воопшто, тоа е писмото кое „на приемчив и транспарентен начин – прецизно ги дијагностицира/скенира травматичните и ургентни состојби, во чиј преграб се одвива егзистенцијата на современиот човек, непосредно соочен (или изложен) на бегството како императив (што подразбира итна, иако несакана евакуација на денешниот човек – од својот свет, амбиент и секојдневен живот) како непишан закон на оваа епоха што ја сведочиме“ (Шелева 2025). Меѓу абјектни и табу-теми, за кои пишува Димковска, можат да се издвојат неколку: сиромаштија, неправда, љубов, дисфункционални семејства, трансгенерациска обележаност, револт, бунт, родови стереотипи, чувство на вина, страдање, изопштеност, самотијата итн. Токму поради темите што ја надраснуваат поезијата како таква и посегаат по другите гранки уметност и хуманистички науки, како и поради тоа што лирскиот субјект во нејзините стихови не е воопшто ограничен на националност, возраст, пол или слични одредници, поезијата на Димковска може да се опише и како транснационална. Транснационалната книжевност, според Пол Џеј, е: „писмо или литература што ги преминува границите и се движи отаде нациите, осознавајќи ги

[20] Прекршувањето на јавниот говор со интимната исповед, презентирана преку фрагментарност и силен црн хумор го одразува поетската творба наречена „Наградна игра“: „На наградното прашање во Macedonian Times: / „Што правите кога ве зафаќаат самоубиствени мисли?“, / за седумдневен одмор за двајца во Охрид, / еден викенд за двајца во Дизниленд во Париз / и за уште 50 утешени награди, / добивме точно 2.479 писма и дописни картички, / а двете главни награди / им ги доделивме на следниве одговори: / „Кога ме зафаќаат самоубиствени мисли, / си ја пикам главата во садот за инхалирање / и вдишувам длабоко со широм отворена уста / сè дури носот не се набие со ехинацеја“, /.../ (Кузман Марковски, село Будим, Прилепско)“ (Димковска 2009: 35, „Наградна игра“).

разликите, како и сврзаните (заедничките) точки помеѓу културите“ (Пол Џеј во Шелева 2025), па оттука, во писмото на Л. Димковска се препознаваат и „совпаѓаат сите прерогативи на транснационалната книжевна парадигма: живот отаде / или, преку границите на татковината; автентично писмо кое ги рефлектира доминантните топоси и преокупации, како: егзилот, другоста, домот; живо книжевно присуство и недвосмислена признатост, од страна на критиката, во меѓународни рамки“ (Шелева 2025). Навистина станува збор за еден мошне храбар, поразително реален поетски глас, што некако цело време се движи по жица зборувајќи за горливи проблеми и горчливи вистини, „енергијата во стиховите на Лидија Димковска е спој на имагинацијата и интелектуалниот и хуманистички ангажман, па затоа говориме за книжевна енергија која совршено се артикулира низ разни изрази префрлувајќи ја пораката преку ’рампатаʻ за да ја чуе и оној што е најдалеку, и оној што е најневидлив“ (Огненовски 2023: 118). Иако Димковска во својот поетски опус обработува најразлични теми и мотиви, во фокусот на ова истражување, сепак е мотивот на телото и телесноста. Од самиот почеток на македонското женско поетско писмо овој труд ги анализира поетските опуси на различни поетеси од тематско-мотивскиот аспект на телото. Оттука се поставува прашањето – каде е телото во поезијата на Лидија Димковска? Дали и за каква телесност станува збор во нејзините песни и каков однос воспоставува со него? Токму тие прашања ќе бидат во средиштето во следните глави.

Дисторзија на телото

Пред да бидат претставени конкретни песни на Димковска во рамки на тематско-мотивската нишка „Во телото на Другиот“, би сакала да истакнам уште еден специфичен аспект во однос на телото, односно поетската постапка во поетското писмо на Димковска. Тоа се необични, дисторзични слики на телесни делови, односно нивна одредена гротескна дислоцираност.

Поезијата на Лидија Димковска е поезија за тој свет и од тој свет, силно вкоренета во телесноста, а истовремено метафизички насочена кон смислата на животот. Во различни песни, поетесата опишува тело или делови од телото кои се „грижи според сите заповеди на идеологијата на здравјето и козметичката индустрија, но кои остануваат нефункционални: или вкочанети или неговите делови се дислоцирани од целината (дислоцирани, отстранети, испратени како ’рбет во сликарска колонија). Овие, понекогаш бизарни или надреални дислокации можат да се читаат како симптоми на прогресивната вкочанетост на сите – иако не сме свесни за целосниот обем на овој

проблем – кои сè уште можат да уживаат во општествените права“ (Јовановски 2012). Како што продолжува Аленка Јовановски „Интересно е што лирскиот субјект ги презема сите овие дислокации на своето тело. Сепак, со помош на бизарни слики, поетесата зборува со два гласа одеднаш: со глас што предупредува на пасивниот граѓанин и со поетски глас што ги прави дислокациите – ова одвојување од некаков вид општествена целина – видливи на прво место“ (Јовановски 2012). Навистина, Димковска е многу специфична во претставување на телесноста, која поттикнува возбудлива метафоричност и метонимичност („Остави ми ги органите / да ми бидат мирисливи сунѓерчиња и облоги за глава / додека шлапкам во реката со солна киселина“ (Димковска 2009: 25 „Идеална тежина“), или „...Јас секоја вечер / забите си ги чистам со визит-картичките на А., / си го пластифицирам здивот и меѓу непцата / како во одводен канал си ја пластам сопствената близина. / И вратот ми е гипсен за да не ми се збрчка разумот, / и чешлињата ми се зад уши за да ме чуе спасителот.“ (Димковска 2009: 33, „забна песна во златната уличка“ и многу други). Слично на оваа тема пишува и Петер Семолич во својата рефлексија за стихозбирката на Димковска „pH неутрална за живот и смрт“: „Димковска, како и во нејзините претходни збирки, отворено го истражува телото и телесноста /.../ Ова ослободено тело, овој говор, ослободен во телото, обединува географски оддалечени области. Може да се тврди дека овие релации ја надминуваат просторната димензија и се пренесуваат и на рамништето на стварноста, при што телото во нејзината поезија не се редуцира на биолошки феномен, туку функционира како дискурзивна и општествено конструирана категорија. Како такво, телото претставува медијатор и точка на пресек на повеќекратни, меѓусебно испреплетени стварности“ (Семолич 2019). Како пример со кошмарни, фантастични сцени за осакатено тело е несомнено песната „коцка“, каде што се појавуваат и ампутирана рака, пресечена глава, црвено месо и други органи:

„Ѝ извадив една страна на коцката
и добив кутија за книги, за играчки,
во неа си ги чував ампутираната рака, пресечената глава
и внатрешните органи со восочни печати
/.../
првиот ôд, последниот пад. Ѝ извадив три страни на коцката
и му стана масичка на мојот лакот,
личен тунел на моето црвено месо,

порта кон годините на зародокот, плаштаница
под која се протнувам како под гробот на животот.“
(Димковска 2016: 15-16, „коцка“)

Што се случува во оваа песна? Лирскиот субјект една по една ги вади страните на коцката и со таа трансформација добива нови функции и нови облици (кутија, приколка, масичка, колиба, огледало). Интересна е корелацијата помеѓу човечкото тело и коцката како геометриско тело. Токму коцката, со шест исти симетрични страни претставува една совршеност, симетрија, ред, но поетесата ни ја лансира сликата што го десакрализира телото, го деестетизира и на таков начин ѝ опонира на лиричноста и идеализацијата на песната. Коцката тука всушност ни предочува неколку симболи. Како што беше спомнато, таа означува целост, совршен ред (таа е затворена целина со прави агли), исто така авторката ја користи како метафора за животот како игра на среќа, бидејќи на крајот од песната Димковска пишува „коцката ме прокоцка“ (Димковска 2016: 15-16, „коцка“). ... Но, тука сакам да ја издвојам пред сè метафората на вадење страни како еден вид самоосакатување/распад на целината – обид да се преуреди себеси преку отстранување делови, но секоја таква „корекција“ или „поправање“ е ново осиромашување. Навистина осакатеноста тука може да симболизира некоја дисторзија на душевниот аспект. Коцката алудира и на кутија, во животот па и во книжевноста често се појавува ситуација кога некој ќе се качи на поткровје и ќе извади правливи, стари кутии полни со предмети кои за личноста имаат посебни спомени. Тоа се стари книги, детски играчки и слично, додека во анализираната песна лирскиот субјект таму ги чува ампутираната рака, пресечената глава, внатрешните органи – распарченото тело што може да се разбере како кутија со болни, мачни спомени на трауматични искуства, па така распарченото тело не е тело како физички аспект, туку тоа се пренесува на психосоматска линија на осакатен идентитет, а кутијата (коцката) е конзервирана болка/сеќавање. Третата страна на коцката, вели Димковска, е „личен тунел на моето црвено месо“ односно „порта кон годините на зародокот“, та повторно може да се провлече паралела со меморијата и враќање, во овој пример до самиот почеток, до утробата, но низ сликите на месо и гроб животот се мисли со посредство на смртта. Оттука, „коцка“ се чита како поетска алегорија за постепеното распаѓање на целината: колку повеќе субјектот ја „преправа“ и расчленува сопствената форма за да ја доведе до совршен ред, толку повеќе ја соголува и конзервира траумата, завршувајќи во осакатен, фрагментиран идентитет.

Дисторзичноста и травестичните примери за телото се карактеристични веќе во раната фаза на поетското творење на Димковска: „Мижи Јов да ти гатам / Северен нокт дали ќе никне / Запад ќе најде ли во око смрт / Југ ти стои во крвта и Отстои / Исток не е можен без истек. / Раштркани кожи ’рѓата множи / драма се ’зби“ (Димковска 1994: 30, „Јов“) – библискиот мотив на Јов, праведен, богабојазлив човек за кој Бог му дозволува на ѓаволот наполно да го уништи него и неговото семејство – Димковска тука го тематизира на еден гротескен начин, ползувајќи ги деловите на телото во нивната нестандардна, неочекувана форма или функција. Говорот потсетува на намерно „искривен“, речиси гаталски говор, во кој деловите од телото и страните на светот се мешаат за да покаже распад и дезориентација. Значи телото/деловите на телото повторно се ползуваат како показатели за распад и дисторзија на друго рамниште – општественото или/и личното. „Раштркани кожи ’рѓата множи / драма се ’зби“ (Димковска 1994: 30, „Јов“) – кога кожата, т.е. границата на телото е „раштркана“/распукана започнува распаѓање („’рѓа“ како метафора за гнилеж). На тој начин, песната, односно тие стихови конкретно функционираат како травестирање на телото во мапа/компас; ориентацијата (север-југ-исток-запад) е внесена во нокот, око, крв, истек, што укажува на внатрешниот свет кој е нарушен. Телото станува место каде што се запишуваат распадот, болката и „пророштвото“ за крај.

Телото како метафоризиран елемент е присутен и во песната „Поет на огнот“, во која авторката со многу моќен лиричен набој зборува за инспирацијата, разбирајќи ја како некој сеопфатен внатрешен импулс, творечки сигнали што го пронижуваат целото тело и со своето писмо го прават зборот бесмртен:

„Низ струен сокак ме носи моќта
собирана во нокти
исцедена од лакти
на глава пренесена на ноќта
родилна во жилки
магнетна во трнки
го има за бог галопот на коњот.
И знае со кремен да го удри
темелот на новото небо,
од аголот на мракот ќе извлече писмо
и ќе си ја зарие бесмртноста во него.

Еј што е чудо новата струна
на крвните огнени пили.

Ако е ноќта предок на сонот
Нека е моќта Поет на огнот“
(Димковска 1994: 39, „Поет на огнот“).

Телесниот дел, за кој е навистина необично толку фреквентно и во таков диверзитет да се појавува во поетска уметност, а кој за Димковска стана еден вид атрибут на нејзината автентичност – се ноктите. Тој физички елемент напати се појавува и во *Огнот на буквите* (1994), како што видовме во стихот „Мижи Јов / да ти гатнам / северен нокт дали ќе никне“ (Димковска 1994: 30, „Јов“) и „Низ струен сокак ме носи моќта / собирана во нокти / исцедена од лакти“ (Димковска 1994: 39, „Поет на огнот“)[21], а веќе во следната стихозбирка тој елемент се појавува во самата насловна синтагма – *Изгризани нокти* (1998), каде што во песната „кој ги изгрицка твоите нокти“ тој чин е една суреална метафора за љубов: „ги ширам забите колку една пукнатинка / и ги грицкам твоите нокти, полека, / нежно, како последен доказ на љубовта“ (Димковска 1998: 54, „кој ги изгрицка твоите нокти“). Таа поетска фасцинација на Димковска со ноктите продолжува и во стихозбирка *Нобел против Нобел*: „Како и да е, / драго ми е што се запознавме, оче. Да не бев жена, / ќе можевте да ми се исповедате. Но и вака е добро. / Си пиеме чај, си ги грицкаме еден на друг ноктите / и се оближуваме“ (Димковска 2002: 10, „Чесна девојка“) и уште еден пример од истата стихозбирка: „Ти должам за секој збор по една лажичка Immunal / а за ноктите – книга песни...“ (Димковска 2002: 13, „Будимпешта“). Елементот на ноктите се појавува и во подоцнежните стихозбирки, како концептуална метафора во песната „грицкалка за нокти“: „Откако по грешка сум ја зела со себе во странство / грицкалата за нокти на домашните, / ноктите им растат без контрола и нерамномерно /.../“ (Димковска 2009: 9, „грицкалка за нокти“), како и во „’Наша си колку што е наше црното под ноктите’, / ми рекоа, / и морав да го отворам сетот за маникир /…/“ (Димковска 2009: 77, „арс-поетичка

[21] Многу слична метафора за процесот на пишување, односно за инспирација која Димковска очигледно ја чувствува во краевите на прстите се појавува во песната признание: „Ги изгризав ноктите со сласт сочна / и сега митовите се цедат врз мене / како летен фустан преку жица“ (Димковска 1998: 50, „признание“). Интересно е што дури глаголот во песните „признание“ и во „Поет на огнот“ се совпаѓа: „се цедат“.

балада“). Ноктите кај Димковска функционираат како „микроорган“ на идентитетот: маргинален, тврд и телесно најекспониран дел што истовремено расте, се крши, се грицка и се сече, па затоа природно станува знак за немир, контрола и (авто)агресија. Во раните песни „северен нокт“ (Димковска 1994: 30, „Јов“), ја претвора раката во компас и го спојува телото со судбинско/гаталско знаење, а „моќта собирана во нокти“ (Димковска 1994: 39, „Поет на огнот“), ја концентрира енергијата во најмалата, но најостра точка на телото (канџа, алатка, оружје). Во „Изгризани нокти“ (1998) и во сцените на меѓусебно грицкање нокти, интимата се травестира: љубовта не се изразува преку возвишени гестови, туку преку инфантилен и телесно „валкан“ чин што е истовремено нежност и насилство, грижа и присвојување. Понатаму, мотивот се шири во етичко/идентитетски регистар: „црното под ноктите“ (Димковска 2009: 77, „арс-поетичка балада“) е остаток што не се чисти лесно и затоа станува метафора за припадност, потекло и вина/трага што се носи со себе, додека „грицкалката за нокти на домашните“ (Димковска 2009: 9, „грицкалка за нокти“) во странство ја отвора темата на миграцијата – кога алатката за „скратување“ и дисциплина недостасува, нешто „расте без контрола“ (Димковска 2009: 9, „грицкалка за нокти“), како јазикот, сеќавањето или болката. Така, низ повторувањето во различни книги, ноктите стануваат нејзин препознатлив поетски атрибут: место каде што се сечат границите меѓу чисто / нечисто, љубов / насилство, домашно / туѓо и слобода / контрола.

Зборувајќи за необични слики и претстави на телото и телесното, многу илустративен пример е последната строфа од песната „долу лилавото!“, што инаку звучи како некој памфлет против родови стереотипи („Па кога велиш, си имал жена што се облекувала во лилаво, / засекогаш ми го одземаш дарот на солзите. /.../ Има уште нешто лилаво во долапот? / Дај го ваму! Нека го растргне волкот!“ (Димковска 1998: 51, „долу лилавото!“), а во последната строфа авторката нè заплиснува со неконвенционален начин на опишување љубовни емоции и дејствија: „Ме гледаш само, ме милуваш во внатрешни органи, / а коцкести, на цветчиња и во точки / црви ми ријат во колкот“ (Димковска 1998: 51, „долу лилавото!“) – едно милување, нежно галење и физичко искажување наклоност тука е прикажано како сцена од некоја фантастична, надреалистична сказна. Впрочем, оваа поезија навистина ги надвиснува ефермерноста и кичот на животот, му противречи на конвенционалното и пред сè на удобноста, на тривијалноста, па така неретко намерно посега по грдото, по опачината, по лузните, по она што за другите е зазорно, одбивно, непоетско, анегдотално, како и тие црви што го ријат колкот на лирскиот субјект или вечниот хорор за жените – целулитот или

еродирање на кожа поради токсини и маст: „Погледнете ги овие проширени вени! А кожата / портокалова кора / што нема да ја израмни ни најскапиот гел за целулит“ (Димковска 2002: 77, „Поетика на животот“). Уште еден пример за дислокација и необично користени делови на телото може да се најде и во стиховите: „Ќе изложуваме раширени вени, исушени папоци, очни мрежи / и скршени срца правопропорционални / со јужноамериканските серии...“ (Димковска 2002: 10, „Чесна девојка“). Неретко, тие искривени слики на физички елементи се користени како метафори за изразување изместеност и искривеност на социополитичкиот систем и дислоцирани органи или делови го илустрираат дисфункционалното општество. Писателката, на пример, понекогаш на тој начин ја опишува тежината што ја дави поради омразата и деструктивноста присутни во човештвото, каде што се чини дека луѓето живеат според принципот „човек на човека му е волк“:

„Станав на лева нога и стоев така
сè дури тлото не се одлепи од црните мисли.
Стапалото има грч. Мислите се иселени чекори
во канибалско општество. Зошто тогаш
велат дека сум бестелесна и плус sверка?
Се барав во стаклото на вратата – тоа ме виде мене.
Миопичен поглед коригиран со контактни леќи,
единствена форма на тело на крајот на векот.
Сосетката ме викна да пробам неколку фустани од увоз.
Се заклучив во нејзината спална
и пробував силиконски очи. Не знаев дека маж ѝ ги чува
во нафталински ќесички. Мирисаа на мојата меморија.
Ако ти се широки, мајка ми ќе ти ги стесни.
А знае ли мајка Ви да проширува
битија во мерка на фустани од увоз?“
(Димковска 2009: 69, „Балада за бегалците на тетка Елзе“)

Поетскиот дискурс инкорпорира терминологија преземена од медицината и биологијата – миоптички поглед (кратковидост), леќи, силиконски очи. Мотивите на

протезите и вештачките супституции на телесните делови го проблематизираат телото како нестабилна и релациона категорија, при што телесниот интегритет е заменет со логика на функционалност и оптимизација. Природата веќе не се појавува како мајчин и суверен принцип, туку е потисната од нормативниот идеал на совршенство. Вештачкото тука не ја надополнува реалноста, туку ја заменува, создавајќи привид на совршенство што ја еродира границата меѓу реалното и виртуелното и во финалната фаза бестелесното. Пример за естетика на грдото, одбивно во контекст на љубовната тематика се исто и стиховите од песната „помнење“: „тогаш на нив се спружуваме со А. секој од едната страна / и во точно замислена љубовна прегратка / ни се поткршуваат сите порцелански заби / непцата ни се претвораат во ококорени очи, / пред нив јазиците во темнината си ставаат сопки, / ’ржат, цимолат и јачат, а нам не ни е страв ни жал“ (Димковска, 2009: 11, „помнење“) – и тука имаме физиономија што има ефект на шок врз реципиентот – не само ококорени очи, туку пак вештачка замена на вистински заби со порцелански.

pH неутрална за ’рбетот
„Утробата ми се скисели. Кој ќе ме увезе сега?
Им реков јас на ближните да не претераат
со гмечењето, со стискањето раце и црвени клетки,
зашто не истекува само есенцијата низ прсти
туку и pH на полнотија без последици врз празнината
Одамна знам дека смртта е само неутрализација на животот,

слатко-кисела обвивка на мозочната длапка,
мамка за црвот што мртва ќе ме јаде само недела-две,
а жива ме грицка во секоја преобразба на задникот
и во секој негов моден додаток. Ни база ни киселина,
во последно време не само утробата,
туку и ’рбетот ми е за во музеј, отскокнува како пружина
кога го свиткувам над земјата за да ја засака како своја“
(Димковска 2009: 13, „pH неутрална за ’рбетот“)

Стиховите од цитираната песна содржат игривост со конкретното и преносното значење на зборовите и со телесните елементи и нивните конотации. Како пример се

издвојува црвот во втората строфа, кој, како прво, има конкретно значење на животно кое в земја се наситува од трупови – сурова и морбидна слика која го претставува крајот на човекот, а како второ црв, во преносно значење, извор на нервоза, во тој случај саркастично користено како нервоза од незадоволство на една жена кога нејзиното тело се проширува и здебелува. Исто така, Димковска во оваа песна отворено проговорува за стареењето – телото и душата се едно, нема идеализација, романтизација, пишува за тие табуа во поезијата (стареење и секојдневни процеси на неправилности и несовршенство). Си поигрува и понатаму со значењата; лирскиот субјект со проблем на ’рбетот заминува за лекување, но поттекстот го искористува и преносното значење на ’рбет: „и тебе полесно ќе ти биде без ’рбет“ (Димковска 2009: 13, „pH неутрална за ’рбетот“) – бидејќи зборуваме секогаш дека човек што има ’рбет е решителен, не се дава тукутака, си стои на своите ставови, но тоа во општеството не е позитивно, тоа е бреме и непотребна пречка за големите, за тие со авторитет. Па така полесно е човек да нема ’рбет, да се согласува и апатично прифаќа сè што му наметнува политичкиот и државен систем, да се помирува и да не се бори за своите принципи. Најпосле се појавува прашањето за што стои метафората „pH неутрално“. Читајќи ја песната, читателот го наоѓа својот одговор во метафората за свеста на луѓето, за нивната рамнодушност. За тие што не се ни на една ни на друга страна: „Веќе петта недела е, а мојот ’рбет никаде го нема, црвот ми грицка од срцето, утробата ми мувлосува, / левата и десната половина од телото / ги држам прицврстени со космодиск, / а тој сè повеќе ги неутрализира и мене ме исправа. / Дента кога ме покажаа на ТВ-реклама / мојот ’рбет ми прати порака: ’Бројници сум / што на отец Иларион му висат од џебот на мантијата, / кога врз моите прешлени се моли за седум колена наназад // мислам на твојата неутрализирана судбина / и знам, ни база си ни киселина, ни за извоз ни за увоз, / и како беше добра за масажа и за кинеска храна / остана pH неутрална за мене, / и како ’рбет и како бројници‘“ (Димковска 2009: 13, „pH неутрална за ’рбетот“), односно како што стои и во Откровение: „Така, бидејќи си млак, а не жежок, или студен, ќе те изблујам од устата Своја!“ (Библија 2006) – токму таквите рамнодушни луѓе се најголеми непријатели на животот и „pH неутрално“ ја означува нивната безгрижна, инертна душевна состојба.

Зборувајќи за телото, неизбежно е да се наведат и неколку примери од љубовната тематика на Димковска, што е помалку доминантна тема во нејзиното поетско творештво и е пред сè присутна во поетската книга *Изгризани нокти* (2002), која всушност е посветена на нејзиниот маж, бидејќи во предговорот писателката пишува: „На Алеш / – Муз и Маж / – заради кого ќе престанам да ги грицкам / ноктите“

(Димковска 1998: 5). Тука би сакала да обрнам внимание на зборот измислица „муз“ во машки род. Низ вековите, поезијата што ја создавале машките автори често била посветена исклучиво на музите – симболизирани во женски род и изразени преку специфичниот именски слој „муза“. Така формираната традиција ја репрезентира динамиката на уметничкото вознесување и идеализацијата на женскиот лик како извор на инспирација. Во ова конвенционално сценарио, меѓутоа, Димковска прави сознателен исчекор: таа ги оспорува стереотипите преку слој од ирониja и хумор, но со срце го нарекува маж си „муз“. Во нејзиниот контекст, таа фраза ги персонализира и ги преиспитува традиционалните поларитети, љубовта помеѓу маж и жена секогаш е амбивалентно чувство или состојба која неминовно има и душевна и физичка страна. Иако поезијата на Димковска е исповедна на сосема несекојдневен, депоетички дури може да се каже на нималку романтичен начин, сепак таа е несомнено автентична. Песната „Крстозборка“ претставува таков пример, каде што на рамниште на целата песна се воспоставува релација меѓу крстозборката како метафора за вкрстување на две тела: „Ангелот ме потсетува дека порано немавме ладилник. / Веројатно ме конзервира во вакуумско пакување / допирот на симултаниот превод на љубовта: / јас / ти, je m'aime / je t'aime, pro / contra, / само би те милувал(а) / само кожа би бил(а). / Овластен преведувач си ти, не јас. Провери, / исчитај ме одново, исправи ги грешките, / дај му облик на текстот, обликувај ме со завршетокот / на јазикот (lingue/parole), кога слузокожата ќе затрепери / стави ми печат, свиткај ме надве, откажи се од мене / тебе / од ангелот, од прашањата за животот и смртта, / во крстозборка внеси ме и тоа е сè“ (Димковска 2002: 15, „Крстозборка“). Лирскиот субјект му се обраќа во второ лице на тој, авторката ги споредува телото и текстот (крстозборка) и преку таа компарација ја гради љубовната екстаза, односно како што таа ја нарекува „допирот на симултаниот превод на љубовта“. Имајќи предвид дека поетесата е во брак со Словенец, метафоричкиот комплекс добива изразена биографска и интеркултурна релевантност. Мотивот „крстозборка“ (а во поширока семиотичка перспектива, со оглед дека во цитираните стихови експлицитно се тематизира преводот), функционира како организирачка метафора и како когнитивен модел преку кој текстот ја проблематизира полисемијата на „јазикот“: истовремено како телесен орган (lingua) и како јазичен систем / дискурс (langue/parole). Со тоа, песната воспоставува двојно кодирање и свесно ги активира механизмите на семантичката амбигвитетност, префрлајќи го читателот од една кон друга интерпретативна рамка. Ова „жонглирање“ со значењата може да се опише како реторичко-стилистичка стратегија на поливалентност и семантичка

флуктуација: во еден регистар доминира експлицитна еротска семиотика и телесна материјалност („обликувај ме со завршетокот / на јазикот (lingue/parole), кога слузокожата ќе затрепери / стави ми печат, свиткај ме надве“), каде што имплицитно се активираат метафори на допир, маркирање и оформување (т.н. телесна метафорика на „втиснување“). Во друг регистар, значењето се дислоцира кон метајазичен и метатекстуален план, како во стихот „Овластен преведувач си ти, не јас“, кој покрај референцијалната компонента, во рамките на поетскиот дискурс функционира како индекс на симболичка распределба на авторитет / агенсност: кој има право да посредува, да интерпретира и да „овласти“ смисла. Така, стихот станува место на латентни релации на моќ и позиционирање на субјектот во интимната и комуникативната економија на односот. Во тој контекст, паралелата меѓу „крстозборка“ и љубовниот однос се артикулира како изоморфизам меѓу две структури на вкрстување: (1) крстозборка како простор на вкрстување зборови (текстуална матрица); и (2) вкрстување на две тела и две субјективности (интерсубјективна матрица). И двата случаја резултираат со нови изрази, решенија, со нови приказни. Згора на тоа, се активира и трет аспект на метафората – вкрстувањето на различни јазици и нивното меѓусебно преведување – што ја проширува интимната сцена во поширок семиотички и интеркултурен хоризонт. Во таа тријада (ерос/текст/превод) песната ја конструира љубовта како процес на непрекинато дешифрирање и повторно кодирање, при што значењето не се „решава“ еднаш засекогаш, туку се создава во самото вкрстување.

Во последните стихови премавнувањето на границата на два тела е опишана со заматената линија – кожа: „Со линијата е поинаку: можеме да се гледаме / преку кожа, да седиме в сауна еден спроти друг / и да се препотуваме еден во друг. / Да се онесвестуваме еден крај друг. / Да си простиме, дури и да се држиме за рака / како под маса: прстите ти се должат, прстите ми се шират, / ангелот се стопи во кремот за чувствителна кожа / (без да заслужува), прстите ти се пожешки / од целзиусовите степени, / прстите ми се поголеми од температурните разлики / меѓу мојата, твојата и романската земја. / Можеш? Можам! Л/’Ореал? Лорелај!“ (Димковска 2002: 15, „Крстозборка“). Димковска користи колоритни поетски постапки како оксиморон „гледање преку кожа“, потоа користи туѓи јазици и игра со звучноста на зборовите („Л/’Ореал? Лорелај!“), и за неа толку карактеристичната возбудлива метафоричност и метономичност на телесните делови, каква што е во овој случај хиперекстензијата на прстите во нереални димензии („прстите ми се поголеми од температурните разлики“). Меѓу другото, мотивот „крстозборка“ и на текстот сфатен како метафора за љубовно

вкрстување, ова може да се чита и како своевиден одговор на прашањето каде е поетесата во својата поезија – во нејзината поезија текстот е нејзиното врамување, односно тој функционира како примарна рамка во која субјектот се конституира. Притоа, говорното „јас“ не останува ограничено на телесноста како единствен хоризонт на искуството, туку преку дискурзивна трансформација ги надминува границите на сопственото тело и станува Збор, песна, текст. Така, телото се пренесува во текстуална материјалност, а интимното искуство се артикулира како процес на семиотизација – премин од физичкото и афективното кон јазичното и интерпретативното.

Во телото на Другиот

Токму во овој аспект, поетскиот опус на Л. Димковска е мошне интересен и се издвојува како навистина единствен и на одреден начин револуционерен израз за македонското поетско писмо воопшто. Бидејќи поетското писмо што го продуцира Димковска пред сè е со душа и срце, со тело и ум посветено на актуализирање хуманистички и етички ангажирани теми во рамките на општествено-историското, социополитичкото и егзистенцијалното современие, телото и телесноста добиваат многу пошироко значење и тежина. Телото во поезијата Димковска го поима во форма на Другиот. Преку објективот на Другиот, таа ги истражува и се занимава со темите на идентитетот, моќта, предрасудите и емпатијата. Телото Димковска го поистоветува со темелен аспект на човековиот идентитет. За еден човек другата личност, порано непозната, преминува од исклучиво објект (ништо повеќе од тело) во субјект (со душа и срце), кога се воспоставува одреден однос, комуникација. Со други зборови, кога субјектот почнува да го восприема другиот како субјект, тогаш се преминува границата и се влегува во одаите на неговото внатрешно битие (како и да го наречеме тој дел; душа, карактер, меморија, менталитет...). А во ситуации каде што субјектот го објективизира другиот човек и го сведува исклучиво на физичкиот аспект од неговото постоење – на телото, тој и останува само објект, што всушност и претставува фундамент за концептот на другиот, односно една конфронтација помеѓу суперординиран субјект и субординиран објект. Оттука произлегува премисата на ова истражување, констатирајќи дека во поетското творештво на Димковска телото е во непосредна корелација со објектот, односно равенката телото е објект, а објектот, според Де Бовоар, е Другиот. И токму на тој аспект овој труд ќе посвети внимание во поезијата на Лидија Димковска – на човек како Другиот, како периферен субјект, маргинализирана личност, Другиот сведен исклучиво на тело во денешното општество. Затоа во анализата на поетското

творештво на Димковска ќе се направи еден исчекор од веќе постојните и познати телесни метафорички концепти до стиховите коишто телото го поимаат во тесна поврзаност со човековиот идентитет, односно со недостиг на идентитет – девалоризација на неговиот идентитет од страна на супериоризиран субјект. Лидија Димковска, меѓу другото, е и свесна дека телото како дефиниција на човековото постоење неминовно значи и една распадлива материја („Телото ми е менувачница во Старата скопска чаршија, / пред неа без чадор стои мажиште со тетовирани мускули / што не ме пушта внатре да си побарам сметка...“ (Димковска 2009: 18, „зрелост“), па така го разбира чисто материјалистички и консумеристички; како гола лушпа, што е од полза само додека тој во него уште е жив и станува непостоечки во моментот кога се умира: „Но штом се одложи / умирањето, / се одложува и живеењето. / А тогаш / телото го губи времето, / душата го придобива. Телото го напушта просторот“ (Димковска 2021: 21, „Плус-минус“). Оттука и самиот наслов на главата „Во телото на Другиот“, бидејќи авторката секогаш пишува или од позиција на Другиот или за Другиот; за малите и големите, за маргинализираните, за оние без глас. Дури кога пишува во прво лице еднина, таа само се поистоветува со колективното, со другите индивидуи, но за поголема веродостојност пишува во прво лице, како на пример, во стихот иронично обвиен во црн хумор: „Откако брат ми се обеси со телефонскиот кабел / можам со него по телефон да зборувам со саати“ (Димковска 2009: 51, „Национална душа“) или во песната „Арс-поетичка балада“: „имам сестри што гнијат во затвори / имам браќа што не добија излез од земјата / имам тетки што прават црни магии...“ (Димковска 2009: 74, „Арс-поетичка балада“) и „Кога ја симнав пушката од клинот, малтерот испукан зад вратата се срони, во длапката зјапна отпечаток на празнина. Колку луѓе можат да се убијат со неа?“ (Димковска 2016: 19, „Зад вратата“). Второто прашање во врска со тематско-мотивската нишка на телото и телесноста што се појавува читајќи ги стиховите на Димковска е „Дали поетесата е свесна за своето тело?“, односно „Каде е Димковска во својата поезија?“. Освен во автобиографски песни, во коишто очигледно и отворено зборува за себеси и станува едно со лирскиот субјект, Лидија Димковска во нејзината поезија ја нема. Ја нема во смисла на конкретното „јас“ и „мене“, бидејќи како што покажуваат горенаведените примери („Национална душа“, „Арс-поетичка балада“, „Зад вратата“, како и многу други) таа е како новинарска репортерка, се чини нејзиниот поетски глас е voice-over (гласот надвор од камерата или зад сцената, што синхроно ја наративизира акцијата што се одвива во исто време). Нејзиното тело го нема. Не поради тоа што таа не е свесна за него и не се идентификува со него, воопшто не. Туку поради тоа што таа само го држи

микрофонот, ја мести бината за другиот, тој преку нејзиниот глас да настапи, да проговори преку нејзините стихови. Димковска во својата поезија се обестелесува, станува невидлива, застанува зад сцената, бидејќи во големата слика поважни се сите пропусти, сите необоени места што таа сака да ги обои со своите зборови – во човештвото, таа го одбра оној – човекот; поединечен, мал, невидлив, презрен, кој молкум опстојува и на кој смртта му е единствен спас од животот – го одбира Другиот. Концептот на „другиот“ во постмодернистичката книжевност е особено фреквентна и суштинска тема, која прикажува ликови или групи перципирани како различни од нормата или културата којашто доминира во одредено општество. И како еден од најзначајните гледишта на „другиот“ во книжевните дела е односот меѓу него и динамиката на моќта, неговата ранливост кога ќе се соочи со општествените очекувања и норми. На таков начин Димковска со своите стихови нè потсетува дека чинот на другите е одраз на општествените норми и предрасуди и нè предизвикува да ги преиспитаме нашите перцепции за оние кои се различни од нас самите. Токму поради тоа нејзината поезија, рековме, е пред сè ангажирана поезија. Песните на Димковска се како енциклопедија на општествени пропусти, како калеидоскоп на претставници од ранливи категории. Авторката преку својата поезија изразува длабока љубов и почит кон човекот, а во исто време и бескомпромисен презир и осуда кон човештвото. Таа, небаре граѓанка на овој свет, чувствува должност преку своето творештво на човека да му отвори очи, да излезе од илузија, да ја здогледа и тој вистината за светот во кој живее, како таа да се обидува да му ја растресе свеста со своите бодликави зборови и да го разбуди од апатичност. Таа критичко-аналитички ѝ пристапува на стварноста и остро набљудува и ја памети секоја нејзината грешка, умно ги воспоставува различните светови, нации, генерации и од спојот го црпи она најсуштинското. Така, впрочем и самата вели во интервју со Андреј Медиќ Лазаревски за студентското списание *In medias res:* „Пишувам за прашања што ми се блиски, познати и за кои размислувам не само како авторка туку пред сè како граѓанка на светот во кој живееме, свет преполн со судбини на луѓе кои морале да почнат од нула на друго место, како стари, избрчкани новороденчиња на историските пресврти, на векот засегнат со кризи, војни, крвопролевања, на светот во кој се множат десничарските владетели, ускратувањето на слободите и правата, популизмот, рамнодушноста кон жртвите, кон децата, геноцидната политика за која дури ни демократијата нема повеќе осуда итн.“ (Димовска 2025: 19).

Како пример може да се посочи песната „насон еден пенџаб[22] ѝ се обраќа на џин[23]“ од стихозбирката *Изгризани нокти* од 1998, каде што Димковска внесува фрази и од другите егзотични јазици и се поигрува на музичко ниво:

„Џин, дали и оваа година сливите се лилави?
И дали моите сестри те sиркаат од зад куќи со своите толку крупни гроздови очи?
О Џин, оваа Европа околу мене ќе ме столчи.
Голи девојки, кабриолети, алкохол и врева,
Врева Врева Толпа што се слева
во крвта на лукавиот, Џин, во безграничните
дупки на слободата, во хаосот, и никаков храм
не ги збира веќе божјите раби. Сите вон,
во лудилото на ноќта, во огнениот сон.
Џин, а јас на мојата бела девојка ѝ принесувам варен ориз, Мери Џан Мери Џан“*

а таа гледа некаде низ моите очи.
Љубам еден поет, вели, не тебе. Молчи.
Ќе те облечам во шалваркамис* ѝ велам, лична да си, девствена и кротка.
Гола, гола ако сакам ќе шетам а сега кажувај ми пенџаб стихови и однеси ме на вотка.
Џин, станав кученце во рацете на таа жена.“
(Димковска 1998: 27)

*на пенџаб јазикот: Срце мое, срце мое

Преку песна-приказна Димковска ја слика состојбата на младите девојки (нивната површност, намалени морални стандарди, слободоумие, отсутност на кроткост и потчинетост на мажи и сл.), менталитетот што сè повеќе се потчинува под консумеризам и материјализам, на тоа какво влијание има Европа врз автентичноста на одредени народи. Таа песна претставува своевидна пресвртна точка во поетското творештво на Димковска како една од првите директно социјално ангажирани песни во кои таа проговорува за маргинализираните лица, за мигрантите, за различните култури, за односите машко-женско. Во тој поетски концепт, текстот функционира како сценографија на социјална промена, каде што женскиот глас се реализира како критичко-емпиричко сведоштво и интерпретативна позиција во која се истражуваат маргиналните гласови и нивните интеркултурни пресекувања:

„а јас Џин, мислам дали и ова утро
мајка ќе ги замеси оние бели погачки
и дали сливите веќе станале лилави

[22] Пенџаб – жител на Пакистан чијшто мајчин јазик е пенџаб-јазикот.
[23] Џин – според народното верување во Пакистан, вештерка која живее на дрво и ги мами младите девојки и момчиња за да ги обљуби.

и дали ти Џин би ме зела при тебе
да ја заборавам неа, и Европа, и сè
што ме тераше сам и туѓ
во туѓа земја да се плачам себеси
сè да збришам, Џин, сè да скинам, во твоите коси, Џин, векот да си го минам“
(Димковска 1998: 27)

Како што тука еден Пенџаб се соочува со прашањето на туѓинство и иселеништво, чувството на неприпаѓање и постојаното номадско темпо се чести теми во песните на Димковска. Во нејзината најрана поезија, од 1994, Димковска веќе пишувајќи ја песната „Циганка“ го навестува тој номадскиот дух, кога парадоксално вели „Циганка се раѓам / Циганка не умирам“ (Димковска 1994: 16, „Циганка“). Токму Циганите/Ромите се познати по својот номадски стил на живот, и Димковска се идентификува со нив на душевно ниво, што претставува темелна оска во нејзините творби и продолжува да се зајакнува во наредните стихозбирки. Меѓутоа, едно е константно во нејзината поезија: таа се стреми кон безгранична слобода, која ја проектира на фиктивниот лирски објект и му порачува: „Да седнам во увото на песната / да се чујам, / низ дајрето се колнам. / Отвори го небото / се извишувам.“ (Димковска 1994: 16, „Циганка“). Овој концепт е израз на парадоксална синтеза на лишеност и самопрогласена агилност кон слобода, кој ја карактеризира лирската стратегија на авторката. Во поетското творештво на Лидија Димковска провејува една номадска душа, којашто слично како Синот Божји нема „каде глава да потслони“, постојано е во селење, во менување живеалиште и во некоја тегобност поради невдомеността, тоа се стиховите во кои се среќава непријатност во домот, чувство на „потстанар на своето постоење“ (Димковска 2016: 14, „Како е“), и понекогаш ниту една куќа не ја собира, дури „љубовта е егзил, понекогаш потежок од политичкиот, затоа што не ги засега само ставовите и мислењата на личноста, туку најкревкото во човека – чувствата“ (Димковска 2014: 25). Чувството на неприпаѓање и невдомеността на лирскиот субјект на Димковска го испитува дури во своето сопствено тело: „Како е... да не ти се повеќе точни ни кожата ни земјата?“ (Димковска 2016: 13, „Како е“). Сопствената кожа и сопственото тело, како прв извор на сигурност за нашето внатрешно постоење, се човековиот природно даден дом. Кога ќе се наруши чувството на припадност кон сопственото тело, таа невкоренетост се проширува и надвор од него – во домот, на улицата, во градот, па и во земјата. Во таква состојба јазикот станува двоен знак: истовремено средство за преживување и „атрибут“ на иселеништво што ја нагласува туѓината. Колку повеќе се менува јазикот (или колку повеќе јазици се насобираат), толку поочигледна станува

дистанцата од локалното општество и сопствената претходна идентичност[24]: Помнењето ми е војничка конзерва паштета / со неограничен рок на траење. Се враќам на места / кај што сум стапнала со само еден јазик во устата / и на домородците им матам жолчки за добар глас, / во снегот од белки Исус лежи распнат како да се шегува, / за француски бакнеж се потребни два јазика, / сега кога имам неколку, не сум повеќе жена туку ламја“ (Димковска 2009: 11, „помнение“). Во стиховите на Димковска оваа отуѓеност е телесна и јазична во исто време. „Помнењето ми е војничка конзерва паштета / со неограничен рок на траење“ ја претставува меморијата како конзервирана, преносliва храна – нешто што се носи во „поход“, трае долго, но е и индустриски затворено, без свежина и непосредност. Сликата „се враќам на места / кај што сум стапнала со само еден јазик во устата“ ја означува загубата на некогашната еднојазична целост: враќањето е физичко, но не и идентитетски целосно. Ироничното „на домородците им матам жолчки за добар глас“ сугерира приспособување и „мешање“ за прифаќање, додека „снегот од белки“ прави паралела меѓу кујнскиот труд и религискиот мотив („Исус лежи распнат“), како да ја покажува апсурдноста на секојдневната жртва за да се биде признаен. Кулминацијата „за француски бакнеж се потребни два јазика“ ја врзува интимноста со јазикот: желбата/блискоста бара двојност, но „сега кога имам неколку“ двојноста прераснува во прекумерност и распад на јас. Затоа завршницата „не сум повеќе жена туку ламја“ ја прикажува повеќејазичноста како чудовишна метаморфоза: наместо проширување на идентитетот, таа се доживува како расцеп и губење на препознатливата, „домашна“ форма на себе.

Иако од самите почетоци на своето поетско создавање Лидија Димковска низ нејзините песни ја критикува баналноста на секојдневието и нуди алтернативна перспектива без илузија и залудност, таа го набљудува светот отстрана, активно учествува во него и го доживува со сите сетила. Во подоцнежните стихозбирки како што се *pH неутрална за животот и смртта* (2009), *Црно на бело* (2016) и *Гранична состојба* (2021), таа уште појасно и пофокусирано пишува за егзистенцијалните теми и за моменталното општествено секојдневие. Мотивите на „другоста“ кај неа (друг свет, други луѓе и туѓи судбини), се обликувани како впечатлива врска меѓу минатото и сегашноста: истовремено се среќаваат распадот и растежот, почетоците што штотуку се

[24] Слично со амбивалентното значење на јазикот (јазикот како странски јазик и јазикот како комплексност на градење семејство со некој кој има друг мајчин јазик) си поигрува и во другите стихови: „И во мојот и во твојот јазик има премалку сврзници, / затоа бршленот и каблите се одомаќинија кај нас / и се јазат на сите страни, се влечат по нас / ко миленичиња, / нè обвиткуваат, телата ни ги обликуваат, а јас сум толку / горда...“ (Димковска 2009: 15, „Глава и врат“) и сл.

раѓаат и краевите што веќе исчезнуваат, мекоста и тврдата, ригидна линија. Во таа напнатост се чувствува јасен ритам на спротивставените сили на ерос и танатос, чиј судир во нејзините текстови секогаш добива нова, неповторлива форма, затоа што и човечките судбини не се исти. И токму тоа се оние средишни тематски нишки на последните три стиха – судбината на другиот (од кои голем интерес за авторката претставуваат приселеници, иселеници, доселеници), односно телото на другиот. Веќе првата песна од стихозбирката *pH неутрално за животот и смртта*, „Грицкалката за нокти“ ја отпочнува темата која се рефлектира низ целокупното творештво на Димковска. Темата ја опфаќа миграцијата како драматична траекторија која доведува до расчеречен идентитет и до постојана распнатост меѓу два или повеќе народи. Во рамките на оваа конфигурација се јавува проклетството на вечното неприпаѓање, што повторно одекнува во понатамошните творечки апстракти на авторката: „Откако по грешка сум ја зела со себе во странство / грицкалката за нокти на домашните, / ноктите им растат без контрола и нерамномерно, / незауздано им се издолжуваат прстите / и пробиваат низ чевлите и низ ракувањата / со непознатите / а соседите од ужас не ги ни прислушуваат повеќе. / Им се јавувам од далеку и среде две викотници / сакам да ги одоброволам пеејќи им омилени / новокомпонирани песни, / прошка им барам со големи мисли од малите народи, / та што се долги нокти во споредба со мојата жед / по вистина, / не гледате ли дека веќе станувате бесмртни / а тоа толку тешко ви паѓа? / Грицкалката за нокти подотворена зјапа во мене од / ноќната масичка, / ни таа не е задоволна со промената на средината, / ова е лудило, врескам, ќе ви ја пратам по пошта, / но тогаш сите крикнуваат, и од оваа и од онаа страна / на линијата: / ’Никако! Грицкалките за нокти ги запленуваат / на царина!‘/ И самата кога преминував граница ја бев скрила во / десната патика. / Домашните се заканија дека ќе си ги потсечат ноктите / со кујнските ножици“ (Димковска 2009: 9, „Грицкалката за нокти“). Навидум без смисла, без посебно значење, но во средиштето на таа песна е грицкалката за нокти – еден сосема банален, тривијален елемент за негување нокти. Малку комично, авангардно преку ненамерното земање на грицкалата со себе во странство, поетесата ја покажува трагичната и толку клишеизирана врска – односот помеѓу оние кои си заминале и оние кои останале. Хипертрофираната физиономија, во овој случај ноктите, укажуваат на дисторзични и деформирани душевни процеси што се случуваат при разделба, при иселување. Слично посочуваат и стиховите „цела ноќ ги сонувам со крвави прсти и во несвест / утредента се разбудив со хемороиди / и духот ми го затна безизлез“ (Димковска 2009: 9, „Грицкалката за нокти“), во кои авторката преку провејување хумор ги оцртува

психосоматските последици што го има иселувањето, станувањето туѓинец врз човекот. Потоа во песната се појавува и моментот на царината, односно феноменот на границата, што како што ќе биде подоцна посочено, има посебно место во песните на Димковска. Стиховите „Грицкалките за нокти ги запленуваат / на царина!“ ја пласираат грицкалката како еден сатиричен симбол на парадоксалноста на границите, каде што човекот веќе не е свој, ништо веќе не му припаѓа, туку сè може да му биде одземено – тоа е всушност метафора за обезвреднувањето, губење на достоинството, отуѓување на сопственоста, дури и врз најапсурдните предмети како на пример грицкалката за нокти. „Животот е избор на нокти, коса и кожа / негата, пак, избор на божјост“ (Димковска 2009: 9, „Грицкалката за нокти“) и потоа продолжува во второ лице: „Цел живот ги грицкаш ноктите, / ама за инает ме донесе овде. Да ме вратиш како знаеш / ти безбожна безноктарке“ (Димковска 2009: 9, „Грицкалката за нокти“). Во „Грицкалката за нокти“ обраќањето во второ лице функционира пред сè како реторичко „ти“ (внатрешен адресат/персонифицирана сила на заминувањето и приспособувањето), преку кое лирскиот субјект ја артикулира напнатоста меѓу телесното, инстинктивното и културно дисциплинираното. Ноктите, како повторлив мотив кај Димковска, тука не се само физиолошки детаљ, туку метафора за она што упорно „расте“ и останува како трага – навики, потекло, одбранбена острина и врска со домашното – додека „негата“ (маникирот, сечењето, контролата) иронично се именува како „избор на божјост“, односно како идеологија на полирање и нормализирање. Етикетата „безбожна безноктарке“ ја означува фигурата што се лишила од таа трага/острина (станала „стерилна“, без „канџи“, без доказ на припадност), па во миграциски контекст тоа упатува на ризикот од самообезличување преку прекумерна асимилација; затоа и императивот „да ме вратиш“ може да се чита како барање за враќање на сопствената целост и внатрешниот „дом“, а не само како географско враќање.

Зборувајќи за другиот и за иселеништвото како предиспозиција на субверзивност, од големо значење е и песната „Балада за бегалците на тетка Елзе“. Баладата гради широка, речиси епска слика за бегалството како повторлива европска судбина, раскажана преку конкретен, „домашен“ фокус на тетка Елзе. Насловот („балада“) навестува дека се работи за наративна песна со трагичен тон: не е само лична приказна, туку песна за колективно страдање што се пренесува како усно паметење, како хроника. Песната ги следи бегалците низ различни сцени и гласови: се појавуваат патишта, граници, колони, страв, глад, понижувања, бирократски и медиумски „поглед“ врз нив. Тетка Елзе функционира како јадро што ги држи сцените заедно: преку неа

бегалците стануваат конкретни луѓе (со име, навики, тело, глас), а не апстрактна маса. Во исто време, самата Елзе е и фигура на сведок – таа „памети“ и „собира“ туѓи судбини. Ликот на тетка Елзе е повеќе од лик: таа е етички фокус. Преку „тетка“ (фигура на блискост, роднинство, грижа), бегалците се внесуваат во семејниот/интимниот круг – како да ѝ припаѓаат на „нашата“ куќа, а не на далечна вест:

„Кога тетка Елзе ни ги доплетува калчуните
си играме пикадо: таа со сината игла во нашето,
ние со црвената во нејзиното срце. Gruss gott.
Фластерот ја сопира крвта од раната,
а ја забрзува азилната постапка.
И љубовта. Ќе биде, вели тетка Елзе.
Која прва ни рече: „Ајде, Европа не јаде луѓе“,
и нѐ бодреше придушено, а градите ѝ се креваа
како на доилка
/.../
„Еве“, рече, „овде мрежата е отплетена, а потоа
сѐ ќе биде добро,
ова не се лисици, ова се само стегачи за раце
што ги исплетов сама.“
Рачна изработка, црвен печат за квалитет.
Стегач по стегач, во стисокот станавме нејзини
и таа наша.
Границата беше само проширена вена што може
да се прескокне.“
(Димковска 2009: 64-65, „Балада за бегалците на тетка Елзе“)

Во песната, Димковска преку афоризмот „секој друг може да побегне, само бегалецот не (Димковска 2009: 73, „Балада за бегалците на тетка Елзе“) ја кондензира двојната перспектива на мигрантската траума: од една страна, безнадежноста и безизлезноста на егзистенцијалната позиција на бегалецот, а од друга, општествено-политичката практика на себично избегнување – или буквално „бегање“ – од одговорноста за емиграциската состојба на државно ниво. Во таа смисла, насловот на стихозбирката дополнително упатува на една неутрална, апатична pH-состојба, како

граничен простор што не е ни живот ни смрт. Темата се варира во повеќе песни, најчесто обликувани во набиен, издолжен стих и во речиси прозаистичка композиција. Таквата поетика, конкретна и без еуфемизми, добива јасно осудувачки тон и се насочува кон оголено прикажување на човекот во неговата најранлива состојба, како што го прави токму песната „Балада за бегалците на тетка Елзе“: „Утре градските служби ќе нè раселат низ / азилните центри на Европа. / Бегалец еднаш засекогаш без бегство останува. / А сега да јадеме земички со салама и кашкавал, / како на старите, добри погреби во родните земји / (татковци и ден-денес имаме, а татковини не) / кога приградските автобуси носеа кутии / со бели земички, /тие празнични дарови за ближните на мртвите“ (Димковска 2009: 73, „Балада за бегалците на тетка Елзе“). Од истата песна би го издвоила и следниот стих: „Власта праќа електронски пораки со црвен извичник. / Сака да останеме бегалци, ранлива категорија што може да се вовре / низ иглени уши, нова марка микрочипови. / Новинарите јавиле дека можеме, па носиме број XS, / ама папките се клинички случаеви, дебели XXL. / За папките ќе најдеме решение...“ (Димковска 2009: 68, „Балада за бегалците на тетка Елзе“) – стиховите кои зборуваат за контрадикторноста на политички системи и функционираат како некоја политичко-сатирична минијатура за бирократско управување со ранливоста, во која јазикот на дигиталната администрација, медиумската реторика и биополитичката контрола се спојуваат во една иста слика на деградација. Стихот „електронски пораки со црвен извичник“ сигнализира режим на постојана алармантност и дисциплина. Државата комуницира преку предупредувања и нотификации, значи не преку грижа, туку преку команда и закана; човекот се сведува на „корисник“ што треба да реагира. Димковска не ја штеди многу својата критика, туку непосредно го изразува својот став кога вели дека државниот систем, глобалната политика „Сака да останеме бегалци, ранлива категорија“ – директна теза дека статусот „бегалец“ е корисен за власта. „Ранлива категорија“ е бирократски термин што звучи заштитнички, но тука е разобличен како етикета што овозможува полесно управување и помал отпор. Метафората за присилно протнување низ тесни институционални процедури и ограничувања (квоти, услови, филтри) – „што може да се вовре / низ иглени уши“ алудира и на дехуманизација: телото/животот се приспособува на системот, а не обратно. Како што бројот XS означува нешто мало, тесно, така и во таа песна бегалците медиумски се минимизираат, додека „папките... дебели XXL“ свртуваат внимание кон спротивна реалност во која човечкиот живот е „мал“ само како тело/присуство, но како предмет на бирократија е претеран, „клинички“ обемен. И токму стихот „папките се клинички случаи“ е силна метафора на

медикализација и патологизација. Бегалецот станува „случај“ (case), нешто што се дијагностицира и категоризира, а не личност со биографија. „Клинички“ додава студена, неемпатична дистанца. Стилистички, стихот е близок до проза, со брзи пресврти и колоквијална директност; иронијата и сарказмот се носечки механизми. Етички/идејно, се чита како критика на државната и медиумската продукција на „бегалецот“ како управлива фигура: човек што се држи во трајна привременост, означен и надгледуван, сведен на број, досие и црвен извичник. Многу силни се и стихови од песната „Земјата што се распаѓа“ од подоцнежната стихозбирка *Гранична состојба*: „Да се премине треба границата стуткан во багажник / во мигот кога се спушта знамето на половина копје, / а потоа бос, гладен и со клоца во задникот / со месеци да се оддалечуваш чекор по чекор од човекот во другиот кон човекот во себе. / Кога homo politicus убива, самоубиецот е и џелат и жртва“ (Димковска 2021: 38, „Земјата што се распаѓа“) – стиховите кои исто така резонираат со тематиката на иселеништво и кои слично го претставуваат државниот систем како прикриен злосторник со човекот како неговата жртва. Како што се забележува, метафората на граница е всушност метафорички концепт, границата не е само линија на карта, туку систем (полиција, документи, правила, чекање) што го менува човекот: го сведува на статус и го става во привремена, нестабилна егзистенција.

Во 2016 година, Димковска ја објави стихозбирката *Црно на бело*, чија насловна синтагма јасно ја сигнализира поетската интенција на авторката – вистината да биде искажана експлицитно, „црно на бело“. Станува збор за корпус песни што во помала мера кореспондираат со традиционалниот лирски модел и, уште поизразено отколку во претходните збирки, артикулираат егзистенцијална неусогласеност која, преку апсурдот и парадоксот, се дистанцира од доменот на здрав разум. Славе Ѓ. Димоски запиша „Во своето истражување на светот отворен пред поетскиот субјект, низ соочувањата со Другиот, и со релациите кои се јавуваат при таквите средби со Другоста, во песните на Димковска од нејзината поетска збирка „Црно на бело“ стануваме сведоци на една поинаква перцепција на реалноста, еден свет идентичен на оној кој го имаме секој ден пред очи, но овој пат виден низ визурата на номадскиот субјект“ (Димоски 2016). Веднаш, во првите неколку песни Димковска нè поведува во сурова и жестока реалност и нè прободува со прашањето „Како е?“:

„Како е
да се биде дете на родители загинати во војна,
да се биде дете на разведени родители,

или дете од Африка на џамбо плакат,
да се живее во завод за хендикепирани лица,
да се има клуч од социјален стан,
да се добива помош во брашно, масло,
памук и стапчиња за уши,
да се има жиро-сметка за трансплантација на коскена срж,
да се живее во СОС-село со Голема мајка на девет деца
/…/
да се пие на екс крвта за да не оксидира,
да се биде тироидна жлезда на семејната политика,
да ти течат лиги од некои луѓе,
а од некои, пак, да ти стои грутка во грлото,
/…/
да се стане потстанар на сопственото постоење,
да станеш свесен дека животот е игра на непливач
со бранови повисоки од него.
(Димковска 2016: 13, „Како е“)

Во таа социјално ангажирана песна Димковска едноставно набројува разноразни општествени проблематики. Со намера да истакне и исцрта одредени проблеми прибегнува кон метафори со телесни атрибути, телесни делови и други медицински изрази, што не е ништо ново за Димковска, особено со физички дијагнози да го дијагностицира политичкиот систем („да се биде тироидна жлезда на семејната политика“). Прашањата што таа ги нагласува се поврзани со егзистенцијалниот страв од другиот, како и интрасубјективниот страв, потоа таа ги допира и прашањата на дехуманизацијата, човековата ефемерност, колективната и индивидуалната меморија, невдомеността, апатридноста, и слично. Впрочем, прашањата што Димковска ги поставува се во „неоекспресионистички и длабокомислено ангажиран фигуративно-рефлексивен лиризам, кој ја артикулира критичко-аналитичката референцијалност кон стварноста“ (Карпузовска 2025: 39). Таа стварност ја доживува неподносливо тешко, при прочитот на нејзините поетски творби често се чувствува нејзината длабока болка произлезена од човечка емпатија, како онаа кога го гледа човекот бездомник, туркајќи ја количка и мачејќи се: „Пред мене човек турка /количка со празни пластични шишиња. / Патеката е тесна, не можам да го претекнам. / Го следам, го гледам. / Излитени

панталони, / избраздени раце, / пар различни влечки, / а под маицата распарталена / – грпка, обележана со болка“ (Димковска 2016: 17, „Грпка“). Преку физичката состојба, повторно преку одбивни слики на телесни органи и телесни делови, таа ја опишува својата душевна мачнина: „И чувствувам како од мојата мачнина, / од саклетот на сетилата / испаруваат надежта, иднината, целта, / од органите ми се цеди течноста, / ми се истиснува воздухот, ми ја снемува тежата, / немам повеќе содржина, / се претворам во празно пластично шише“ (Димковска 2016: 17, „Грпка“).

Во 2021 г. од перото на Димковска Лидија излезе најновата збирка песни – *Гранична состојба*. Насловот, со кој авторката ги крсти своите нови стихови, алудира на повеќе аспекти на гранична состојба, како впрочем и самите песни. Димковска го актуализира постојано колебањето од животот кон смртта, односно помеѓу раѓањето и смртта и согласно со тоа всушност самиот живот е гранична состојба, во која човекот го воочува чувството на минливост. Од друга страна, ја имаме таа вечна тематска окупација на Димковска – егзилот кој се перципира како уште една гранична состојба помеѓу домот и туѓината. Конечно, како уште една тематска доминанта во спомнатата стихозбирка во рамки на граничното е сегашноста што се наоѓа помеѓу прангите на минатото и илузиите, или, пак, попрво загрози на неизвесната иднина. Самата поетеса во едно од интервјуата изборот на насловот го објаснува со следните зборови: „Самиот наслов покажува дека песните од оваа книга се песни за смртта, за животот, за љубовта, за распаѓањето, за човекот, за човештвото. За сето она што е гранична состојба во нашето постоење. Терминот ’гранична состојба‘ се поврзува со филозофот Карл Јасперс којшто и го воведе воопшто и како термин во филозофијата и со којшто ги означува сите оние состојби во човековото постоење којшто нѐ допираат и останууваат во нашето битие и пред сѐ се болни. Така што, во оваа година на пандемија, и јас се соочив со многу теми и мотиви пред сѐ на распаѓањето на светот не само како што го познававме, не само на животот каков што го знаевме, туку и воопшто дали е можно да се изгради нешто врз таа основа“ (Димковска 2021). За таа стихозбирка несомнено стои дека е „до сега најспецифичниот, /.../ нов концепт за ангажирана уметност, која го артикулира политичкиот сензибилитет на новото време. Тоа се изразува преку едновременатa автономија (естетска/поетска) и силен политички титар“ (Гешоска 2021). Во поетичкиот концепт на авторката силно се чувствува стремежот кон широка, сеопфатна поетика во која се преплетуваат филозофијата на уметноста, книжевноста и животот. Од таквата основа, нејзиниот пристап се придвижува кон хибридна поетика што навлегува во дијалог со другите уметности, како и со различни области од хуманистичките науки, што

кореспондира и со насловот *Гранична состојба*. Така станува јасно дека додатна конотација на граничното носи и поетскиот стил на поетесата – наративизација, долги, густи стихови, колоквијалност, интерференција и слично, поради што поетските творби се напати хибридни и на граница меѓу жанровите.

„Егзистенцијалистичкиот лиризам во кој е импрегнирана филосфската и рефлексивна сигнатура на лирското слово на Лидија Димковска, се потврдува како двигателен тематско-мотивски spiritus movens, кој кохерентно и враснато се разврзува низ лирските записи во *Гранична состојба*. Во тој дослух, лирскиот субјект на Димковска во секоја дискурзивна констелација на исказот, ги објективизира егзистенцијалните прашања, искушенијата и парадоксите на актуелното современие на XXI век“ (Карпузовска 2025: 39), како и во песната „човек или човештвото“, во која Димковска фрла светлина врз повеќеслојна интеракција меѓу индивидуалниот идентитет и поширокиот контекст во кој тој живее:

Човекот или човештвото?
„Да го сакаш човекот кој плука на земја
крај тебе на семафорот,
или пијаницата испружен пред трафиката
кој смрди и ги пцуе минувачите што не му фрлаат пари,
или жената што го тепа измочканото дете
како да е боксерска вреќа,
или детето што ја клоца баба си
во продавницата легнато на подот,
или момчето што ѝ ја скубна чантата на патничката
и в мигот го снема,
или полицаецот кој тукушто си пикна пари во џебот
фрлајќи го алкотестот на возачот,
или сосетката што намерно го истресе пепелникот
врз твоите испружени алишта,
или возачот кој те испрска со кал
од глава до петици со 200 км на час крај тротоарот,
фарисејката потклекната во Божјиот храм
која заспива со омразата кон сопствената сестра,
или манијакот кој се трие од тебе во автобусот,

/.../
секого да го возљубиш како себеси,
а и себе како нив
– но како, како?

А човештвото е лесно за сакање.
Човештвото е убаво друштво
со кое може да се седи на кафе,
неоптоварено од бремето на човекот
си врви по својот пат,
до целта не мора да гази по трупови
зашто човекот веќе ги изгазил туѓите.
Секој човек е за нешто виновен,
но човештвото никогаш,
човекот е минлив, а човештвото вечно,
човештвото е чесно и совршено,
а човекот – негова спротивност,
па како да сакаш несовршена единка
среде совршено множество?
Полесно е да се сака човештвото
кога човекот крај тебе не е за сакање,
а ти треба да ја исполниш заповедта
да го возљубиш како себеси својот ближен,
и не знаеш кој ти е поближен:
човекот или човештвото?“

Оваа песна многу добро го отсликува поетскиот глас на Димковска, нејзиното кредо, нејзината цел. Прашања со кои се мачи, вредности што сака да ги пренесе на читателот, манифестации што ѝ се чинат потребни... Постојана битка помеѓу тоа што го одредува и наредува Бог и помеѓу тоа што од човечка перспектива е логично и разумно. Како да се возљуби ближниот, вистински да се го сака, да се промени, да се откаже, да се преземе одговорност? Како? – Реторичкото прашање: „ – но како, како?“ кое говорникот намерно го остава без решение за да ја покаже невозможноста на буквалната примена на заповедта кога субјектот е морално одбивен. Многу е полесно да се крие под завесата на

човештвото, на колективното, да се смеша меѓу масата и да се стане никој, да се стане сите, отколку да се биде некој или тој или таа па да се направат конкретни промени во општеството, во сопствената земја. Многу полесно е да се залажува, да се заслепува, да затвора очи пред одделни случаи и да се живее опортунистички живот. Ефектот на набројување различни ситуации или профили на луѓе е намерно неподнослив: го поттикнува читателот да признае дека емпатијата кон конкретниот човек е многу потешка од симпатијата кон „човештвото“ како идеја.

Ако во своите песни авторката ја отсликува колективната, па дури геополитичка траума на миграција/преместување (што го прави и во многу други песни), во стиховите „Минато неопределено време“ таа истата логика на преместување/селење ја префрлува во внатрешен, семеен, односно интимен аспект, што преку метафорички пренос станува и граматички план (како личната историја се претвора во време што не може да се „смести“ во стабилно сега): „Животот е сè што се случува / помеѓу утре и вчера. / Баба ми со големите тенџерења вода / што со лакотот ја отвора, / а со колената ја затвора вратата, / да не се оладат одајата, лебот, надежта. / Дедо ми склопчен ко бебе врз креветот /.../ Вујко ми што на црниот велосипед / го пренесува куферчето со историски изми / врз кои му цртав заводливи девојки / за да ги заврши што поскоро студиите. / Едната тетка со три смени во фабриката „Иднина“ / брусејќи ги часовите на нормата / со подочници како филџанчињата / што ми ги купи за да си играм сама, / другата заитана со ќеси врз старите чизми / среде скопските зими кон фабриката „Газела“ / си го мери стечајот на телото со расипан патент, / а стечајот на душата со скинато ремче“ (Димковска 2021: 11, „Минато неопределено време“). Димковска очигледно продолжува со тој за неа толку својствен стил, телото служи само како средство за потенцирање општествени „отрови“. Многу урбано и депоетски авторката ја гради песната од фрагменти-исечоци (сцени, препознатливи јавни дискурзи, фрази), преку каталогизација (кога еден по еден ги претставува, односно ги набројува членовите на семејството, како секој во својот кадар), па сè до социјално-економски маркери („три смени“, „норма“, „стечај“, фабрики со симболични имиња „Иднина“, „Газела“). Фрагментите не се лепат во „хармонична“ приказна, искуството е прекинато, пресечено, нецелосно. Тоа е поетска мимикрија на живот во несигурност: „Јас ги полевам цвеќињата на балконот, / им ги бришам лисјата на лимонот и фикусот / шепкајќи им одлучно „Еднаш ќе заминам одовде“ / Сега нивниот живот е нулта растојание / од денес до денес. Не сум му повеќе сведок, / а ни тој мене. / Кога дознавам дека некој умрел / прашувам што му се случило. / Во мое присуство ништо повеќе не им се случува / на другите, / во мое отсуство им се случува сè. / И

најобичното сегашно време / за мене е сега само минато неопределено“ (Димковска 2021: 11, „Минато неопределено време“). Како и во повеќето песни од стихозбирката *Гранична состојба*, така и тука домот не е сигурна локација: или е изгубен на пат, или останува зад тебе како архив/список на случувања, па оттука се воспоставува заедничка оска на рамниште на целата збирка песни – поместување, сведоштво и распад на домот, за што сведочи и Е. Шелева: „Писмото на Димковска немилосрдно го таргетира или подобро го степенува верижното пропаѓање/тонење на потпорните егзистенцијални столбови**,** како: куќата, земјата, светот, меморијата, историјата, иднината – не оставајќи при тоа трошка сомнеж во неминовноста на овој (де)волутивен процес и сеопштата ентропија, што го следи истиот“ (Шелева 2025). Во стихозбирката има цел циклус песни со насловот „Распаѓање“, кој содржи песни со зборливи наслови: „Куќата што се распаѓа“, „Меморијата што се распаѓа“, „Земјата што се распаѓа“, „Љубовта што се распаѓа“, „Историјата што се распаѓа“, „Иднината што се распаѓа“, „Светот што се распаѓа“ итн.

На оваа линија се вклопува и песната „Куфери“, која го кристализира мотивот на раселеност и меморија преку поетиката на предметот – архива. Повторливата просторна одредница („под креветот“) отвора семејно-несвесна зона на потиснато паметење, а серијата куфери/ковчези создава трансгенерациска и трансисториска мапа на поместувањето: од селото во град (ковчежето на мајката), преку школската историја и националните наративи (куферчето на вујкото), до студентската транснационална интимност (куферот со машината за пишување), и, конечно, европската траума на Аушвиц. Во првата сцена, свадбениот сувенир (чинии-риби) старее и се самораспаѓа („се беа веќе испоизеле меѓу себе“), што ја поставува меморијата како материјално ранлива и временски корозивна. Во втората сцена, „сите војни“ се „временски измешани“ во белешките по историја, а државата се означува како „политичко куферче на заборавот“, со што се покажува дека „архивирањето“ не е неутрално: тоа е селекција, пакување и институционално премолчување. Третиот сегмент ја поместува темата кон јазични и културни премини: монголските љубовни писма „на кирилица“ и метафората „папочните врвки со татковината“ ја дефинираат припадноста како нешто што се носи како телесна обвивка, а не како фиксен простор. Песната го постигнува врвот во следните стихови: „Куферите во Аушвиц со стакло одвоени / од дофатот на посетителите / запленети уште на влезот / под аркадата на ’Трудот ослободува‘, / тежат од празнината во која се склопчил / товарот на животот, лекоста на смртта. / Холокаустот е пасош на светот што исчезна / во двојното дно на постоењето. // Животот провејува меѓу луѓето, /

а зад него останууваат нивните куфери. / Во нив знаењето фаќа прашина, / сеќавањето – мувла, заборавот – реа. / Секој куфер е отворена приказна, / секоја приказна е затворен куфер. / И не треба да заминеш за да останеш, / ниту да останеш за да не си веќе заминат“ (Димковска 2021: 18, „Куфери“). Кулминацијата во Аушвиц ја изострува етичката димензија на песната: куферите зад стаклото тежат „од празнината“, додека човечките животи се сведени на запленет предметен остаток. Формулацијата „Холокаустот е пасош на светот што исчезна во двојното дно на постоењето“, ја поврзува логиката на премин (пасош/граница) со логиката на исчезнување (двојно дно како скривалиште и како онтолошка бездна). Финалните афоризми („Секој куфер е отворена приказна, секоја приказна е затворен куфер“) ја поставуваат нарацијата како амбивалентен чин: раскажувањето отвора сведоштво, но истовремено го врамува и го затвора во ограничена форма. Гледано како целина кај Димковска, интимното не е прибежиште од политичкото, туку негово најконкретно место: границите, војните, институциите и историските катастрофи се впишуваат во тенџериња, подочници, натписи, куфери и семејни реликвии. Оттука, фрагментарноста не е само реторички избор, туку форма што соодветствува на распарчената современост; а мотивите на дом, време и предмет функционираат како јазли преку кои поезијата го спојува локалното и глобалното, приватното и колективното, сведочењето и заборавот.

Во женското тело на Другиот

Уште една многу значајна аспектизација на концептот на другиот, на која Лидија Димковска го свртува вниманието на читателот како на уште една од бројните алармантни појави во денешното општество, е родовата субверзација. За жената како Другиот зборува Симон де Бовоар во своето култно дело *Вториот пол*, каде што експлицитно укажува на процесот на конструирање на жената како објект, а не како субјект. Таа произлегувајќи од позицијата на Себството (фр. le Soi; англ. the Self), т.е. од себеси како субјект, појаснува дека мажот ја дефинира жената преку негација на себеси, исклучиво како негов објект, односно како Другиот во однос на него (Beauvoir 2010: 27). Последично, жената перцепцијата на мажот и на себеси ја восприема и почнува себеси да се конципира како Другиот, а не како Јас (Beauvoir 2010: 30). Во тој контекст, песните на Димковска демонстрираат „една линија на манифестација на свеста за потребата од афирмација на жената како автономен субјект и конструкција на женска книжевна историја, како чин на отпор против патријархалната репресија“ (Стефановски 2025: 53). Имено, родовата потчинетост на силен етноканон на патријархатот во нејзината поезија

се појавува од самите почетоци на нејзиното творење. Шелева за песните со таква тематика, го пишува следното: „За разлика од сентименталниот и 'смерен' тон, својствен на женската литература и сензибилитет – песните на Димковска изобилуваат со низа цинични (но и самоиронични) досетки (што и не се толку типични за поезијата како жанр), со црн хумор, низа пароксистички слики, дрска и подбивна игра со зборови и родови улоги, убиствен револт и горчина без остаток – каква што би посакале и многу поети од машкиот пол" (Шелева 2025). Во стиховите на Лидија Димковска се наоѓаат мотиви за улогата на жените во општеството, ослободување и деконструирање родови стереотипи, запоставеност на жени и објективизација на нивните тела. Како пример може да се земе песна „Царинички": („Ви донесов колач со суво грозје / за душа на брат ми. / Не сум убава, нели? / Ама сестра ми уште повеќе огрди по погребот / Само што таа е сликарка, / си црта убави луѓе. / А јас дојдов за да се обучам за цариничка, како и вие. / Моето село е на границата, / и сега, кога брат ми умре, / имам и јас предност во државава" (Димковска 2021: 24, „Царинички"). Песната е во слободен стих, се потпира на наративна структура со јасен сценски распоред: доаѓањето на лирски субјект – девојка во интернатот, нудење колач за „душа", реакција на другите девојки, па преминување во подлабок слој на сеќавање. Поради колоквијалниот регистар песната функционира документарно и непосредно. Цариник, или во женска форма цариничка, е надлежно лице кое врши контрола на граничен премин и одлучува кој може да премине на другата страна и кој не, значи повторно ја имаме тематиката на граничната состојба (што наполно се врзува за насловот на стихозбирката – *Гранична состојба*). Во овој случај, во прв план симболички доаѓа индивидуалната гранична состојба – границата станува метафора за свет во кој и најинтимното (жалоста) мора да помине низ проверка и санкција. Колачот „за душа" иако се смета за обредна храна, погребен дар и во традицијата носи значење на спомнување и смирување, во овие стихови дарот станува сомнителна стока и небаре нелегален предмет („Неволно земавме од колачот, / секоја од нас гледајќи да го пикне некаде, / вртејќи се кон ѕидот, / преправајќи се дека го јаде" (Димковска 2021: 24, „Царинички"). Интересно е што иако почесто граничните службеници и работници во полицијата се мажи, поетесата тука ја одбира женската форма – „цариничка" и сите литерарни субјекти всушност се женски, па така песната добива и дополнителен критички слој, каде што авторката критички се осврнува на односот на жена кон жена како Другиот. Таа проговорува и за запоставеноста на жените, за очекувањето и бремето што им се наметнува од страна на општеството, дека нивната надворешна убавина ги презентира и мора да се грижат најпрво за својот изглед без

оглед на нивната внатрешна состојба и животни ситуации („Не сум убава, нели? / Ама сестра ми уште повеќе огрди по погребот / Само што таа е сликарка, / си црта убави луѓе“ [Димковска 2021: 24, „Царинички“]). Во песната понижувањето и запоставеноста на жената не се кажани како теза, туку се „пуштени“ да се видат преку тоа како женските ликови зборуваат за себе, како се перципираат, и како системот (и блиските) им ја одземаат автономијата над телото и над достоинството. Клучната реченица тука е „Не сум убава, нели?“, што ја претвора средбата (и чинот на носењето колач за душа), во извинување за изгледот и покажува дека ликот очекува прво да биде оценет по естетски критериум, па дури потоа како човек во жалост. Освен тоа реченицата ја „поместува“ темата од смртта на братот кон сопствената надворешност, што е токму механизам на женска социјализација: болката е секундарна, изгледот е примарен. Прашањето „нели?“ бара потврда од другите, како да е јавен суд. Понижувањето е веќе внатрешно прифатено: таа самата го носи во речникот. Стихот: „Ама сестра ми уште повеќе огрде по погребот“ отвора сурова перспектива: жената, кога минува низ загуба, не смее „да се распадне“ ни физички. Жалоста се чита како пад на „вредност“ затоа што се мери преку надворешниот изглед. Овде „огрде“ е збор што носи социјална пресуда: не кажува само дека некој е тажен / изморен, туку дека станал помалку прифатлив. Со тоа песната ги покажува очекувањата дека жената треба да тагува „дискретно“, да остане „презентабилна“, и да не го нарушува визуелниот ред. Понатаму ни се предочува контрастот со сликарката: убавина како компензација: „Само што таа е сликарка, си црта убави луѓе“. Ова не е невина реченица: таа сугерира дека ако веќе „не си убава“ (или ако животот те „огрдил“), можеш барем да произведуваш убавина – да ја контролираш преку уметност. Но и тука убавината е централна валута. Исто така Димковска го постулира мислењето дека жените немаат предност и доаѓаат на ред дури по мажите („и, сега, кога брат ми умре / имам и јас предност во државава“ (Димковска 2021: 24, „Царинички“), со што јасно се критикува патријархалното општество и неговото расудување. Во овој стих се гледа запоставеноста на жената како граѓанка: нејзината „предност“ не произлегува од способности, туку од трагедија и статус (граница). Таа не се претставува со „јас можам“, туку со „мене ми се случи“. Ова е важно за родовата тема: женскиот субјект често мора да си најде легитимитет не преку сопствена компетенција, туку преку семејна врска, станување жртва, доживување загуба или пак болка што станува документ. Освен тоа, женското тело добива конотација на предмет на контрола (и срам): „А брат ми уште од врата / ме претресуваше / дури се отимав викајќи / *Бонбоните не се мои!* / и победнички ги фрлаше во вис / небаре запленил дрога скриена во задник, / или античка

монета во градник, / или гасен пиштол во автомобилска гума“ (Димковска 2021: 24, „Царинички“). Песната прави паралела меѓу детството и обуката: претресување, криење, вина. Особено е силна сликата во сеќавањето: „...небаре запленил дрога скриена во задник, или античка монета во градник...“ Овде „градник“ и телесните алузии не се за сензација, туку за да се покаже дека контролата се врши преку сексуализирана и посрамотувачка телесност. Женското тело се замислува како место каде „се крие“ нешто. Во песната убавината е претставена како „царина“ што жената мора да ја „плати“ за да биде примена без сомнеж и без понижување.

Димковска тематизира женски искуства од сопствената животна и субјективна перспектива, поради што логично и речиси нужно ја отвора и проблематиката на раната фаза на мајчинството, односно бременоста како телесно, психолошко и социокултурно искуство. На свој бунтовен начин запиша: „Не сакам да сум бремена девет месеци!“ (Димковска 1998: 64, „утроба“) или со архаично, бајковито опишување: „Борхес, прележав изумрена болест. / Сега сум им предок на твоите деца. / Лежев девет века во подземје“ (Димковска 1998: 66: „предок“). Димковска има дури една песна со наслов „Баладата за царскиот рез на животот“, каде што остро и провокативно зборува за патријархатот и големото дело на жената, користејќи ја метафората на таа медицинска постапка и заслужено ги нарекува жените царици: „зашто со царски рез раѓаат само царици под анестезија / први за да го видат бебето царевите, / царскиот рез е патријархално наследство, / првиот плач го слуша создателот, не родилката“ (Димковска 2009: 60, „Баладата за царскиот рез на животот“). Бременоста и самото раѓање е еден од најтешките периоди во однос на физичките и биолошките промени на женското тело, што има големо влијание и врз психолошката состојба на жената, затоа е важно тоа што жените се осмелуваат во своите стихови да проговорат и за таа тема, бидејќи освен нив, никој друг не може да разбере низ што точно поминале или поминуваат.

Во песната „Иднината што се распаѓа“ иднината се персонифицира со жена, со разни женски прототипи, ликови. Се зборува за сексизмот, позицијата на жената во општеството, машкиот поглед на неа и сл. „додека на источноевропски јазик нагаѓаше / со што ли го тепале како дете саксофонистот // со црна кожа под белата кошула? / Со каиш ли, како неа татко ѝ – за да ја види опашестата / ѕвезда, // со стапче ли, како неа учителот – за да ја допре, / со дланка ли, како неа мажот – за да ја згасне? // Саксофонот пукна како трубата на ромскиот свирач / на свадбата во селцето на нејзините предци, / кај што првиот полов акт беше строго географски одреден, / и дури кога замина стана политички чин. // Таа ги испушти чашите, сопственикот ги изгуби нервите, / сегашноста

на лабави нозе заврши без минато“ (Димковска 2021: 45, „Иднината што се распаѓа“). Жените како втор пол се сè уште во подредена позиција и парадигматски жртви на симболичното насилство. Карактеристично за симболичното насилство е што жртвите несвесно го прифаќаат и овозможуваат, а бидејќи жената е Другиот во рамките на тоталитетот каде што двата члена се неопходни еден на друг, ослободувањето е можно само со радикално отфрлање на „фалоцентричниот“ поглед на светот и во литературата преку „женско“ пишување со „бело мастило“, засновано врз другата жена – мајката (Сиксо 1976). Консеквентно, и Димковска алудира и на насилство врз жени од страна на мажите: „Со каиш ли, како неа татко ѝ – за да ја види опашестата / ѕвезда, // со стапче ли, како неа учителот – за да ја допре, / со дланка ли, како неа мажот – за да ја згасне?“ (Димковска 2021: 45, „Иднината што се распаѓа“). Токму тие стихови го претставуваат средишниот дел со низа прашања: „Со каиш ли... со стапче ли... со дланка ли...?“ што прават паралела меѓу расното насилство и насилството врз жени, преку три „авторитети“: татко (семејна патријархална дисциплина), учител (институционална дисциплина), маж (интимно-брачна доминација). Особено силни се целните формулации: „за да ја види“, „за да ја допре“, „за да ја згасне“. Ова е прогресија: од „воспитување“ кон присвојување и конечно кон потиснување/угаснување на субјектот. „Опашестата ѕвезда“ (комета/желба/сон) е нешто детско и возвишено што се казнува: надежта се тепа за да стане послушност. Зборувајќи за субверзација на другиот во песната, сцената со саксофонистот ја внесува темата на расна ранливост и историско насилство, каде што човек поради својата расна разлика станува другиот „со што ли го тепале како дете саксофонистот // со црна кожа под белата кошула?“ (Димковска 2021: 45, „Иднината што се распаѓа“). Насилството врз жени, Димковска на сублимен начин го вткајува и во другите песни, како што се на пример „Венценосец – прототип“. Самиот наслов веќе сугерира една провокативна синтагма. Венценосец е тој што го добива славниот венец на победа, чесна круна на вонреден успех, но Димковска веднаш додава и поднаслов, укажувајќи на тоа дека зборува за прототип на маж, кој се возгордува, презема и се крунисува со потчинувањето на жената. „Маж ми ме тепа секој ден сè повеќе / Газдарицата ме задржува секоја ноќ сè подоцна / Бог ме проголтува секој час сè подлабоко. / Чии се ветровите, жено, чии се ветровите? // Можеше да не напише ни стих четврт век / Можеше да ѝ сврти ум на туѓа свршеница / Можеше да откорне билка од ботаничка градина / и да ја пресади во својата бања. / Имаш ли чиста кожа за бакнеж меѓу тие модрици? / Имаш ли непоценето нокте за милување? / Чии се ветровите, жено, чии се ветровите?“ (Димковска 1998: 29, „Венценосец – прототип“). Меѓу навидум

лиричните зборови во првата строфа, стиховите за насилство врз жената доаѓаат како остри куршуми. Очигледно Димковска ја користи поезијата како платформа за свртување внимание на тие општествени проблеми. Таа со своето творештво го потврдува ставот на Адријана Кавареро, дека женскиот глас треба да го релативизира „патријархалниот закон, кој ги идеализира жените кои молчат“[25] (Cavarero 2005). Во песната, жената говори во прво лице („ме тепа“, „ме задржува“, „ме проголтува“) – тоа е одбивање на патријархалниот идеал на „достоинствено“ молчење. Истовремено, песната покажува како системот ја преформулира женската болка во нешто што повторно треба да служи на друг („чиста кожа“, „нокте за милување“). Значи гласот е неопходен, но не е доволен: мора да се разобличи и јазикот што ја претвора жената во ресурс. Кавареро инсистира на уникатноста на гласот/наративот „кој“; Димковска со „прототип“ го покажува спротивното: насилникот е заменлив тип, но жртвата е конкретен глас што конечно се слуша. Токму во таа напнатост е критичката сила. Од истата стихозбирка *Изгризани нокти* (1998) е и песната „Жената му порача на ловецот“, која е една комплексна и вџашувачка песна. Станува збор за стихови што нудат многу материјал за размислување за патријархалните домашни односи помеѓу жената и мажот, не само како два различни пола, туку како две различни страни на бинарната поделба подреден – надреден. Првиот стих непосредно се надоврзува на насловот: „жената му порачува на ловецот / Небото да не го оставаш в шума / кога си идеш. Жена сум, знам // како е внатре тесно, и вршникот / сушно лето, и лебот топол и мек / ама секојдневен белег // и знам од кај им е ревот / на затворените реки во планините, / и солта по осека, леплива блуд, // а не пак небото, стуткано во мамка / брцнато во трњето од твојот рапав ѓон, / ни сино ни лично, помодрено од истрелите // во голите бедра на моите сестри, знам. / Потоа се плеснуваш задоволно по колкот / се кикотиш ко стар дрндав мажјак, // и се враќаш, со една од моите лики / во торбето. А небото гризнато, в земи гнои. /...“ (Димковска 1998: 24, „жената му порачува на ловецот“). Веднаш се поставува прашањето на што мисли Димковска со тоа што вели ловецот да не си го заборави небото в шума кога ќе се врати дома, значи кај жена си, кај своето семејство. Кога мажот е на лов, всушност значи како да е во потрага по контрола, сила, авторитет, сè што ќе улови со тоа што умира или е застрелано, паѓа пред неговите нозе како послаб член на

[25] Адријана Кавареро во својата монографија *За повеќе од еден глас: кон филозофија на вокалниот израз* (2005) – *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* ја развива тезата дека западната (патријархална) традиција го привилегира логосот (значењето/разумот) и го потиснува гласот (вокалната, телесна единственост), при што жената често е поставена како фигура што треба да биде тивка, а тишината се претставува како „доблест“ или идеал.

природата и тоа автоматски му носи победа на ловецот како покорувач – смрт. Ловот е див, агресивен, може да се каже атавистички чин, којшто мажот го поставува во позиција на предатор, на крал на животните. Од друга страна, имаме симбол на небо, што во уметноста има најчесто значење на некоја безграничност, слобода, нешто поголемо од нас самите (од аксиолошки аспект на просторната уреденост на светот), оттаму може да се претпостави дека лирскиот субјект му порачува на ловецот да не заборави кога ќе се враќа дома дека тој не е севишниот, сесилниот господар на шумата, туку над него има небо, бог, односно некој или нешто со уште повисок авторитет на којшто и самиот ловец му одговара. Во спротивен случај, Димковска сведочи за шовинистичките ерупции на таа агресија врз своите сестри, а потоа како што вели: „се плеснуваш задоволно по колкот / се кикотиш ко стар дрндав мажјак...“. Со стиховите „...и лебот топол и мек / ама секојдневен белег // и знам од кај им ревот...“ (Димковска 1998: 24, „жената му порачува на ловецот“), има амбивалентно значење што го носи симболот на леб за писателката; тој е храна, но за жените секојдневен потсетник на нивната заробеност во улога на домаќинка. Тие стихови се некакво отворање на патот по кој тргнува Димковска во својата понатамошна поезија, која го свртува вниманието кон родовите трауми, сексизмот, родовите стереотипи и слично.

За (навидум просто) осудување на општеството и неговото поимање на жената и нејзината положба станува збор во песната „Совети за одличен успех и примерно поведение“. Веќе самиот наслов зборува за ставот што го има светот спрема жените. Димковска нè послужува со портрети на жени кои се понижавачки и шовинистички претставени: водителка на вести („Водителката на Вести влезе во историјата на својот народ / децата ја учат за оценка, а ја знаат / од рекламните паноа во сите приградски населби, / којзнае дали ќе се слика за „Плејбој“, / мамо, зошто оваа има толку голем задник? / за да не пропадне „Нова Македонија“ оти татко ти / ќе нè обеси“ [Димковска 2002: 17-18, „Совети за одличен успех и примерно поведение“]), мајка која се мачи со поетскиот занает и се соочува со нееднаквост, татко кој тепа („а татко ти еднаш му рече на вујко ти: / колку повеќе ја тепам, толку повеќе ме сака“ [Димковска 2002: 17-18, „Совети за одличен успех и примерно поведение“]), и примерни „совети“ како да се остане во рамки на општествено условена женска улога. Примерите од текстот укажуваат на обид за привидно нормализирање на женските страдања и исчезнување на индивидуалноста преку рекламни стандарди и стереотипи.

Како една од алатките за оспорување на родовите стереотипи, Димковска ја ползува и интертекстуалноста, кога во своите песни гради еден историски континуитет

осврнувајќи се на некои женски икони, на личности од минатото, со што таа го поместува фокусот од „големата“ историја / канон кон женските, секундарни или невидливи фигури. На пример, во песната „Од дневникот на доилката на Константин“ (Димковска 2001: 23) навидум невидлива, небитна, маргинализирана личност како доилката, Димковска го презема нејзиниот историски лик и пишува од нејзина перспектива, давајќи ѝ глас и оттргнувајќи ја од заборавот. Изборот на доилка е значаен затоа што таа е историска „функција“, не „личност“: тело што храни туѓ наследник, а самата останува без име или со маргинална белешка. Кога поетесата пишува „од дневникот“, тоа ѝ дава жанровска легитимација (дневникот е приватен запис, сведоштво, архив), и го претвора нејзиниот телесен и емоционален труд во наратив (не само биологија/служба), згора на тоа ја разоткрива логиката на империјата/моќта: големиот владетелски субјект се гради и од невидливи женски тела што го одржуваат. Оттука, „давањето глас“ не е само хуманистички гест, туку критика на историографијата: ако историјата ја памети круната/името, поезијата ги памети дојките што хранат. Така личното станува политичко и историско. Слично се случува и во песната „Дон Кихотова ќерка“ од една од нејзините рани стихозбирки *Огнот на буквите*, каде што песната се надоврзува на светски познатиот роман *Дон Кихот* и го ревидира земајќи ја во средиште перспективата на неговата ќерка: „Кихотова ме викаат / децата со каменчиња во кикотот / Дон Кихотова ќерка улава // Ем дева / Ем хетера“ (Димковска 1994: 15, „Дон Кихотова ќерка“), и веќе во тие почетни стихови го внесува својот дрзок и пркосен тон означувајќи ја Донкихотовата ќерка како амбивалентна личност, односно гранична состојба на дева и хетера. „Кихотова ме викаат“ не е гордо презиме, туку етикета што ја врзува за „лудилото“ на таткото. Стихот „каменчиња во кикотот“ ја носи траумата во телото/косата: женското понижување се впишува буквално во физичкиот изглед. Ова е типично за Димковска: со една груба, јасна слика ја враќа апстрактната стигма во слика на материјална болка. Ако ги поврземе стиховите и тематската нишка со претходните теми (насилство/молк), можеме да воочиме дека Димковска не прикажува само физичко насилство, туку и епистемичко насилство: кога жената е исфрлена од архивата, од романот, од историјата. Оттаму, нејзината интервенција е двојна: да ја покаже раната и да го смени аголот од кој воопшто се гледа. Како вид интертекстовност можат да се издвојат и песните „Ќелавата пејачка“ („Некои луѓе ме гледаат под око / Некои животни ме одминуваат“ и „Некои луѓе вџашено ме гледаат / Некои инсекти подмолно ме касаат“ (Димковска 2002: 24) и „Sидовите“ („Sидовите ги болат гоблените на мајка ми / Девојчето со шапче, Гусарката, Жан Валканиот...“ [Димковска 2002: 25]). Димковска,

пишувајќи за жените и женските ликови и влегувајќи во интертекстуален дијалог со историски протагонистки, се вклучува во поширокатa линија на авторки што артикулираат сродни поетички и тематски преокупации. Во таа смисла, таа се надоврзува на кругот „соборнички“ на кои упатува и Дубравка Ѓуриќ, нагласувајќи дека жените пишуваат за „љубовна поезија, за семејство, за духовни претходнички и сестри, за политички живот и самоинтеграција. Поетесите се обидуваат да го дефинираат идентитетот кој не е само личен, туку и заеднички“ (Đurić 2009: 73). За книжевност што подолг период била маргинализирана, воспоставувањето континуитет и традиција претставува клучна стратегија на афирмација и демаргинализација. Оттука, разбирливо е што бројни поетеси во своите текстови свесно се повикуваат на претходничките – како „сестри“ и симболички духовни мајки – и преку тие релации конструираат и сопствени авторски и идентитетски позиционирања. Токму ваквата постапка на градење личен идентитет во релација со наследени женски линии на припадност е во фокусот и на песната „Наследство“ од Лидија Димковска. Авторката таа песна ја почнува со запис „Ингрид Јонкер ѝ пишува на Оливера Ќорвезироска“, бидејќи песната го тематизира трагичниот мотив на самоубиство и тоа чувствително бреме што го наследува детето поради губењето на мајка си, која сама себично си го одзела животот. Ингрид Јонкер била јужноафриканска поетеса, која во 1965 извршила самоубиство, се удавила во вода и така трагично си го одзела животот и ја оставила својата ќерка на милост и немилост на овој свет. Самата песна на Димковска се афирмира како текст, кој „инкорпорирајќи ги текстовите како сопствени интертекстуални предлошки, а со тоа и идеолошко-естетичките позиции на двете наведени авторки, пишува еден историски фрагмент, кој се врзува за женското, постколонијално писмо, на тој начин активирајќи ја свеста за една линија во развојот на книжевноста, која подразбира истовремено две манифестации на алтеритетот“ (Стефановски 2025: 54). „Во погрешно време, на погрешно место“ (Димковска 2016: 42, „Наследство“) се родила големата Ингрид Јонкер и, како што вели Димковска, „смртта е будење, вулкан, земјотрес“ (Димковска 2016: 42, „Наследство“) за оние кои продолжуваат да дишат, а за мртвите вечен мир. Лидија Димковска тврдо и јасно прозборува за обезгласените од животната траума и ја обелоденува неопишливо болната вистина:

„Ќерка со мајка што се самоубила
не е ќерка без мајка, туку без себе.
Цел живот ќе нурка подлабоко одошто може,

ќе пребарува, ќе талка, ќе сонува, ќе прашува
и главата ќе си ја удира
од твојата фотографија. Ќе ѝ недостигаш,
ќе те сака, а нема да може да не те мрази.“
(Димковска 2016: 42, „Наследство“)

Во оваа песна имаме еден вид интерферентен триаголник: самата авторка, Ингрид Јонкер и Оливера Ќорвезироска. Со тој триаголник Димковска на своевиден начин го спојува кругот на женскиот историски наратив, со што му се спротивставува на покорувањето на доминантно машките историски наративи и покажува дека и женското писмо си има своја сопствена, самостојна, автохтона, силна традиција и континуитет. Оттаму, ако Бовоар констатира дека „примарните релации на жената, во патријархалниот контекст, се нејзиниот татко и сопруг“ (Бовоар 2010: 128), Димковска го дестабилизира тој патријархален постулат со тоа што таткото и сопругот ги менува со женски референти, а исто така со преминување од семејните на литературни релации. Таква транспозиција „го истакнува инхерентното отсуство на симболички дом во искуството на женскиот субјект, во смисла на неговата духовна невдоменост и за консеквентна потрага по него“ (Шелева 2005: 29). Во тие стихови јасно се воспоставува Жената како Другиот. Односно, авторката преку обраќање кон женскиот историски наратив го афирмира себството на жената и нејзината независност од машкиот субјект и со тоа, како што пишува Кристијан Стефановски, „се отвара кон перцепцијата на Другиот, затоа што наместо да го сведе лирскиот субјект на позиција на предмет на опсервација, му дава можност да проговори со сопствениот глас“ (Стефановски 2025: 56). Стефановски постулира уште една важна перспектива, тој вели дека Димковска се сосредоточува на „односот помеѓу мајката и ќерката, кој може да се чита на едно метафорично ниво, исто како и топосот на наследството, како однос помеѓу субјектот на сегашноста и субјектот/објектот на историјата, односно како релација помеѓу авторката и нејзините претходнички, но и како симболичка потрага на ќерката по домот, кој го загубила со самоубиството на мајката, односно како симболичка потрага на авторката по женската книжевна историја, од која била лишена поради доминацијата на мажите во сферата на креирањето на книжевно-историографските наративи“ (Стефановски 2025: 54). Според ваквото читање, може да се заклучи дека Димковска во песната ја изразува сопствената намера да изгради женска историја што го потврдува женскиот идентитет и автономија, ја поставува жената како самостоен субјект (независен од машката

перспектива) и ја поврзува со другите жени во нивниот напор да се ослободат од патријархалните ограничувања. Таквата интерференција на важни жени книжевници или културни дејци, односно очигледниот идеолошки ангажман го демонстрира Димковска и во песната „Назад повикана“ од *стихозбирката pH неутрална за животот и смртта* (2009). Димковска всушност пишува, односно ѝ се обраќа на Емили Дикинсон. Веќе на самиот почеток, спомнувајќи го родниот град на Емили Дикинсон, Амхерст, Димковска мисловно нѐ упатува кон таа американска поетеса:

„низ ситните дупчиња пробиваа жилки на црни цвеќиња,
низ крупните – белилото на фустанот остро како зима,
а низ големиот отвор тргна ти самата:
»Is my verse alive?«
И потоа смртта стана почесна гостинка во домот...“
(Димковска 2009: 31, „Назад повикана“)

„Is my verse alive?“ е прашањето кое Емили Дикинсон му го поставува во една од своите песни на Томас Вентворт Хигинсон во 1862 година. Но тука Лидија Димковска вака одговара:

„Тебе ти е живот стихот, но не знам дали јас сум жива
дури повторно стојам во твојот двор во Амхерст
и читам оглас за изгонување на зомби од тела на поетеси,...“
(Димковска 2009: 31, „Назад повикана“)

Со ваквото адресирање на Дикинсон, Димковска ја поставува својата иманентна поетика во експлицитна женска генеалогија и ја активира интертекстуалноста како идеолошка стратегија на самопозиционирањето, што ќе се потврди и во наредниот пример – преку отворената алузија на Вирџинија Вулф во „Чесна девојка“: „[...] а јас // не се плашам од Вирџинија Вулф, // јас се плашам од Лидија Димковска. Си чул за неа?“ (Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“), со кои Димковска сосема очигледно алудира на англиската писателка Вирџинија Вулф. Поточно стихот „јас не се плашам од Вирџинија Вулф“ (Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“) директно упатува на драмата на извесниот драматург Едвард Алби *Кој се плаши од Вирџинија Вулф*?, но како што веќе рекол самиот автор, насловот не е во посредна врска со споменатата англиска писателка, само алудира

на извесна детска песна „Who's afraid of the Big Bad Wolf?“ („Кој се плаши од големиот страшен волк?“), од детската приказна *Трите мали прасиња*. Насловот на таа драма всушност подразбира прашање кој се плаши од големиот волк (*Big Bad Wolf*), што е метафора за живот без лажни илузии. Значи насловот на драмата не алудира посредно на Вирџинија Вулф, туку се користи исклучиво како игра со зборови и интелектуална шега. Тогаш, кога Лидија Димковска вели дека не се плаши од Вирџинија Вулф, алудира на односната драма, но уште повеќе на самата англиска писателка која во контекст на современиот феминистички дискурс „го буди вниманието со својот мотив на општествената улога на жените, пред сè во своите некнижевни дела, во кои ефективно користејќи литерарни манири ја брани еманципацијата на жени. Но, истовремено Димковска сама себеси си одговара дека не се плаши од Вирџинија Вулф, ама се плаши од себеси. Се обележува како потполно несоодветна спрема општествените мерила за жена, провокативно претставувајќи се како закана за оние, кои ја оспоруваат нејзината смелост“ (Вилчник 2020). Навистина Димковска виртуозно во своите стихови се потпира на своите претходнички или колешки по перо и на тој начин создава еден силен хор од женски гласови, кои ечат во нејзините зборови со прекрасна хармонија. Што се однесува до песната „Чесна девојка“, авторката во овие стихови истакнува пред сè социјални мотиви, во кои секако вклучува и мотиви на жената и нејзината општествена улога:

„... Ако не носиш очила,
преправај се дека си Кинеска (едно око кон исток
плус едно кон запад е еднакво на женско писмо
во машко општество)...“
(Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“)

На што алудира Лидија Димковска пишувајќи дека женското писмо е како Кинеска, распнато меѓу исток и запад? Можеби на тоа дека жената ако сака како писателка, поетеса, значи како книжевник да биде забележана, призната, мора да биде подготвена да направи компромиси и, од една страна, да ѝ остане верна на својата душа и на тоа што пишува како жена, но од друга, сепак да остане доволно внимателна, нејзиното творештво да остане во рамки на границите на прифатливото од страна на машкиот дел на книжевниот занает? Димковска себеси се обележува како „не-жена“. Пред тоа инаку зборува за себеси како за „недокрстена“, „нетелесна“, со што прави

вовед, основа за констатацијата – таа сама дека е „не-жена“, бидејќи не се совпаѓа со патријархалното значење на жената:

„Една недокрстена, а сите пријатели ѝ се замонашија,
една нетелесна, а сите љубени ѝ останаа неженети.

Една твоја, речиси до исцрпување не-жена,
(можеби спонзорирана од Сорос за да биде нежна?),
речиси негирање идеја на Медеја, на Јудеја, на неа.“
(Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“)

Овие стихови корелираат со насловот на песната – „Чесна девојка“. Особено во изминатите векови чесноста на една жена имаше многу поинакво значење одошто денес. Односно до денес, *Толковниот речник на македонскиот јазик* многу пристрасно ја толкува придавката „чесен“ во машка форма и „чесна“ во женска форма: „1. за човек – што е морално исправен. Чесен човек. Неговите родители беа од чесни, почесни. Чесни синови на родната земја“, а за девојка значењето стои следното значење: „(разг.) За девојка – што немала сексуални односи; девствена. Девојката била чесна кога ја зел за жена.“ (Официјален дигитален речник на македонскиот јазик). Чесноста е една од најголемите доблести и вредности на девојката, на младата жена и претставува подлога за женската подложност, транспарентност, неосвоеност од машката власт. И токму тоа Димковска тука го деконструира со својот сарказам и иронија. Целата песна е исполнета со феминистички теми и афинитети, и како што веќе беше нагласено, Димковска и тука во духот на воспоставување однос со историски наративи ги спомнува женските ликови од различни митологии, кои презентираат некаков пркос кон традиционалниот поредок, како што, конкретно, тука се работи за демантирање на концептот на Медеја и израелската област Јудеја. Опирајќи му се на минатото, го камшикува сегашното и ја формира женската интертекстуалност како механизам на субверзија на доминатните машки книжевно-историски наративи. Освен тоа Димковска тука зајадливо, до некаде со провокативен тон, ја допира темата на стереотипот за претераната емотивност на жените, кога вели „Една твоја, речиси до исцрпување не-жена, / (можеби спонзорирана од Сорос за да биде нежна?)“ (Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“), и со тоа провокативно се осврнува на финансиерот и филантропот Џорџ Сорос.

Во завршниот дел на песната, поетесата повторно со саркастични зборови и иронија ја истакнува некомпетентноста на жената, која многумина ја условуваат исклучиво со нејзиниот род:

„...мило ми е што се запознавме, оче. Да не бев жена,
ќе можевте да ми се исповедате...“
(Димковска 2002: 31, „Чесна девојка“)

Зборувајќи за жената како Другиот во поезијата на Димковска, неопходно е да се посочи и песната „Traduttore, traditore“[26]. Во тие стихови интересен исчекор е направен од аспект што тука како лирскиот субјект така и лирскиот објект се претставени во рамки на женскиот алтеритет. Невообичаен аспект, однесувајќи се кон тој субјект и објект, е фактот што тие негуваат сопствен супериорен однос кон другите профилации на Другоста, поради што, како што предлага Кристијан Стефановски, овие стихови може да се перципираат како „критика на интернализирањето на патријархалниот поредок од некои женски субјекти и нивното манифестирање агресија, не само кон другите, помаргинални форми на Другоста, туку и кон сопствената Другост, следствено и кон себеси“ (Стефановски 2025: 55):

„Не, Бог тогаш сигурно или не постоел
или бил клинички мртов,
си велам во Аушвиц,
а таа пред бараката кај што крајот си го нашле
дваесет илјади Роми,
ми вели: „Тука ги докрајчиле Циганите“.
(...)
Вечерта во хотелската соба пиеме чај од липа,
јас молчејќи од инает, тага и лутина,
таа – испуштајќи змиулчиња од устата:
не ги поднесува жените со нивните човекови права,
не ги поднесува таксистите со странски акцент,
не ги поднесува уметниците кои ја исмеваат владата,

[26] Итал. 1) Преведувачу, предавнику; 2) Преведувачот е предавник.

не ги поднесува хомосексуалците, лезбијките,
па на светот, вели, има само мажи, жени и семејства,
не ја поднесува Европа, само власта на нејзината земја е добра
и ниту еден човек од нејзиниот народ не издал свој ближен (...)“
(Димковска 2021: 36, „Traduttore, traditore“)

На почетокот на песната се воспоставува јасна релација меѓу женскиот лирски субјект и женскиот лирски објект, при што текстот се организира како разговор. Таквата дијалошка поставеност овозможува во поемската структура да се инкорпорира туѓа перспектива: најнапред преку директен говор, а потоа и преку посредувано пренесување на ставовите на другата жена. Со тоа објектот не останува редуциран на пасивна фигура што се набљудува, туку добива простор за самостојна артикулација и позиционирање, односно за „сопствен глас“ во рамките на текстот. Меѓутоа, гласот на лирскиот објект е обележан со исклучувачка логика: тој настојува да ги избрише или маргинализира субјектите што отстапуваат од нормативните категории, сведувајќи ја социјалната стварност на ограничен сет легитимни идентитети („на светот... има само мажи, жени и семејства“ (Димковска 2021: 36, „Traduttore, traditore“). Паралелно со тоа, таа покажува тенденција кон откажување од сопствената позиција на маргиналност, односно кон дистанцирање од женскиот идентитет, што е особено видливо во формулацијата „не ги поднесува жените...“ (Димковска 2021: 36, „Traduttore, traditore“), каде што жените се именуваат во трето лице. Ова граматичко и дискурзивно самоодалечување сугерира внатрешна напнатост и расцеп: субјектот што формално ѝ припаѓа на групата за која зборува, но симболички се иззема од неа и ја репродуцира нејзината стигматизација.

Сумирано, дијалогот овозможува паралелно да се прикаже отворањето кон Другиот и насилството на нормата што го регулира говорот за идентитетите. Исклучувачките формулации и граматичкото самоодалечување од „жените“ функционираат како поетски индикатори на интериоризирана маргинализација и внатрешна поделеност. Оттука, песната ја тематизира не само маргината како општествена позиција, туку и како психодискурзивен процес.

Читајќи и задлабочувајќи се во стиховите на Димковска, може да се заклучи дека поетесата постојано јасно се движи од личното и интимното кон колективното и општественото искуство: индивидуалната перспектива се проширува во простор на заеднички прашања и споделени трауми. Во таа насока, нејзината поетика може да се опише како изразено одговорна и ангажирана – со протестен, манифестен тон – при што

политичкото не се јавува само како тема, туку и како позиција од која се говори и се организира поетскиот исказ. Во рамките на ова поглавје се покажа дека значајна улога има воведувањето на Другиот/Другата во исказот, што е воедно и реторичка постапка, и етички и поетички избор што го отвора текстот кон повеќегласието. Притоа Димковска не го идеализира дијалогот, туку го користи за да ја изостри драматиката на судирот меѓу различни позиции, особено таму каде што се препознава интериоризација на доминантни дискурси. Таквите моменти ја прават видлива тензијата меѓу говорот што „припишува“ идентитети и говорот што се обидува да се извлече од сопствената маргиналност. Дополнително, обработката на женските искуства и женските фигури – како лирски субјекти, како ликови, но и како историски/културни референци – ја позиционира Димковска во една свесно конструирана линија на женски книжевен континуитет. Повиците кон претходничките, „сестринските“ линии и духовните мајки не се само гестови на почит, туку стратегии на демаргинализација: преку нив се воспоставува традиција што долго време била прекинувана, потиснувана или недоволно видлива во доминантните канони. Оттука, нејзиниот текст истовремено гради лична поетска самосвест и придонесува кон колективна културна меморија на женското писмо. Воедно, анализата упатува дека ангажираноста кај Димковска не се исцрпува во тематско „политизирање“ на реалноста, туку е структурна: таа се манифестира во изборот на гласови, во начинот на кадрирање на искуствата, во разложувањето на нормите и во инсистирањето дека поетскиот исказ има одговорност кон светот што го именува. Политичкото, во таква поставеност, не е декларативен слој, туку оптика – начин на гледање – што ја организира поетската мисла и ја насочува кон прашањата за правото на говор, за видливоста, за границите на заедницата и за механизмите преку кои се воспоставуваат „легитимни“ идентитети. Токму затоа поетското писмо на Лидија Димковска е релевантно не само за насоките на современата македонска поезија, туку и пошироко, како критички коректив на општествените навики на мислење и вреднување. Во неговата основа стои стремеж кон „општа“ поетика што ги поврзува уметноста, книжевноста и животот во единствен концептуален хоризонт, а потоа таа рамка се надградува во хибридна поетика што природно комуницира со други уметности и со различни хуманистички дисциплини, што ја продлабочуваат рефлексивната димензија на стихот. Токму во таа двојност меѓу интимното и јавното, меѓу лирското и критичкото се наоѓа една од најпрепознатливите особености на поетиката на Лидија Димковска.

4. ДЕТАБУИЗАЦИЈА НА ТЕЛОТО ИЛИ ТЕЛОТО НА СЕКИДНЕВНАТА ВО МАКЕДОНСКОТО ЖЕНСКО ПОЕТСКО ПИСМО ВО ПРВИТЕ ДВЕ ДЕЦЕНИИ НА 21. ВЕК

Првите две децении на 21. век во македонскиот книжевен простор се динамични, турбулентни и полни реформи, како што запиша Звонко Танески во предговорот кон поетската книга на Елена Пренцова *Политички коректна песна* од 2014 година: „на мапата на македонската млада поезија денес се забележуваат очигледни промени, кои ја предодредуваат потребата од нови, опсежни и релевантни критички интерпретации и вреднувања“ (Танески 2014). Според Танески на таа „мапа“ се вкрстуваат теми и изразни стратегии, се разлабавуваат старите поделби, се мешаат генерации и се приближуваат поетики, па дури и естетските вкусови на самите поети. Но таа разиграна творечка клима ја придружуваат несигурност и цинизам, како и недостиг од подлабоко „доживеано“ животно искуство во дел од новите текстови. Се јавува поезија што практично ги „изведува“ современите теории преку текстуална манипулација и деконструкција на традиционалниот лирски субјект – иако и таму понекогаш се наоѓаат антологиски стихови – па општиот впечаток е дека во долгата транзиција литературата станува самореференцијална, како да го губи интересот за живот во корист на „чисто литературни“ вредности вели Таневски, а од другата страна, пак, „Со стапнувањето на книжевната сцена на авторите родени во осумдесеттите години на минатиот век се чувствуваше загушеност од постмодернистичките технички и својства, колажи и палимпсести, ама, во исто време, и потребата кај еден дел од авторите да се избега од традицијата и да се експериментира со поетскиот израз, со јазичното секојдневие и со сликата од секојдневието врамена во нов поетски дискурс“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2023: 16). Станува збор за периодот во кој „Лакановата тријада реално — симболично – имагинарно станува сè повеќе стеснета, бидејќи имагинарното не само што посакува туку и станува реално, кога фикцијата, илузијата и фантазијата, како што нагласува Дубравка Ораиќ-Толиќ, станаа еднакво реални или поточно пореални од самата реалност, а реалноста станува сè повеќе илузорна и фиктивна, многумина од авторите /.../ со своето творештво даваат свој, непроценливо вреден придонес кон заложбата македонската современа книжевност вистински да живее, но истовремено вистински да влијае во денешното време на една силна манифестна виртуелна култура“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2012: 22), па така е важно да се нагласи дека паралелно се утврдува и силна линија на поезија свртена кон реалниот живот. Токму

македонската женска поезија во овој период јасно го потврдува тој животен импулс и во последните две децении често ја враќа поезијата во допир со стварноста, со искуството и со јавната одговорност на говорот. Иако со години поетесите често биле заробени во молкот, ставени на маргините на книжевната и општествената видливост, тие сепак успеале да се издигнат до самиот врв, та многу од претставничките на македонска поезија во првитет две децении на 21. век се наградувани писателки, преведувани на многу странски јазици, со години активни на литературната и на општествената сцена на Македонија: „современата генерација авторки е рамноправна на книжевната сцена, освојувајќи значајни меѓународни поетски награди, членувајќи во жиријата за доделување награди, а некои од нив се и издавачи, организатори на поетски фестивали и слично“ (Ковилоски 2024: 21). Освен тоа, Весна Мојсова-Чепишевска и Иван Антоновски, приредувачи на антологијата на најмладата македонска поезија и проза *Ветерот носи убаво време* (2012), во која се вклучени дванаесет поетеси родени меѓу 1980 и 1990, стихозбирката *Јас vol. 2 Мравка* на Маја Којчева и стихозбирката *Јас сум некаде на друго место* (2011) на Драгана Евтимова, која „го потврди својот препознатлив стил со импресионистичка интонираност и доминација на нагласено поетово Јас“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2012: 20) ги сметат како објави „што се издвојуваат меѓу многубројните остварувања, со што се потврдува констатацијата дека мнозина од авторите родени во претпоследната деценија на минатото столетие суверено создаваат поетско творештво што на критичарот во целост му ја одзема можноста да го интерпретира со примена на дуалистичките концепции на дефинирање на поетското писмо како *машко* или како *женско*“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2012: 23).

Оттука, може да се каже дека македонската женска поезија во овој период е во особен расцут: најплодна според продукцијата на стихозбирки и според бројот на активни гласови, при што се добива своевидно вкрстување на различни генерации – од поетеси од втората генерација што и понатаму се активни (на пр., Катица Ќулавкова, Гордана Михаилова-Бошнакоска, Весна Ацевска и други) до авторки што дебитираат и го засилуваат својот израз во рамките на т.н. „четврта“ генерација (поетеси родени меѓу 1980 и 1990 година, на пример: Јулијана Величковска [1982], Драгана Евтимова [1984], Биљана Стојановска [1984], Елена Пренџова [1985], Ана Голејшка Џикова [1987], Снежана Стојчевска [1980] и др.), како и најнови, најмлади имиња што интензивно се појавуваат во последните неколку години (и што според годините на раѓање можат да се сместат во петтата генерација македонски поетеси [поетесите родени меѓу 1990 и 2000,

и потоа]: Ива Дамјановски [1996], Моника Стојановска [1993], Ивана Јовановска [1998], Викторија Ангеловска [2002], Софија Тодороска [2003], Марија Велинова [2003] и многу други). Од тој аспект, македонската женска поезија во последните две децении може да се разгледува како еден од најдинамичните сегменти на современиот книжевен систем: поле во кое се редефинираат лирскиот субјект, тематските приоритети и самата идеја за „женско“ писмо. Наместо есенцијализирање на женското како однапред зададена чувствителност, доминира позиционо читање: женското се појавува како перспектива што произлегува од конкретни општествени улоги, телесни и афективни искуства, како и од односот кон јавниот простор и институциите. Во таа смисла, поезијата на авторките од четвртата генерација често го артикулира „секојдневието“ како критичка сцена – место каде што се преговараат нормите за интимност, семејство, партнерство, работа и грижа. Лирскиот говор се движи меѓу исповедност и дистанца, со честа употреба на ирониja, минимализам или прецизна сликовитост; интимното притоа не функционира како приватна исповед, туку како симптом и доказ за поширoки културни и родови режими. На формален план, овие поетики се одликуваат со фрагментарност, монтажност и жанровска порозност (приближувања кон есеистичко, дневничко, документарно или наративно пишување), што кореспондира со современото искуство на прекин, забрзаност и медиумска хетерогеност. Притоа, телото се конституира како централна семиотичка и етичка категорија: не само како мотив (љубов, желба, болка, болест, стареење), туку како „место“ каде што се впишуваат моќта, срамот, насилството и отпорот. Паралелно, се забележува засилена интертекстуалност и дијалог со поп-културни и урбани дискурси, со што се проблематизира разликата меѓу „високиот“ и „нискиот“ стил. Во рамките на книжевната инфраструктура (фестивали, читања, преводи, активност на дигитални платформи), овие авторки го прошируваат просторот на рецепција и ја зголемуваат видливоста на женските искуства како легитимна и естетски продуктивна тема, придонесувајќи за постепено преуредување на домашниот канон и за посложени критички алатки во читањето на современата македонска поезија.

Еден од најсилните поетски гласови во првите две децении од 21. век, како што се покажа во претходната глава, е Лидија Димковска, која со својата поезија го трасира патот за понатамошните поетеси од новата генерација. Во нејзините поетски творби телото често функционира како граничен објект (истовремено интимно „јас“ и носител на историја, јазик и присилни припадности), а телесноста е тесно врзана со искуствата на дислокација, страв и политичко насилство (телото како доказ, сведоштво, како ранлив материјал врз кој се испишуваат колективни наративи, но и како последна инстанца на

лична автономија). Со тоа Димковска станува клучна транзициска точка (таа ја легитимира телесната перспектива како критички инструмент), преку која се проблематизираат границите меѓу приватното и јавното, меѓу биографијата и историјата, меѓу јазикот и траумата. На таа линија се надоврзува и новиот бран македонски поетеси во последните две децении (Пренџова, Голејшка, Величковска, Стојановска и други сродни гласови), но со изразено поместување од макрополитичката драматика кон микрополитиките на секојдневието. Мотивот на телото тука се развива како „инфраструктура“ на современата субјективност: тело што работи, се троши, се грижи, се саморегулира и се дисциплинира во услови на урбан ритам, емотивна економија и родови очекувања. Наместо телото како исклучиво трауматизирано сведоштво, сè почесто се јавува телото како простор на афект (анксиозност, замор, желба), како сцена на интимни преговори (граници, допир, дистанца), и како текст што го чита погледот на Другиот (објективизација, срам, норми за убавина). Овие поетики може да се опишат како премин од „телото – граница“ кон „телото – секојдневие“: критика на начинот на кој општеството управува со телесноста (преку морал, естетика, грижа, продуктивност), но и инсистирање на телото како место на агенсност – каде што лирскиот субјект не само што сведочи, туку активно ги именува, прекројува и одбива дискурсите што го дефинираат. Повеќе од очигледно е дека положбата на македонските поетеси од периодот на нивните почетоци на книжевната сцена до денес е многу сменета. Како и положбата на жените авторки, така и нивното творештво низ годините се менува, развива и пред сè созрева, па во тие рамки забележлива е и промената на погледот врз сопственото, но и врз телото на другиот. Токму таа промена некако е истовремена со промената на положбата на жените во општеството, во овој случај во македонското општество. Би можело да се каже дека книжевноста, односно поезијата е огледало на социјалните промени, па од таа гледна точка интересно е како развојот на мотивот на телото во македонското женско поетско писмо го одразува токму развојот на самата македонска женска поезија, а паралелно и развојот на општеството. Оттука произлегуваат и главните истражувачки прашања на овој дел: што значи телото за денешните поетеси што творат на македонски јазик; на кој начин општествените норми, промените во перцепцијата на убавото/неубавото, како и книжевно-поетските текови влијаат врз современиот поглед на женското тело; каков однос се воспоставува кон сопствената телесност и кон телата на другите; какво значење денес им се припишува на телесноста, женската сексуалност и маргинализираната сетилност? Овие прашања ќе бидат водилка во понатамошната анализа на поезијата на неколку современи поетеси

што (особено во последната деценија) поинтензивно создаваат, преку мотивско-тематската анализа на нивното поетско творештво низ мотивот на телото и телесноста ќе бидат анализирани поетските изрази на поетесите од четвртата генерација: Снежана Стојчевска (1980), Јулијана Величковска (1982), Биљана Стојановска (1984), Елена Пренџова (1985), Ана Голејшка Џикова (1987) и Јулијана Младеновска-Тешија (1969) (која живее во Хрватска и твори на хрватски и македонски јазик). Тие се одбрани затоа што нивните стихови особено илустративно го отсликуваат актуелниот однос на женскиот субјект кон телото, што е и предмет на овој дел од трудот. Целта е преку мотивско-тематска анализа да се понудат одговори на следниве прашања: што претставува телото во нивните иманентни поетики, како ја разбираат сопствената телесност и на кој начин се воспоставува релацијата меѓу поезијата и поимањето на женското тело.

4.1. Женски поетски гласови во првите две децении на 21. век

4.1.1. Снежана Стојчевска (1980)

Македонската поетеса Снежана Стојчевска е родена во 1980 година во Скопје и дипломирала на Институтот за педагогија при Филозофскиот факултет во Скопје. Стојчевска е авторка на шест стихозбирки. Од почетокот на 2018 година таа е ангажирана како извршен уредник на списанието „Современост“, а истата година станува дел од „Версополис“, европска поетска платформата за поети и фестивали. Следната година, 2019, таа се јавува како приредувач и уредник на арт-панорамата „Допир“ во издание на Арт еквилибриум Гевгелија.

Со своето творештво Стојчевска е застапена во повеќе антологии на младата македонска поезија, на пример „Игропис“ (Фуснота, 2020), „Астални проекции“ (Бегемот, 2018) кои се одржувале четири години по ред од 2014 до 2018 година, зборникот „Креативни точки“ (МИ-АН, 2018), панорамата „Гласови на новиот век“ (ПНВ Публикации, 2018), „Ова е моето последно молчење“ (Антолог, 2016), „Гребени на љубовните пловидби“ (ЈУ Градска библиотека „Браќа Миладиновци“, 2014), „Лирски додекамерон“ (СВП, 2012), како и во антологијата на албански јазик „Гласот на водата“ во склоп на Меѓународниот поетски фестивал „Деновите на Наим“ во 2015 година. Во 2016 година настапува на Меѓународна книжевна средба во Велење, Словенија, каде што е објавена во антологијата на словенечки јазик „Фестивалска антологија на изворна и преведена европска поезија на 21-от век“. Настапувала на повеќе поетски фестивали во

земјава и во странство. Во 2018 година учествуваше на Третите меѓународни книжевни средби во Бања Лука и беше објавена на српски јазик во зборникот „Поетики“. Во ноември 2019 година учествуваше на фестивалот за литература за деца и возрасни InterLese во Магдебург, Германија, и за таа пригода преведен е избор од нејзина поезија на германски јазик, а потоа и објавен во книжевното списание Oda (1/2020). Во март годинава беше една од учесничките на првиот Фестивал на женското книжевно творештво – „ОНЕ“ во Беране, Црна Гора. Покрај овие настапи, таа е редовен учесник на најзначајните поетски манифестации во земјава.

Од април 2022 Снежана Стојчевска ја извршува функцијата директор на Градската библиотека „Браќа Миладиновци“ во Скопје и е заслужна за бројни промени и подобрувања во рамките на библиотечната дејност како во Скопје така и во Македонија, и меѓу другото активно се залага за промоција на македонската литература меѓу читателите. Таа е исто така член на Друштвото на писателите на Македонија.

Снежана Стојчевска е поетски глас кој ѝ припаѓа на помладата македонска поетска генерација. Со своето поетско творештво Стојчевска дебитира во 2012 година со првата книга поезија *Шеќер по подот*. Лидија Димковска во својот предговор кон стихозбирката *Модри фантазии* запиша „Уште со својата прва поетска збирка ’Шеќер по подот‘ во 2012 год. се наметна како поетеса со автентичен и свеж поетски исказ“ (Димковска 2015: 69). Нејзината стихозбирка *Под нулата* (2013) Александра Спасеска ја означи како „алова како крвта што блика низ нејзините стихови ѝ им вдахнува живот на баналностите од секојдневието. /.../ Алова како женските бакнежи за невозвратени, страсни, болни, големи, бедни, единствени љубови“ (Спасеска 2013), како што покажуваат и стиховите: „Моите зборови се горчливо остри очи што болат. / Две шеќерчиња во кафето, малку е / од келнерката бараш трето“ (Стојчевска „Победата е слатка“) или „Те заборавам, но не заборавам, / да пишувам на сите неоткриени јазици, / невидливи букви по вените“ (Стојчевска „Повеќе не можам да ти раскажувам приказни за болката!“). Многу интересно е што со истата нијанса го означи нејзиното поетско творештво и Љупка Антеска десет години подоцна: „Поезијата на Стојчевска пулсира со огромна страст, длабок сензибилитет, а сепак гради ненаметливи нишки на едно секојдневие. Кога би требало да ја споредиме со боја, веројатно би рекла дека е ’темноцрвена‘, елегантна, дискретна, топла, дозирана до совршенство“ (Антеска 2022: 91).

Втората стихозбирка *Под нулата* излезе во 2013 година и ѝ ја донесе наградата „Бели мугри“ во истата година, додека третата збирка е објавена две години подоцна, во

2015 година – *Модри фантазии*. По неа следуваат објавите на уште три поетски книги: *Треба да е лесно* (2017), *Ќе се завијам во песни* (2019) и *Празно место* (2022). Меѓу нејзините стихозбирки би ја издвоила третата – *Модри фантазии,* која преку три циклуси „Несоница“ „Курбан“ и „Приказни и бајки“ во средиштето на своите стихови ја опејува љубовта. Но, Стојчевска тука пишува и за домот, слободата и времето, а нишката што ги поврзува е потрагата по нив. Како што и самиот наслов навестува, авторката си дозволува слобода да доживее во опејувањето малку поинаква реалност, лишена од нашите претерани очекувања. Тргнувајќи од наизглед наивните женски фантазии за совршен дом, совршен партнер и љубов, составена од многу „совршени“ мигови во обичното и несовршено секојдневие, Стојчевска без напор ја разоткрива длабочината на вечните метафизички дилеми и прашања. Иако зборува за големата љубов и напати ја романтизира, како што запиша и Александра Спасеска: „Во време на кич, турбофолк култура и минливи страсти, таа успева да го одржи пулсот на романтичарите, да ја стави поезијата во контекст на живот“ (Спасеска 2013). Тоа не се излитени фрази, ниту приказна со среќен крај. Лидија Димковска запиша: „Реткост е во современата поезија поетот да заземе став кон најстарата тема, болка и радост на човештвото – љубовта, став кој напати се претвора и во социјален, политички, општествен, религиозен и севкупен, како што тоа го прави поетесата Снежана Стојчевска. Конструктивната и деструктивната моќ на љубовта во нејзината поезија е немоќта на современиот човек да се соочи со другиот, со себе, и со чувствата кои никогаш не се нови, туку се одново и одново примордијални и клучни за човековото постоење и опстојување“ (Димковска 2015: 69). Освен за љубовта, во својата трета поетска збирка Стојчевска пее и за поезијата, како на пример во стихот: „повеќе би сакала животот да ми е поезија / отколку поезијата живот“ (Стојчевска 2015). И навистина, „од поезијата таа не очекува егзистенцијална потпора, почести и признанија, но од животот очекува да биде чист, искрен и чесен, каква што би требало да биде секоја добра поезија“ (Димковска 2015: 70).

За оваа стихозбирка би ја издвоила и забелешката на Бранислав Ѓорѓиев, кој недостатокот на стихозбирката го гледа во „женскоста“, па ја означува книгата како „класична женска поезија претопена во урбана исповед“ и вели дека „перцепцијата на современата жена низ турбулентните современи времиња, се чини како да е специјалност на Стојчевска. Од друга страна, пак, писанијата на Стојчевска се сосема пристојни исповеди на урбана жена, спакувани во пристојни мелодични поеми. Стиховите во ’Модри фантазии‘ носат приказна за комплексноста на улогата на една жена, љубовница и мајка и нејзината поставеност во ’машки свет‘. Но без разлика на сè, пораките на

поетесата допираат подеднакво до секого“ (Ѓорѓиев 2015). Коментарот на Бранислав Ѓорѓиев е двосмислен и симптоматичен: формално ја пофалува Стојчевска за „урбаната исповед“ и за прецизната перцепција на современата жена, но истовремено „женскоста“ ја поставува како недостаток, како да се работи за ограничувачка жанровска етикета. Со тоа критиката несвесно открива една поширока предрасуда во книжевното читање – дека „женската поезија“ е помалку универзална или помалку вредна, па мора да се „оправда“ преку урбаност, мелодичност или „пристојност“. Сепак, во истиот пасус тој практично го неутрализира сопствениот приговор: признава дека песните ја носат комплексноста на женските улоги (жена / љубовница / мајка) во „машки свет“ и дека пораките допираат до секого. Тоа упатува дека токму она што го именува како „женскост“ е суштинската перспектива што ја прави книгата препознатлива и комуникативна. Наместо слабост, „женскоста“ тука може да се чита како специфичен фокус и искуствена позиција од која се гради поширока, универзална, емотивна и егзистенцијална порака.

Потоа, Стојчевска во 2017 година ја објавува поетската книга *Треба да е лесно*. Стиховите во таа книга се стремат кон слобода и преку слоевитост ни ја откриваат душата на поетесата. Оваа стихозбирка Владимир Мартиновски ја нарече „поезија стрвна за живот“ (Мартиновски 2016: 73), имено, во воведната песна од стихозбирката, насловена „I'll never stop“, лирскиот субјект вели: „Првото нешто што нè учеа на балет е дека / треба да изгледа лесно, / толку лесно колку што е тешко / да се чини дека секој може да го изведе тоа“ (Стојчевска 2017: 6, „I'll never stop“). Поетесата ја споредува балетската уметност со пишувањето поезија, каде што се чини дека балерините лебдат на своите стапала и дека лебдат во воздух. И така Стојчевска, во втората строфа, со наполно исти стихови ја опишува поезијата како уметност на зборот: „Како поет осознав сама / треба да изгледа лесно, / толку лесно колку што е тешко / да си велат сите и јас можам да го напишам ова / да не се забележи дека стапнувам на подот / лебдам постојано еден сантиметар над земјата / нечујно / грациозно / нежно / меко и секогаш со насмевка на лицето / да не помисли некој дека боли / боли ли? / дури ни кога ми крваваат прстите“ (Стојчевска 2017: 6, „I'll never stop“). Нејзиниот стих е слободен, но сепак контролиран; а мислите што на прв поглед делуваат наративно, всушност се згуснати и промислени искази за големите прашања со кои една жена секојдневно се соочува.

Најновата стихозбирка е „Празно место“ од 2022 година. Во таа книга, Стојчевска зборува за нејзиниот покоен татко („Откако татко ми нè напушти / секој од нас јаде сам, во различно време, / ако седнеме истовремено ќе нè боли / недостигот што зјае од празното столче“ (Стојчевска 2022: 7, „Празно место“), за таа тешка загуба, за спомените

од детството, за домот и воопшто за семејството. Вториот дел „Порака до себе“ ги опфаќа темите на времето и минливоста: „Се чини ништо не се менува, / но мигот полека се измолкнува, / а ти нечујно учествуваш во своето / незабележливо минување / низ ова време-простор-тело / – живот на дело“ (Стојчевска 2022: 29, „време-простор-тело“). За ова истражување од значење е забелешката на Љупка Антеска: „ова е книга која помага да се разбере човековата природа, особено женскиот аспект може да се согледа низ песните во чијашто срж лежат мајчинството и емпатијата меѓу жените најдени на иста мака, во иста болничка соба, во иста животна ситуација“ (Антеска во Стојчевска 2022: 91), за што Снежана Стојчевска пишува во стиховите: „Сите сме исти пред ножот / што го дочекуваме / врзани на боксот“ (Стојчевска 2022: 59, „женска солидарност [2]“).

Снежана Стојчевска повторно покажува дека нејзиното место во јадрото на поетските збиднувања не е случајно – како авторка, уредничка и организаторка на поетски настани, а пред сè како промотор на квалитетна поезија. Нејзиниот поетски израз ги исполнува критериумите да ја збогати домашната книжевна сцена и да се наметне како вредност со поширок, меѓународен одек.

4.1.2. Јулијана Величковска (1982)

Јулијана Величковска, македонска писателка, поетеса, уредничка, преведувачка и организаторка на поетски фестивали, родена е во 1982 година во Скопје. Таа е основач на издавачката куќа „ПНВ Публикации“ од Скопје, соосновач и директор е на „Скопскиот поетски фестивал“ и програмски директор на „Поетска ноќ во Велестово“. Освен тоа, Величковска е член на Друштвото на писателите на Македонија. Како поетеса, таа дебитира во 2010 година со објавувањето на поетската книга *Комарци*, а потоа објави уште една книга поезија во 2017 година – *Отворена книга*. Во 2024 ја издаде третата збирка поезија (во проза) *Рајсфершлус,* со која ја освојува наградата „Браќа Миладиновци“ на Струшките вечери на поезијата во 2025 година. Величковска наградата им ја посвети на сите жени чиј глас бил замолчан или стишан, како и на професорот и писател Драги Михајловски кој почина во 2022 година. Јулијана Величковска исто така има издадено монографија *Дваесет години Поетска ноќ во Велестово* (2009), романот *Годишни времиња* (2014), книгата за деца *Ведра* (2022), за која ја доби наградата за најдобар текст во сликовница за книги издадени во 2021 и 2022 година на Меѓународниот фестивал за литература за деца и илустрација „Литера“, и авторка е на повеќе од триесет книжевни преводи. Освен тоа, таа заедно со Славе Ѓорѓо Димоски е приредувачка на *Самодиви: панорамата на поезија пишувана од жени, од*

преродбата до денес (2023). Нејзините песни се преведени и објавени на повеќе од дваесет светски јазици (кинески, англиски, српски, словенечки, холандски, албански, чешки итн.), а нејзиниот роман *Годишни времиња* беше преведен и објавен на бугарски јазик (2017). Застапена е во неколку антологии на македонската современа поезија, издадени во Македонија, Србија, Чешка и Италија, како и во една антологија на светската современа поезија издадена во Кина. Членка е на европската поетска мрежа „Версополис“. Учествувала на бројни поетски читања низ Македонија и Европа. Јулијана Величковска се издвојува како еден од поактивните чинители во процесите на промоција, негување и меѓусебно поврзување на македонската книжевна сцена. Преку својата издавачка дејност, таа на значаен број автори им обезбедува почетна платформа за афирмација, особено преку објавување на нивните први поетски збирки, со што директно придонесува кон развојот и видливоста на најмладата генерација поети и писатели. Во рамките на ваквата ориентација кон поддршка на домашните автори, Величковска иницира и проект со наслов „Добри гости“, замислен како серија книжевни гостувања на автори од Скопје во други градови низ државата. Проектот се реализира преку заеднички читања со локални автори и во соработка со релевантни локални културни чинители, при што неговата основна цел е книжевна децентрализација и поинтензивно вмрежување на сцената. Посебен акцент се става на создавање услови за подобро меѓусебно запознавање и препознавање на квалитетни, но различно видливи автори од внатрешноста, со фокус врз помладите книжевни гласови.

Веќе првата збирка поезија *Комарци*, приредувачите на *Ветерот носи убаво време* (2012) Мојсова-Чепишевска и Антоновски посебно меѓу сите ја издвојуваат како поетската книга „што се одликува со веќе изграден, ерудитивен стил, во кој се препознава поет што самоуверено гради свет на свои, автентични поетски слики, претстави и визии, разоткривајќи ги сложеноста на едноставното и едноставноста на сложеноста“. Особено првите две стихозбирки *Комарци* и *Отворена книга* се небаре џез-мелодии, слики, мириси и звуци на урбаниот, забрзан свет, без цензура, без заштита – животот во својата најреална форма: „Косата ми мириса на смог / ох, бејби, / ти ми рече: / Косата ти мириса на Скопје / Рече: / Косата ти мириса на скопскиот смог / Ох, бејби / Јас ти реков: / Извини.“ (Величковска 2010: 38, „Блуз песна“). Индексична во таа смисла е и песната од циклусот „дисторзии“ од стихозбирката *Отворена книга:* „Новиот асфалт беше во гранули, како и моето утринско кафе. Свеж. Истурен од камиони. Згмечен од валјаци. Мастилав. Темен. Леплив. Истурен пред нас насилно. Брутално. На сонце се топеше. По дождот уште посилно мирисаше. Како полнета бонбона од Европа крцкаше.

Како жив песок со обувки се хранеше. Со син јазик од кинеско куче, како стар Французин, ѓонови бакнуваше.“ (Величковска 2017: 65, „***“).

Во поетиката на Јулијана Величковска урбаното не е само тема, туку се конституира како целосен поетски модус. Урбаноста се чита паралелно на повеќе рамништа: во јазичниот регистар и стилот, во формалните решенија и визуелната организација на песната, во изборот на мотиви, како и во начинот на кој лирскиот субјект го перципира и го „процесира“ животот. Оттука, поврзувањето на надворешниот свет (градот, јавниот говор, медиумските сигнали) со внатрешниот свет (афектите, телесноста, саморефлексијата) се поставува како една од клучните оски на овој опус, при што песната често функционира како динамична хроника на современиот урбан амбиент и неговата психогеографија. Во таков контекст, поезијата кај Величковска не се претставува како возвишена и одвоена уметничка практика „за просветени души“, туку како болно, директно соочување со реалноста. Наместо романтизација, се инсистира на демитологизација: баналните ситуации, приватните разочарувања и јавните апсурди се именуваат без разубавување, со што се гради поетика што убедливо го рефлектира денешното време, општеството, како и заемното обликување во релацијата град – граѓанин (особено во координатите на денешно Скопје). Една од најпрепознатливите особености на нејзиниот израз е директноста и одбивањето на еуфемизмот. Колоквијалната, а наместа и вулгарна лексика се употребува како свесна естетичка стратегија: да се избегне самозалажување за општествената состојба, да се пробие привидот на „пристојниот“ јавен дискурс и да се артикулира фрустрацијата што ја продуцира секојдневието. Оваа постапка може да се опише како вид деестетизација, па дури и намерна делиризација на лирскиот говор, но без да се релативизира уметничката вредност; напротив, токму преку ваквиот регистар се постигнува ефект на автентичност и препознатливост на современиот субјект. Истовремено песните се проткаени со кодови на урбаната, мултимедијална култура: рекламни пораки, популарни медиумски наративи и потрошувачки ритуали. Лирскиот субјект често ја означува сопствената позиција во оваа средина со автоиронија, препознавајќи ја сопствената „Дизни перцепција на светот“ како културно научен филтер што ја претвора реалноста во спектакл. Во сличен клуч, секојдневието се опишува и преку аналогии со сапуниците: животот се доживува како „шпанска серија: многу епизоди, малку случувања“ – слика што сугерира повторливост, стагнација и наративна бучава наместо реална промена.

Третата, најнова стихозбирка на Јулијана Величковска „Рајсфершлус“ „претставува храбра и транспарентна автопоетичка книга“ (Ацевска 2024), всушност

збирка прозни поетски записи со наполно ослободена ортографска форма – песните во проза се целосно лишени од запирки. Со престижната награда „Браќа Миладиновци“ крунисаната книга на Величковска претставува една експериментална, постмодерна и феминистичка поезија која „со силен сензибилитет на современоста во која авторката и читателите истовремено престојуваат и во стварен и во дигитален свет и постојано се изложени на брзи и крупни промени, па оттука станува збор за значајна книга која, низ митологијата, преносно ја „коментира“ ранливоста на културата и сликовито ја портретира поетиката на Величковска“ (Ацевска 2024). Поетската книга е поделена на четири дела: „граматички игри“, „антибајки“, „подвојувањето“ и „нашите sидови“, од кои речиси сите песни се истакнуваат според особено вешто и умешно поигрување со знакот, зборот, звукот и значењето, што го прави Величковска суверено „внесувајќи разиграност на еуфониските својства и можности на консонантите и самогласките, извлекувајќи ги сите творбени својства на јазичниот материјал и доаѓајќи до автентичен творечки резултат со гласот на лирскиот субјект“ (портал „Окно“ – „Јулијана Величковска за ’Рајсфершулс‘ ја доби наградата ’Браќа Миладиновци‘ на СВП“, 2025). Токму ова се нагласува веќе со самиот наслов „Рајсфершлус“, што во читателот буди знак прашалник и (намерно) звучно го провоцира. Самата поетеса во својот пролог дава објаснување и го насочува читателот кон координатите на својот поетски свет: „рајсфершлус[27] е линијата што спојува но и одвојува / што стои меѓу поетскиот јазик и науката за јазикот / меѓу прозата и поезијата... // границата на подвојувањата на личноста / врската со себеси но и со другиот / другото // рајсфершлус е приказна за парните броеви / раскажана од најмалиот непарен / во прво лице еднина / женски род“ (Величковска 2024). Па така насловот веднаш отвора повеќе можни значења и асоцијации и со самата звучност привлекува внимание. Насловот делува како свесна јазична игра што го „закачува“ читателот уште на почеток и го воведува во поетика што сака да провоцира, да раздвижи и да поттикне љубопитно читање. Тоа најмногу е присутно во првиот дел, каде што авторката ги плете и витка зборовите во автентична еуфонија („*се к’ти нокта црна се*... се нокти се зошто се? а? а сепак поврзуваме зборовни состави меѓу нив спротивен сооднос до од нос нос на коцки долги јазлести прсти нокти ноќи? /.../ временско сопоставување сооднос на надоврзување градација град гради мои? град градила самовила град градина твоја?“ (Величковска 2024: 11). Од особено значење за дадениот труд е нејзиниот втор циклус наречен „антибајки“, во кој „нанесува уште еден

[27] Reißverschluss – патент (герм.)

семантички слој, главно со дијахрониски исход, зумирајќи врз природата и врз настаните поврзани со историските хероини што нејзе ѝ прават впечаток, но раздиплувајќи го текстот и на тој начин досипувајќи знаци, податоци и симболи од нашата современа цивилизација, поистоветувајќи го лирскиот субјект со дамнешните личности и судбини“ (портал „Окно“ – „Јулијана Величковска за ’Рајсфершулс‘ ја доби наградата ’Браќа Миладиновци‘ на СВП“, 2025), таму се собрани записите на Снежана, Црвенкапа, како и за Василиса Прекрасна, за Жизел Пелико и слично. Низ сите тие колажни, распарчени, полни метафори, митови, термини и обраќања кон соговорникот, фрагменти во фокус, е ставено имено телото – женското тело, „како објект на желба, на страв, како мајчинско тело, како сведоштво, формирано преку хумор и ирониј“ (портал „Окно“ – „Јулијана Величковска за ’Рајсфершулс‘ ја доби наградата ’Браќа Миладиновци‘ на СВП“, 2025). Како пример ќе послужи еден од записите на „антибајките“, пишуван во име на Снежана: „додека чистев слушав аудиокниги и поткасти наутро вежбав / јога пред спиење медитирав имав купче *селфхелп* книги на / ноќната масичка но секогаш одбирав да читам нешто друго / умберто еко *раковиот напоредник глувци и луѓе* такви работи / тие беа фини и дисциплинирани заминуваа и се враќаа во / истото време беа среќни што имаат мака не вистинска де / некој да ги чува да им чисти да ги храни да се грижи за нив / да им чита пред спиење да ги гушне сакав да сипувам во / нивната шолјичка од мојот најубав чај а тие беа задоволни / всушност никогаш и не побараа ништо од мене ништо од / тоа што го правев за нив а јас токму затоа ти сакав за нив / бев добродушна вредна и умна едноставно бев прифатена / за неа бев зло закана конкуренција и опсесија толку силна / што целосно се обезличи уништувајќи се себеси во обидот / да ме уништи мене а мене не ми требаше ништо од тоа ниту / кралство ниту површен принц воодушевен само од мојата / надворешност / снежана“ (Величковска 2024: 23, „снежана“). Во „снежана“ Јулијана Величковска ја превртува бајковната матрица во современа, психолошки изострена исповед: почетната низа од рутини на „самооптимизација“ (аудиокниги, поткасти, јога, медитација, self-help), го поставува урбаниот контекст на дисциплина и перформанс, но субјектот сепак интуитивно бега кон „нешто друго“ – класичната литература – како поискрено прибежиште. „Џуџињата“ се уредни, предвидливи и безопасни фигури, што стануваат метафора за односи без ризик и без барања: субјектот може да се грижи за нив („најубав чај“) и токму затоа да биде „добродушна, вредна и умна“, односно прифатена, бидејќи другите „никогаш и не побараа ништо“ – алузија на општественото очекување жената да дава без да побарува. Наспроти тоа, нејзината фигура на кралица/маќеа како радикализирана логика на

споредување и конкурентност, која се самоуништува во обид да уништи друга жена, а лирскиот субјект јасно се дистанцира од таа игра, одбивајќи „кралство“ и „принц“ воодушевен од надворешноста. Со долгиот, разговорен тек на стихот, песната ги спојува баналното и архетипското и сугерира дека старите наративи за женственост и натаму дејствуваат во сегашноста, при што најсилната поента е одбивањето на улогите што ја сведуваат жената на изглед, послушност и ривалство. Тоа е само еден од примерите што покажува за каков поетски говор станува збор во најновата збирка поезија на Величковска. Читајќи ги тие прозни записи – поезија во проза, се забележува дека Величковска го аргументира својот наслов и на јазично рамниште, таа намерно го деконструира јазикот, го разложува на мали делчиња и потоа повторно ги составува во мозаик од зборови, односно шие заедно различни парчиња ткаенина, како што всушност се „шие / раскинува и женскиот идентитет низ текстот, или како што се отвора и затвора патентот (рајсфершлусот)“ (портал „Окно“ – „Јулијана Величковска за ’Рајсфершулс‘ ја доби наградата ’Браќа Миладиновци‘ на СВП“, 2025).

Сумирајќи го наведеното за Јулијана Величковска и нејзиниот поетски опус, може да се заклучи дека таа се профилира како значаен современ поетски глас што ја артикулира урбаната стварност без еуфемизми, спојувајќи разговорен јазик, автоиронија и критичка острина во препознатлив стил. Нејзината важност е двојна: како авторка што отвора нови можности за поетскиот израз и како активна, културна дејственичка што вложува во видливоста, вмрежувањето и децентрализацијата на домашната книжевна сцена. Со тоа, нејзиниот придонес се препознава и во текстот и надвор од него – во начинот на кој се создаваат услови за развој на нови книжевни гласови.

4.1.3. Биљана Стојановска (1984)

Биљана Стојановска е родена во 1984 година. Таа дипломира на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, на отсекот за македонска книжевност и јужнословенски книжевности. Стојановска дебитира во 2015 со поетската книга *Зборовите немаат значење*, а во 2018 г. ја објавува втората стихозбирка *Стан што се распаѓа*, со која стана добитничка на книжевната награда „Тодор Чаловски“ за 2017 година. Во 2024 г. ја издава третата поетска збирка *Додека спиеш*. Нејзината поезија е објавувана во различни списанија за поезија, а е и преведена на англиски, германски, кинески, српски, полски, словенечки јазик, освен тоа застапена е и во повеќе списанија за литература и антологии. Во 2016 и 2017 година беше учесник на фестивалот „Струшки вечери на поезијата“. Стојановска живее и работи во Скопје.

Она што го запиша Никола Маџиров веќе во предговорот кон нејзината прва стихозбирка, навистина тоа важи за севкупното поетско творештво на Стојановска: „Поезијата на Биљана Стојановска е во длабок допир со ритуалноста на денот. Обичноста на објектите и нивната конкретна и вербална поврзаност со мигот и со телото на оној што пишува го исцртуваат топлиот амбиент на присуството на широка љубов...“ (Маџиров 2015: 65). Забелешката за „обичноста на објектите“ е важна затоа што токму предметноста кај Стојановска создава присутност: објектите се конкретни, достапни „на допир“, и преку нив се врзуваат мигот и телото на субјектот што пишува. Таа вербална врска меѓу предметите, моментот и телесното искуство произведува топлина и блискост, односно поезија што не бега од материјалното, туку го користи како носач на емотивна и етичка отвореност. Оттука, „широката љубов“ може да се чита не како апстрактна сентименталност, туку како проширена емпатија: внимание кон малите нешта, кон другите и кон сопствената ранливост. Веќе самиот наслов „Зборовите немаат значење“ на прв поглед ја обезвреднува вербалната уметност – поезијата, односно поконкретно го дават контекстот во кој создава поетесата – таа пишува, но како во своите зборови да не гледа тежина. Но, тоа е имено така само на прв поглед, бидејќи, всушност, насловот поетесата го избира саркастично, како што самата објаснува во едно од своите интервјуа: „Тоа е чист сарказам. Зборот има тежина колку и длабоко ископан бунар. Кога ќе фрлиш камен во него, или ќе го чуеш или нема да го чуеш. Ова е за тие што не го слушаат каменот кога паѓа во водата од длабоко ископаниот бунар“ (Стојановска 2017). Во таа дебитантската стихозбирка собраните песни се поделени на два големи циклуса: „Причина“ и „Последица“ од кои секој содржи по триесет песни, што за наслов носат само бројка. Песните се како отсечени, кратки видеа за стварноста, тоа се всушност наративни записи, сместени во поетски дискурс. Тоа се песни за љубов, за секојдневни, банални мигови, кои на авторката ѝ значат повеќе од само банален миг – во тие мали нешта за неа е Животот. Низ песните, Стојановска небаре води дијалог со својот избраник, односно директно му се обраќа во своите стихови, но успева да ја надмине клишеизираната љубовна патетика („И за кратко време / се менуваат работите и луѓето. // И покрај тоа што твојот гест беше љубезен, / мене утрово ми беше непријатно да ти кажам / дека од неодамна кафето го пијам без шеќер.“ (Стојановска 2015: 11, „7.“) и во своите зборови прикриено ги вткајува и своите набљудувања на светот околу себе: „Човек исто се подготвува / и за свадби / и за погреби“ (Стојановска 2015: 37, „3.“). Поетскиот израз на Биљана Стојановска точно го опиша Ѓоко Здравески со својата реченица „Треба да се има луцидност да се созерцне во секојдневјето, кое по својата

природа е банално, и од него да се создаде мудрост“ (Здравески 2015: 65), кога вели дека кога би требало со една реченица да ја опише книгата тогаш тоа би го направил со оваа реченица *Зборовите немаат значење* – тоа би било.

Втората стихозбирка *Стан што се распаѓа* е ракопис што содржи шеесетина песни поделени во два циклуси „Цвеќе растено без ѓубриво“ и „Треба да се чисти“. Поетската книга говори за распаѓањето и за создавањето нови светови:

„Мојата љубов е далеку вечерва.
Јас само дојдов да се испијанам
и да не мислам на станот што се распаѓа.
На соништата со две лица.
Кога губиш некој само што си го нашол.
Кога барајќи детство наоѓаш старост.
Кога ја подаваш раката кон небото,
а морето ти ги заплиснува стапалата
небаре милно те кани да влезеш
и да се удавиш.“
(Стојановска 2018: 23, „9.“)

Самиот наслов „Стан што се распаѓа“ ја одредува главната мотивско-тематска нишка за која пее Стојановска, бидејќи станот во распаѓање е метафора за живот што се распаѓа. Станот, физичката конструкција на домот станува човековото тело – организам, жив човек: „се пресликуваат еден со друг лирскиот субјект и домот, си ги заменуваат местата, се прелеваат еден во друг топосите, внатрешниот и надворешниот свет“ (Здравески 2018: 131). Биљана Стојановска во оваа стихозбирка пее и за своите починати блиски, за несвесното, за соништата, односно како камера опскура со своите песни фрла зрак светлина врз темните подрачја на својата внатрешност. Песните на Биљана Стојановска може да се опишат како кратки, густо заситени искази што носат јасна вистинитост. Преку стиховите лирскиот субјект зборува со бистра, будна свест, следејќи го светот со прецизно и концентрирано внимание. Силата на нејзините стихови произлегува од едноставноста и од отсуството на поза: јазикот е секојдневен и непосреден, а сепак стилот е веќе оформен и лесно препознатлив. Тоа се песни што им се отвораат на читателите подготвени барем накратко да се соочат со сопствената внатрешност, бидејќи во нив постојано се сугерира на кореспонденција меѓу внатрешното и надворешното:

„Кога не можам да заспијам,
замислувам дека телото ми е спружено на бел облак.
Облакот се прилагодува на обликот на телото
и ми раскажува приказни дека не постоело време во кое не сум постоела.“
(Стојановска 2018: 47, „21.“)

Реалноста не се доживува како нешто „надвор“ од нас, туку како простор што се обликува и се носи во свеста и во искуството на човекот.

Иманентните својства на поетскиот израз на Стојановска се уште поистенчени и позајакнати во нејзината трета стихозбирка *Додека спиеш*, која е исто така поделена на два циклуса, но песните се тематски измешани. И кога се потпира на раскажувачки тек и се приближува до прозниот исказ, кај Биљана Стојановска стихот не ја губи поетската подвижност: речениците течат природно, но остануваат ритмични, сликовити и сугестивни, со јасен лирски набој. Наративноста не е само раскажување „што се случило“, туку начин да се фати мигот и неговата емоционална сенка, па песната да задржи отвореност и повеќезначност. Нејзиниот израз е претежно лиричен и суптилно нежен, со внимание кон ситните детали и кон внатрешните поместувања, но таа нежност често е „пресечена“ со будна интелигенција: луцидни увидувања, кратки пресврти и дозирана ирониј а. Сарказмот кај неа не служи за понижување, туку за демистификација – да се расклопат клишеата, самозалажувањата и општествените маски, без да се изгуби човечката топлина. Токму оваа двојност (емпатија и дистанца, мекост и острина) ѝ дава препознатлив тон: поезија што се чита лесно поради разговорниот, непретенциозен јазик, но останува долго поради прецизните слики и поентите што ненаметливо „боцкаат“. Затоа, и кога песните се блиски до проза, тие не се сведуваат на опис или анегдота, туку ја задржуваат магијата – она чувство дека зад кажаното има уште еден слој што тивко пулсира. Како што запиша Снежана Стојчевска во рецензијата за книгата: „Стојановска умее со природноста на Господинов да напише стихови за празнење на цревата и тоа да биде поетично. Умее во песните да даде неочекуван пресврт или ефект на изненадување, но умее и од реалност незабележливо да нѐ внесе во бајка и да нѐ воодушеви со магичниот реализам. Да ни раскаже приказна за камионот со сладолед и за вкусовите на летото среде зима, но и да нѐ тресне од сивиот бетон и да нѐ врати во реалноста на болничките соби каде што луѓето се обидуваат да си го вратат достоинството и да си ја задржат главата на рамена“ (Стојчевска 2024), како што

потврдуваат и стиховите „Во болничките соби сите се голи / Очите и зборовите немаат цензура / Дозволено е да полудиш и да заплачеш / и хистерично да се смееш /... Дозволено е и скришно да испиеш кафе со цигара / за да го задржиш достоинството пред себе“ (Стојановска 2024: 61, „20.“) или „Сакам никогаш да не мораме да погледнеме на часовникот / Не е важно во колку часот тргнуваат возовите и автобусите / И дали продавниците ќе работат утре зашто е празник / На оваа мала бетонска кутија што ја нарекуваме остров, / не ѝ е потребно времето / Доволно е да има свежо испрани чаршафи / и чајник што потсвирнува / додека безволно ги поткреваме главите од заедничката перница“ (Стојановска 2024: 65, „24.“).

Во целина, како што илустрираат и посочените стихови, поезијата на Биљана Стојановска се гради како интимна мапа на секојдневието, во која обичните предмети и ситуации стануваат носители на суштински вистини. Поетиката на Биљана Стојановска се темели на јасен, разговорен израз и силна наративност, но нејзината „ударност“ доаѓа од тоа што умее да направи тивок пресврт: од топла, речиси бајковита сцена со детали од секојдневието, незабележливо нè префрла во сурова реалност и обратно. Со лирична нежност, но и со луцидна иронија, таа успева да ја задржи и топлината и критичката острина на погледот. Токму во таа мерка меѓу едноставноста на изразот и длабочината на увидот се препознава нејзиниот особен, зрел поетски глас.

4.1.4. Елена Пренџова (1985)

Елена Пренџова, македонска поетеса, слемерка, антологичарка, преведувачка и професорка по англиски јазик и книжевност, родена е во Скопје во 1985 година. Таа дипломира англиски јазик и книжевност и магистрира филолошки науки на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“. На книжевната сцена во и надвор од Македонија е присутна веќе една деценија. Таа има објавено осум стихозбирки: (*Јас* (2006), *Таа* (2009), *Пораки од морето* (2011), *Живот под ѕвездите* (2013), *Политички коректна поезија* (2014), *Љубољубна* (2014), *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така* (2022), *Еден маж и една жена или како љубовта раздвојува светови – интерактивна збирка поезија за креативно читање и креативно пишување* (2022). Од нив четири се наградени со национални награди: во 2011 наградена е за стихозбирката *Пораки од морето* со наградата „Бели мугри“ за најдобар поетски ракопис од млад автор и награда за најдобра поетска книга меѓу две средби, во 2013 ја добива наградата „Македонска книжевна авангарда“ за ново авангардно книжевно творештво со книгата *Живот под ѕведите*, со стихозбирката *Политички коректна*

поезија во 2015 година стана прва добитничка на наградата „Даница Ручигај“, а со стихозбирката *Љубољубна* ја освои наградата „Караманов 2014“ за најдобар поетски ракопис. Во 2017 објави *Мини прирачник за поезија* – кусите (мини) есеи за поезијата. Со своето поетско творештво таа е застапена во повеќе македонски и странски антологии, препејувана и објавувана на повеќе јазици, нејзината поезија е препеана и објавена во антологии и зборници на: албански, бугарски, англиски, словенечки, српски, украински, романски, кинески, руски и хрватски јазик. Пренџова е активна на повеќе книжевни полиња, таа организира и води различни работилници, како работилниците за стилски вежби по креативно пишување во школата за уметности „Џолев и уметностите“, според програмата „Надреалистички техники по пишување“, како и многубројни слем-работилници во градови низ Македонија. Во периодот 2013 – 2016 година организира слем-натпревари и ревијални слем-настани насекаде низ Македонија. Учествувала на меѓународни поетски фестивали во регионот, а добитничка е на меѓународни награди за поезија во Република Бугарија и во дистрикт Брчко, Босна и Херцеговина.

Исто така, Елена Пренџова е уредувачка и на *Антологија на младата македонска авангардна поезија* (2012), како и коуредничка (заедно со Оливера Доцевска) на антологијата *Ова е моето последно молчење: панорама на актуелни современи македонски поетеси* (2016). Денес е една од уредниците на најстарото книжевно списание „Современост“ и активна членка на ДПМ од 2012 година.

Како што укажува нејзината биографија, станува збор за една многу активна, плодна и присутна поетеса и писателка, чија поезија е крајно отворена кон актуелните теми на денешницата и, како таква, успешно маневрира низ сите горливи прашања, конфликти, ги истакнува проблемите преку провокација, иронија и храбар, интелектуален хумор и притоа успева да одржи безбедна дистанца наспроти баналноста во социјалното и родово ангажираното пеење. Веќе за стихозбирката *Живот под ѕвездите* (2013) Христо Петрески заклучи дека „Станува збор за урбана, сигналистичка поезија, која е специфична и оригинална и според тематско-мотивската носивост и содржина, но и според необичниот графички и визуелен изглед на песните“ (Петрески 2013). Таа поетска книга ги изразува карактеристиките на Пренџова, како иновацијата, свежиот израз и поетската енергија проследени со ведрина, кои се меѓу клучните поетолошки специфики на поетесата. Пренџова свесно ги истражува графемските и визуелните можности на стихот: песните се конципирани како визуелни композиции што можат да асоцираат на предмети и симболи (на пр., шолја за утринско кафе, чаша за здравица, шишенце за парфем, фигурата на „Големата мајка“, очила или знакот за

бесконечност). Во овој поетски свет се артикулира ликот на Елена, која во исчекување на својот маж пие „чај од дожд“, а завршните поенти често произведуваат ефект на изненадување преку освежителна и силна автоиронија што ја разградува и поткопува првичната нежна идеализација. Ваквите постапки може да се согледаат како дел од стратегиите на една луцидна и стилски рафинирана поетика. Мишел Павловски за нејзиниот поетски опус ќе го утврди следното: „Творештвото на Пренџова секогаш било и искрено и провокативно. Елена и порано знаела да нè потсети на болните вистини, особено кога станува збор за односите (и нашите размисли за нив) меѓу родовите“ (Павловски 2022). Токму аспектот на родовите релации и остриот прекор во нејзините стихови ќе биде во фокус во понатамошната анализа на нејзината поезија. Нејзината поетичка позиција може да се опише како изразито повеќеслојна. Пренџова ги артикулира своите поетско-естетски наклоности преку разновидни версификациски модели и форми, при што во нејзиниот опус се среќаваат и калиграми и хаику-структури. Оваа формална и жанровска флексибилност особено уверливо доаѓа до израз во нејзиниот полифоничен поетски ракопис со провокативен наслов *Политички коректна поезија*, за која Иван Џепароски запиша дека „овие песни ја репрезентираат поетската визија на авторката која знае да провоцира и да биде актуелна во својата ирониja и самоирониja, но, едновремено, и да понуди лирска мелодичност која некои толкувачи веќе ја определија како *успешен и полифоничен ракопис* (Звонко Танески)“ (Џепароски 2017: 58), а за насловот, кој звучи провокативно па дури и дрско, тој смета дека провокативниот наслов „беше свесно одбран и не беше затскривање зад некаква божемна актуелност, туку, напротив, таа беше и е во целосна согласност со поетскиот хабитус на авторката, да биде отворена кон сè што произлегува од *духот на времето*“ (Џепароски 2017: 58). Стихозбирката е поделена на три циклуси („Политички коректни песни“, „Хејтерски“ и „Преселби, шетања, раѓања, родендени и други прослави, но и таги“) кои „знаат добро да испровоцираат, да пецнат, да трогнат, да допрат и да предизвикаат соодветна реакција и кај најрамнодушните книжевни гурмани“ (Танески 2014: 128). Веќе самите наслови насочуваат кон беспрекорен став, кој без влакно на јазикот сведочи за денешното секојдневие: „Политички коректна песна“, „Прекрасен нов свет“, „Дедо мраз од порно филм“, „in vitro“, „Пластична операција на личноста“, „Тогаш кога имаш време да размислуваш за животот, имаш најмалку време да го живееш“ и многу други.

Што се однесува до најновите две стихозбирки, објавени во 2022 година – *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така* и *Еден маж и една*

жена или како љубовта раздвојува светови – интерактивна збирка поезија за креативно читање и креативно пишување, од особена важност е да се нагласи еден исчекор во експериментирањето во надворешната форма на поезијата и со севкупниот концепт што го направи авторката со објавата на дадените збирки поезија. Првата од двете стихозбирка е замислена како повеќејазична поетска збирка. Првото што привлекува внимание е не само долгиот наслов на стихозбирката, туку и насловот истовремено е даден на шест различни јазици (македонски, српски, словенечки, албански, италијански и англиски) – токму на тие јазици се препеани и објавени девет песни на Пренџова во истата стихозбирка, што е „поетската слика на срцето (збор-оска, збор-матица), која дише во ритамот на премолчаните чувства на разјадувачката страст, на згмечената љубов, токму таква, и пред сè разголена до крај, ни ја подава како на дланка, како коцка шеќер!“ (Мојсова-Чепишевска 2022). Станува збор за девет песни коишто, како што директно посочува и самиот наслов, пеат за љубовта – вибрантни слики за најинтимно чувство, како и за машко-женските релации, или како што ја нарече преведувачка на словенечки, Намита Субиотто „несекојдневна книга за нашето секојдневје“ (Субиотто 2022: 7). Таа ги опишува тешките мигови на утринските разделби: „утрата / со вкус на разделба / се најтешки / здивот / на исчекувањето / на наредната средба најгорчлив“ (Пренџова 2022: 43, „Утра со вкус на разделба“), или оние урбани мигови на секојдневна, приземјена љубов, што иако не е од големите легенди и бајки, сепак го крши срцето: „знам помина време / не бројам колку / се раководам / по истиот возен ред / трчам по истиот автобус што ќе / ме одведе до тебе / се возам до таа постојка / седнувам на клупата / во паркчето / во твоето маало // треперам / со страст да не наминеш / треперам / и се исплакувам до суша“ (Пренџова 2022: 65, „знам помина време... и што потоа?“), како и размислувањата за женско-машките односи и родови прашања: „женско тело потчинето / на машките страсти / извајано по шемата на машките срамни фантазии / а сепак во реалноста разумно / неприфатливо // дали тоа жената во мажот / предизвикува / страв од срамот / на неговите проекции / или тоа е само очекуваната слика /за себе/ што таа / плашливо и неумешно / се обидува / да ја достигне / како идеал?“ (Пренџова 2022: 35, „женско тело потчинето на машките страсти“).

Втората стихозбирка со која „луцидната, талентирана, бистроумната Елена Пренџова влегува во зоната на најсовремените поетски искуства од експериментален тип, карактеристични за развиените светски книжевности“ (Андоновски 2022: 11), со самиот наслов, *Интерактивна поезија*, директно нè насочува кон сржта на нејзиниот концепт во овој невообичаен и автентичен поетски проект. Имено, станува збор за

збирка поезија во која учествуваат и самата авторка, но и читателите, што ѝ дава на книгата инвентивна и оригинална структура. На почетокот таа збирка поезија нуди песни собрани под насловот „Еден маж и една жена“ – љубовна поезија, наменета за „интимно, самотно читање“, додека во вториот дел, наречен „Поезија од штиците“ односно „креативно читање“ на читателот му нуди упатства за гласно читање, изведување, интерпретација и толкување на песните. Со тоа, читателите се поканети да бидат активно инволвирани во „една херменевтичка авантура, која има и инструктивна димензија, бидејќи од авторката се понудени и маркери за интерпретација на поетските текстови“ (Мартиновски 2022: 9). Станува збор за маркери од семиотички, вокален тип. Така, читателот се подготвува и се воведува во третиот, финалниот дел од книгата, каде што е поттикнат од поетесата Пренџова и самиот да се осмели на креативно пишување. Во тој интерактивен дел се вклучени осумнаесет задачи со детални упатства и маркери за креативно пишување. Венко Андоновски за последната стихозбирка на Пренџова запишува: „Концептот на оваа стихозбирка е изворен, генијален. Стихозбирката е пред своето време како поетски ’план за градба‘ на една современа стихозбирка, иако се потпира на поетски методологии кои им се познати на оние кои сериозно ја проучуваат поезијата. Но најголемата вредност на оваа чудна, експериментална стихозбирка не е во нејзината ’структура на експериментален проект‘, туку во силното класично поетско писмо. Пренџова е силна, мисловна, емотивна, вешта поетеса, родена поетеса“ (Андоновски 2022: 13). Навистина, поетскиот дискурс на Елена Пренџова сведочи за еден непоколеблив, силен, пркосен, свеж, иновативен, автентичен и непосреден поетски глас, кој досега силно ја има збогатено и продолжува да ја збогатува современата македонска поезија.

4.1.5. Ана Голејшка Џикова (1987)

Ана Голејшка Џикова, македонска поетеса, преведувачка, писателка за деца и активен книжевен деец, е родена во Скопје во 1987 година. Таа дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Досега има објавено три стихозбирки *Љубов на улица* (2013), *Напишан дом* (2018) и *Слобода А* (2022), како и сликовниците за деца *Веселата зграда* (2019), *Лисичката плетачка* (2020), *Лепчето што расте* (2020). Нејзините песни и кратки раскази се објавени во неколку антологии, а редовно објавува и во периодиката. Нејзината поезија е преведена на повеќе странски јазици, како српски, турски, словенечки, германски и англиски јазик. Таа е многу активна на македонската поетска

сцена со организација и учество на бројни поетски читања и фестивали. Меѓу другото, заедно со поетот Ѓоко Здравески ги основаа и ги водеа книжевните читања „Астални проекции“ во Скопје. Била член на организацискиот одбор на „Скопски поетски фестивал“. Покрај пишувањето, од 2020 работи и како менторка на детски работилници, книжевни клубови и проекти за јавно говорење. Рецензентка и соработничка е во издавачката куќа „Чудна шума“, а уредничка во издавачката куќа „Едиција Светулка“. Од 2015 г. е член на вокално-инструменталниот состав „Тркалезна маса“ од Скопје. Работи како професорка по македонски јазик и книжевност во Американското средно училиште во Скопје. Голејшка Џикова со својата дебитантска стихозбирка од 2013 година се појави како дел од еден нов, свеж бран во современата поезија што зрачи со доза на конкретност, хумор, женскост, со домашни мириси на семејна кујнска атмосфера на една полна со љубов, грижа и топлина домаќинка, како и мириси на извалкано, загадено, забрзано и урбано, а пред сè толку домашно – Скопје. Ѓоко Здравески ја спореди Ана Голејшка Џикова со Даница Ручигај на современата генерација, „пред сè според духот и според присутноста на нејзината појава. Жена што им пркоси на градот што го љуби и на луѓето што живеат во него. Во поезијата таа е во исто време жена на отмено, со главата кренатa угоре, чекори низ улиците на градот, млада вљубена девојка...“ (Здравески 2018: 49). Во својата дебитантска поетска книга авторката нè воведува во своите стихови со следниве зборови: „Бескрајот / е улицата по која чекориме. / Таму секогаш има Љубов“ (Голејшка Џикова 2013: 6). Тоа е поезија исполнета со одредена леснотија, ведар дух, жива динамика, хумористично изразена љубов и припадност кон родниот град Скопје. Како што и во поетската книга *Напишан дом,* поетеса го срочи своето поетско кредо во стиховите „Ќе напишам епопеја за една жена / со ракавици и спреј за чистење / што секој ден трпеливо ги чисти / маснотиите од скарата во Љуц“ (Голејшка Џикова 2018: 21, „Епопеја“) – наместо „големи“ историски теми и херојски наративи, поетесата ја преместува епопејата во секојдневието и во невидливиот, потценет труд на жената. Деталите „ракавици“ и „спреј за чистење“ го приземјуваат високото жанровско ветување („епопеја“) во конкретна материјалност, со што се остварува свесна жанровска инверзија и демитологизација на патетиката. Фокусот на „трпеливото“ чистење маснотии отвора и социјална димензија: тоа е поетизација на репетитивната работа и на грижата како форма на опстојување, што обично останува надвор од културната видливост. На тој начин, насловот „Напишан дом“ станува „метафора за цел еден разнобоен и полнострастен свет собран во едно човечко тело“ (Здравески 2018: 49) – „домот“ од насловот не е само интимен простор,

туку и место на труд, дисциплина и исцрпеност, а песната ја реафирмира вредноста на малите, реални животи како легитимна тема на „високата“ поезија. Во стиховите на авторката Голејшка Цикова се појавуваат разни делови на Скопје: „Крстот на Водно свети до половина“ (Голејшка Цикова 2018: 10, „Оваа вечер“), „На одење накај дома ги сликав ружите кај Влада. / Ружна е Владата“ (Голејшка Цикова 2018: 29, „Оваа вечер“), „Оџата кај Кале“ (Голејшка Цикова 2018: 40, „На Бајрам“). Во нејзината поезија има и многу изрази со урбана конотација, односно изрази што го пренесуваат урбаниот стил на живеење и на јазично ниво: асфалт, рандом факт, канделабра, виртуелно небо, пешаци, станица, градска врева, автобуси, автомобили... Скопје за поетесата е најомилен град, тоа е нејзиниот дом, нејзиниот љубовник, како во песната „По обилни и меки дождови“, во која градот е персонифициран и претставен со лирични метафори како возвишено место на сеќавања, засолниште и ода на градот, каде што тој необично е споредeн со поле полно цвеќе во песната „По обилни и меки дождови“:

„Градот е како Тор изморен, чеканот е само привид во пареата
Такси-возилата се пожолтени полиња нарциси во амбиент на Гоген
Светот свири кларинет со тага на циганска черга што се
разделува од реката
Го бакнувам градот што ме мие
Од неговите секавици јас раѓам латици диви ружи, липа и костени
Се заигрувам со коцките сеќавања истурени од неговата утроба
Го бодрам, по секоја борба,
Како храбар љубовник
Да ме врати дома.“
(Голејшка Цикова 2018: 24, „По обилни и меки дождови“)

Во стиховите на Голејшка Цикова е „собрано сето човеково постоење: од утробата на мајката Жена, до утробата на мајката Земја. Земја, воздух, вода, сонце. Цврсти симболи се вградени во темелите на ’Напишаниот дом‘ на Ана Голејшка, а од тие темели потоа никнуваат раскошни слики создадени од современ јазик, кој во нејзината поезија нема функција да очуди или да привлече внимание, туку само да посведочи за слободата со која Голејшка ги пишува своите песни“ (Здравески 2018: 49). Токму таа слобода, жизнерадосност и постојана синестезија ги провејува стиховите на најновата стихозбирка *Слобода А*, за која самата поетеса вели дека таа стихозбирка е

„збир од сите премолчени вресоци, сите трансформации на моето тело и ум, промислувања на младоста, лудоста, вербата и (не)довербата кон сè што ми се чинеше можно низ создадените песни. Иако е пишувана во различни временски зони, ефектот на корона периодот остави најголема трага“ (Голејшка Цикова 2024), а Снежана Стојчевска ќе ги забележи своите впечатоци со зборовите: „Како калеидоскопски слики пред нас минуваат песните во кои можеме да ја видиме Ана како бунтовничка, млада љубовничка, да посведочиме како љубовта создава живот, како тој живот расте, се раѓа и станува живот сам за себе...“ (Стојчевска 2022). Како пример за нејзиниот поетски израз во најновата стихозбирка можат да послужат стиховите од песната „Мантра“: „понекогаш сум жена – пудинг / ми паѓаат сите послужавници минато од раце / се тресам над пепелниците на мртвите прабаби / и не должам никому ни молитва ни свеќа / си кажувам сама себеси мантри дека еден ден / можеби ќе станам змеј тигар обична анимална вреќа / и ќе го запрам времето баш во овој миг сега / кога ми загорува спанаќот грижливо подготвен во три сета / ориз – кромид – спанаќ – меч и гем сет од три света / земјина кора што се ора и се копа без да биде гробна / ниту може да се разбуди од сонот ни да нуди прошка дробна / за мене – жена што никогаш не научи да биде грациозна / да вози ролерки и да гази небаре газела / што фрла ракии на пешачка зебра / и го боде мажот во исконските ребра / не знам можеби само е прашање на време / кога ќе се разјарам и ќе почнам да фрлам пламен / несовршено е да се биде вака како во излог во мртов музеј / кој е поинаков нека го фрли првиот камен!“ (Голејшка Цикова 2022: 67, „Мантра“) – станува збор за поетски израз што се потпира на хибридност: интимната исповед, урбаната разговорност и митско-архетипскиот регистар се судираат во ист здив. Говорното „понекогаш сум жена – пудинг“ веднаш го руши традиционалниот возвишен тон; автопортретот се гради преку намерно антихеројско, комично самоозначување, со кое субјектот се претставува како „мека“, лесно распадлива, секојдневно истрошена материја. Воедно, домашната лексика (кујна, готвење, чистење) кај поетесата не е декоративна, туку структурен носач на смисла: преку неа се артикулира женскиот труд, наследството и притисокот на „правилното“ живеење. Еден од највпечатливите моменти е токму спојот на кулинарското со военото/епското: „ориз – кромид – спанаќ – меч“. „Мечот“ вметнат меѓу кулинарските состојки е силен семантички пресек што ја прави кујната боиште, а домот – поле на борба: борбата е за простор, за време, за право на несовршеност и за право на гнев. Женскиот автопортрет се гради преку намерно „негламурозни“ слики и прекршувања на нормите: „жена што никогаш не научи да биде грациозна“, која не вози ролерки „небаре газела“, која „фрла ракии на пешачка зебра“ и

„го боде мажот во исконските ребра“. Овде се меша комичното, гротескното и архетипското: „исконските ребра“ асоцираат на библиско потекло (ребро). Од овој пример може да се заклучи дека поетесата гради препознатлив израз преку: демитологизација и самоиронија; брз, речиси прозен стих со силна енергетска линија; спој на домашно-материјално и митско/епско; критика на традиционалните женски улоги без директна теза, туку преку слики и пресврти; и реторички завршници што ја префрлаат одговорноста на читателот (Финалето „кој е поинаков нека го фрли првиот камен!“ директно се надоврзува на христијанската формула). Сето тоа ја прави песната истовремено исповедна и полемична, интимна и „јавна“, нежна и разјарена – токму во таа амбивалентност лежи поетската сила на Ана Голејшка Цикова.

4.1.6. Јулијана Младеновска-Тешија (1969)

Јулијана Младеновска-Тешија е „човек со ’цртичкаʻ: филозоф-теолог, многу вљубена во музика-поезија-фотографија, професорка-активистка, Македонка-Хрватка, скопјанка-осиечанка...“ (Младеновска-Тешија 2021). Таа дипломирала филозофија на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, а теологија специјализирала на Високото евангелско теолошко училиште во Осиек, Хрватска. Во моментов е докторантка на Факултетот за филозофија и религиски студии при Универзитетот Утрехт, Холандија.

Покрај тоа, се усовршувала во областа на мировни и конфликтни студии на Универзитетот во Осло и на Академијата Нансен во Лилехамер (Норвешка), како и во односите со јавност на Лондонската школа за односи со јавност. Во Осиек живее и работи околу 17 години. Членка е на уредувачкиот одбор на евангелскиот теолошки журнал „Kairos“, на хрватската секција на Европското друштво на жени во теолошкото истражување, на „Светскиот молитвен ден“ (Хрватска), како и на македонското културно друштво „Браќа Миладиновци“ во Осиек. Воедно е дописничка на списанието на македонската национална малцинска заедница во Република Хрватска „Македонски глас“. Нејзините научни и професионални интереси се насочени кон филозофијата, прашањата за јазикот, насилството и ненасилството, верата и дијалогот (екуменски и меѓурелигиски), како и за женските човекови права.

Како поетеса, Јулијана Младеновска-Тешија дебитира со првата стихозбирка *На каучот на Зигмунд Фројд* во 2021 година. Првата книга поезија е напишана на македонски и хрватски јазик наизменично. Веќе на самиот почеток од таа книга, авторката искрено и скромно пишува „Ова не е книга на поетеса. Јас тоа не сум“

(Младеновска-Тешија 2021: 11) и веднаш продолжува со авторефлексија за своите тукушто новородени песни: „Ова никако не се сентиментални песни. Ниту патриотски, ниту романтични. Ова се сведоштва на кршења и борби, излевања на хаосот кој единствено така, истресен во стих, можеше да стане знак, да ме упати на она што се случува внатре, да ми прозбори, како глас кој е и не е мој,...“ (Младеновска-Тешија 2021: 11).

Веќе со својата дебитантска поетска книга (иако таа го вели спротивното), Јулијана Младеновска-Тешија вехементно, впечатливо и суверено настапува на македонската поетска сцена. Четириесет песни го наоѓаат својот дом на хрватски, а дваесет и две на македонски јазик, и така се објавени – без превод од едниот на другиот – со што читателите се соочуваат со нов предизвик. Македонскиот е јазичниот дом на оние песни коишто се врзани со детството и растењето на поетесата во Македонија, а би додала, и на песните што настанале како резултат на средби со луѓе со кои таа го дели јазикот на своето детство. Песните што ја откриваат нејзината поетска вознемиреност и размислите од позрелата возраст, пак, се напишани на хрватски јазик. Тоа се збиени стихови, полни со одлучни чекори, неотповикливи мудрости, носталгични спомени, акутни филозофско-теолошки прашања, провокативни размислувања и напати дури груби вистини за животот, за жената. Односно, како што ја означи Весна Ацевска „длабоко страсна, искричава и искрена книга на чии страници е испишана ранливата историја на една љубопитна, современа, женска продуховеност, израсната на речниот раб од еден преплетен цивилизациски простор каде што западните и источните филозофски, религиозни и уметнички (музички, поетски, ликовни) огништа ги вкрстувале своите пламени“ (Ацевска 2021: 115). Тие стихови се од голема важност, бидејќи ја откриваат душата на една современа, слободумна жена, која дури и покрај сите модерни промени во општеството неретко се чувствува презрено, неразбрано, притиснато и обопштено. Иако поетскиот израз не е ни најмалку емотивен и патетичен, ставовите што поетеса ги предочува се напати драматични и бунтовни, но постојано го одржуваат сензибилитетот на една сложена, високо интелектуална, критичка жена, „таа ја демонстрира сета сложеност и драматичност на женската душа, притиснувана, потиснувана, подзапирана и притеснувана дури и денес, во современото и сè уште маскулинско општество“ (Ацевска 2021: 115). Таа ранлива, но храбра исповед на поетесата е во дослух со насловот *На каучот на Зигмунд Фројд* – интересен наслов и секако необичен за поезија. Но, како што е познато, психоанализата подразбира искрен и доверлив однос меѓу двете страни што учествуваат во процесот – во овој случај меѓу

авторката и читателот – бидејќи авторката смело ги разоткрива своите внатрешни трепети што произлегуваат од нејзините „сведоштва“ во стихови кои, според нејзиниот опис, се „песни – есеистички записи“. Интертекстуалноста во нејзината поезија може да се опише како „роднинска“, препознатлива по сензибилитет и поетска стратегија, а не како директно цитирање или заемка. Во песните „Неизговорено“, „Молитва“, „Остров без свет...“, „Стапка во сенка“ се чувствува духовно-метафизички регистар и јазична прочистеност што асоцираат на Хуан Рамон Хименес (особено на напнатата, најсублимирана фаза на „Господ жељен и жељан“): молитвен тон, стремеж кон апсолутното, и минимализам што ја засилува внатрешната драматика. Паралелно, се отвора друга интертекстуална линија – кон Леонард Коен и „островот на панкот во умот“ (Пети Смит). Тука блискоста не е во темите сами по себе, туку во ставот: исповедност што не се плаши од темнината, комбинирана со урбана, „сурова“ енергија и етичка чувствителност. Таа панкерска струја, особено во „Ода на креативниот свет...“, функционира како естетски отпор: поезијата станува простор каде што интимното се брани со остар, понекогаш намерно нерафиниран импулс. Од таа двојна оска (метафизичко/молитвено и урбано/бунтовно) произлегува и нејзината силна емпатиска перспектива. „Нахерена Венера...“ ја носи таа интертекстуална подлога повеќе „заднински“ – како атмосфера и етички хоризонт, додека во „Ева је имала 20...“ и „Сат куца...“ таа станува поексплицитна: телесноста, времето, ранливоста и општествените притисоци се артикулираат со јазик што истовремено е исповед и критика. Така, интертекстуалноста не е украс, туку рамка што овозможува личното искуство да се прочита како дел од поголема, современа духовна и културна мрежа. Младеновска-Тешија ни нуди еден извонреден спој на филозофијата, поезијата и религијата, што во нејзините срочени зборови функционира хомогено и природно.

Втората и засега последна поетска книга поетесата ја објави во 2022 година – *Куќа* – со која ја освои престижната награда „Антево перо“. Стихозбирката *Куќа* авторката ја започнува со предговорот со насловот „На влегување – навлегување“. Таа запиша: „Многу сакам да си играм. Со телото, со зборовите, звуците и боите. Сега си играм со идеите на Кероли Шниман (американска уметница на перформансот) изложени во книгата *Делови на телото куќа* (Parts of a Body House, 1972/репринт 2020). Пишувајќи стихови, се сместувам. Правам гнездо, куќа од хартија. Се опфаќам и дофаќам со текстот што станува кожа, облека, звук и движење. Монтажна куќа сум, се преклопувам и мрдам. Просторот се менува како што се менувам и самата јас“ (Младеновска-Тешија 2022: 5). Иако многу логична асоцијација на зборот куќа се домот, семејството или едноставно

коначиште, Младеновска-Тешија веќе од самиот почеток го проширува тоа значење на телото – на надворешниот, физичкиот дел од човековиот идентитет. Веднаш потоа, таа дава едно дескриптивно објаснување на етиломогијата на зборот куќа и го поврзува како со просторот на домување, така и со родното огниште – татковината. Понатаму следи записот од дигиталната македонска енциклопедија (2020), конкретно за македонски куќи, и на крај интересен пасус на Морис Мерло-Понти кој ги поврзува куќата и телото: „А тоа значи дека, наместо науката за светот и неговите односи да се мисли однадвор (односите на просторот, на пример), телото станува основна мерка за светот. Отворен сум кон светот, бидејќи се наоѓам во своето тело. Но, на кој начин сум поврзан со сопствената маса на материја? – Токму така што знам дека телото воопшто не е (безлична) маса на материја, туку стандард, мерка на нештата.“ (Мерло-Понти во Младеновска-Тешија 2022: 5). Таа поетска книга многу прецизно и однапред промислено ни ги открива темите и прашањата за домот, за семејството, за минатото и сегашноста, за љубовта и страста и за човечкото, „Со сопоставувањето на телесната деконструкција наспрема градежната конструкција, поетесата става точка на овој поетски организам кој останува овде, но е и таму некаде и насекаде“ (Цветаноска 2022). Фигуративноста е дискретно истакната преку моќни и сложени глаголски метафори кои, во спој со другите содржински фигури и со фонетскиот слој, градат разгранета семиотичка слика. Таа е богата со значења што често не се веднаш видливи, туку бараат внимателно откривање и толкување. Таа постојано си игра, како со зборовите така и со значењата, тоновите, боите, со сликите. Поезијата на Младеновска-Тешија е повеќедимензионална, како што е инспирирана често од некои светски музичари (класици и современи), така и нејзините зборови се усогласени во една уникатна мелодија. Освен тоа, таа успева да создаде моќна и визуелна визура на своите стихови, а тоа го постигнува потпирајќи се на слики на познати уметници или дејствијата во свои песни ги поставува на некои сцени како дел од театарска сцена. „Просторот што се отвора пред нас е модерна архитектура која се испреплетува со поетовото тело, со живата и неживата природа на материјата. Во тој простор живее едно до друго новото и старото, минатото и сегашноста, а контурите на иднината се испишуваат на маргините на списоците за на пазар, на белините од книгите, во премолчената ехо на стиховите“ (Цветаноска 2022). Оваа поетска книга е поделена на два дела, на „Градежниот орга(ни)зам“ и „Телесната (де)конструкција“ и како што запиша Анета Цветаноска „Со сликовитото поврзување на деловите од нејзиното тело со куќата се испишува едно

равенство помеѓу телото и куќата и куќата оживува, станува жив организам кој живее некој свој живот“ (Цветаноска 2022). Таа и куќата се едно:

...
па се занишав како куќа
стара и мека
со резонанција
длабоко во дијафрагмата.

Еден од клучните мотиви во оваа поетска книга е и љубовта. „Нејзината сеприсутност се огледува во големите и малите нешта, во сонот, јавето, во обичните предмети. Поетската експресија на интимното, Младеновска-Тешија го прави суптилно, понекогаш експлицитно и директно зачинувајќи го зборот со сексуален набој кој со мерка го зголемува интензитетот на кажаното. Поетесата го насочува вниманието кон малите нешта кои го сочинуваат љубовниот живот при што досетливо внесува цели уметнички слики“ (Цветаноска 2022).

...
4. Жешко е денес
а песнава недопечена
без лирско неглиже
со лопата и патерици од зборови
те сместувам нежно (спиеш)
те покривам
на болнички носила
ти давам крв од срцето
ни розово, ни златно
дебело е, со две модри жили
пулсира со прескокнување
и те прима, за да те плукне
... („Љубовна мувла во спалната соба“)

Би ја истакнала тука и силната страна на поетесата за сетилниот поетски израз. Таков случај е олфакторното доживување што поетесата го поставува во јадрото на љубовното паметење во песната „Мирисно сеќавање“. Тука мирисот ја носи главната мемориска тежина на љубовта и на саканиот, а преку едноставно прикажување на

повторливите, циклични настани се изградува цел еден микрокосмос на заедничкото живеење.

мириса на тебе
чаршафот кожата
перницата станот
покривката собата
пешкирот крпата
собата покривката
станот перницата
кожата чаршафот
на тебе мириса

мирисам и јас
и јас мирисам
мири
са
м
м

Иако според годината на раѓање Јулијана Младеновска-Тешија не се вбројува во т.н. четврта генерација македонски поетеси и воедно живее и твори во Хрватска, сепак ја вклучувам во овој сегмент од анализата. Ваквата одлука се темели, најнапред, на тематско-мотивската сродност на нејзиното поетско творештво со корпусот што се разгледува, а потоа и на фактот дека нејзиното поетско деби се остварува релативно доцна – со првата стихозбирка објавена во 2021 година.

Поетскиот израз на македонските поетеси што ги претставувам се одликува со различни ноти, стил и поетски дух, па затоа е тешко да се истакнат заеднички иманентно-поетски карактеристики. За таа цел, мојот придонес е повеќе од прикажување на различни поетски изрази низ призмата на телесноста, како појдовна точка, која има своја нијанса кај секоја од анализираните авторки. Без оглед на разликите, би сакала да се сосредоточам на два клучни аспекта на телесноста што се најчести во анализираната поезија: а) минливоста на телото и б) ослободувањето од родовите стереотипи.

4.2. Детабуизација на телото или телото – секојдневие

Во последните две децении на општествено рамниште дојде до огромни, круцијални промени кои го сменија или сè уште постепено го менуваат менталитетот на поединецот и неговата перцепција на самиот себеси. А токму таа перцепција на самиот себеси неминовно е поврзана и со односот кон телото. Изгледот на жените е поврзан со тоа како другите ги перципираат, а со тоа и како самите себеси се доживуваат. Бидејќи женскиот дел на човештвото сепак поголемо внимание му посветува на својот надворешен изглед, од големо значење се промените кои се случиле во последните две децении токму во однос на прашањето што е женското тело, какво треба тоа да биде/да изгледа и слично. „Женското тело не ѝ припаѓа само на жената, туку му припаѓа и на општеството и на државата“ (Дракулиќ во Д.К. 2023), изјави Славенка Дракулиќ на промоцијата на една од своите книги. Тоа е многу силна изјава која им накалемува на жените сосема поинакви очекувања, должности и стандарди отколку на машкиот пол, што е несомнено поврзано и со позицијата на жените во општеството. Според Дракулиќ таа позиција „во последните сто години многу се подобри“, но сепак, веднаш додава „таа може многу лесно и да се влоши“ (Дракулиќ во Д.К. 2023). Оттука не е ни чудно што и во стиховите на сега активните поетеси може да се воочи телото како лајтмотив на нивниот поетски израз. Ако ја читаме поезијата на мажите писатели, никогаш нема да најдеме толку многу метафори, алузии, описи, спомнување и опишување на своето сопствено тело и толку многу внимание посветено на стереотипите за сопствениот пол колку што тие се присутни во женското поетско писмо. Женските души потсвесно ја чувствуваат потребата од одбрана, аргументирање и повторна субјективизација на своето тело. Несомнено може да се забележи дека „жените за својата женскост и телесност пишуваат повеќе и сосема поинаку од мажите. На себе гледаат низ сопствената перспектива и низ перспективата на генерации жени на некаква роднина“ (Мајерхолд 2022), за што станува збор и во последните две десетлетија – во услови на консумеризам, забрзано темпо, инстант-општество, поплава на масовни медиуми и притисок од социјалните мрежи. Модерната ера меѓу другото се карактеризира и со важна промена – зголемен интерес за телото, а повеќе не толку за облеката, „бидејќи вкусот ѝ дал предност на едноставната облека, целото внимание е посветено на убавото тело“ (Flugel 1950: 257). Дел од жените кои се прифаќаат себеси и своите тела е многу мал; „повеќето жени не се задоволни со својот изглед или со деловите на своите тела. Во споредба со мажите, жените генерално се помалку задоволни од своите тела и се многу

критични кон својот изглед. Незадоволството од физичката убавина е поврзано со корекции на телото, кои можат да се претворат во вистинска тортура“ (Lenart 2002: 86). Човекот е создаден со ограничено време на овој свет и стареењето и сите промени на телото поврзани со него се неизбежни. Но од некој длабок копнеж по вечноста и бесмртноста, човештвото во последно време повеќе од кога и да е се стреми кон избегнување на тоа толку природно за нас стареење: „Во современото општество, младото тело е силно глорифицирано, особено како парадигма на убавина и пожелност“ (Južnič 1998: 299). За стареењето и промените на телото, како нешто од што сака да избега општеството, пишува и Блејки „последната четвртина од 20. век беше сведок на поместување кон сè поиндивидуализирана, консумеристичка култура во која староста навидум може да се избегне преку низа техники и начини на живот за зачувување на младоста“ (Blaikie 1999: 208). Културното негирање на смртта, умирањето и, сè повеќе, староста, може да обезбеди нестабилна основа врз која може да се изгради чувство на младешка бесмртност. Таков поглед бара од поединците постојано да бидат внимателни во однос на сопствената самопрезентација. А за какво стареење и виталност станува збор? Се разбира, во средиштето на ова поимање не е чувство или внатрешна состојба на човекот, туку токму неговиот или во нашиот случај нејзиниот изглед – телото, односно стареењето на телото и со тоа намалување на естетиката, убавината според општествено прифатливи норми, кои одредуваат: „Ако се обидете доволно, можете да го одржите вашиот изглед и вашиот сексуален нагон – и никогаш да не остарите“ (Ibid.: 107). Како се чувствува една личност во сопственото тело е клучно за нејзиното функционирање во светот и комуникацијата со него, бидејќи телото е наш трансмитер преку кој се претставуваме себеси. За жал, за жените убавината е важен физички атрибут, бидејќи според нивното мислење таа во голема мера влијае на тоа како другите ја перципираат и вреднуваат. Кога времето што тече неизбришливо ја обележува физичката убавина, домаќинката без професионална кариера може да се соочи со многу реални прашања за општествената вредност на една личност.

Денешниот поглед на телото, особено на женското тело се сведува на две крајности. Иако повеќе од кога и да е во историјата на човештвото на жените им се дава слобода да мислат, чувствуваат, изгледаат и едноставно да бидат она што сакат да бидат, кога дури во модната индустрија сè повеќе се охрабрува и се претставува телото во сите димензии, бои, текстури, висини и форми и се забележува еден премин од објективизираното женско тело кон женското тело како субјект, сепак постои таа друга страна, што, ја заробува девојката/жената во долг список на норми како таа би требало

да изгледа, ако сака да биде прифатена и наречена убава, сексапилна, привлечна, посебна. Колку напредно и да звучи субјективизацијата на женското тело, сепак во пракса сè уште владее култот на објективизација на жените, притоа не само од страна на мажите туку и од самите жени. Канадската авторка Маргарит Атвуд во својот есеј „Женското тело“ саркастично опишува како женското тело го перципираат жените и мажите во патријархалното општество. Според Атвуд, жените ги гледаат своите тела како „жешка тема“ (Atwood 1990: 490) за која се зборува и се критикува поради нејзините несовршености. Атвуд, како и многу други жени, мора да поминува низ секојдневни утрински ритуали за да го скрие своето вистинско, природно, дури и несовршено јас, што можеби за некој значи да биде „тема на куцање,... кратковида тема,... тема со проблеми со грбот,... тема со лошо однесување,... тема на стареење...“ (Atwood 1990: 490). Атвуд истакнува дека жените мора да стават маски за да се прилагодат на нормите на општеството. Како што тврди Атвуд, мажите ги гледаат жените и нивните тела како стока што може да се продаде, како „природен ресурс“ (Atwood 1990: 492), што може да се експлоатира. Во македонската женска поезија од последната деценија, мотивите на стареењето, телесната „несовршеност“ и критиката на општествено наметнатите стандарди за убавина се појавуваат како структурно важни точки за артикулација на односот меѓу телесноста и моќта. Наместо да се третираат како приватни или исклучиво биографски теми, тие функционираат како поетски механизми за проблематизирање на процесите преку кои женското тело се нормализира, оценува и дисциплинира во современиот јавен дискурс (медиумски репрезентации, култура на саморегулација, родово кодирани очекувања). Во тој контекст е применлива тезата на Ребека Клер Марч (Rebecca Claire March) дека литературата традиционално ги конструира жените и женското тело како пасивни, додека современото женско писмо настојува да го оспори тој модел на репрезентација (March 2017). Аналитичкиот интерес во понатамошната обработка, затоа, се насочува кон начините на кои овие поетски гласови го преместуваат телото од објект на поглед и норма кон субјект на именување и критичко самопозиционирање, при што тематизирањето на телесноста се поврзува со прашањата за автономија, репродуктивните права и безбедност, како и со моделите на отпор што лирскиот субјект ги развива во рамки на секојдневните, но структурно условени форми на родова нееднаквост. Токму со оваа цел за анализа ги избрав стихозбирките од последната деценија, бидејќи се забележува еден вид новитет и разлика во споредба со претходното македонско женско поетско писмо што се темели на поинаков став на овие поетеси кон своите тела. Оваа промена може концизно да се опише како процес на

субјективизација на женското тело, кое во претходно доминантните (машки-канонски) поетски дискурси најчесто било третирано како објект на поглед и репрезентација. Во рамки на дебатите за можноста и статусот на женското пишување се инсистира на преиспитување на традиционалните, бинарно поставени концепти за „машко“ и „женско“ тело како нормативни и ограничувачки категории. Од таа перспектива, женското тело не се третира како пасивен објект на доминантен дискурс или уметничка репрезентација, туку се конципира како конститутивен елемент на женската субјективност – место преку кое субјектот се самопроверува, се самоартикулира и се идентификува. Токму ова се забележува кај поновите генерации македонски поетеси – телото од објект станува субјект, а со тоа го изедначува сопствениот идентитет не само со својата внатрешност, туку и со својата надворешна проекција – телото. Така на пример, Ивана Јовановска токму во оваа смисла ја карактеризира поетиката на Ана Голејшка Џикова, една од анализираните поетеси, кога вели: „Доминантните теми што се реконтекстуализираат и реобмислуваат кај неа се интимно поврзани со односот на внатрешноста кон надворешноста, духот и телото...“ (Јовановска 2023). Телото веќе не е идеал, тоа е едноставно материја што се менува со текот на годините, добива различни форми, се изморува и дотрајува.

4.2.1. Минливоста на телото

Извесен е фактот дека телото е прво кое со време се потчинува на биолошките, физичките промени, што се неизбежен дел од животот. Но, исто така, тоа е многу важен дел од човековиот идентитет. Преку телото, на пример, жените се обидуваат да го создадат, одржат, одбранат или променат својот женски и општествен идентитет во однос на стандардите на културата и општеството. Сепак, барањата на културата и општеството за женственоста се нереални и невозможни за постигнување со оглед на биолошките ограничувања на телото и оскудните материјални и финансиски ресурси. И обидот да се усогласи оваа невозможност со вештачките норми на женственоста „честопати предизвикува жените да бидат од другите и од самите себе перципирани како неуспешни кога ги гледаат своите тела како места на недостатоци и со тоа како нешто што мора да се контролира за да се добијат прифатливи резултати“ (Carter 2016: 201). Може да се заклучи дека во патријархалното општество, женското тело речиси секогаш не се вклопува во идеалот за убавина, кој е вештачки и премногу тесно создаден. Како резултат на тоа, жените се угнетувани од општеството.

Со експанзијата на консумеризмот и достапноста на производи и иновации, телото стана средство за постигнување одреден животен стил или средство за самоизразување. Телото повеќе не се перципира во одделни животни фази; напротив, „границите се замаглени, а телото сега се гледа како ентитет што може да се контролира и менува за да се достигне потребниот идентитет и покрај природните диспозиции“ (Carter 2016: 202). Стареењето, според тоа, денес е феномен што тешко се прифаќа од страна на општеството, не се гледа како природен чекор во женскиот животен циклус. Постојат напори да се контролира и забави или целосно да се избегне процесот на женско стареење, бидејќи „женственоста е конструирана врз основа на свежината, виткоста и мазноста на телото“ (Carter 2016: 203). Како што тврди Картер цитирајќи го Дилавеј, „[з]а жените да продолжат да бидат препознатливи како жени, тие треба да ’одржуваат женствено/родово тело‘, што бара од жените да ’одржуваат непроменливо тело‘ во текот на целиот процес на стареење“ (Дилавеј, цитирано од Carter 2016: 203). Големо влијание врз денешниот менталитет имаат медиумите и социјалните мрежи, што секојдневно ги труј ат жените (и мажите) со тие дури деформирани и често нехумани ставови.

Со еден кус преглед на односот кон женското тело во современото општество, сакав да го доловам контекстот во којшто живеат и творат и едноставно битисуваат македонските поетеси на 21. век. Несомнено и неизбежно е и тие да се под влијание на сите спомнати социјални предизвици во однос на своето тело и со тоа на нивниот идентитет. Во овој дел, со наслов „Минливоста на телото“, би сакала да посочам неколку стихови кои директно зборуваат за соочувањето на една жена со себеси и со трагите на минливоста и временската ограниченост на човекот и човековото тело. Со тоа што телото е претставено како минливо и како жива материја што со време се распаѓа, се декомпонира, деформира и едноставно изразува една автентичност на поединецот, веќе се воспоставува еден нов поетски манир. Во стиховите на сите анализирани поетеси можеме да зборуваме за присуство на деидеализација и демистификација на женското тело, коешто во историјата на поезијата толкупати како главен атрибут на женственоста било претставено како објективизиран идеал на нејзината совршеност. Авторките пишуваат за своите тела, а во исто време пишуваат и за себеси. Ако во почетоците на женската поезија се создавала интимна лирика и сме навикнати поетесите на минатите времиња да пишуваат за себе само преку изразување на нивниот внатрешен свет, во последната деценија тоа доживеало поместување, чекор настрана – поетесите сè повеќе се фокусираат на својата надворешност и ја поистоветуваат со душата, сето тоа се тие.

Во нивните стихови имаме реалистична слика, телото е дел од идентитетот на жената, со сите неправилности, грешки, проблеми и пред сè телото е жива материја („Во тие мигови знам точно што се случува во желудникот, / која композиција ја свират белите дробови, / која молитва ја кажува десната петка од горната вилица /.../ телото ми е само продолжена мисла“ (Стојановска 2018: 41, „18.“), тоа се менува, расте, се шири, се развива, се разболува и старее. Стареењето несомнено е во средиштето на поезијата на овие поетеси.

На пример, Биљана Стојановска како пример за еден од највидливите индикатори за стареењето ги истакнува брчките: „се смеам и јас и си ги гледам брчките“ (Стојановска 2024: 50, „9.“), при што тоа го прави со некаква леснотија, немаме чувство на обременетост поради инвазивните „нуспојави“ на годините. На сличен начин, со хумор и со едноставно прифаќање на животот авторката комично се прашува дали стареењето ќе влијае на допадливоста: „Возачот застана среде ’Партизанскаʻ. Набрзинка / излезе од автобусот, со трчање ја премина улицата / додека внатре го чекаа 32 патници и се упати кон / аптеката ’Зегинʻ. Се врати со препознатливата кесичка / оттаму. Не му замерив. Сигурно пазарел за некој нему / многу важен. Во тој миг, само си се прашував, кога ќе подостариме, и јас (вака убава) ќе имам подбрадок, а твојот ужасен нос ќе биде уште поужасен и ќе личи на бабура, ќе си се сакаме ли?!“ (Стојановска 2015: 18, „14.“). Поетесата тука од сосема непоетски, реален, па дури од некој незабележителен миг е инспирирана за животни прашања, поради што го прикачува својот впечаток во збирка поезија како некој магнет од школска екскурзија. Малку со хумор, но малку и со иронија стареењето се појавува како телесен, видлив фактор (брчки, подбрадок, деформиран нос...). Лирскиот субјект без трагика и без самосожалување се смее, се набљудува, се прифаќа и конечно на тој начин се ослободува од културните притисоци. Комичното прашање „ќе се сакаме ли?!“ носи одредена иронична острина, бидејќи зад лесниот тон стои критиката на љубовта условена од надворешен изглед и страв дека интимноста може да стане заложник на изгледот, што ја прави темата лична и социјално симптоматична.

Ставот кон лица што почнуваат или веќе стареат се изразува преку ставот кон таквото тело на физиолошко ниво. „Знаците на стареење, слабото месо, брчките, седата коса итн., укажуваат на предавства на телото и затоа се стигматизирани во културата што ја величи младоста“ (Blaikie 1999: 138). Гледањето во таквото тело може да биде извор на негативни ставови кон староста, во современото општество младото тело е силно величано, особено како парадигма на убавина и пожелност (Južnič 1998: 299).

Теориските согледувања на Блејки и Јужнич убедливо ја поставуваат рамката во која стареењето се чита како „предавство“ на телото: знаците на минливоста стануваат стигма токму затоа што доминантната култура го привилегира младото тело како мерка за убавина и пожелност. Во таа смисла функционираат и стиховите на Снежана Стојчевска, кои поетски го конкретизираат социокултурниот притисок: „Ми тежат чекорите, / под товарот на сакањето / грбот се подвиткува, / брчките се појавуваат, / модрите подочници се истакнуваат“ (Стојчевска 2015: 51, „Есенска љубовна тагувалка“) – телото се прикажува како оптоварено („ми тежат чекорите“), искривено („грбот се подвиткува“) и означено со траги (брчки, подочници). Тука би ги издвоила и нејзините стихови „Би ги премолчела зборовите кога би можела... / Кога би можела, / не би си ги забележала брчките / додека гледајќи во одразот на огледалото се / прашувам / што ќе ми е допирот на телата / кога ти веќе ми ја допре душата. / А ми треба, / мазохистички болно ми треба.“ (Стојчевска 2015: 29, „Непремолчено“) – искрено, исповедно пее Стојчевска за својата освестена телесност. Стихот „што ќе ми е допирот на телата / кога ти веќе ми ја допре душата“ го поместува тежиштето од телесната „пожелност“ кон духовната/душевната интимност и нуди алтернатива на хиерархија на вредности, во која телото може да старее и да биде несовршено, но сепак внатрешниот простор е тој што овозможува и одржува љубов и значење, несведено единствено на изглед. Во завршницата, поетесата признава „А ми треба, / мазохистички болно ми треба“ – колку и да тежнее човекот кон приматот на внатрешното, не може да го поништи телесното како реална потреба и копнеж. Важно е и присуството на огледалото како дисциплинирачки медиум на самонабљудување: желбата „да не си ги забележала брчките“ ја открива внатрешната интериоризација на младешкиот идеал, односно болната свест дека телото е под постојан евалуативен поглед. Зборувајќи за огледалото, тука може да се спомне и стихот на поетесата Ана Голејшка Џикова, од нејзината песна „Огледало“, во која таа исто така ранливо се изложува, ги опејува своите телесни промени, минливоста на телесната убавина: „одамна не бев созерцала во себе / одложував како што се одложува преглед на заболекар / успешно прикривајќи ги сите непријатноси / и телесни и умствени / влегував во туѓи гајлиња / на непознати места или нешто ме жегна / моите дебели бутови / овој неодреден облик / стравот од неуспех / болката дека не сум истата“ (Голејшка Џикова 2022: 21, „огледало“). Огледалото открива болната вистина дека изгледот на поединецот се менува, па гледањето во него често се избегнува. Интересен е мотивот на огледалото кај спомнатите две поетеси. Секако многу логична е врската меѓу женскиот изглед и перцепцијата на себеси во

огледалото – одразот и единствениот начин личноста да се види самата себеси. Па така се чини дека кога поетесите пишуваат за женското тело, без разлика од кој агол, темата за огледалата е сеприсутна. Огледалата можат да се толкуваат како инструменти на самосвеста. Набљудувајќи се себеси во огледалото, жените можат да ги анализираат своите лица и тела, а потоа да проценат кој е следниот чекор во подобрувањето на целокупната слика, бидејќи начинот на кој изгледаат жените е поврзан со тоа како се перципирани од другите и со тоа како се чувствуваат. „Болката дека не сум истата“ – вели Ана Голејшка Цикова и со тие зборови ја изразува причината за стресот и несправедливиот однос кон себеси на многубројните жени.

Интересна улога има огледалото и во стиховите на Младеновска-Тешија, каде што лирскиот субјект се гледа во малечко огледало, гледа само одредени делови на себеси, дел по дел се црта себеси и во мислите ги спојува деловите во целина. Така, ѝ останува на фантазијата да го доврши невиденото: „Едно око (големо) и четвртина од другото (како украдени од јапонска аниме) / Цел нос (без посебна контура) и половина уста (мека, подотворена) / Еден образ (малку истакнат) и делче од увото (другото го замислувам вангоговски) / Брада (обична) со еден подбрадок (има и други, ама одбирам игнорирање) / Чело (колку четврт глава) и парче коса (куса, дива и светла)“. А во големото огледало нема простор за расклопување и пресклопување, сè се гледа веднаш: „Во еден кус миг, во малечкото огледало / Ако малку ги стиснам очите за подобар фокус (ми требаат очила за близина) / Почнуваат необично да се спојуваат четвртинките, осминките и половинките јас / *Како Франкенштајна, се самосоздавам во непростор / Се лепам, прицврстувам, пресложувам, пресвиткувам, претопувам* / (менувањето на агрегатните состојби докажува дека сум 90 отсто / вода или можеби амеба)/ Та зарем тоа не е поубаво / Отколку да се видиш во некое големо огледало како расклатена целина / Низ која поминал ураган?“ (Младеновска-Тешија 2022: 40, „Различни погледи“). Јулијана Младеновска-Тешија во својата поезија често се свртува кон своето сопствено тело – такво какво што е, нејзината куќа, дом, бојно поле, но и место на наслади и убавини. Во песната со насловот „Дуга“ – „Суница“ го опишува своето тело сосем непоетски, неестетски, и некој дури би кажал непристојно за поезијата. Но токму насловот веќе допоетизира тоа што таа сака да го искаже – сите бои на женско реално тело:

„Rastu mi brkovi (sve ih češće brijem, čupkanje se ne isplati)
Menopauza vuče čučećeg muškarca iz mog šorca s rascjepom

Tjera trbuh da osvoji sve dimenzije mog tjelesnog prostora
Čekam dlake na grudima da se upotpunim
Njegujem debelu petu u plastičnim papučama (ne mogu se sagnuti
dovoljno da skinem koru nožem)
Kroz duple naočale opušteno promatram svijet
Lepršam razbarušenim razdjeljkom u prolazu Supera
Razmišljam da l' da obrijem ili pustim oba pramena kose
Kratke haljinice mirišu, bicikli s rastrčanim psima glasno dišu (sve
promatram usporeno s prozora)
Moja ženskost tone u pjeni piva
Mozak rastreseno navija na prvenstvu nečega i nekoga
Ljeto se kotrlja, a meni ubrzano rastu brkovi"
(Тешија 2021: 103, „Дуга")

Песната е исповедна минијатура што ја обработува перименопаузата/менопаузата како период на нагли, понекогаш комични и понекогаш вознемирувачки телесни трансформации, но и како криза на културно пропишаната „женственост". Првиот стих („Rastu mi brkovi...") веднаш го поставува мотивот на хормоналната промена преку симбол со силен социјален набој: мустаќите се знак што традиционално се кодира како „машки", па нивното појавување ја активира темата на нарушување на нормата. Во стихот „Menopauza vuče čučećeg muškarca iz mog šorca s rascjepom" се јавува провокативна, гротескна метафора: „чучнатиот маж" во шорцовите може да се чита како телесна „маскулинизација" (андрогенизација), што ја носи менопаузата, но и како пародија на сексуализираната женска облека (шорцови со расцеп) што повеќе не ја гарантира очекуваната еротска функција. Во продолжение, телото се прикажува како простор што ја менува „геометријата", субјектот свесно ја претерува логиката на промените за да ја разоружи сопствената непријатност и туѓиот поглед. Клучна е реченицата „Moja ženskost tone u pjeni piva" – женственоста се претставува како нешто што се раствора во пена – краткотрајна, нестабилна материја. Ова е критика на поимот женственост како културна конструкција што лесно се распаѓа кога телото ќе излезе од нормата на младоста и мазноста. Паралелно, „мозокот растурено навива" за „првенство на нешто и некој", се случува интимната телесна драма додека светот продолжува со своите спектакли, како да нема место за ваквото искуство во јавниот јазик. Композицијата е кружна: песната завршува како што почнува – „a meni ubrzano

rastu brkovi“. Ова повторување создава ефект на опсесивен симптом: колку и да се нижат сцени, менопаузалната реалност се враќа како телесен рефрен. Поетесата ја гради силата во своите стихови преку колоквијален стил, гротеска и точни, антиромантични детали; со тоа ја отфрла идејата за „достоинствено“ стареење како тивка елегија и нуди поетика на сурово искрена, комично-трагична телесност, во која женскиот субјект го присвојува сопствениот „непожелен“ изглед.

Општеството и менталитетот што го управува овој свет постојано ги диктира насоките за женската убавина, строго го ограничува концептот на естетика и прифатливост на изгледот на жената, со што ѝ ја ограничува слободата и влијае врз перцепцијата на себеси, како што вели Снежана Стојчевска: „Не сакам да се фотографирам! / Не ми се допаѓа како изгледам / на фотографиите. Подуена, дебела, често несредена. // Гледам фотографија од пред пет години / и се восхитувам / колку сум била млада, убава и слаба, / а јасно се сеќавам на истата фотографија / во моментот кога беше сликана, / си наоѓав мани. // Вчера се сликав и пак не се бендисав, / Сепак ќе ја сочувам, / за неколку години сигурно ќе се чудам / колку сум била млада, убава и слаба.“ (Стојчевска 2022: 27, „Note to self: Сакај се себеси!“) или како што пее Биљана Стојановска: „Што ли им фали, / се прашувам кога ќе видам предотерани луѓе. / Јасно е дека не се сакаат себеси кога стануваат од спиење. / Една девојка на плажа толку го имаше вовлечено стомакот, / што мене ми снема воздух додека ја гледав. / Намерно ја сопнав и почнав да бегам. / Почна да ме брка и заборави на малите наслаги сало. / Слободна си, ѝ викав и се кикотев додека трчав. / Другите не знаеја што се случува и гледаа сеир.“ (Стојановска 2018: 55, „25.“). И кај Стојчевска и кај Стојановска се гледа како општеството ја „учи“ жената постојано да се проверува и оценува според изгледот, како да е слика за туѓи очи, а не личност. Кај Стојчевска тоа е кажано тивко и исповедно: таа не сака да се фотографира бидејќи на фотографиите си гледа мани, а потоа, по неколку години, сфаќа дека и тогаш била „убава и млада“ – што покажува колку самокритиката е навика создадена од стандардите за убавина, а не реална „вистина“ за телото. Кај Стојановска критиката е преку хумор и акција: девојката на плажа го вовлекува стомакот до точка да „нема воздух“, па во песната се прави комичен пресврт (трчање/бркање) за да се покаже дека телото станува послободно кога престанува да се контролира и кога повторно „дише“. Поетички, двете авторки користат секојдневен јазик, кратка наративна сцена и јасна поента. Важни им се телото и погледот: песните покажуваат како жената го презема туѓиот критички поглед и почнува самата да се

„мери“, но и како преку ирониja, смеа или искреност може да се направи отпор кон тие норми и да се врати чувството на сопствена слобода.

Стиховите го соочуваат читателот со една горчлива вистина, дека предотераноста и претераното замаскирување на сопственото тело се знаци на ниска самодоверба и незадоволство со себеси. Во општеството постојат превисоки стандарди и премногу очекувања и едноставно поради сите тие критериуми една личност може многу лесно да се чувствува како лирскиот субјект на Снежана Стојчевска: „I don’t fit in, I fit out! / Едно дрво во мене расте криво. / Никогаш не ги исполнив очекувањата на светот...“ (Стојчевска 2017: 5, „I don’t fit in, I fit out!“), или лирскиот субјект на Јулијана М. Тешија: „Долго вежбав да не плачам / да бидам добра, по твоја мера / [со бела кожа, докторка со богат маж] / Затегав нерви, стискав капаци / се штипев и плавев на рацете и бутките / но, упорно ми црнеа линии на образите“ (Младеновска-Тешија 2022: 46, „кос(к)а и кожа“). Како се чувствува една личност во сопственото тело е клучно за нејзиното функционирање во светот и комуникацијата со него, бидејќи преку телото се претставуваме себеси. И сите копнееме по тоа да бидеме навистина дома во сопствените тела, да бидеме слеани во една целина со него и да нема граница помеѓу внатрешно јас и надворешно јас, бидејќи „Навистина е убаво / кога ти е удобно во својот дом, / во својата соба, во својата кожа, / и немаш потреба да излезеш, / да избегаш, / што подалеку од сè / од себе“ (Стојчевска 2022: 29, „Време-простор-тело!“).

Индикативно е што поетесите разгледувани во овој дел ѝ припаѓаат на блиска возрасна рамка, што нужно се рефлектира врз тематските акценти и врз начинот на нивното самоизразување. Станува збор за авторки во четвртата деценија од животот, при што повеќето се мајки и се наоѓаат во период кога телесните промени, кои претходно се одвивале тивко и постепено, почнуваат поочигледно да се манифестираат и да налагаат нови форми на самоприфаќање. Фактот што овие искуства се артикулираат преку лирско „јас“ упатува на автобиографска интонација и на свесна изложеност: пишувањето во прво лице ја нагласува непосредноста на соочувањето, но и подготвеноста за ранливоста како поетичка позиција. Токму преку таквата исповедност поезијата функционира и како простор на препознавање за други жени со сродни искуства, при што индивидуалното се преведува во колективно чувствување. На тој начин, текстовите не само што ги тематизираат телесноста и стареењето туку и ги проблематизираат културните стереотипи поврзани со женското тело, создавајќи поетски дискурс што добива поширока општествена релевантност и видливост. Особено елегантно тој процес е

сместен во стиховите на Јулијана Младеновска-Тешија, која на лиричен начин, како за некоја волшебна приказна пее:

„утрово
подот студено го поздрави моето стапало
големо колку два листа *ВЦ хартија*
посакав да е оддолу земја
мека, темна и топла
и помислив:
природно се смалувам
грбот ми се потсвиткува
на прстите ми растат топчиња
а косата дивее како сува жолта трева
сè повеќе наликувам на осамено дрво
кога ќе ми позеленат очите, ќе откријам
како се чита книга насон“
(Младеновска-Тешија 2022: 28, „Ќенеф-магија“).

Дури ако станува збор за жената која под тежината на годините се менува и се трансформира како некаква самовила, сепак стиховите се обвиени со велот на тажната стварност – како што стареш, сè повеќе се оддалечуваш еден од другите и сè повеќе се осамуваш, односно „сè повеќе наликуваш на осамено дрво“. Таа песна е дел од циклусот што Младеновска-Тешија го нарекува „Градежен орга(ни)зам“, каде што умешно спојува и градежни и телесни конструкции, на што укажуваат и нејзините наслови „Жива куќа“, „Арматура од коски“, „Во кујната, на врвовите на прстите“ и сл.

Кога зборуваме за деидеализација на телото и на некој начин и за деестетизирање, со сите негови неправилности, отстапувања и несакани ефекти од стареењето, неопходно е да се спомне и болеста. Поетесите пишуваат за човечката минливост, за умирањето (особено за загуба на нивните блиски) и за болеста и едноставно за кревкоста на телото како минлива материја со рок на траење: „толку е кревко телото / во сите негови клетки трепкаат сигнали / за возбуда премор радост и болка / духот само трепери како свеќичка / роденденска / и / погребна (Голејшка Џикова 2022: 51, „кревкост“). За реалната слика за ограничено, минливо тело што може понекогаш да се откаже и да стане дисфункционално, зборува посебно Биљана Стојановска, која и самата има надминато

тешка болест. Таа повторно, инспирирана од најпрофани мигови, луцидно ги продлабочува навидум едноставните зборови во животни состојби што го соочуваат човекот со најтешките прашања за неговата конечност:

„Само вистината може да нѐ ослободи,
зборува една пријателка додека седиме на кафе,
а на која неодамна ѝ кажаа дека мора да оди на хемотерапија.
Кога ја знам вистината, знам што да преземам,
вели додека до усните ја принесува шолјата
и ликот почнува да ѝ се грчи како да го пробала најгрдото кафе на светот.
На крајот келнерот ни ја принесува сметката и нѐ прашува
дали сѐ било во ред.
Да, да, сѐ беше одлично, одговара мојата пријателка.“
(Стојановска 2018: 51, „23.“)

Стравот, анксиозноста преку низа банални ситуации се опишува и во следната песна на Стојановска:

„Секоја посета на лекар ме вознемирува.
Од обичен преглед на ехо, правење крвна слика,
па до стандардна процедура на чистење забен камен.
Напорно ми е чекањето ред,
принудното правење муабет со докторот,
како и цупкањето во место со ногата додека ги чекаш резултатите.
Затоа по секој преглед одам на масажа за опуштање.
И кога доаѓа редот масерката да ми ја масира главата,
редовно ја предупредувам:
Полека таму, имам брадавица, треба да одам на лекар. “
(Стојановска 2018: 58, „9.“)

Песната ја тематизира секојдневната, „тивка“ анксиозност поврзана со медицинските прегледи. Стилистички, песната се потпира на разговорен тон и јасна наративна мини-сцена со силна поента, што е типично за иманентна поетика што од секојдневното извлекува психолошка вистина. Стојановска индиректно ја допира оваа

тема во своите песни од најновата стихозбирка *Додека спиеш*, кога вели: „Почнав да ги замислувам сите без коса / само очите се мерка за убавина“ (Стојановска 2024: 54, „13.“) – авторките во своето творештво ги вклучуваат сите аспекти на телото, телото не е идеал, објект, туку субјект со живот, што е нов тематско-мотивски контекст во македонската женска поезија. Уште еден пример е стихот: „Како се чешла глава без коса“ (Стојановска 2018: 13, „4.“), од песната во којашто Стојановска поставува низа прашања како „Како се прави мозаик без сите делови? / Како светат нештата без светлина во себе?“ (Стојановска 2018: 13, „4.“) кои укажуваат на преиспитување и сомнеж како да се живее кога телото е слабо, а организмот е лишен од сите функции.

За телото и неговите мани, како за болно дете пишува и Снежана Стојчевска: „Телото уморно негодува, кашла, кива, / протестира, крева температура / Се сожалува и му дозволува да одмори / еден ден, не повеќе...“ (Стојчевска 2017: 10, „Секоја ноќ ја пуштам душата да лета“) или во кратката песна „Миопија“, што значи кратковидост, преку слабоста на телото ја истакнува скришната способност за препознавање на душите: „Тоа што видот ми е оштетен / го прави сетилото за мирис беспрекорно точно / веднаш можам да намирисам мувла / или лажлива душа“ (Стојчевска 2017: 12, „Миопија“). Во „Миопија“ слабоста не се претвора во самосожалување, туку во поетски пресврт: телесниот недостаток се компензира со друго „попрецизно“ сетило, а од таму и со симболичка способност за распознавање на моралното и психолошкото („мувла“ / „лажлива душа“). Така, Стојчевска гради поетика во која телото е истовремено ограничување и инструмент на увид: физиолошкото се пренесува во етичко-егзистенцијална перцепција. Со ова се создава суптилна идеја дека ранливоста може да биде извор на чувствителност и јаснотија, односно дека „маните“ на телото не мора да значат само недостаток, туку напротив, и поинаква, подлабока ориентација во светот. Така телото станува своевиден компас кој преку рани, лузни и недостатоци нè насочува низ временската мапа на личната меморија. Нашиот свет е составен од безброј сеќавања, кои се како клетките на нашиот организам. Во оваа смисла, Андреја Златар го разбира телото и го дефинира како „нашиот најголем сад со меморија, верен токму затоа што не успеваме свесно да го контролираме. Ние забораваме, но телото памети. Притискаме, но телото се спротивставува. Ние ги носиме одлуките, а телото одлучува“ (Zlatar 2010: 3). Како што пишува и Јулијана Младеновска-Тешија: „Средбата лице в лице со она што било / со себеси и постапките гледани од дистанца со поглед на / набљудувач / е како удар во камен со гола тупаница: остава крвава трага ама и / чисти / ги разубавува лузните кои се сместуваат подлабоко во телото и / времето“ (Младеновска-Тешија 2021: 74,

„Питулици за тесто“), телото е она што ги апсорбира сите лузни и болки, тоа е местото каде што животот остава најтрајни траги.

На ова место, пишувајќи за физичките трауми, односно за болестите и психичките траги кои остават лузни дури и на физичко ниво, би сакала да истакнам и некои од стиховите на Јулијана Величковска. Нејзиниот поетски израз е многу интересен, бидејќи преку поетиката за секојдневието, понекогаш дури со груб и суров јазик ја истакнува суштината. Како што се изрази Андреј Медиќ Лазаревски „важна симболика за творештвото на Величковска /.../ е и т.н. вечна женска тема – матката и сите странични теми кои произлегуваат од неа како болката при раѓање, сексот, туморот на матката и нејзината општествена симболика“ (Медиќ Лазаревски 2023): „каде ја фрлија кажи ми, мамо / утробата од која се родив / заедно со туморот во неа / заедно со моите крајници / и крајниците на бато, мамо“ (Величковска 2017: 23, „Комуна Капиштец 2001“). Тоа е само една строфа од песната „Комуна Капиштец 2001“, која всушност низ колаж од слики зборува за младешко/боемски живот во скопската населба Капиштец. Песната е изградена од фрагменти (предмети, реплики, звуци) за да ја долови атмосферата на хаос, генерациска слобода, распадната интимност и урбано загадување. Додека секоја строфа носи нов небаре филмски кадар (несредена кујна, менување канали на телевизија, содржина на фрижидерот и сл.), во завршницата поетесата преминува кон личното и интимното, бидејќи токму прашањето каде е „утробата“ фрлена „заедно со туморот“ и „крајниците“ ја внесува телесната траума (операции, болница, отстранување), како паралела на психичката разделба. „Утробата од која се родив“ (матката) е претставена не само како орган, туку како првичен дом и извор на идентитет; кога таа е отстранета и „фрлена“, тоа се доживува како симболичко укинување на потеклото, како да е отфрлено самото место од кое произлегува животот. Строфата може да се чита како обид преку јазикот да се врати достоинството на телесното и да се артикулира една „материјална“ жалост: не се жали само за болеста, туку и за исфрлениот, изгубен дел од сопствената и семејната целина.

Во песната „Човекојадци“ истата авторка преку стиховите „Треснав долу / во стотици парчиња / Тука се: / моите уши / мојот нос / моите безживотни очи... / Ништо мое веќе не пркоси / ниту на гравитацијата... / Од моите прсти / направете си пача / од остатокот – кременадли / кучешка храна за глутницата... / Само моето срце / падна врз гробот на баба ми“ (Величковска 2010: 30, „Човекојадци“). Преку распаѓањето на телесни парчиња и прскањето на сите страни, поетесата ја искажува својата длабока, силна болка во внатрешноста на своето битие поради смртта на баба ѝ. Сè друго може

да се употреби, рециклира, преработи, само срцето е толку скршено, што не е за ништо освен да си легне во вечен заборав.

Уште еден пример во поезијата на Јулијана Величковска е од истата стихозбирка *Отворена книга,* песна без наслов: „Мојот мозок е килав наутро... Се будам и гледам ги истурил своите црева насекаде. Ми треба многу време да се подготвам за излегување, зашто собирањето црева е тешка и макотрпна работа. Трае долго, долго, долго... И завршува со наместена насмевка“ (Величковска 2017: 59) – јазикот овде е намерно телесен, груб и „непристоен“ затоа што поетесата не сака да ја романтизира психичката состојба, туку да ѝ даде материјална, видлива форма. Метафората „Мојот мозок е килав“ и сликата дека „ги истурил своите црева“ го преведуваат утринскиот ментален хаос (магла, анксиозност, депресивна исцрпеност), во сцена на распад на телото: мислите се претставени како внатрешни органи што се разлеале и мора рачно да се „соберат“. Токму затоа се избираат цревата – орган што културно се врзува со отпад, гадење и она што треба да остане скриено – за да се покаже дека внатрешноста на субјектот не е уредна, туку растурена и тешка за контролирање. Значи, грубиот телесен регистар служи како поетичка стратегија за демистификација – да се покаже колку е насилно и напорно секојдневното „нормално“ функционирање кога внатрешноста е распадната.

Покрај сето погоре наведено, женското тело се одликува со уште една посебна карактеристика – тоа е еден вид инкубатор на животот, тоа е она што дава живот, раѓа, расте и храни. А тоа несомнено остава своевидни последици врз женското тело. Поетесите, кои, судејќи според нивната поезија, се соочуваат со предизвикот да се прифатат себеси, својата слика за себе и постојаната промена, се обидуваат преку своето творештво да го нормализираат „нередот“ и да зборуваат за она што го избегнуваме или што можеби не е толку вообичаена поетска тема. На пример, мајчинството несомнено се појавува во стиховите на македонските поетеси и од поранешните генерации, но токму цената на раѓањето што ја плаќа женското тело, во стиховите на поранешните поетеси не се појавува. Затоа стиховите на поетесите од четвртата генерација, допирајќи ја дадената тема, се една тематско-мотивска новина. Пред сè, се забележува дека Ана Голејшка Џикова често ја обработува таа тема и отворено пишува за неа: „колковите ми се раширија раѓајќи се себеси“ (Голејшка Џикова 2022: 49, „две жени“) и „на стомакот трагите од раѓање / се претвориле во плетење кошница“ (Голејшка Џикова 2022: 94 „ремек-дело“). Сепак, колку и да е болно и физички предизвикувачки, сите тие жени со нежност и топлина лирично ги реминисцираат првите мигови на подарувањето нов живот. На пример Ана Голејшка Џикова во истата песна, вели: „во мене живеат две жени

/ слика и рефлексија / јас и огледалото спроти мене / испрскано со бои од кои не можам да побегнам / колковите ми се раширија раѓајќи се себеси / и боли / кога ќе видиш како плачеш“ (Голејшка Цикова 2022: 49, „две жени“), а на друго место тоа волшепство ќе го срочи во следните стихови: „секој миг е промена, како прашинка на повеј / зборови и во молк ќе се речат: / *колку е чудесно / од едно тело кога излегува друго ново / како од молитва со склопени дланки / издив надеж и љубовно слово*“ (Голејшка Цикова 2022: 47, „две тела“). Исто така, за истата тема можеме да зборуваме во нејзината песна „истекуваме“: „еднаш или стопати ќе застанам / да се погледнам во огледало / навидум мудри брчки / меко сало / пустински дини / и савана од бледи стрии / надеж од бенки / и едно место до папок мало / што изнедри изнесе донесе / парче леб од целината на светот“ (Голејшка 2022: 41, „истекуваме“). Во овој стих авторката користи до извесен степен лирични метафори и небаре со ткаежот на зборовите ни црта ведути од пустини и ритчиња, телото на лирскиот субјект што постојано се гледа во огледалото. Сите негови недостатоци како брчки, стрии, сало и сл. во денешниот свет се неприфатливи, та дури нешто од што жената би требало да се срами, но од друга страна, како што поетесата ги означува, токму тоа се трагите на најголемото ремек-дело на жената – на породувањето, на рожбата, што тука е претставена како свежо испечен леб. Снежана Стојчевска како жена и мајка во своите стихови исто ја обработува темата на раѓањето и мајчинството и сведочи за болката на породувањето, којашто сепак, воедно носи неописливо задоволство: „Зошто толку боли породувањето? / За никогаш да не заборавиш / дека си го посведочила / чудото на раѓањето“ (Стојчевска 2015: 57, „Чудото на раѓањето“). Бременоста и породувањето се несомнено најинтензивните периоди на телесни и биолошки трансформации кај жената, кои често значајно се одразуваат и врз нејзината психичка состојба. Затоа е особено значајно што авторките се охрабруваат ова искуство да го артикулираат во поезијата: станува збор за длабоко лично и специфично доживување, чии нијанси најцелосно можат да ги осведочат токму жените што ги преживуваат.

Би сакала на ова место да додадам уште еден мотив, индиректно поврзан со темата на мајчинството и хормоналните циклични промени во телото на жената, едноставно темите за кои можеме да зборуваме само во однос на жените, а кои често (иако во последно време ситуацијата по тоа прашање се менува) се избегнуваат. – Станува збор за женскиот месечен циклус. Песната, наречена „Циклус“ на невообичаен, но интересен, па дури ироничен начин ги спојува елементите на „домаќинската“ терминологија со нешто телесно женско: „се чисти / сè чисти и протекува и од вагината

/ џогерот го стиска плиска и става средство /.../ во подножјето на сопствената женскост / онаа што невиност нема веќе / чешмата капе /.../ и таа капе / пот крв и солзи по неа се точкаат /.../ чисти и зад себе остава крвава трага / од настанокот на светот“ (Голејшка Џикова 2022: 97, „Циклус“). Таа контаминација на регистрите (спојување на домаќинска терминологија и директно именување на телесното) создава ироничен, но и критички ефект: менструацијата се прикажува како „протекување“, што е истовремено природен процес и обременет со општествена потреба за прикривање, „чистење“ и дисциплинирање на женското тело. Оттука, песната може да се чита како феминистичка поетизација на телесното: таа го прави видливо она што најчесто се приватизира и премолчува, а токму преку тоа ја потврдува тезата дека современата поезија функционира како простор за преиспитување на нормите и за симболичко „расклопување“ на табуата. Во таа смисла, „Циклус“ не само што тематизира биолошки процес, туку и ја покажува политичноста на јазикот: именувањето е чин на враќање на искуството во јавниот говор и во културната легитимност.

Несомнено станува збор за поинаков вид поезија, поетесите ткаат стихови од секојдневен живот, од банални работи, од едноставни рутини и на некој начин нема веќе возвишеност, мистика и лиричност, поезијата станува чист, реален живот без разубавување и лет кон височини со зборови. Ова се теми коишто ѝ се блиски на секоја жена и, иако нашето тело честопати нѐ разочарува, бара многу грижа и жртва од нас, сепак е наш, неизбежен и неопходен дел од тројството што го сочинува човечкото битие (дух, душа и тело): „Моето тело е стан што бесплатно се издава под кирија. / Постојано се варосува и се поправа по потреба, / оти сега-засега е единствено сигурно живеалиште на располагање“ (Стојановска 2018: 87, „10.“).

Ова се авторки кои ги гледаат своите тела многу реално (или се обидуваат) и не ги споредуваат со телата на помладите. Тие не го носат печатот на инфериорност и бесмисленост на постоењето што модерните идеали за убавина би можеле да им ги наметнат. Се чини дека поетесите ги зачувале своите вредности и погледи на светот, а модерниот свет, со своите различни вредности, погледи и пристапи, не може толку да им се приближи за да ги загрози. Со својата поезија, поетесите сакаат да го освестат вниманието за стереотипното размислување во нивната околина, за суптилните пораки за инфериорноста на возраста и биолошките промени на женското тело во масовните медиуми, а самите се обидуваат да не го негуваат својот имиџ врз основа на медиумите. Нивните песни се борат против модерните стереотипи, од кои еден од најсилните е „Насекаде треба да има само младост и илузија за вечност, а староста и свеста за

сопствената минливост треба да исчезнат“. И сепак староста останува исто толку и ништо помалку дел од животот, како и младоста.

4.2.2. Ослободување од родовите стереотипи во однос на мотивот на телото

Вториот аспект на телесноста, кој зазема посебно место во поезијата на анализираните поетеси, го нарековослободување од родовите стереотипи. Можеби самиот наслов е премногу широк, но би сакала да го привлечам вниманието кон сите оние песни кои, на индиректен или директен начин, се осврнуваат и предупредуваат на подредената положба на жените во општеството, на непочитувањето на нивните права, а на ироничен и саркастичен начин му ги претставуваат на читателот родовите стереотипи. На овој начин, поезијата станува платформа за уништување на родовите стереотипи. Веќе Зигмунд Фројд во своите дела многу јасно го изразил својот став дека жената е Другото. Поимот на Другиот го користи Симон де Бовоар во своето дело *Другиот пол* (1949), во кој таа тврди „Мажот прво е човек, во медиумот на универзалното, а жената е прво жена, поразлична од мажот. Мажот е норма, законот, моделот, а жената е отклонување од нормата, промена на законот и копија на моделот... Жената се детерминира во однос на него, таа е небитно во спротивно со битното. Тој е Субјект, а таа е другиот“ (De Beauvoir 1999: 14). Тоа е всушност дефиницијата на жена како Другиот, таа е воспоставена како објект наспроти мажот субјект, т.е. односот меѓу „човекот“ воопшто и жената како негова варијација е односот помеѓу субјектот и неговата Другост. Иако општествените услови се променија на многу начини од времето на Де Бовоар па до денес, машката доминација над жените е сè уште доминантен модел на општествена мисла и дејствување во светот. Па така, и во поезијата на авторките што се во преден план во оваа глава можат да се истакнат песни со мотиви на родови стереотипи, со идентитетот на Другоста и други феминистички аспекти што ја подигаат жената на еднакво рамниште со мажите. Поетесите преку своите стихови се обидуваат да го дефинираат својот идентитет кој не е само личен, туку е и општ и кој однадвор и однатре може да биде плурален. Тие песни не се напишани со намера да функционираат како затворени артефакти, туку како размена меѓу поетесите и читателките/читателите.

Поетеса што несомнено го чувствува повикот за разобличување на стереотипите и има должност да го сврти вниманието на читателите кон тие општествени комплекси е Елена Пренџова. Таа пишува и ги деконструира претставите за жените во општеството и нивната улога и ги проблематизира очекувањата и бремињата што ѝ се наметнуваат на жената во однос на нејзиниот изглед („Политички коректна песна“, „Прекрасен нов

свет“, „Време“ и др.). Од таа гледна точка, поезијата на Пренџова е мошне актуелна за денешното општество. Низ годините менталитетот на жените се програмирал на тој начин што им наложува тие константно да се грижат за постојаното разубавување на себеси и, како последица, тие своето тело го доживуваат како објект кој се натпреварува со другите женски објекти за вниманието на мажите. Пренџова со своите стихови се обидува да го стави во фокус тој став и да го реконструира. Во песната „Политички коректна песна“ со сарказам и иронија ги побива родовите стереотипи. Веќе во првата строфа укажува на претпоставена површност и шупливост на жените кои ја пренебрегнуваат својата внатрешност за сметка на својата нежност: „си ја продавам душата за козметика на телото“ (Пренџова 2014: 7, „Политички коректна песна“). На пр.:

„си ја продавам
душата
за козметика на телото

асистентката на продажба
(да бидам политички коректна)
ми нуди долна облека во четири основни бои:
црна, за пред и по секс
бела, за секој ден
месо боја, да не се забележува
под прозирни тенки, ленени маички
розова, како за девојчиња
одбивам да носам розови гаќи,
сексистички се
одбивам да носам градник месо боја,
расистички се
црната и белата не се бои

најдобро ми прилега сопствената кожа
дури и одрана“
(Пренџова 2014: 7, „Политички коректна песна“)

Тука Пренџова очигледно критикува и го изразува својот став спротивставувајќи му се на секое етикетирање и стигматизирање, кое е продукт на длабоко вкоренета општествена категоризација заснована на нечие (веќе одамна заборавено чие), субјективно размислување. И тоа е пренесувано од поколение на поколение, станало подразбирливо (јасно само по себе), вродено, во свеста се вградило мислење дека белиот тен е поелегантен од црниот, дека розовата боја е за девојки, а сината за момци, дека се цени надворешната сексапилност, а не богатата душевна интимност.

Зборувајќи за ослободување, односно за рушење на родовите стереотипи во однос на женското тело, неопходно е да се прочитаат и двете песни на Елена Пренџова кои директно зборуваат за тематиката на правата на жените, нивната слобода за одлучување и сопственост врз своето тело.

IN VITRO
„не ја давам својата матка
да биде украсна кутија
за твојата сперма
ако тебе не те бидува
нема да го бидува ни тоа
што ќе произлезе од тебе“
(Пренџова 2014: 36, „IN VITRO“)

Во овие стихови авторката без влакна на јазикот го осудува светогледот на патријархалните општества за женските (не)права на абортус, го афирмира слободното и суверено одлучување за животот во нејзиното тело. Исто така, Пренџова го допира и проблемот на сексистичко однесување на мажите кон жените, во смисла дека телото на жената е објект за употреба на мажот за неговите хедонистички потреби без преземање одговорност. Уште еден пример на провокативно, саркастично истакнување на женските права на живот и одлучување за процесите на нејзиното тело е песната „Право на живот“:

ПРАВО НА ЖИВОТ
„Ми плаче ембрионот во утробата.
Си бара абортус.
Секој на свој начин си се снаоѓа за подобар живот.“

(Пренџова 2014: 37, „ПРАВО НА ЖИВОТ“)

Во овие песни јасно се профилира поетиката на Пренџова како критичко-феминистичка и провокативно иронична, насочена кон разоткривање на секојдневните механизми на нормализација и контрола врз женското тело. Во „IN VITRO“ и „Право на живот“ поетскиот говор станува уште подиректен и полемичен. Пренџова користи груба метафорика и намерно „непристоен“ речник („украсна кутија“, „сперма“) за да ја симне темата од морализаторскиот, апстрактен дискурс и да ја врати во телесната реалност каде што всушност се случува контролата. Така, низ минималистички, јасен стих, Пренџова создава поезија што функционира како јавен говор: таа ја користи иронијата како метод на критика, а телесноста како место на политика, нагласувајќи дека родовите стереотипи и „коректностите“ не се невини, туку моќни режими што се впишуваат во секојдневието и во телото.

Елена Пренџова во својата поезија навистина многу конкретно и целесообразно е насочена кон издвојување и рушење на родовите стереотипи, воспоставување рамноправност на жените во општеството, дефинирање на еден нов, современ идентитет на жената, ослободување од секакви стеги на патријархатот. Нејзиниот поетски израз со тие мотиви е многу директен, смел, саркастичен, ироничен, секако провокативен и предизвикувачки за читателот. Во одделни песни на Пренџова се забележува обид да се уништи секоја и најмала можност за објективизација на жената и ѝ дава слобода да го заземе своето место во прв план како вистински субјект. Таква е на пример песната „Жена“, во која веќе самиот наслов е исполнет со сарказам и презир.

ЖЕНА
„ендемски вид сум
а законот не ме заштитува
ме ловат за спорт
без кучиња и коњи
без лепче и јадици
со камшици и клади
зауздајте си ги сопрузите, жени!
мажот е пуштен од ланецот
џивџи навистина го виде мацолот
затоа не го напушта кафезот

затоа што само таму е нејзината слобода.“
(Пренџова 2014: 38, „Жена“)

Во песната „Жена“, лирскиот искажувач се самоопределува како „ендемски вид“ за да ја нагласи сопствената ранливост и парадоксот дека иако реткото треба да биде заштитено, „законот не ме заштитува“, со што критиката се насочува и кон институционалната неказнивост. Метафориката на ловот („ме ловат за спорт“), ја сведува жената на плен и објект за забава и демонстрација на моќ, а набројувањето и ескалацијата на средствата („со камшици и клади“) го оголуваат насилството како директно и сурово. Императивот „зауздајте си ги сопрузите, жени!“ функционира иронично, бидејќи ја разоткрива општествената пракса вината и одговорноста да се префрлаат врз жената, додека „мажот е пуштен од ланецот“. Воедно, тој го руши митот за возвишениот/самоконтролираниот маж и го прикажува како незауздан и привилегиран. Завршната алегорија со „цивци“ и „мацолот“ ја заокружува поентата: стравот и нерамнотежата на моќ ја принудуваат жената да остане во „кафез“, при што „слободата“ се сведува на самозатворање како единствена форма на безбедност.

За сличен дух на осуда на сексизмот и машката перцепција на жената како трофеј сведочат и стиховите на Јулијана Величковска со, за неа, веќе препознатлив поетички говор: „Ме гледаш низ објектив. / Фотографираш. / Отворена фото-сесија / на мојата утроба. / Ја објави на интернет. / Женава ја сакам / како мачка, / како weimaraner, / како Gareth Pough, / како оригами... / Женава ја сакам / како чоколада, / како Heineken, / како фудбал /.../ Женава е мајка, / во утроба ме носи. / Се вгнездив таму сам / како Alien но таа не раѓа?! // Женава е сама... / Женава е луда! / Женава ме носи женава не раѓа!!!“ (Величковска 2017: 29, „Матка“). Во стиховите жената е „гледана низ објектив“ и сведена на отворена „фотосесија“ на нејзината утроба (јавно изложување и инструментализација на телото), а љубовта се артикулира како потрошувачка (стока?) и однос на поседување преку споредбите на жената со домашно миленичe и производ („ја сакам како мачка... како чоколада... како Heineken... како фудбал“), односно фанатички „како спорт“. Во исто време, жената се редуцира на нејзината репродуктивна функција („Женава е мајка...“), па кога не ја исполнува машката проекција („но таа не раѓа?!“), следи стигматизација и насилна пресуда („Женава е сама... Женава е луда!“), со што песната го разоткрива механизмот на објективизација: од фетишизација и консумација, преку контрола над телото, до обвинение и патологизација на жената кога ќе излезе од наметнатата улога.

На ова место би го издвоила и фрагментот од најновата поетска книга на Величковска, кој ги разоткрива механизмите со кои општеството традиционално го префрла товарот на „срамот“ и „претпазливоста“ врз жената/жртвата: „жизел пелико се откажа од нејзиното право на анонимност надевајќи се дека така срамот ќе се префрли врз обвинетите /.../ како е да си родител постојано загрижен постојано внимателен зашто си мајка зашто си плен зашто си статистичка жртва и прашање е само на време прашање е само на што поточно и колкупати... зошто постојат лоши луѓе? ме прашува и сфаќам дека немам одговор помислувам на нејзиниот сопруг требаше да се тоа некои маргинализирани ликови а не ситуирани и општествено прифатени луѓе угледни луѓе луѓе блиски на жртвата... /.../“ (Величковска 2024: 38). Текстот ја отвора темата на сексуалното насилство и јавната изложеност преку примерот на Жизел Пелико, тоа што таа се откажува од анонимност е чин на отпор токму кон стереотипот дека жената треба да се крие, да молчи и да „се штити“ со невидливост, додека јавноста (и медиумите) често ја третира жртвата како предмет на љубопитност и пресуда. Во секојдневната сцена со детето се гледа и друг, длабоко родово кодиран модел – жената/мајката како онаа што мора да биде постојано внимателна, да „скенира“ опасност и да ја носи одговорноста за безбедноста. Истовремено, спротивставувањето „маргинални“ наспроти „угледни“ мажи го руши стереотипот за насилникот како „монструм од улица“. Конечно, детското прашање „зошто постојат лоши луѓе?“ ја оголува родовата лекција дека „нормалното“ женско искуство во патријархатот често вклучува страв, самоконтрола и предвремено созревање. Долгиот тек без интерпункција создава напнат, „здивен“ ритам на исповед и бунт, а сликите остануваат впечатливи и слоевити.

Во поетското творештво на Величковска лирскиот субјект недвосмислено настапува од позиција на бунтовно обоена и егзистенцијално освестена родова припадност и предодреденост, духовито поигрувајќи си со актуелните, медиумски поддржани стереотипи за ортодоксната женственост: „Сакав метар и седумдесет / црни штикли / и тегет Буба / металик / кабриолет / бели нозе / долга коса / и цицки како Моника Белучи / Тегет фустан со бели точки / Пред воланот / бела ружа / и црвено светло на семафор. // Немам Буба / бела ружа / ни фустан / ни тегет немам / Само бели точки / во очите“ (Величковска 2017: 31, „I had a dream (Имав сон)“) – цел инвентар на потрошувачка женственост во која телото е проект и реквизит. Набројувањето функционира како каталог/реклама, со што се покажува дека стереотипот не е природен, туку научен и пласиран модел на посакуваност. Лирскиот субјект настапува бунтовно и егзистенцијално освестено: не го слави недостигот како личен пораз, туку го разоткрива

механизмот на стереотипот – како наметната фантазија што ветува вредност, а произведува фрустрација и самопоништување.

Може да се повлече уште една паралела помеѓу Пренџова и Величковска во нивниот заграб на демитологизација. Тука илустративен пример за иманентната поетика на Пренџова е нејзината песна „Девојките од бајките“, додека Јулијана Величковска ѝ има посветено на таа тема цел еден циклус во својата најнова стихозбирка, наречен „антибајки“. Во „Девојките од бајките“ Пренџова саркастично го руши митот за принцот спасител така што ги прикажува бајковитите хероини „по падот“:

„Пепелашка
го скрши стаклената чевличе,
Заспаната убавица
ја мачи несоница,
Снежана
го зацрни тенот во солариум,
Црвенкапа
облече бунда,
Девојчето

со кибритчињата пали цигара
Принцовите им откажаа љубов“
(Пренџова 2011: 75-76, „Девојките од бајките“)

Песната силно се потпира на родовите стереотипи токму за да ги разгради: бајковниот модел ја кодифицира жената како убава, тивка, трпелива и податлива да биде спасена (награда/невеста), а мажот како активен спасител (принц што „доаѓа“ и гарантира смисла и среќен крај). Клучниот феминистички ангажман е во завршниот пресврт „Принцовите им откажаа љубов“: љубовта/признавањето од мажот се разоткрива како условено, како своевидна санкција (се дава ако жената е „исправна“, се повлекува ако отстапи), па митот за спасителот се покажува како механизам што ја одржува женската зависност и пасивност. Така песната не е само пародија на бајките, туку критика на културното сценарио што ги учи жените да чекаат валидирање, а мажите да бидат мерка и награда; наместо тоа, се наметнува идејата за автономија и самоспасување како единствена реална „среќа“, без гаранции и без принц како центар

во животот на жената. Многу слично тоа го прави и Јулијана Величковска веќе во својата дебитантска збирка поезија *Комарци* (2010). Во песната „Ме боли“ пишува: „Далматинец на нашиот сив и мокар плочник... / Црвенкапа бабичка трча по автобусот, / тој не запира, а таа / исчезнува во смог и ќеси за отпадоци, / додека француски нинџа / се вљубува / и се губи / во смеата на малото момченце, / а брзата помош јури / со вклучени сирени по улиците... “ (Величковска 2010: 12, „Ме боли“). Величковска тука ја изведува демитологизацијата во сукцесија на сликите на урбаниот колаж: бајковниот и филмскиот свет (Црвенкапа, „француски нинџа“) се спушта во сивата, мокра улица, смогот, отпадот и сирените на брзата помош. „Црвенкапа бабичка“ што трча по автобусот кој не запира е силна слика на распад на бајковната логика на заштита и смисла: хероината е остарена, маргинализирана и невидлива за системот, а „среќниот крај“ е заменет со исчезнување во градска нечистотија. Токму тоа префрлање на архетипите во банална и сурова реалност ја покажува поентата: културните приказни не нè спасуваат, туку често служат како утешни сценарија што ја прикриваат несигурноста; затоа фокусот се поместува од чекање „мерка и награда“ кон трезвено соочување и самостојност во свет во кој автобусите не запираат, а животот продолжува со „вклучени сирени“.

Истиот критички однос кон бајковното „културно сценарио“ Величковска го засилува експлицитно во песната „Fuck you, Disney“: „Волт Дизни ми го уништи животот. / Моите метафори се Disney-like. / Кучињата секогаш се на пат кон дома, / мачките имаат сина крв, / птиците водат beauty contest: / – Пе-пе-лашка! / – Сне-жа-на!/ :/ – Пе-пе-лашка! / – Сне-жа-на! / – Сне-жа-на!... /.../ О почнува! / Дизни перцепција на светот!!! / Рапсодија од бои, / кои шумат во мојот ум, / старите баби се маскирани злобни кралици, / дедовците – мудри кинки старци или волшебници, / а децата, / па тие воопшто не растат?!“ (Величковска 2010: 26, „Fuck you, Disney“). „Волт Дизни ми го уништи животот“ не е само провокација, туку дијагноза дека популарната култура создава очекувања и метафори според кои потоа се мери реалноста. Во врска со песната „Ме боли“, каде бајковните ликови се појавуваат среде смог, отпад и сирени, „Fuck you, Disney“ ја заострува истата поента: Дизни-бајката не е само невина забава, туку модел што нè учи како „треба“ да изгледаат љубовта, убавината, жената и среќниот крај. Величковска го руши тој модел со сарказам и со префрлање на бајковното во грубата урбана реалност. Поетската вредност е во нејзиниот современ, колажен израз (набројувања, рефрени, поп-културни знаци) и во остриот пресврт од смешно кон

горчливо, со кој ги разоткрива родовите стереотипи. Со тоа поезијата не морализира, туку критички ја „расклопува“ културната матрица што ги создава тие улоги.

Во својата најнова поетска книга *Рајсфершлус*, Величковска има напишано циклус „антибајки“ во кој, во име на некои женски историски или книжевни ликови, пишува од нивна перспектива и во извесна смисла ја обелоденува неправдата што им била нанесена или едноставно го крши едностраниот патријархален поглед со кој се претставени и запаметени во општеството. Го почнува овие записи со запис од перспектива на принцеза, свештеничка и првата светски позната авторка воопшто – Енхедуана (2285 – 2250 пр. н. е.). Античката сумерска поетеса е всушност и првиот литературен автор што го знаеме по име, бидејќи таа прва се потпишала на своите дела. Како што таа пред сè ѝ пишувала химни и песни посветени на божицата Инана (Иштар), така и Величковска, пишувајќи во нејзино лице, преку низа прашања поставени кон божицата Инана ја проблематизира цената на женската авторска видливост: „бев ли првата што се дрзна своето име во текст да го стави бев ли првата што разгневи нечии глави та од плочата го избришаа моето лице кажи ми инана божице бев ли прва што раскажала во прво лице еднина во молитвите за спас од мачната судбина /.../“ (Величковска 2024: 17, „енхенуада“) и го завршува тој запис со ироничен, современ пресврт, што ја разобличува машката самоувереност како механизам на толкување и присвојување: „/.../ уште би сакала да знам бев ли првата авторка што работела со илустратор но нека не вели ти ништо ќе почекаме mansplain од сезнајниот наратор“[28] (Величковска 2024: 17, „енхенуада“). Оттука Величковска преминува според хронолошки редослед кон грчката митологија и, инспирирана од митот за Нарцис и Ехо, пишува за тоа како патријархатот ја распределува вината и го контролира женскиот глас: „Јунона ме казни брбливка сум била не е виновен Јупитер /.../ штом го видов нарцис мисли и чувства ме обзедоа пород но тој беше чуден само во ликот свој беше вљубен и не е баш така како што ви велат тоа што само коски и глас ме стори /.../ штом отвори уста веднаш ја снема ми стана мачно таков грозен и однатре гнил да го гледам та во пештери пусти во шуми се криев но брзо неговото тело шафранов цвет крај изворот стана а јас дури во подземјето изнајдов лек за мојата рана ко филомела за злото на терej што со пурпурни букви во белите нишки пиша на разбој така и јас со убави мисли

[28] „Мансплејнинг“ (mansplaining) е пејоративен термин што се користи кога маж на покровителски и потценувачки начин ѝ објаснува нешто на некоја личност – најчесто на жена – претпоставувајќи дека таа е неупатена или помалку знае, често без оглед на нејзината стварна стручност. Втемелен во сексизам, тоа е патронизирачко, самоуверено и неретко неточно однесување што ги зацврстува нерамнотежите на моќ.

катаден ткаев за себе завој“ (Величковска 2024: 19, „ехо“). Ехо е нимфа во грчката и во римската митологија. Божицата Јунона ја претворила во карпа и ја осудила да ги повторува последните зборови на оние кои ѝ се обраќаат. „Јунона ме казни... не е виновен Јупитер“ веднаш ја разоткрива логиката во која жената е жртвувана за да се заштити машката моќ, а казната е токму замолчување – губење на „моќта“ и сведување на субјектот на „последен глас“, односно на повторување туѓи зборови наместо „мисла моја, мисла цела“, што станува метафора за културното бришење на женското сведоштво и авторство. Воедно текстот ја демистифицира романтизираната верзија на митот: лирската говорничка експлицитно се спротивставува на „тоа што ви велат“, а „љубовта“ кон Нарцис ја именува како „чемер и ад“, при што машката убавина се расклопува штом тој „отвори уста“ и се покаже „однатре гнил“ – со што женскиот поглед престанува да биде објективиран и станува критички, одбивен и свесен. Од големо значење е што субјектот, поврзувајќи се со Филомела (женска интертекстуална линија на отпор), го претвора одземениот говор во алтернативно пишување/ткаење, па така од „ехо“ што другите го користат станува авторка што си ја врзува раната и си го враќа агенсот.

Во циклусот „антибајки“ на Величковска има записи и од перспектива на неколку Дизниеви ликови и општопознати книжевни ликови од детските бајки: Малата Сирена, Венди од Петер Пан, Црвенкапа, Снежана, и др. Во сите Величковска на ист принцип ги руши родовите стереотипи што се толку закостени во општествениот менталитет. Како пример може уште да се истакне гласот на Венди: „петар пан не ме сака мамо тој ги сака само изгубените момчиња и не мора да се само момчиња може да се и девојчиња но важно е да се изгубени тоа е најважно мамо а тој да е најмалку изгубениот или најмногу изгубениот /.../ тој мора да е нај нешто мамо за да може да ги води за да биде лидер /.../ ја сака и ѕвончица а тие се толку распар тоа е толку неможна врска мамо но тој тоа не го знае а таа пак не се сака себеси мамо кога е осамена флертува со капетанот кука таа ме мрази мамо не знае ни зошто воопшто сум тука ме мрази зашто мисли дека петар пан ме сака зашто тој вели дека сите ги сака /.../ тие се стари денес мамо тие изгубените момчиња и девојчиња се седави свиени збрчкани и глуви /.../“ (Величковска 2024: 21, „венди“). Во оваа поезија во проза, бајката за Петар Пан се престорува во мрачна антибајка: наместо херој што носи слобода, тој е водач што „ги сака“ само изгубените затоа што така може да биде најважен меѓу нив, а не затоа што навистина се грижи. Лирската говорничка (ѝ се обраќа на мајката) чувствува дека е исклучена од таа лажна, „универзална“ љубов и дека околу него сите се фатени во нездрава динамика – Венди не се сака себеси и ја насочува омразата кон неа. Најсилната порака е дека „изгубените

момчиња и девојчиња“ не остануваат деца: стареат, но ментално остануваат заглавени, се губат и во „нашиот свет“, постојано гледаат назад и се вртат во круг. Нивната „вечна глад“ и потреба да земаат од други на крај се покажува како самоуништување – мислат дека се „сонца“, а всушност се празни и темни, и „се јадат“ самите себеси.

Поетската стратегија што ја користат Пренџова и Величковска во своите песни може да се нарече ревидирање на митовите. Женската текстуална стратегија, како што ја толкуваат Гилберт и Грубар, се состои од „напаѓање и ревидирање, деконструирање и реконструирање на сликите кои жените ги наследуваат од машката книжевност, посебно парадигматичната поларност – ангели и чудовишта“ (Ѓуриќ 2009: 71). И македонското женско поетско писмо има заедничка компонента токму со ревидирањето, во оваа смисла, на патријархалните слики. Сета таа телесност, субјективизацијата на објективизираното женско тело во машкиот дискурс е всушност токму во функција на ревидирање и деконструкција на патријархалниот јарем. Исто така и митовите, односот на поетесите кон љубовта, градовите, кон женската слобода и самостојност во урбаното, во стиховите сведочат за едно темелно ревидирање и поставување на темелите на новата женска книжевна традиција. На ова место би сакала да упатам кон уште еден конкретен пример, имено песната од Јулијана Младеновска-Тешија со наслов „Вештерки: Криза на средниот век“. Самиот наслов алудира на деконструкција на сликата што во минатото силно ја обележа положбата на жените во општеството. Целата песна е полна со мотиви на женската чудовишност (чудовишна неспитоменост), кои поетесата иронично ги вплетува во своите стихови; ги имаме итрата змија, грешната Ева, секако вештерките итн.: „Во мојата глава / Со испомешани родови / Филозофии / И музика / Не се случува обична менопауза / Туку криза на машкиот среден век / Онаа / Кога големите мажи заклучиле / Дека жените имаат природен дефицит на умот / Затоа со нив господарат страстите / Над кои немаат ама баш никаква контрола“ (Младеновска-Тешија 2021: 28, „Вештерки: Криза на средниот век“) и понатаму пишува: „И така настанал првиот ПР / Мит, кампања / Шарена лага / За Ева со бесно срце / За Ева со уништувачка страст / Која мора да се убие, убие, убие / Зашто го завела кутриот ама умен Адам“ (Младеновска-Тешија 2021: 28, „Вештерки: Криза на средниот век“). Иронијата во овие стихови е клучна: наместо „обична менопауза“, во главата на субјектот се случува „криза на машкиот среден век“ – т.е. кризата не е во женското тело, туку во машкиот/патријархален дискурс што во одреден историски момент „заклучил“ дека жените имаат „природен дефицит на умот“ и дека со нив „господарат страстите“. Поетесата потоа го именува тој механизам како прв „ПР“: митот за Ева е претставен како

кампања и „шарена лага“ што ја криминализира женската страст („мора да се убие“) за да се заштити машката слика за себе („кутриот ама умен Адам“) и да се оправда женската потчинетост. Завршува со извонредна изјава, која повеќе од конкретно зборува самата за себе: „За логосот кој е тело / За телото кое е ум = страст = љубов = креација“ (Младеновска-Тешија 2021: 28, „Вештерки: Криза на средниот век“), со што непосредно ја превртува класичната хиерархија разум/тело: наместо телото да биде доказ за „помалку ум“, телото станува извор на логос, а страста се рехабилитира како креативен и мислечки принцип. Така песната не само што ги разобличува старите етикети (вештерка, грешна, хистерична), туку покажува дека тие се конструирани пропагандни алатки за дисциплинирање на женската желба и знаење. Поетскиот израз на Младеновска-Тешија тука е изразито хибриден и „есеистички“: стихот се движи меѓу лирска исповед („Во мојата глава...“) и интелектуален коментар, со јасна теза што се гради преку набројувања, именувања и реторичко расклопување на поими. Таа користи современ, разговорно-ироничен регистар и намерни анахронизми („ПР“, „кампања“, „шарена лага“) за да ги демистифицира религиозните и филозофските митови и да покаже дека „вистините“ за жената се производ на дискурс и моќ, а не на природни факти.

Освен веќе спомнатите поетеси, и другите поетеси чиишто опуси се анализирани во овој труд пишуваат за родовите стереотипи. Нивните стихови јасно го одразуваат бремето што една жена го чувствува во однос на општествените очекувања за нејзината сестраност. Жена, мајка, љубовница, пријателка, колешка. Нејзината општествена улога е сосема јасна и очекувана, и тоа веќе долго време. Потрошувачкиот мегакапитализам, исто така создаде идеален тип на женска слика. Слики на жена целосно посветена на своето семејство и на кариерата, која лесно ги надминува сите пречки што ѝ се појавуваат на патот. Паноптичкиот поглед на модерноста будно ја следи жената чие тело и личност треба да бидат блескави во секое време. Тој ги проголтува сите пори од однесувањето на жената, нејзините зборови, движења и гестови. Како што можеме да разбереме од стиховите на анализираните поетеси, запрепастувачко е сознанието колку тесно е поврзана женственоста со општествените очекувања. Затоа поезијата на нашите поетеси е исклучително важна. Бидејќи охрабрува и поврзува кога пишува за фактот дека жената е доволна во сите нејзини димензии и манифестации. Дека не е помалку важна кога ги доведува во прашање општествено наметнатите калапи кои се толку интернализирани што стануваат дел од нашиот идентитет. Дека токму за да му го дадеме на светот максимумот од себе, мора да ги доведуваме во прашање наметнатите норми и

да одржуваме магична врска со поширокото. И токму поезијата е посредник на суштинското во нас со светот околу нас.

За она суштинското со што постојано е условувана една жена пишуваат и другите поетеси. На пример во песната „Таа“ на Ана Голејшка Џикова: „таа е ди-џеј со мокрите садови / јаде линолада во позни часови / не ѝ се туткаат фустаните / ниту има пегла за себе уредување“ (Голејшка 2022: 89, „таа“) – „таа“ функционира како намерно „обезличен“ субјект: заменката ја прави фигурата и конкретна и универзална (може да е секоја жена, но и авторката), со што песната ја покажува повторливоста на женското секојдневие како општествен образец, не како индивидуален „неуспех“. Иронијата „ди-џеј со мокрите садови“ ја спојува креативната/јавната улога со невидливиот домашен труд и открива двојно оптоварување: жената „раководи“ со рутината, но тоа раководење е во просторот што традиционално се подразбира како нејзина должност. Деталите за храната и непегланите фустани не се морализирање, туку критика на стандардот дека жената мора да биде и функционална домаќинка и постојано „средена“. Слично, Голејшка зборува за стереотипот за женската естетика како за исклучиво манекенска фигура во песната „затворена и слободна“: „кога телото ми е тука и пулсира / крадешкум самото себеси се лаже / и пред фрижидерот манипулира / една млечна кифла со путер / сигнализира / а диетата е залепена на фрижидерот / стигматизира / не можеш да побегнеш никаде ана / ова тело е твој дом и храм и затвор“ (Голејшка 2022 „затворена и слободна“) – телото станува место на дисциплина („диетата... стигматизира“), каде погледот на другите се претвора во самоконтрола пред фрижидерот. Сè се сведува на изгледот, а диетата е ден-денес повеќе од препишана терапија кога тоа вистински е потребно, диетата денес е мода, стигма и сигнатура на вечната борба на жените за нивниот изглед. Во двете песни се разобличува механизмот на патријархалната нормализација: жената е истовремено сведена на сервис (чистење/грижа) и на изглед (диета/форма), а „дом и храм и затвор“ го сумира парадоксот дека телото – единствениот сигурен „дом“ – станува и простор на казна кога општеството ќе го претвори во проект што никогаш не е доволно „правилен“.

Понатаму за императивот на „мултитаскингот“ и сестрано исполнување на разноразни очекувања од жената во општеството пишуваат и Ана Голејшка Џикова и Биљана Стојановска, каде што преку лирскиот субјект најверојатно ги метаболизираат своите лични фрустрации и преку нивото на индивидуалното апелираат до колективното кога пишуваат за жените во множина. Голејшка Џикова уште поконкретно ги обединува таквите искуства со насловот „сите жени имаат некаква приказна“: „претура истура

влегува во процепите / од каде жените и жената станува тесто пепел рудиментирана машина за перење / за ковање за строење за броење / матрица и матица на длабоките основи / и затворање на кругот / вентилот што шишти и ќе пукне / ќе ја поплави целата вселена / слушам со повредената колено / колку е светот заболено / место / што пред моќта на жените / остава само песна“ (Голејшка Џикова 2022: 84, „сите жени имаат некаква приказна“). Овде станува збор за иронично поистоветување на жената со машина за перење алишта, со вентил и слично, со што се потенцира сестраната ролја што ја имаат жените, односно се очекува од нив дека ќе ја исполнуваат. Можеби темата навидум изгледа веќе излитено и клишеизирано, но во Македонија сè уште општеството е во стадиум во кој машко-женските улоги се јасно разделени, а жената доминантно е таа што чисти, готви, чита, го држи семејство заедно, воспитува итн. На крајот авторката констатира дека светот е болен, дека тој до ден-денес се плаши од силните жени и во реалноста бега или ја „сатанизира“ токму женската сила од којашто и очекува многу истовремено. Секоја жена има своја приказна, свој глас и својот живот, за што слично пишува и Биљана Стојановска во своите стихови: „Во овој град малку од жените / што ги познавам имаат свој дом. / Во овој град жените пренесуваат камења, / бојадисуваат ѕидови, / поправат електрични уреди, одат на работа / прават јадење, раснат деца, плаќаат сметки, / поместуваат плакари, копаат гробови /.../ Во овој град жените сè што сакаат е да си купат еден кревет, макар и половно, да си легнат во него и да речат: / „Креветот е мој, ќе спијам во него колку сакам. / Те молам, разбуди ме во следниот живот“ (Стојановска 2018: 35, „15.“). Во песната „15.“ Стојановска прикажува град во кој жените работат „сè“ (и дома и надвор, и „тешки“ и „нежни“ работи), со што ги руши родовите стереотипи дека жената е слаба или е ограничена на домашна улога. Но, и покрај тој огромен труд, „малку... имаат свој дом“, што ја истакнува нивната материјална и егзистенцијална несигурност. Затоа желбата се сведува на најосновното – „еден кревет“ – како симбол на сопствен простор, мир и право на одмор. Таа тема може да се проследи веќе во нејзината прва стихозбирка:

„Меѓу другото,
не сакам да ’делам‘ брачни обврски поради сите оние
мажени жени што секоја вечер си легнуваат во постела
со истиот маж,
што посветено гледаат на часовникот по работа за да
стигнат дома навреме за да ја постават масата за ручек

на која ретко доаѓа оној кому му е наменета.
Оние жени што се грижат алиштата на сопругот
секогаш да мирисаат на чисто,
/.../
што замижуваат пред туѓ парфем,
што чекаат подарок за 8 Март,
што се здебелиле поради лажната удобност,
што посетувале часови по пилатес поради неудобност,
што успеале пред светот, но не и пред себе.

Поради сите оние жени со конкретна фантазија
што не знаат со кого живеат
и секоја вечер сонот го делат со странец што не им се
допаѓа.“
(Стојановска 2015: 57, „23.“)

Стојановска ја радикализира темата за „сопствениот простор“. Преку неколку конкретни сцени се открива модел на емоционална запоставеност и нормализирано премолчување на неверство. Особено силна е антитезата „се здебелиле поради лажната удобност“ наспроти „пилатес поради неудобност“: женското тело станува место каде се запишуваат компромисите, притисоците и незадоволството, а стихот „успеале пред светот, но не и пред себе“ ја сведува целата приказна на раскол меѓу надворешната „успешна“ улога и внатрешната празнина. Завршницата („сонот го делат со странец што не им се допаѓа“) го заокружува критичкиот став на песната: најинтимниот простор (постелата/домот) се претвора во простор на отуѓување, па песната функционира како феминистички коментар за тоа како традиционалните брачни очекувања произведуваат жени што „живеат“ во форма на живот, но без автентична блискост, избор и самоприпадност.

Понатаму би ја издвоила и следната песна на Стојановска, исто така од нејзината прва стихозбирка *Зборовите што немаат значење*:

„Честопати замислувам како е да се биде во друго тело.
Убавата девојка со чанта од еколошка кожа
цел ден зјапала во телефонот во очекување на повик

што никако не доаѓа.
Бабата со цвеќе во рацете плачела на нечиј гроб.
Сигурно пие апчиња за смирување пред да си легне.
Новата девојка на момчето што најгласно зборува
синоќа повторно не свршила, по шести пат.
Продавачката од „Тинекс“ со кармин на забите
очајно сака да му се допадне на доставувачот на
пратките со мандарини.
/.../
Редот во банката изгледа сè подолг.
Под телата маскирани со кожа
срцата чукаат исто.
Секој си ја има зададено најтешката задача на светот
– да почувствува нешто ново.“
(Стојановска 2015: 54, „20.“)

Во „20.“ Стојановска гради емпатија како поетска постапка: „замислувам како е да се биде во друго тело“ и ја преместува перспективата од „јас“ кон „другите“, а телото се појавува како социјална маска низ која светот ги чита жените (убава девојка, баба, „новата девојка“, продавачка). Набројувањето наликува на низа брзи „снимки“ од секојдневието и намерно ги користи препознатливите улоги, но потоа ги пронижува со интимна болка: чекање повик што не доаѓа (емоционална зависност и осаменост), тага и апчиња (старост и прикриена анксиозност), сексуална неисполнетост зад фасадата на „кул“ врска (женското задоволство како табу), потребата да се допадне на работа (жената како „перформанс“ и во трудот). Со стихот „Под телата маскирани со кожа / срцата чукаат исто“, песната ја спојува различноста во една заедничка ранливост: зад улогите и изгледот има исти човечки потреби. Мислата дека „најтешката задача“ е „да почувствува нешто ново“, ја проширува поентата од родова кон егзистенцијална: во рутината, под притисоците и стравовите, луѓето (особено жените во овие сцени) се борат да најдат излез од автоматизмот и да си го вратат животот, автентичното чувство.

Цитираните стихови преку кои поетесите ги разобличуваат стереотипите со посредство на нивниот приказ како апсурдни, насилни и неодржливи кога се судираат со реалниот живот, всушност се главната есенција на поетскиот израз на анализираните поетеси. Не се работи толку за јазични особини и структури, за самата форма на песната

и некои посебни поетски потфати, колку што станува збор за пораката на песните, која тие сакаат да ја канализираат преку своите зборови до читателите и на тој начин преку своите лични искуства, доживувања и предизвици (преку индивидуалното) да допрат и да внесат промени во општеството (во колективното).

Еден од стереотипите, за кои станува збор во поетското творештво на анализираните поетеси, е и стереотипот за „достојна“ женственост во патријархалниот модел, кој подразбира тивка и чиста сексуалност и ја означува женската страст како морално оспорувана. Женската сексуална страст и бурните емоции секогаш се прифаќаат како табу и нешто недостојно, како што пишува Куши Атолија „изразувањето на женската сексуалност е идентификувано како опасен и злонамерен елемент во секое постоечко патријархално општество. Патријархалната контрола бесконечно се стреми да ја ограничи и контролира женската сексуалност со цел да ги потчини жените и да ја негира нивната сексуалност. Иако сексуалните револуции се случија во различни делови од светот за да се нормализира манифестацијата на женската сексуалност, патријархатот сè уште се обидува да ја ограничи со цел да го ’стабилизираʿ општеството“ (Куши 2023: 2). Оттука, од големо значење е експлицитноста на анализираната поезија, која им пристапува отворено и директно на женската страст и похота, како и на сите процеси што се случуваат во телото во овие мигови. Со ваквата поетска стратегија сексуалноста не се третира како периферија, туку како легитимно искуство и знаење за сопственото тело. И токму таквата стратегија ја преместува жената од позиција на објект кон позиција на субјект кој именува, артикулира и присвојува. Како пример би ги навела стиховите на Голејшка, која отворено зборува за женската сексуалност и сексуалните потреби со одредена доза иронија и хумор, комбинирајќи го женското задоволување на потребите со кујнската мизансцена: „таа мастурбира скриена во шпајзот / меѓу теглите краставички старите вазни /.../ кујната е лом / во детската удрил гром / трите деца играат / каубојци и индијанци / прекипува сонот / прекипува и гулашот / некој го притиска чкрапалото на денот / оргазам / децата кивааt / во ходникот – неплатени сметки / неподмирени долгови / кон себе“ (Голејшка Џикова 2022: 98, „таа е“). Тој стих навестува една саркастична исповед на лирскиот субјект – таа нема свој приватен простор, свое приватно време, поради тоа што таа треба да направи сè, не успева во ништо. Поради тоа што децата се болни, кујната не е средена, сметки не се платени, но што прави таа? Тука Ана Голејшка Џикова вешто се однесува со доза на хумор кон, во својата суштина, сериозни и проблематични теми и притоа ги завиткува во комични ситуации – во сиот

хаос, лирскиот субјект го наоѓа својот мир во шпајзот, опуштајќи се преку телесно задоволување.

Исто така и во поезијата на Јулијана Величковска можеме да зборуваме за универзалната тема на љубовта и сексуалноста, како и во кратката песна „Ме болат сите Маи и Ацтеки за тебе“, каде што Величковска ја деромантизира љубовта и ја артикулира како радикално телесна: „Моето тело без шминка / Ти го дарувам / моето тело без чипка / прими го / Моето срце / крвава жртва / во цветен жртвеник е / пред Твојот Тотем оставено / на твојата милост / за Тебе“ (Величковска 2017: 44, „Ме болат сите Маи и Ацтеки за тебе“). Интересен е и насловот кој може да биде двозначен. Секако насловот ја довикува и асоцијацијата на личните имиња Маја и Ацо, та Величковска како да се поигрува со нивната звучна сличност, доведувајќи ја како конотација во врска со централноамериканските староседелски народи Ацтеки и Маи. Со тоа телесното се крева до ритуално ниво преку мајанско-астечката жртвена имагинација („крвава жртва“, „жртвеник“, „тотем“): љубовниот однос се претставува како обред на предавање и изложување на ранливост, каде субјектот свесно се остава „на твојата милост“. Големите букви (Ти, Твојот, Тебе) го потврдуваат читањето на Медиќ Лазаревски (2023) за „приматизирање“ на Партнерот – тој станува центар/инстанца на моќ, речиси божество, но токму тоа е двосмисленоста на песната: од една страна се покажува интензитетот на желбата, а од друга, се разоткрива опасноста од обожување што лесно преминува во самопоништување. Затоа, песната може да се чита и како критичка минијатура за динамиката на интимноста: љубовта како екстаза и ритуал, но и како ризик да се претвори во жртва кога Другиот ќе се постави како „тотем“ пред кој се остават телото и срцето. Уште еден пример во поезијата на Величковска е песната „Пес(на) за ’Donkey-dog‘“, во којашто поетесата гради еротика што намерно е антилирична: „Одеднаш / станувам свесна за своите колена / пред твојата пенеста челуст / листовите ми се грчат / пред твоите розови непца / белите заби... // Велат си лаел како магаре / еден поет од Ирска ми рече... // Мора да греши / овие лаежи прават кожата / да ми се ежи. // Одеднаш / станав свесна за твоето отсуство / од твојот лаеж остана / само ехо во темна празнина... // „Три години станаа / како ме зафана / лудо да ме мачи нашата љубов...““ (Величковска 2017: 10, „Пес(на) за ’Donkey-dog‘“). Тука особено во првата строфа имаме груб, суров ерос, деестетизирана, урбана еротика. Но, токму деловите на телото се доказен израз на сетилното уживање, или пак сетилни рецептори, потврда за физичката љубов. Машкиот лик е зооморфизиран, тој е претставен како крволочно куче спремно за напад, а таа како хипнотизирана, обземена жртва која се предава. Со тоа авторката ја предочува сликата

што го поврзува еросот со нагон и агресија, па интимноста се претвора во сцена на моќ и закана. Пресвртот со „отсуството“ и ехо во „темна празнина“ ја поместува песната од телесен набој кон емоционална трага. Песната ја прикажува урбаната сексуалност како мешавина од уживање, страв и постеротска празнина, при што животинската метафорика ја нагласува нескротливата страна на желбата, а телесните детали се доказ за нејзината непосредност.

Во однос на женската телесност и сексуалност би навела неколку примери од творештвото на Снежана Стојчевска, кратката лирска минијатура од два стиха „Телото ми е врело вретено / што чека да биде расплетено“ (Стојчевска 2022: 71) и одломката: „Надоаѓам како плима / во уредно концентрични циклуси / растам / наликувам на Божицата Мајка / округла, / топла, / натежната од плодност / сочна /.../ зрела / како полна месечина, / која чека да биде изедена / за да стане нечија / половина“ (Стојчевска: 46 „воздишки на летото и се насмевна, девојката со зима во името“). Во последните стихови жената се поистоветува со древните идеали на женственоста – со полната Венера, со зрелата и заоблена божица Мајка и со тркалезната полна месечина. Со тие толку типични компарации за женското тело, Стојчевска воспоставува еден дијалог со поетите, кои особено во романтизмот ја опејувале својата муза со тие атрибути. Но во својата песна, Стојчевска не ја остава девојката недопрена, возвишено света, туку не срамејќи се од реалноста, таа директно изјавува дека таа – лирскиот субјект – сака „да биде изедена / за да стане нечија / половина“.

Исто така и Јулијана Младеновска-Тешија пишува за женската страст. Илустративен пример се стиховите кои алудираат на чистење по „ноќта од страст“: „Ноќта од страст се распрсна како меурче / Ладниот туш замириса на кокос / Ракавицата за рибање ја истргна кожата / Во огледалото остана чудна слика / Полусмешна, полутажна / Со длабоки очи / Кај што само сеќавањата живеат“ (Младеновска-Тешија 2021: 18, „Ладен туш“). Водата и чисти, и освежува и разбиструва, враќа во реалност, па така и тука ладниот туш го враќа лирскиот субјект во реалноста, ја освестува, а огледалото пак со улогата на самоперцепција ја потсетува жената на минувањето на времето, коешто ги остава зад себе само сеќавањата.

Во песната „А во срцето, една сосем мала желба (Инспирирано од поетот Гане Тодоровски, Љубов (1069.)“, пак, со копнеж по телесното спојување го повикува саканиот: „*Дојди, ох дојди* / не ме давај на темнината / аждаја е со празни очи / не го викај сонцето / со тивки прсти побуричкај / во креветот, во телото / со јазикот испиши ја латинската / нека ми се сврти собата // *Дојди, ох дојди* / со затворени очи види / ме

оросиле капки / црвени ливчиња од рози / ми мирисаат стапалата на бегство / течам како вода / те љубам цврст / истиснувам – прашинка // *Милувам прашинка да си, / тих повеј да ми те донесе...*“ (Младеновска-Тешија 2022: 51, „А во срцето, една сосем мала желба“). Телесноста е артикулирана преку тактилни и сензорни глаголи („побуричкај“, „милувам“, „со јазикот испиши“), при што креветот и телото се изедначуваат како едно место на пишување/впишување на желбата; сексуалниот чин се претставува како јазик што ја превртува реалноста („нека ми се сврти собата“). Втората строфа ја засилува страста со телесни знаци и мириси. Страста тука е истовремено интензивна (превртува соба, тече како вода) и интимно суптилна (прашинка/повеј), што му ја дава поетската сила на текстот. Освен тоа, во песната „Врата“, во втората строфа Младеновска-Тешија ја изразува телесноста со следните стихови: „со раката ја допрев кривината на носот и се спуштив по мазниот образ / се загубив во главата полна со вкус на кожа, цврстина и густи, горчливи сокови / и сакав да те проголтам / и сакав да ти се насукам како брод / и сакав да те гребам без глас / и сакав да се лулам на твоите рамена како сидро“ (Младеновска Тешија 2022: 19, „Врата“). Низ низа анафорични „сакав“, желбата се засилува до граница меѓу страст и насилност („да ти се насукам како брод“, „да те гребам без глас“), при што морските метафори (брод/сидро) ја кодираат сексуалната привлечност како судир, закотвување и зависност – љубовта како нешто што те носи и те држи.

Во поезијата на овие авторки се забележува јасен отклон од стереотипот за „пристојна“ женска сексуалност како тивка, пасивна и посредувана преку машкиот поглед: женскиот ерос се именува директно, телото не е објект туку извор на говор, а желбата не е вина туку легитимно искуство. Преку фрагменти од телото и сетилни реакции (кожа, здив, јазик, колена, грч, мирис, течност), лирскиот субјект станува свесен за себе – се „враќа“ во сопствената материјалност, се чувствува себеси и е присутен во моментот, при што телесното функционира како место на самоспознание и автономија. Токму ваквите примери потврдуваат дека во поезијата од првите две децении на XXI век мотивите на телото и телесноста стануваат клучна стратегија: поетесите се поврзуваат со своето физичко тело и преку него ја артикулираат внатрешната состојба, страста и сетилното доживување, со што ја нормализираат женската желба како глас и како право, а не како табу.

4.2.3. Синтеза на анализираните родови стереотипи во однос на мотивот на телото

Анализираните писателки се навистина сосредоточени на своите тела, на женското тело, и некако чувствуваат дури должност и одговорност да ги отфрлат сите митови за совршенството на женското тело и да прикажат реална слика за оваа жива материја. Зборуваме за поезија која се оддалечува од интимната лирика, од прекумерната посветеност на зборовите, односно за поезија којашто покажува заедничка поетичка и идејна линија: женското тело не е декоративен мотив, туку централно поле на искуство, говор и отпор. Како што потврдуваат избраните стихови, овие поетеси се сосредоточени на телесноста како на жива материја што носи траги од страв, труд, желба, срам, дисциплина и насилство, па во тој контекст се чувствува и нивната „одговорност“ да ги отфрлат митовите за совршено, пасивно и безгрешно женско тело и да понудат реална слика за неговата ранливост, моќ и минливост. Поетското творештво на анализираните поетеси е цврсто вкотвено во секојдневието и, често со сарказам, иронија, грубост и провокација, го принудува читателот да се соочи со реалноста на женската живејачка.

Сумирано, опејувањето на женската физичка природа во овие текстови може да се опфати како: (1) прикажување на телото како минливо и несовршено, но вистинито; (2) критичка тематизација на телото како клучно место за рушење родови стереотипи и враќање на женскиот субјект во сопственото искуство и јазик; и (3) ревидирање на митовите за идеалната телесна убавина. Овие примери се селективни, но доволно илустративни за да се согледа современиот став: телото е истовремено услов на идентитетот и простор на борба, „дом и храм и затвор“, како што сугерира Голејшка Џикова: „не можеш да побегнеш никаде ана / ова тело е твој дом и храм и затвор“ (Голејшка Џикова 2022: 70, „затворена и слободна“).

Анализираните опуси на поетесите коишто несомнено веќе го изградија својот автентичен поетски израз, се и ќе бидат пример за оние што се родени од 1991 година наваму и кои допрва треба да се етаблираат на книжевниот и културниот простор во Македонија.

4.3. „Ново раѓање на зборот“

Периодот во кој создаваат и пред сè го профилираат својот поетски израз поетесите родени меѓу 1980 и 1990 е меѓу другото и време кога се раѓаат нови поетски гласови и на хоризонтот на македонското (женско) поетско писмо се исцртуваат нови поетско-книжевни насоки – во книжевниот простор во Македонија во изминативе

неколку години дебитираат повеќе од дваесетина нови автори, односно повеќе од десетина нови авторки[29] – поетеси кои веќе смело ја освојуваат оваа книжевна територија. Станува збор за поетесите од таканаречената петта генерација, родени меѓу 1990 и 2000 и подоцна (Калиа Димитрова [1991], Павлина Атанасова [1993], Моника Стојановска [1993], Ива Дамјановски [1996], Ивана Јовановска [1998], Викторија Ангеловска [2002], Марија Велинова [2003], Софија Тодороска [2003], Филипа Сара Попова [1998], Ива Петреска [2001], Емануела Ковачевска Китановска [2002] и многу други). Тоа е генерација поетеси која штотуку се раѓа, се развива и расте, но сепак може со сигурност да се тврди дека поетските гласови на петтата генерација навестуваат еден свеж ветар, силен бран на квалитетна, концизна и активна поезија како по својот квалитет, така и по својот квантитет. Токму за тоа сведочат двете најнови антологии; антологијата на младата македонска поезија *Ново раѓање на зборот* (2023) приредена од Весна Мојсова-Чепишевска и Иван Антоновски (според оваа антологија е и насловена дадената глава), како и веќе спомнатата панорама на македонска поезија пишувана од жени, од преродбата до денес наречена *Самодиви* (2023), приредена од Славе Ѓорѓо Димоски и Јулијана Величковска. Во првата антологија, меѓу четириесет и две млади поетеси, претставени се дури дваесет и пет поетеси родени од 1991 година наваму, што е повеќе од половина од сите приредени авторки, додека во панорамата *Самодиви* претставени се единаесет млади поетеси од петтата генерација. Како што покажува самата статистика, станува збор за мошне бројна генерација македонски поетеси, што навистина охрабрува и влева надеж за иднината во погледот на македонското (женско) поетско писмо. Повеќето од претставените поетеси во двете антологии веќе дебитирале со поетска книга, додека неколку од нив (Марија Ангеловска [1994], Филипа Сара Попова [1998], Ива Петреска [2001], Емануела Ковачевска Китановска [2002], Јована Стаматовска [2003], Макрина Јорданова [2004] и Драгана Стојадиновска [2004]), претставени во завршниот дел од антологијата *Ново раѓање на зборот* досега немаат објавена книга, но нивните објави во периодиката и на виртуелните платформи ветуваат дека тие допрва ќе се остварат[30]. Но, речиси сите поетеси од петтата генерација не се појавуваат и не делуваат исклучиво во некаков младински или алтернативен сегмент на

[29] Бидејќи предмет на овој труд се токму и исклучително македонски поетеси, на ова место станува збор само за женските поетски гласови во последната деценија на 21. век.

[30] На ова место треба да се додаде дека од годината на излегување на антологијата *Ново раѓање на зборот* (2023) до денес неколку од спомнатите поетеси веќе ја објавиле својата прва поетска книга (Марија Ангеловска [1994], Филипа Сара Попова [1998], Ива Петреска [2001], Емануела Ковачевска Китановска [2002]).

македонската книжевна сцена, туку веќе се препознатливи и афирмирани автори. Некои од нив веќе имаат освоено престижни книжевни награди или биле во потесен избор за такви признанија (на пример, Ива Дамјановски досега е најмладиот лауреат на наградата „Браќа Миладиновци“ на Струшките вечери на поезијата, добиена во 2020 година за книгата *Двоумење*, а Павлина Атанасова се најде во потесниот избор за истата награда во 2021 година со книга поезија *Големата прегратка*). Тие настапуваат и на меѓународни поетски фестивали надвор од земјата, вклучени се во антологии што не се ограничени со генерациски рамки и излегуваат и во Македонија и во странство.

Бидејќи станува збор за млади поетеси кои сè уште се „во раѓање“, нема да се задржувам предолго на нив, туку само накратко ќе ги спомнам и ќе се осврнам на неколку важни точки. Тие сè уште не се целосно творечки „заокружени“ – најчесто зад себе имаат по една објавена збирка и нивниот понатамошен развој допрва ќе се гледа – па затоа, барем засега, тешко е со сигурност да се тврди дека токму со нив започнува јасно дефинирана нова стилско-формациска етапа во македонската поезија. Сепак, иако не може прецизно да им се припише единствен стил, насока или заеднички поетички обележја што би ја одредиле целата генерација, нивното пишување веќе се препознава како нов и значаен момент во развојот на македонската поетска реч – како свеж импулс што најавува промени, но сè уште не се артикулирал во една доминантна и јасно профилирана заедничка поетика.

Кај поетесите од петтата генерација се забележува интересна смена на чувствителноста во однос на претходните поетски бранови. Додека кај авторките родени во осумдесеттите години на минатиот век силно се наметнуваше впечатокот на замор од постмодернистичките техники (како колажноста, цитатноста, палимпсестното наталожување и играта со книжевните кодови) и истовремено постоеше и јасна потреба кај дел од нив да се раскине со традицијата и да се експериментира со секојдневниот јазик, со урбаните слики, со „обичните“ предмети и ситуации преведени во нов поетски дискурс, денес, пак, кај значаен дел од помладите авторки како да се јавува поинаква „загушеност“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2023): не само од постмодернистичката техника, туку и од самото упорно дистанцирање од традицијата и од експериментот како самоцел. Иако некои од нив дебитирале со поетика што е јазично смела и формално разбиена, кај многу од нив се чувствува импулс за повторно приближување кон одредени „постабилни“ решенија – кон ритамот, кон појасната лирска линија, па дури и кон елементи на традиционално стихотворење што ги препознаваме кај претходничките, особено во периодите пред зрелиот модернизам или во неговите

рани/средишни фази во македонската поезија. Тоа не значи враќање наназад или реставрација на старото, туку повеќе личи на барање нова рамнотежа: како да се зачува современата чувствителност, а притоа да се најде јазик што ќе има тежина, јазик што може да понесе и мисла и емоција без да се распадне во фрагменти само затоа што фрагментот е модерен? Токму поради ова, тешко е оваа генерација да се опише со една јасна, цврсто дефинирана поетика или со единствена стилска матрица. Во нивните книги и во песните застапени во избори и антологии се гледа разновидност – различни писма, различни тонови и различни начини на градење на песната. Но она што сепак ги поврзува е едно особено искуство на неодреденост: тие зборуваат за нешта што не се до крај „чисти“, не се стабилни, не се лесно именливи и не можат да се прогласат за конечни вистини, како што набљудуваат приредувачите Весна Мојсова-Чепишевска и Иван Антоновски (2023) и како што покажуваат и самите стихови: „Никој не знае што точно стои / зад сите збунети растојанија, / единствено знае дека го прават да се чувствува / немоќно / додека неуспешно се обидува да даде некаква смисла / на оддалеченоста“ (Стојановска, „Има и такви денови“ во „Ново раѓање на зборот“ 2023: 60). И токму затоа нивните песни често се слоевити и отворени, со значења што се менуваат зависно од аголот на читање. Во таков контекст, не е случајно што во нивните стихови се јавуваат мотиви на растојание, отуѓување, недофатливост, како и обиди да се „допре“ нешто што постојано бега – градот како место на посакувано постоење, телото што се протега меѓу простори („Сакам // да бидам толку мала, /.../ што невидлива ќе се чинам /.../ толку мала што речиси ќе ме нема / и овој град веќе нема да ми биде тесен.“ [Дамјановски: „Милосрдие“]), идентитетот што се пакува „во мала патна торба“. Таа сензибилност го претвора поетското „јас“ во фигура што постојано се движи: меѓу блискост и оддалеченост, меѓу желба за припадност и потреба за оддалечување, меѓу копнеж за смисла и свест дека смислата не се нуди како готов одговор („сакам да ги испружам рацете / доволно за да го допрам градот / во којшто сакам да постојам“ [Ангеловска, во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 102] или „...се протегнувам / од едно до друго море / и од еден до друг бескрај / се пакувам во мала патна торба.“ [Јовановска, „Мала патна торба“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 94]).

Она што особено се истакнува е дека овие поетеси ретко остануваат затворени само во интимата. Дури и кога песната е заплетена од лична емоција, од внатрешна дилема или од приватна рана, тие брзо стигнуваат до судир со стварноста: со светот што притиска, со времето во кое се живее, со колективните стравови и општествените неправди. Како пример можат да се издвојат стиховите на Ивана Јовановска: „Сношти

сонив војна / што раѓа апокалипса // Штом сонувам војна / го преуредувам подрумот како засолниште. /.../ Скоро секогаш сонувам војна / и на календарот прецртувам / ден по ден. / Во меѓувреме, / пијам повеќе, / јадам со сласт, / дишам повеќе од препорачаното. / И молчам, / колку што ми е дозволено.“ (Јовановска, „Сношти сонив војна“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 92). Песната кај нив често се создава токму во тој судир – како напрегната зона во која внатрешното и надворешното се судираат, па јазикот станува и сензор и оружје. Од тој судир произлегуваат стихови како оние на „Мирис на звукот што иде однатре / кине страни испишани во воздух / Парчосува дупки и корне крици. / Приблесоци, скици, стуткани в клопче // Заринкано в ќош на одаи тајни / – Врисокот секна, сон се точи“ (Марија Ангеловска, „Утро“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 178). Ако кај дел од претходната генерација силно се отвори теми за родово ослободување и за рушење на стереотипите, кај овие поетеси таа борба често се проширува во поширока етика: во потрага по сеопшта правда, по достоинство, по право на постоење без страв и без „администрација“ на идентитетот.

Во оваа поезија „во нивните стихови понекогаш видливо се крши границата помеѓу светото и профаното“ (Мојсова-Чепишевска и Антоновски 2023: 27), како што на пример во песната „секретарка на бога“ на Марија Велиновска: „да работеше бог во администрација, / можеби и немаше да е толку лошо, / тој исфустриран од државата, / а ние од него /.../ да имаше бог секретарка, / сигурно сè подобро ќе беше, / да имаше бог секретарка / се обложувам марија ќе се викаше“ (Велиновска, „секретарка на бога“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 106). Но, сепак поезијата останува нешто свето, напати воздигнато и божествено, како пишува Рената Пенчова: „Песно, ми простуваш ли? / Како црквата што им простува на грешниците. / Преспан е молкот на народот, / ко осаменик за исповед.“ (Пенчова, „Палиндромни изрази“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 143). Дури и кога во стиховите се чувствува резигнација, чувство дека светот разочарал или дека иднината се распаѓа „во делови“ („Си заминувам оттука. / Одам да се прегрнам со сите маала / низ кои можам слободно да чекорам.“ (Јовановска „Никогаш повеќе“ во „Ново раѓање на зборот“, 2023: 93), самото инсистирање да се пишува и да се именува тоа разочарување е знак на вера: вера дека јазикот сè уште може да направи нешто, дека кажаното не е залудно.

Низ многу од овие книги и ракописи градот (особено Скопје) се појавува како постојан лик, а не само како позадина. Тој е понекогаш шифриран и маглив („затоа го сакам мојот град / иако тој не ги сака моите гради“ [Дамјановски 2022: „Гравитација“] или „Во оваа магла / не можам да видам дали имаш душа“ [Дамјановски 2019: „Скопје“]),

понекогаш груб и конкретен, понекогаш „адолесцентен“ – преполн со енергија („Градот, пропаднат адолесцент / се оживеа толку многу што се изгуби / сам во својата котлина“ [Петреска, „Градско дете“ во „Ново раѓање на зборот“ 2023: 188]), но и со самоуништувачка изгубеност. Градот е место каде што поетското „јас“ сака да постои, но и место што го оттурнува; простор што ветува припадност, а испорачува немир. Преку сликите на градот, овие поетеси често зборуваат за поширокаta состојба на светот: за кодовите што треба да ги „читаш“ за да опстанеш, за маглата што ја заматува реалноста, за котлината како метафора за затвореност или повторување. Така урбаното искуство станува парадигма за современото живеење: постојано вмрежено, преплавено со знаци, но гладно за смисла и за човечка блискост.

Ако треба да се сумира, „петтата генерација“ македонски поетеси се чита како поле во кое се судираат различни стратегии на пишување – од повраток кон појасна лирска линија до фрагмент, од исповед до критичка минијатура, од нежност до експлозија. Сепак, може да се препознае заедничкиот нерв во тоа што тие ја доживуваат поезијата како реален чин, како настан што се случува „тука и сега“ и што мора да ја допре стварноста, да ја испраша, да ја пробие. Нивната песна се потврдува во непрекинат судир со светот – со личното и колективното, со интимното и политичкото – и токму во тој судир се раѓа впечатокот дека во македонскиот книжевен простор веќе настапува нова творечка струја: струја што верува во поезијата не како украс, туку како јазик што може да отвори простор за мисла, отпор, солидарност и, на крај, за можноста работите да се замислат поинаку.

ЗАКЛУЧОК

Докторската дисертација *Македонско женско поетско писмо* ја истражува македонската женска поезија како автентично и автономно поетско писмо, чија прогресивна дејност не само што ги рефлектира круцијалните промени во општеството, туку и ја конструира и обновува концепцијата за женското писмо во македонската литературна традиција. Со оглед на недостигот на книжевни критики, описи на развојот на македонското женско поетско писмо и анализа на одделните опуси на македонските поетеси, истражувањето се темели на тезата дека во рамките на македонската литература постои недостиг од сознанија во однос на улогата, значењето и придонесот на поетесите во развојот на македонската поезија. Оттаму, предмет на оваа докторска дисертација е женското писмо во македонската современа поезија. Од тоа произлезе конкретниот интерес на овој труд, кој се идентификува во повторно исчитување и длабинска анализа на конкретните дела напишани од жени со цел да се опише или попрецизно, да се назначи во главни црти и насоки развојот на современото македонското женско поетско писмо од самите почетоци (1960), па сè до најмладите авторки кои допрва го развиваат својот поетски израз. Задачите на овој научен труд подразбираат дефинирање на женското писмо, аргументација на оправданоста и полезноста на поимот, наспроти неговите опоненти и во контекст на современиот спектар на бројни родови идентитети. Во оваа дисертација се тргнува од тезата дека женското поетско писмо наметнува потреба од негово повторно длабинско исчитување со цел согледување на континуитетот и развојот, како и дека преку тематска анализа се утврдуваат неговите клучни одлики, при што мотивот на телото и женската телесност се издвојуваат како централна категорија. Оттука, освртот на македонското женско поетско писмо во истражувањето се темели врз мотивско-тематската анализа на иманентното поетичко писмо на македонските поетеси, со што во трудот се издвојуваат спецификите на македонското женско поетско писмо и неговите доминантни обележја. На ова место важно е да се нагласи дека при изборот на анализираните поетски опуси, акцентот е ставен врз мотивот на телото во неговите различни манифестации како заеднички именител, односно како исходиште на сите анализирани поетски опуси. Истражениот материјал е репрезентативен корпус од македонската поезија и се состои од поетските опуси на одделни поетеси од неколку генерации. Моделот на анализа кој се применува во ова истражување се заснова на интердисциплинарен пристап: гинокритика, феминистичка теорија, социолошки аспекти и дескриптивна анализа, со намера да се

одрази комплексноста и повеќеслојноста на поетското писмо во Македонија. Трудот го отпочнува истражувањето со дефинирање на поимот женско писмо. Поглавјето „Женското писмо во теориските размисли“ ја презентира концепцијата „женско писмо“ како комплексна и контекстуална тема во теоријата на литературата и книжевната критика. Таа го истакнува развојот на женското писмо од раните позиции на авторките до неговото етаблирање како на светската културна сцена, така и на македонската преку две главни струи: француската школа, која го приврзува значењето на женскиот род кон јазикот и содржината на писмото (женското писмо како резултат на манифестацијата на женските искуства и телесноста надвор од традиционалниот јазик – *женско писмо* или *écriture féminine*), и американската школа која го дефинира женското писмо преку полот на авторката и гинокритиката, истражувајќи ја женската книжевна традиција и нејзините заеднички карактеристики и маргиналности (*women's writing*). Теоретската расправа за односот пол – род не е од клучен интерес за овој научен труд, затоа што во однос на предметот на проследување во контекст на македонското женско поетско писмо и не се налага поинакво аспектирање, односно разгледување. Вториот дел од оваа глава „Македонското женско поетско писмо“ ги истражува почетоците и неговиот развој. Развојот всушност започнува со усното предание, кое го претставува првиот темел за појавата и развојот на македонското женско творештво, и за појавата на првите записи на маргините во црковните книги, се развива во зборовите и интерпретациите на жените-пејачки и нивното запишување, а подоцна се појавуваат првите регистрирани поетеси во XIX и XX век. 1960-та година претставува пресвртна точка за македонското женско писмо, бидејќи во таа година излегуваат дебитантските стихозбирки на две македонски поетеси; *Сребрени, ноќни игри* од Даница Ручигај и *Грешница* од Евгенија Шуплинова. Според генерацискиот клуч, според годините на раѓање, македонското поетско женско писмо засега познава пет генерации македонски поетеси и овој труд ја следи таа предложена генерациска поделба. Следејќи ја генерацискатa поделба изложена во поглавјето „Македонското женско поетско писмо“, во трудот се проследува периодизацијата на женското поетско писмо како динамичен и повеќеслоен процес на естетски, тематски и поетички преобразби. Во аналитичкиот дел, од секоја генерација[31] се издвојуваат репрезентативни поетски опуси на авторки[32] чие творештво е избрано врз

[31] Бидејќи станува збор за млади поетеси што сè уште се во развој и нивниот понатамошен расцут допрва ќе се гледа, во овој докторски труд поетесите од петтата генерација се претставени само преку краткиот осврт на нивните дела.

[32] Од првата генерација се издвојуваат Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова, од втората генерација Светлана Христова-Јоциќ, Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан, од третата генерација претставен е опусот

основа на нивната поетичка иновативност, специфичниот однос кон телото и телесноста и нивната способност да артикулираат нови модели на женски субјективитет. Токму преку овие селектирани поетски гласови се овозможува увид во клучните пресврти и нови поетички насоки што ги означуваат поединечните генерации. Во тематско-мотивската анализа посебен акцент се става на аспектот на телесноста како централен поетички и интерпретативен концепт. Телесноста тука не се разбира исклучиво како тематска преокупација, туку како сложен дискурзивен простор во кој се пресекуваат идентитетските, родовите, јазичните и културните кодови. Таа функционира како медиум преку кој субјектот се впишува во текстот, но и како поле на отпор, преиспитување и редефинирање на доминантните наративи за женственоста. Во таа смисла, секоја од анализираните авторки внесува специфична новина. Хронолошки може да се проследат јасни иновативни поетички придонеси што ги внесуваат одделни претставнички на поединечни поетски генерации. Поезијата на С. Христова-Јоциќ се издвојува по тоа што ги инаугурира женските архетипови и митови во својата поезија, со што ја воспоставува примордијалната жена и женската телесност како темелна поетска матрица. Кај Катица Ќулавкова, пак, се забележува ослободено и неконвенционално пишување за (женскиот) ерос преку комплексна двосмисленост и асоцијативност. Поезијата на Лилјана Дирјан внесува поинаква поетичка парадигма заснована врз синестетичен и сетилно-интензивен израз, каде што спецификата се идентификува и во уникатно љубовно изразување преку густативно-сетилното познание. Наспроти тоа, поетиката на Лидија Димковска се одликува со јасно движење од личното и интимното кон колективното и општественото искуство, при што воведувањето на Другиот/Другата станува клучен конститутивен елемент на лирскиот исказ. Конечно, поезијата на четвртата генерација поетеси (Снежана Стојчевска, Јулијана Младенова-Тешија, Биљана Стојановска, Елена Пренџова, Јулијана Величковска и Ана Голејшка Цикова) во преден план ја става секојдневноста, при што телото се поставува како централно поле за истражување на родовите прашања, стереотипите и социјалните улоги. Оттука, овој труд не ја опишува историјата и не го конструира историскиот развој на македонското женско писмо во линеарна смисла, туку се обидува да ги мапира новите огласувања на женственоста, новите начини на артикулација на телото во поезијата и новите стратегии на поетското

на Лидија Димковска, а од четвртата генерација се истакнуваат повеќе поетски гласови – Снежана Стојчевска, Јулијана Младенова-Тешија, Биљана Стојановска, Елена Пренџова, Јулијана Величковска и Ана Голејшка Цикова.

самопозиционирање. Преку таквиот пристап, фокусот се поместува од историска систематизација кон аналитичко препознавање на трансформацијата и креативната иновација во современата поетска практика. Од овој аспект втората глава „Телото како храм на љубовта (почетоците на македонското женско писмо со поезијата на Даница Ручигај и Евгенија Шуплинова)“ ги претставува почетоците на македонската женска поезија и првите две македонски поетеси кои дебитирале во истата година, во 1960. Токму поради нивното првенство, за анализата се одбрани овие две први македонски поетеси. Овој дел накратко ги дава главните одредници за нивниот живот и ја допира темата на нивната подзаборавеност, на која биле изложени со години (и делумно сè уште се) во рамки на канонот на македонската литература и култура. Анализирани се двете стихозбирки на Д. Ручигај – *Сребрени ноќни игри* (1960) и *Заробеници на ветрот* (1963), како и три стихозбирки на Е. Шуплинова – *Грешница* (1960), *Тагата на црвениот каранфил* (1964) и *Неспокој* (2003). Тие во своите поетски творби релативно ретко го акцентираат телото како самостојна тема. Напротив, ги истакнуваат интимата, душевниот свет и внатрешните искуства, користејќи метафорички споеви за да ја опишат болката и телесните доживувања на начин кој нагласката ја става на психолошката состојба и на личната порака. Но, сепак, треба да се истакне храброста што ја имаат овие две поетеси во нивното сублимно, но присутно ослободување од тогашните предодредени општествени претстави за жената – ретките стихови од нивниот опус кои дефинитивно ја навестуваат новата жена, која пишува за себеси, за своето тело, своите страсти и за својата плодност. Главниот мотив во нивните песни е недвојбено љубовта, односно љубовната болка и тагата што ја предизвикува. Во нивните песни, телото (ако е присутно) најчесто служи како симбол за болка, сомнеж и ограничување, но се третира како дел од идентитетната кохезија што не е експлицитно изложена, туку скриена, со нивна посебна лирска „интима“.

Понатаму со појавата на втората генерација поетеси (родени меѓу 40-тите и 50-тите години на 20. век), започнува еден од најплодните периоди на македонското женско поетско писмо, чии претставнички се претставени во главата „Возлетот на женскиот поетски глас“. Втората генерација е заслужна за профилирањето и осамостојувањето на женскиот поетски дискурс во македонската литература, радикално отстапувајќи од традицијата и надминувајќи го стереотипот на сентиментално писмо. Нивниот новум се темели на преминот од „емоционалното исповедно“ писмо кон поетиката која ги проблематизира јазикот, субјективноста и реалноста како сложени и повеќеслојни категории, со автономен и критички лирски глас. Во даденото истражување особено се

истакнати Светлана Христова-Јоциќ, Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан. Иако воопшто во тој период се воздигнуваат и зајакнуваат многу други важни и проминентни женски поетски гласови (како Вера Чејковска, Гордана Михајлова-Бошнакоска, Весна Ацевска и сл.), кои исто така се дел од канонот на македонското поетско писмо, но изборот на поетесите опфатени во овој труд е направен свесно и со јасна методолошка намера. Имено, токму овие поетеси овозможуваат издвојување на три различни плана на женственоста, односно три препознатливи типа на женското поетско писмо. Нивните поетски опуси најпрецизно го рефлектираат развојот на мотивско-тематскиот комплекс на телото и телесноста, притоа хронолошки ја артикулираат и динамиката на развојот на оваа тема, што е претставено во наредните глави од овој труд.

Во главата „Архетипското и митското во поезијата на Светлана Христова-Јоциќ“ претставено е поетското творештво на Светлана Христова-Јоциќ. Таа се истакнува поради нејзиното првенство во интуитивното опејување на модусот на опстојување на примордијалната жена, што ја поставува како основа за понатамошните поетеси. Нејзиното творештво ги воведува архетипските слики од бајките, митот и исконската духовност, по што трудот ја анализира нејзината поетика преку митското и архетипското, со посебен акцент на мотивите на „Дивата жена“ и „Големата мајка“, особено во збирката *Ea* (1984) како целина. Имено Светлана Христова-Јоциќ преку таа женска субјективност, која се идентификува и искушува себеси, го понесе женското писмо на сосема поинакво рамниште пишувајќи за женското тело, за исконските елементи на женската телесност. Тоа укажува на зацврстувањето на самосвеста на македонските поетеси за физичката димензија на својот идентитет, што го посочува и поетското творештво на Катица Ќулавкова и Лилјана Дирјан. Во нивните стихови телесноста се приближува кон јавниот дискурс преку теми како еротичноста, мајчинството и политичката позиција. Ова ги открива новите начини на самоидентификација и самопрезентација на жената како субјект во време на општествено-историски промени, кои ги рушат старите предрасуди за женската сексуалност и моќ.

Во поглавјето посветено на поезијата на Катица Ќулавкова, анализата на нејзината иманентна поетика пред сè се фокусира на љубовната поезија и на еротизираната асоцијативност. Ќулавкова, меѓу другото, во својата поезија се ослободува од општествените стеги за (не)конвенционалното во однос кон женскиот ерос и страст и пишува сликовито, со иновативни метафори и постојано е заиграна во двосмисленоста и асоцијативноста. Стиховите на Ќулавкова се градат низ линија

којашто телесното и афективното не ги едначи само со генеративните начела на говорот, туку ги перципира како продуктивен принцип што ги создава сликата, ритамот и пред сè асоцијативната логика на стихот. Докторскиот труд во овој дел ги претставува и теориските поставки на Михаил Епштејн за филозофијата на телото, бидејќи неговата перспектива го надминува телото како исклучиво биолошка даденост и го постулира како културно и семиотички посредуван простор на значење, раскрсница на сетилноста, јазикот и искуство на поединецот. Епштејновата рамка дава релевантна методолошка основа за толкување на еротизираната асоцијативност во поезијата на К. Ќулавкова. Со неа можеме да проследиме како телесниот импулс се претвора во симболичка форма, како сетилната жед се трансформира во јазична стратегија, и како еротското станува средство за конструирање на лирскиот субјект, за неговата перцепција и односот кон светот.

Лилјана Дирјан е уште еден од клучните женски гласови кои ја афирмирале македонската женска поезија и македонската поезија воопшто. Нејзиното богато поетско творештво е презентирано во главата „Маќепсништво и фаталност во кујнската мизансцена во поезијата на Лилјана Дирјан“. Со својот синестетичен и сетилно-интензивен израз, спецификата на Дирјан се темели на депоетизација, бриколаж и уникатно љубовно изразување преку густативно-сетилното познание. Така нејзиното творештво го означува влегувањето во нов период на македонското женско поетско пишување, претставувајќи ја дивата, неконвенционална женска природа која низ уникатни, неклишејски метафори ја гради сопствената идентичност и автентичното искуство, поставувајќи ја кујната како метафора за поетската умешност и творечки процес на спојување на дивото и културизираното. Бриколажот како метод на адаптација и смирување на нескротениот перцептивно-реторички материјал често ја темели тематиката на дивината во нејзината поезија.

Во третата глава претставено е и поетското творештво на Лидија Димковска, која претставува мост помеѓу втората и третата генерација, како и главната транзитна точка помеѓу третата и четвртата генерација. Сепак, според генерациската поделба Лидија Димковска ѝ припаѓа на третата генерација македонски поетеси, што се препознава и во нејзиниот поетски израз: тој драстично се дистанцира од традиционалните и поранешни поетски модели, и доследно ги вклучува карактеристиките на постмодернизмот. Така во третата генерација, која ги поставува темелите за новиот поетски израз, Лидија Димковска продолжува да ја преосмислува улогата на телото како активен лирски субјект наместо како објект на наративите. Телото станува место на протест, политичка

позиција и средство за кршење на родовите стереотипи. Читајќи ги стиховите на Димковска, може да се заклучи дека поетесата постојано јасно се движи од личното и интимното кон колективното и општественото искуство: индивидуалната перспектива се проширува во простор на заеднички прашања и споделени трауми. Во таа насока, нејзината поетика може да се опише како изразено одговорна и ангажирана. Во рамките на ова поглавје се покажа дека значајна улога има воведувањето на Другиот/Другата во исказот, што е воедно и реторичка постапка, и етички и поетички избор што го отвора текстот кон повеќегласието. Во нејзиниот поетски израз телото се слика како минливо и ранливо, но и како потенцијал за радикална критика на социјалните норми и за мобилизација на читателот за гледање подлабоко. Така, во контекстот на континуитет и трансформација, телото за неа станува централна точка на идентитет, етика и политичка порака во македонската женска поезија. Токму затоа поетското писмо на Лидија Димковска е релевантно не само за насоките на современата македонска поезија, туку и пошироко, како критички коректив на општествените навики на мислење и вреднување.

Четвртата глава се нарекува „Детабуизација на телото или телото на секидневната во македонското женско поетско писмо во првите две децении на 21. век“ и ја истражува поетиката на помладите генерации македонски поетеси. Станува збор за извонредно раздвижена и плодотворна четврта (родени околу 1980 – 1990) и петтата генерација (родени меѓу 1990 и 2000: Ива Дамјановски, Моника Стојановска, Ивана Јовановска, Викторија Ангеловска, Софија Тодороска, Марија Велинова и сл.) поетеси кои создаваат во последните две децении. Поезијата на четвртата генерација често го артикулира секојдневието како критичка сцена за преговарање на нормите за интимност, семејство, партнерство, работа и грижа, се движи помеѓу исповедноста и дистанцата, со ирониja, минимализам или прецизна сликовитост, и со засилена интертекстуалност кон поп-културата и урбаниот дискурс. Формално, тие работи носат фрагментарност, монтажност и жанровска порозност (приближувања кон есеј, дневник, документарно или наративно пишување), што го рефлектира модерното искуство на прекин и медиумска хетерогеност, а телото се позиционира како централна семиотичка и етичка категорија за моќта, срамот, насилството и отпорот. Истовремено, активностите во книжевната инфраструктура ја шират рецептивната сфера и го зголемуваат видливото присуство на женските искуства како легитимна и естетски продуктивна тема, што придонесува за постепено преуредување на домашниот канон. Во овој дел од трудот издвоени се следните поетеси: Снежана Стојчевска (1980), Јулијана Величковска (1982), Биљана Стојановска (1984), Елена Пренџова (1985), Ана Голејшка Џикова (1987) и

Јулијана Младеновска-Тешија (1969). Тие се издвојуваат затоа што нивните стихови ја илустрираат актуелната позиција на женскиот субјект кон телото како централно поле за истражување на родовите прашања, селективните стереотипи и социјалните улоги на жената. Во поезијата на овие авторки се истакнува јасен отклон од стереотипот за „пристојна“ женска сексуалност, каде женскиот ерос и телото не се објекти, туку извор на говор и самосознание; лирскиот субјект се враќа во својата материјалност, станува свесен за себе, и телесното станува место на самоспознавање и автономија. Токму ваквите примери потврдуваат дека мотивот на телото и телесноста во последните две децении е клучна стратегија за нормализација на женската желба како глас и право, а не табу. Нивното творештво служи како пример за новиот женски поетски израз во Македонија, особено за оние родени од 1991 година наваму.

Со таков опис и таква анализа, дадениот труд дава една општа претстава за значајните особини на македонското женско поетско писмо, тематски го лоцира и претставува продлабочен осврт на македонското женско поетско писмо. Како резултат на применетите методи и анализи, се потврдува дека женското поетско писмо во македонски контекст не може да се сведе на второстепено место во канонот; напротив, тоа претставува клучен двигател за развојот на поетската практика и теорија во Македонија. Детална анализа на опусот на различни поетеси ја заснова тезата дека женското писмо може да биде и носител на идентификацијата и на борбата против родовите стереотипи. Примерите од авторките претставени во оваа докторската дисертација потврдуваат дека телото не е само биолошки конструкт, туку социјален и културен дискурс. Овој континуиран развој овозможи македонското женско писмо да не биде само репрезентација на лични искуства, туку и активна форма на социјална критика и креативно обновување на националниот литературен канон. Телото како мотив се појавува како централна парадигма за разобличување и повторно конструирање на женскиот субјект. Дополнително, тоа доведува до посилна поврзаност меѓу теоријата и праксата, помеѓу анализа и творештво, на пример во поезијата на различни генерации и на различни поетеси од Македонија. Мотивот на телото се појавува како доверлив водечки мотив кој ја урива стереотипната поделба и овозможува да се постават основи за женското самосвесно место во јазикот и општеството. Примената на конкретни примери од различни авторки и генерации демонстрира дека телесноста не е само личен мотив, туку социјално конструиран чин што ја артикулира женската позиција и ја одредува хармонијата помеѓу личното искуство и јазичниот израз.

Како практични насоки со кои може да се прошири даденото истражување, се предлага продлабочено да се разгледаат јазично-стилските карактеристики на секоја поетеса, за подобро да се разберат механизмите на телесноста и Другоста на различните генерации. Исто така, проширувањето на корпусот со повеќе авторки и од поширок временски дијапазон, со цел да се зголеми репрезентативноста на поетесите и да се оцени степенот на нивната застапеност низ различни периоди, би било од големо значење. Од посебен интерес за идно истражување несомнено би било и споредбено истражување со женските писма од други југоисточни, словенски и балкански земји за да се утврди дали концептот „женско писмо“ има специфични локални обележја и значење.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

Библиографија на латиница:

Atwood, Margaret. 1990. *The Female Body*. Michigan: The Michigan Quarterly Review.

Bashkirtseff, Marie. 1997. *I Am the Most Interesting Book of All: The Diary of Marie Bashkirtseff*. Mchigan: Chronicle Books.

Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. USA: Harvard University Press.

Blaike, Andrew. 1999. *Ageing and popular culture*. Cambridge etc.: Cambridge Universuty Press.

Bolen, Jean Shinoda. 1984. *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*. Harpercollins.

Burkert, Walter. 1985. *Greek Religion*. Cambridge: MA: Harvard University Press.

Cavarero, Adriana. 2005. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.

Carter, Claire. 2016. "Still Sucked into the Body Image Thing: The Impact of Anti-aging and Health Discourses on Women's Gendered Identities." In *Journal of Gender Studies* 25 (2): 200–214. Accessed [23.8.2025], https://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=10&sid=6de08b4b-5c90-4947-93f9-9a8e951ca2b2%40sessionmgr104&bdata=JkF1dGhUeXBlPWlwLGNvb2tpZSx1aWQmbGFuZz1jcyZzaXRlPWVkcy1saXZlJnNjb3BlPXNpdGU%3d#AN=114514492&db=sih

Cixous, Hélène, et al. 1976. *The Laugh of the Medusa*. Signs, vol. 1, no. 4, pp. 875–893. JSTOR, Accessed: 18 February 2024; www.jstor.org/stable/3173239

D'Agostini, Alessia. 2022. *Femmes Fatale as Mythological Creatures in Romantic and Victorian Poetry*. in chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://thesis.unipd.it/retrieve/6e095ec5-ff9f-4d51-ba70-c36624028273/Alessia_D%27Agostini_2008184.pdf.

De Beauvoir, Simone. 1999. *Gender and Testimony.* Cambridge: Cambridge University Press.

De Beauvoir, Simone. 2010. *The Second Sex.* New York: Vintage Books.

D.K. 2023. *Žensko telo ni samo žensko, pripada tudi družbi in državi*. In Mladina. 2023. https://www.mladina.si/222847/zensko-telo-ni-samo-zensko-pripada-tudi-druzbi-in-drzavi/. Acessed 15.6.2025.

Đurić, Dubravka. 2009. *Poezija, teorija, rod. Moderne i postmoderne američke pesnikinje*. Belgrade: Orion art.

Elkin Lauren. 2018. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris New York Tokyo Venice and London*. New York: Farrar Straus & Giroux.

Eller, Cynthia. 2001. *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Won't Give Women a Future*. Boston: Beacon Press.

Elsworth Macaulay. 2023. *The Great Mother Archetype, The mythological motif that dominates Western culture*. Accessed [23.8.2025], https://medium.com/publius-corner/the-great-mother-archetype-96207aea5a48

Estramiana, J. L. Á., Galdós, J. S., & Ruiz, B. F. 2007. *De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, (11), 132-148.

Flugel, John Carl. 1950. *The Psyschology of clothes*. London: Hogart Press.

Foucault, Michel and Miskowiec, Jay. 'Of Other Spaces' in *Diacritics.* 198. 16, no. 1: 22–27. https://doi.org/10.2307/464648.

Fontannaz-Howard, Lucienne. 2021. *Re-illuminating Defeated Female Archetypes and their Legacies for a Female Imaginary. Thesis (Professional Doctorate).* Queensland: Queensland College of Art.

Gajeri, Elena. 1999 ‘Studi femminili e di genere.’ In Gnisci, Armando. (Ed.). 1999. *Introduzione alla letteratura comparata*. Bologna: Bononia University Press. 339-352.

George Santayana. 1896. *The sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Dover: 24.

Jovanovski, Alenka. 2026. *o pH nevtralni za življenje in smrt Lidije Dimkovski*. In https://pesnice.si/alenka-jovanovski-lidiji-dimkovski/. Accessed 8.2.2026.

Jung, Carl Gustav 1951. 'The Psychological Aspects of the Kore' In S. H. Read, M. Fordham & G. Adler (Eds.), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd ed., Vol. 9(I) (1959), New Jersey: Princeton University Press. 182-203.

Jung, Carl Gustav. 1954. 'Archetypes of the Collective Unconscious' In S. H. Read, M. Fordham & G. Adler (Eds.), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd ed., Vol. 9(I) (1959), New Jersey: Princeton University Press. 3-41.

Južnič, Stane. 1998. *Človekov telo med naravo in kulturo.* Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Khushi, Atolia. 2023. 'The Female Body: 21st Century Perspective(s) of Women’s Sexuality in the Post-World War Society.' In *Lapis Lazuli: An International Literary Journal*, vol. 13, no. 2.

Leeming, David, and Jake Page. 1994. *Goddess: Myths of the Female Divine*, New York, Oxford University Press.

Lenart, Romana. 2002. *O oblačenju: diplomska naloga*. Ljubljana: Naravoslovnotehniška fakulteta Univerze v Ljubljani.

Luczynka-Holdys, Malgorzata. 2013. *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub.

Lyotard, Jean-François, and Deborah J. Clarke. 1978 'One of the Things at Stake in Women’s Struggles' in *SubStance*, vol. 6/7, no. 20, 1978, pp. 9–17. JSTOR, https://doi.org/10.2307/3684634. Accessed 16. 11. 2023.

March, Rebecca Claire. 2017. *Trauma and the Female Body: An Exploration of Representations of Women in Contemporary Women’s Writing.* brightONLINE, Issue Number Seven. http://arts.brighton.ac.uk/projects/brightonline/issue-number-seven/in-those-eyes2

Markov, Slobodanka. Milojević, Ivana. (ed.). 2001. *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran publishing.

Marzano, Michela (ed.). 2007. *Dictionnaire du corps*. Paris: PUF.

McNally, Amanda. 2019. *The Gendering of Death Personifications in Literary Modernism: The Femme Fatale Symbol from Baudelaire to Barnes. Electronic Theses and Dissertations*. https://dc.etsu.edu/etd/3669 Accesed: 16.11.2023

Merleau-Ponty. 1968. *The Visible and the Invisible, followed by working notes*. In Lefort, Claude. (Ed.) Evanston: Northwestern University Press.

Mulvey, Laura. 1992. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” in Humm, Maggie (ed.). *Modern Feminisms: Political, Literary, Cultural*. New York: Columbia University Press, 348–353.

Novak Popov, Irena. (ed.). 2004. *Antologija slovenskih pesnic 1*. Ljubljana: Založba Tuma.

Palja, Kamil. 2002. *Seksualne persone*. Beograd: Zepter Book World.

Parsons L. Deborah. 2000. *Streetwalking the metropolis : women, the city, and modernity*. Oxford: Oxford University Press.

Petlevski, Sibila. 2021. 'Bijeg od filozofije – povratak saturnu. Nekoliko misli o pjesništvu Katice Ćulavkove' in CONTRIBUTIONS. DEPARTMENT OF LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCE. (XLVI, 2). 2021, Skopje. 315-328.

Pinkola Estes, Clarissa. 2010. *Ženske, ki tečejo z volkovi: miti in zgodbe o arhetipu Divje ženske*, Ljubljana: Mladinska knjiga.

Relke, J. 2007. *The Archetypal Female in Mythology and Religion: The Anima and the Mother*. Europe's Journal of Psychology, 3(1). https://doi.org/10.5964/ejop.v3i1.389.

Robbins, Ruth. 2000. *Literary Feminism*. London: Macmillian Press.

Showalter, Elaine. 1999. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.

Simkin, Stevie. 2014. *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox*. New York. Palgrave Macmillan.

Spasov, Aleksandar. (ed.). 1963. *Sodobna makedonska poezija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Stalev, Georgi. (ed.). 1976. *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Stojanovska, Biljana. 2023. *The poet will complete everything the city cannot* in Versopolis: https://www.versopolis.com/articles/author-of-the-week/1398/the-poet-will-complete-everything-the-city-cannot?fbclid=IwAR17fKcy4YywBQtoIyspa-NE8L0iK3tf3c01HUsDym1c1BOvnr1ibOe3ky4

Suskin Ostriker, Alicia. 1986. *Stealing the Language - The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press.

Šemolič, Peter. 2019. *Svet kot zbir resničnosti: o poeziji Lidije Dimkovske*. in Poiesis. https://www.poiesis.si/peter-semolic-svet-kot-zbir-resnicnosti-o-poeziji-lidije-dimkovske/. Accesed 10.12.2025.

Ugrešić, Dubravka. 2010. *Baba Jaga je znesla jajce*. Ljubljana: Izbrana dela hrvaške književnosti, V.B.Z..

Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Zlatar Andrea. 2010. *Rječnik tijela. Dodiri, otpor, žene*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Woolf, Virginia. 1977. *A Room of One's Own*. London: Grafton.

Young, Iris Marion. 2005. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

ÖZDİNÇ, Tuğçe. 2020. 'The basic characteristics of the Femme Fatale archetype' in The Journal of International Social Research Cilt, vol. 13, issue 73.

Библиографија на кирилица:

Аврамовска, Наташа. 2008. 'Кон оваа поетска книга' во Ќулавкова, Катица. 2008. *Ерато*. Битола: Микена. 5-21.

Аврамовска, Наташа. 2013. 'Алузивноста и параболичноста на поетскиот' во Ќулавкова, Катица. 2013. *Кога ни гореше под нозете.* Скопје: Културен живот. 94-101.

Андоновски, Венко. 2003. 'Прва дама на македонската поезија'. Во: *Евгенија Шуплинова. Неспокој*. Скопје: Сигмапрес.

Андоновски, Венко. 2021. 'Семиотизација на поезијата, поетизација на семиотиката (Обид за семиотичко читање на моќната семиозисна песна на Катица Ќулавкова)' во *Прилози – Одделение за лингвистика и литературна наука* (XLVI, 2). Скопје: МАНУ. 329–360.

Андоновски, Венко. 2022. Предговор кон „За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така" во Пренџова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренџова. стр. 11.

Андреевски, Петре. М. 1960. ‘Даница Ручигај: ‘Сребрени ноќни игри’’. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 150–154.

Аристотел. 1978. *Категории. Соч. в четырех томах.* Москва: Т2.

Ацевска, Весна. 2022. Предговор кон „Куќа“. во Младеновска-Тешија, Ј. 2022. *Куќа*. Скопје: ТРИ.

Ацевска, Весна. 2024. Предговор кон „Рајсфершлус“. во Величковска, Јулијана. 2024. *Рајсфершлус*. Скопје: ПНВ.

Баковска, Елизабета. 2016. *Сопствена соба, сопствено гето: Женското писмо во современата македонска проза.* Скопје.

Бахтин, Михаилович, Михаил. 1979. *Естетика словесното творчества.* Москва: Искусство.

Бордо, Сузан. 2007. ‘Доближување на телото до теоријата’ во Ристески С., Љупчо и Јакимовска, Илина (ed.). 2007. *Другоста во етнологија*. Скопје: Евро-Балкан Прес, Менора.

Бодријар, Жан. 2001. Симулакруми и симулација. Прев. Деспина Ангеловска. Скопје: Магор.

Брајдоти, Рози. 2007. 'Идентитет, субјективитет и разлика: критичка генеологија' во Стојменска-Елзесер, Соња. (ed.). 2007. *Компаративна книжевност.* Скопје: Евро-Балкан Прес, Менора.

Варошлија, Бранко. 1963. ‘Сеќавања за Даница Ручигај’. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 158–160.

Величковска, Јулијана. 2010. *Комарци*. Скопје: ПНВ.

Величковска, Јулијана. 2017. *Отворена книга*. Скопје: ПНВ.

Величковска, Јулијана и Димоски Ѓорѓо Славе (ed.). 2023. *Самодиви, панорама на македонската поезија пишувана од жени, од преродбата до денес.* Охрид: ПНВ.

Величковска, Јулијана. 2024. *Рајсфершлус*. Скопје: ПНВ.

Вилчник, Винсент. 2020. *Женскиот глас во македонската поезија*. Љубљана: Универзитет во Љубљана.

Гелевски. Никола. 2020. ‘Со отровна крв и млад рбет за вас сум јагула’ во Дирјан Лилјана. 2020. *Концерт за мирис и оркестар*. Скопје: Темплум. стр. 260.

Гешоска, Искра. 2021. *Гранична состојба.* Окно: https://okno.mk/node/90578. Пристапено на 20.12.2025.

Голејшка, Ана. 2013. *Љубов на улица.* Скопје: Култура.

Голејшка, Ана. 2018. *Напишан дом.* Скопје: Антолог.

Голејшка, Ана. 2022. *Слобода А.* Скопје: Антолог.

Девро, Мери. 2007, ‘Феминистичка естетика’ во *Аспекти на другоста. Зборник по културологија*. Скопје: Евро-Балкан Прес, Менора. стр. 173 – 189.

Донева, Љубинка. 2011. *Речник на древни зборови во творештвото на Светлана Христова-Јоциќ.* Скопје: Македоника литера.

Димковска, Лидија. 1994. *Рожби од Исток.* Битола: „Киро Дандаро“.

Димковска, Лидија. 1996. *Огнот на буквите.* Скопје: Македонска книга.

Димковска, Лидија. 2001. *Нобел против Нобел.* Скопје: Блесок.

Димковска, Лидија. 2004. *pH неутрална за животот и смртта.* Скопје: Култура.

Димковска, Лидија. 2016. *Црно на бело.* Скопје: Или-или.

Димковска, Лидија. 2021. *Гранична состојба.* Скопје: Или-Или.

Димоски, Славе Ѓорѓо. „Плуралноста на перспективите на поет (…)“. *Блесок*. https://blesok.mk/mk/литература/плуралноста-на-перспективите-на-поет/. Пристапено на 11 февруари 2026. (Кон поетската збирка *Црно на бело* од Лидија Димковска. Скопје: Или-Или, 2016.)

Дирјан, Лилјана. 1981. *Природна појава*. Скопје: Мисла.

Дирјан, Лилјана. 1985. *Жива мера.* Скопје: Наша книга.

Дирјан, Лилјана. 1989. *Пелин поле*. Мисла, Команово.

Дирјан, Лилјана. 1997. *Тешка свила*. Скопје: Матица македонска.

Дирјан, Лилјана. 2007. *Саѓе врз снегот.* Скопје.

Дирјан, Лилјана. 2008. *Светот, мојот брат.* Битола: Микена.

Дирјан, Лилјана. 2008. *Приватни светови.* Скопје: Независни писатели на Македонија.

Дирјан, Лилјана. 2021. *Концерт за мирис и оркестар.* Скопје: Темплум.

Доцевска, Оливера. 2016. 'Лице на жена на ѕидовите' во Пренџова, Елена и Доцевска, Оливера. *Ова е моето последно молчење – панорама на актуелни современи македонски поетеси.* Скопје: Антолог. 5–7.
Дракулевска-Капушевска, Лидија и Дирјан, Лиљана. 2021. *Разговор со Лиљана Дирјан*. Во: https://polica.com.mk/aktuelnosti/razgovor-so-liljana-dirjan .

Друговац, Миодраг. 1990. *Историја на македонската книжевност*, XX век. Скопје: Мисла.

Ежов, Александер. 1960. „Даница Ручигај ‘Сребрени ноќни игри’“. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 145–147.

Епштејн, Михаил Н. 2006. *Филосовия тела*. Санкт Петербург: Алетеја.
Здравески, Ѓоко. 2015. *Предговор кон стихозбирката „Стан што се распаѓа“* во Стојановска, Биљана. 2015. *Стан што се распаѓа.* Скопје: Темплум. стр. 65.

Здравески, Ѓоќо. 2018. 'Рецензија на ракописот „Напишан дом“ од Ана Голејшка' во Голејшќа, Ана. *Напишан дом*. Скопје: Антолог. стр. 49.

Здравески, Ѓоко. 2024. Предговор кон „Додека спиеш“. Во Стојановска, Биљана. 2024. *Додека спиеш*. Скопје: Чудна шума. стр. 131.

Зоненберг, Ева. 2009. *Исповед. Меѓународни литературни средби.* Скопје: „Илинден“.

И Иригаре, Лис. 2003. 'Спекулум на другата жена/ Спекулум: Незаобиколниот волумен' во Колозова, К. (ур.) *Хрестоматија на класични текстови од областа на родовата теорија.* Скопје: Евро Балкан прес.

Јаневски, Славко. 1960. Предговор *Евгенија Шуплинова: „Грешница“*. Скопје: Кочо Рацин.

Јолевски, Љупчо. „Биљана Стојановска – Пишуваме за да споделуваме.“ Радио Слободна Европа, 2017. https://www.slobodnaevropa.mk/a/28888594.html. Пристапено на 10.6.2025.

Јанковски, Владимир (ур.). 2008. *Скопје со широко отворени очи*. Скопје: Темплум.

Јовановска Ивана. 2021. *На ракавот на градот*. Скопје: ПНВ Публикации.

Јовановска, Ивана. 2023. *Номадски зборови.* Скопје: ПНВ публикации.

Јолевски, Љупчо. „Димковска: Македонскиот јазик за мене е мојата дијаспора, мојата татковина и мојот дом.“ Радио Слободна Европа, 1 август 2021. https://www.slobodnaevropa.mk/a/31381134.html. Пристапено на 10.12.2025.

Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2011. ‘Женското поетско писмо во македонската литература.’ во *Зборник на трудови од меѓународниот научен собир, одржан во Ректоратот на УКИМ на 25–26 октомври 2006 година*. Скопје: Институт за македонска литература. 393–400.

Карпузовска, Елена. 2025 ‘Кон некои детерминативни егзистенцијални аксиоми во лирските возгласи на Лидија Димковска во „Гранична состојба“’ во *Medias Res: списание на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“.* Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 38–51.

Ковач, Маја. 2020. *Поетскиот опус на Даница Ручигај*. Дипломско дело. Љубљана: Филозофски факултет.

Кекез, Синиша. „Лилјана Дирјан: Нашата култура не е само Тоше и Калиопи.“ Глобус магазин, 2018. http://globusmagazin.mk/лилјана-дирјан-нашата-култура-не-е-сам/. Пристапено на 30.8.2025.

Котеска, Јасна. 2002. *Македонско женско писмо – теорија, историја и опис*. Скопје: Македонска книга.

Котеска, Јасна. 2002 „Од романтизмот до реализам (Ручигај, Чаловска)“ во Ручигај, Даница, Чоловиќ и Стаменов, Свето (уред.) 2003. *Сребрени ноќни игри и Заробеници на ветрот*. Скопје: Делгина 3.

Лотман, Михаил Ј. 1980. *Структура художественного текста. Исскуство*, Москва.

Мартиноски, Владимир. 2022. Предговор кон „За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така“ во Пренцова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренцова. стр. 9.

Мартиновски, Владимир. 2023. 'Лирска драма во три чина' во *На ракавот на градот*. Скопје: ПНВ Публикации. 47-52.

Матевски, Матеја. 1993. 'Помеѓу љубовта и стварноста' во Ручигај, Даница: *Поезија*. Скопје: Феникс. 98.
Маџиров, Никола. 2015. *Предговор кон стихозбирката „Стан што се распаѓа“* во Стојановска, Биљана. 2015. *Стан што се распаѓа.* Скопје: Темплум. стр. 65.

Медиќ Лазаревски, Андреј. 2025. ‘Интервју со Лидија Димковска.’ in *Medias Res: списание на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“.* Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.

Мирчевска-Бошева. Биљана. (ур.) 2018. *Руско-македонски јазични, литературни и културни врски 7. Зборник на трудови од VII македонско-руска научна конференција*, *Скопје, 15–16 јуни 2017*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“. 315–322.

Михаилова-Бошнакоска, Гордана. 1993. 'Капната капка' во Ручигај, Даница: *Поезија*. Скопје: Феникс. 104–106.

Мијаковска, Марина. 2025. ‘Изложба во НУБ ги слави жените на македонската култура.’ СДК.мк. https://sdk.mk/index.php/kultura/inteligentni-i-prvi-izlozhbata-vo-nub-gi-slavi-ubavite-zheni-na-makedonskata-kultura/. Пристапено на 25.8.2025.

Михаилова Бошнакоска, Г. 1993. „Капната капка“. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 176–180.

Михаилова Бошнакоска, Г. 2003. „Вљубена во љубовта“. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 236–239.

Младеновска-Тешија, Ј. 2021. *На каучот на Зигмунд Фројд*. Осијек: Заедницата на Македонците во Република Хрватска.

Младеновска-Тешија, Ј. 2022. *Куќа*. Скопје: ТРИ.

Мојсова-Чепишевска, Весна. 2015. 'Шуплинова, Ручигај и Трифуновска на неколку јазици' во Цветковска, Мери и Велева, Славица (ур.). *Предавања на XLVII летна школа на Меѓународниот семинар за македонски јазик, литература и култура (14 јуни до 19 јуни 2014 година во Охрид).* Скопје. 127–156.

Мојсова-Чепишевска, Весна, и Антоновски, Иван (ур.). 2023. *Ново раѓање на зборот.* Скопје: ПНВ публикации.

Мојсова-Чепишевска, Весна, и Антоновски, Иван (прир.). 2012. *Ветерот носи убаво време: антологија на најмладата македонска поезија и проза.* Скопје: Матица Македонска.

Мојсова-Чепишевска, Весна. 2022. Предговор кон „За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така“ во Пренџова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренџова.

Момировски, Т. 2002. „Феномен на женската емоција“. Во: Стаменов, С. и Чоловиќ, И. (ур.), *Даница Ручигај, Песна над песните*. Скопје: Академски печат, 125–128.

Огненовски, Сашо. 2023. „Тенките нишки на човештвото или тридецениското битисување на книжевното дело на Лидија Димковска.“ Спектар, год. XLI, бр. 81. Скопје: Институт за македонска литература. Стр. 115-131.

Павловски, Мишел. 2022. Предговор кон „За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така“ во Пренџова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренџова.

Павлова де Одорико, И. 2013. *Антологија на заборавените македонски поетеси: Шуплинова, Ручигај, Радмила Трифуновска*. Скопје.

Павлова де Одорико, И. 2014. „Заборавот и поетесите“. *Стожер – Ревија за литература, култура и уметност*XVIII (118): 6–7.

Петрески, Христо. 2020. ‘Зачетник на македонската авантгарда ‘ во Стаменов, Свето и Чоловиќ, Искра. (собирачи). 2020. *Даница Ручигај: песна над песните*. Скопје: Академски печат. стр. 239 - 242.

Поленаковиќ, Харалампие. 1973. *Студии од македонскиот фолклор.* Скопје: Мисла.

Пренџова, Елена. 2006. *Јас*. Скопје: Современост.

Пренџова, Елена. 2009. *Таа*. Скопје: Академски печат.

Пренџова Елена. 2011. *Пораки од морето.* Скопје: Дом на културата „Кочо Рацин“.

Пренџова Елена 2013. *Животот под ѕвездите*. Скопје: Дом на културата „Кочо Рацин“.

Пренџова, Елена. 2014. *Политички коректна поезија*. Скопје: Матица македонска.

Пренџова, Елена. 2017. *Мини прирачник за поезија.* Скопје: Академски печат.

Пренџова, Елена. 2019. *Љубољубна*. Скопје: Матица македонска.

Пренџова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренџова.

Пренџова, Елена. 2022. *Еден маж и една жена или како љубовта раздвојува светови – интерактивна збирка поезија за креативно читање и креативно пишување.* Скопје: Е. Пренџова.

Пренџова, Елена и Доцевска, Оливера (ур.). 2016. *Ова е моето последно молчење – панорама на актуелни современи македонски поетеси.* Скопје: Антолог.

Ручигај, Д. 1960. *Сребрени ноќни игри*. Скопје: Кочо Рацин.

Ручигај, Д. 1963. *Заробеници на ветрот*. Скопје: Кочо Рацин.

Силјан, Раде. 2008. 'Направи едно чудо' во Христова-Јоциќ, Светлана. *Направи едно чудо.* Битола: НИД „Микена".

Старделов, Георги. 1993. 'Душница: Поетика–мозаик' во: Христова–Јоциќ, Светлана. *Душница*. Скопје: Македонска книга. 39–44.

Старделов, Георги. 2008. 'Лилјана Дирјан (1953). Стварноста е сè' во *Херменевтика на новата македонска книжевност. Избор и предговор Катица Ќулавкова*. Битола: Микена, 413-418.

Стаменов, Свето и Чоловиќ, Искра. (собирачи). 2020. *Даница Ручигај: песна над песните*. Скопје: Академски печат.

Стефановски, Кристијан. 2025. 'Феминистичка интерпретација на поетскиот опус на Лидија Димковска.' *In Medias Res: списание на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески".* Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески", Универзитет „Св. Кирил и Методиј", 51–56

Стојчевска, Снежана. 2012. *Шеќер по подот.* Скопје: Или-или.

Стојановска, Биљана. 2015. *Зборовите немаат значење.* Скопје: Темплум.

Стојановска, Биљана. 2018. *Стан што се распаѓа*. Скопје: Галикул.

Стојановска, Биљана. 2024. *Додека спиеш.* Скопје: Чудна шума.

Стојменска - Елзесер, Соња (ed.). 2007. *Компаративна книжевност, Теории на другоста*. Скопје: Евро-Балкан Прес, Менора. 249 – 279.

Стојчевска, Снежана. 2013. *Под нулата.* Скопје: Дом на култура „Кочо Рацин".

Стојчевска, Снежана. 2015. *Модри фантазии*. Скопје: Темплум.

Стојчевска, Снежана. 2017. *Треба да е лесно*. Скопје: Антолог.

Стојчевска, Снежана. 2019. *Ќе се завијам во песни.* Скопје: МИ-АН.

Стојчевска, Снежана. 2022. Предговор кон „Слобода А". во Голејша, Ана. 2022. Слобода А. Скопје: Антолог.

Стојчевска, Снежана. 2024. Предговор кон „Додека спиеш". Во Стојановска, Биљана. 2024. *Додека спиеш*. Скопје: Чудна шума.

Субиото, Намита. 2022. Предговор кон „За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така" во Пренџова, Елена. 2022. *За една кратка урбана љубов што стравуваше да се нарече себеси така*. Скопје: Е. Пренџова. стр. 7.

Танески, Звонко. 2014. Предговор кон „Политички коректна поезија“ во Пренџова, Елена. 2014. *Политички коректна поезија*. Скопје: Матица македонска. стр. 128

Тоциновски, Васил (ed.). 2000. *Песни за Скопје.* Скопје: Дирекција за култура и уметност.

Тулчински, Григори Лвович. 2006. *Тело свободи*. Санкт Петербург: Алетеја.

Ќулавкова, Катица. 1999. *Теорија на книжевноста: увод.* Скопје: Култура.

Ќулавкова, Катица. 2000. ‘Македонското женско писмо: од опозиција до коњукција: Светлана Христова Јоциќ (1941), Весна Ацевска (1952), Лилјана Дирјан (1953) и Вера Чејковска (1954).’ во *Предавања на XXXII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 9–26 август 1999 година*). Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 311–322.

Ќулавкова, Катица. 2001. *Мала книжевна теорија*. Скопје: Три.

Ќулавкова, Катица. 2001. *Мала книжевна теорија.* Скопје: Три.

Ќулавкова, Катица. 1975. *Благовести*. Скопје: Мисла.

Ќулавкова, Катица. 1978. *Акт*. Скопје: Македонска книга.

Ќулавкова, Катица. 1981. *Нашиот согласник*. Скопје: Мисла.

Ќулавкова, Катица. 1984. *Нова пот*. Скопје: Мисла.

Ќулавкова, Катица. 1989. *Жедби-престапни песни*. Скопје: Мисла.

Ќулавкова, Катица. 1993. *Домино*. Скопје: Македонска книга.

Ќулавкова, Катица. 2000. *Меѓусвет*. Скопје: Блесок.

Ќулавкова, Катица. 2004. *Слеп агол*. Скопје: Култура.

Ќулавкова, Катица. 2008. *Ерато*. Битола: Микена.

Ќулавкова, Катица. 2008. *Тенок мраз*. Скопје: Макавеј.

Ќулавкова, Катица. 2013. *Кога ни гореше под нозете.* Скопје: Поетики.

Ќулавкова, Катица. 2022. *Собрана поезија. Том 1* (1975–2000). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

Ќулавкова, Катица. 2022. *Собрана поезија. Том 2* (2004–2021). Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.

Урошевиќ, Влада. 1980. ‘Поетот како природна појава.’ во: *Лилјана Дирјан, Природна појава.* Скопје: Мисла, 85–86.

Урошевиќ, Влада. 2019. ‘Во чест на Дирјан, Лилјана.’ во *МАНУскрипт*, бр. 2. 2019. 183–186.

Фуко, Мишел. 2003. *Историја на сексуалноста: Волја за знаење*. Скопје: ТРИ.

Фуко, Мишел. 2004. *Надзор и казна*. Скопје: Слово.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1970. *Калесница*. Скопје: Македонска книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1974. *Скришен ковчег.* Скопје: Македонска книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1980. *Сињо*. Скопје: Македонска книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1984. *Еа.* Скопје: Македонска книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1987. *Хагада*. Скопје: Македонска книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1990. *Зачатие*. Скопје: Наша книга.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1993. *Самечка ќелија*. Скопје: Матица македонска.

Христова-Јоциќ, Светлана. 1996. *С. Бесмертна*. Скопје: Култура.

Христова-Јоциќ, Светлана. 2000. *Голема молитва*. Скопје: АЕА.

Христова-Јоциќ, Светлана. 2012. *На ште срце*. Скопје: Матица македонска.

Христовска, В. „Даница Ручигај наспроти Силвија Плат“. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 186–197.

Цветајева, Марина. 1990. *Автобиографска проза. О Пушкину. Писма, преведено од М. Николић.* Београд: Народна књига и Српска књижевна задруга.

Чаповски, И. 1960. „Даница Ручигај. Сребрени ноќни игри“. Во: Стаменов, С. (ур.), *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина 3, 148–149.

Џепароски, Иван. (ed.). 2007. *Аспекти на другоста. Зборник по културологија*. Скопје: Евро-Балкан Прес, Менора.

Џепароски, Иван. 2017. Предговор кон „Мини прирачник за поезија“ во Пренџова, Елена. 2017. *Мини прирачник за поезија.* Скопје: Академски печат. стр. 58.

Шелева, Елизабета. 2005. *Дом/идентитет.* Скопје: Магор.

Шелева, Елизабета. 2008. 'Осило – наслада' во Дирјан, Лилјана. *Светот, мојот брат*. Битола: Културен живот, Микена.

Шелева, Елизабета. 2014. ‘Една можна паралела: Марина Цветаева и Лилјана Дирјан’ во: *Руско-македонски јазични, литературни и културни врски 5.* Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 409–417.

Шелева, Елизабета. 2025. ‘Пустелијата како хронотоп на егзилот’. во *Книжевни созвучја и дијалози.* Скопје: Сивејан.

Шелева, Елизабета. 2010. Предговор кон „ Комарци “ во Величковска, Јулијана. 2010. Комарци. Скопје: ПНВ.

Шешкен Ала Г. 2013. 'Во потрага по среќа и хармонија' во Ќулавкова, Катица. *Кога ни гореше под нозете*. Скопје: Поетики. 238-239.

Шкловски, Виктор. 1929. *Исскуство, как прием* // *О теории прозы*. Москва: Федерација.

Шуплинова, Евгенија. 1960. *Грешница*. Скопје: „Кочо Рацин„.

Шуплинова, Евгенија. 1964. *Тагата на црвениот каранфил*. Скопје: „Кочо Рацин„.

Шуплинова, Евгенија. 2003. *Неспокој*. Скопје: Сигмапрес.

Шуплинова, Евгенија. 2002. ‘Заедно го минавме пеколот.’ во Стаменов, Свето и Човиќ, Искра. (собирачи). 2020. *Даница Ручигај: песна над песните*. Скопје: Академски печат. стр. 90.

Откровение (Апокалипса) 3:16, Библија, 2006.

„Проекција на експерименталниот видео театарски проект „KRIEG/A-C-I-N-S-E-L-A-K“ во среда во КИЦ.“ Радио МОФ, 2025. https://www.radiomof.mk/proekcija-na-eksperimentalniot-video-teatarski-proekt-krieg-a-c-i-n-s-e-l-a-k-utre-vo-kic/ Пристапено на 18.12.2025.

Дигитален речник на македонскиот јазик. https://makedonski.gov.mk/corpus/l/chesen-2-prid. Пристапено на 17.1.2026.

„Разговор со Ана Голејшка-Цикова.“ Умно, 2024. https://umno.mk/razgovor-so-ana-golejshka-dzikova/. Пристапено на 10.6.2025.

ПРИЛОЗИ

Прилог 1: Изјава од лектор.....358
Прилог 2: Уверение за положен испит за лектор.....359

ИЗЈАВА
ЗА ИЗВРШЕНА ЛЕКТУРА

Под целосна материјална и кривична одговорност,
изјавувам дека е извршена лектура и коректура
на докторскиот труд на м-р Винсент Вилчник:

Македонско женско поетско писмо

во согласност со Законот за употреба на македонскиот јазик
(„Сл. весник“ бр. 21 од 29.1.2024 година).

Скопје, 20.5.2026 г.

Овластен лектор
Дениз Тесторидес

Лектор;
Дениз Тесторидес

Д. Тесторидес

РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА
МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА
Комисија за полагање испит за лектор

Број 15.284/4
30 XI 199 8 година
С к о п ј е

Ев. книга бр. 15.284/4
Страница бр. 5

Врз основа на член 7, став 2 од Законот за употребата на македонскиот јазик („Службен весник на РМ“, бр. 5/98), Комисијата за полагање испит за лектор издава

УВЕРЕНИЕ
за положен испит за лектор

На Дениз Александар Тесторидес
роден-а на [redacted] во Скопје
Република Македонија на ден 27 XI 1998 година

пред Комисијата за полагање испит за лектор, при Министерството за култура на Република Македонија, го положи испитот за лектор.
Ова уверение е ослободено од плаќање административни такси согласно член 18, став 1, точка 29 од Законот за административните такси („Службен весник на РМ“, бр. 17/93, 20/96 и 7/98).

Претседател на
испитната комисија,