



IN MEDIAS RES

Број **4**
Година **2025**

ISSN 2955-229X



IN MEDIAS RES

Списание на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“

IN MEDIAS RES

Списание на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“

Издава:

Филолошки факултет „Блаже Конески“ при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје

Излегува:

Семестрално, во електронски формат

Уреднички одбор:

Андреј Медик Лазаревски, главен и одговорен уредник; Катедра за општа и компаративна книжевност

Ангела Бошкоска, Катедра за општа и компаративна книжевност

Марија Велинова, Катедра за општа и компаративна книжевност

Михаела Стевковска, Катедра за општа и компаративна книжевност

Благоја Јовановски, Катедрата за англиски јазик и книжевност

Марија Наумоска, Катедра за македонска книжевност и култура

Лектура:

проф. д-р Анета Дучевска

Техничко уредување и дизајн на корица:

Ајнур Касо

Адреса на редакција и контакт:

бул. Гоце Делчев 9а (Филолошки факултет „Блаже Конески“), 1000 Скопје

e-mail: inmediasresflf@yahoo.com

Списанието излегува со помош и поддршка на студентите и Деканатот на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје и Факултетското студентско собрание на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје.

С о д р ж и н а

Воведен збор од уредниците.....	7
---------------------------------	---

ТЕМАТ: ТВОРЕШТВО НА ЛИДИЈА ДИМКОВСКА НИЗ ПРИЗМАТА НА СТУДЕНТИТЕ НА ФИЛОЛОШКИОТ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“	9
--	----------

Биографија и библиографија на Лидија Димковска, македонска писателка.....	10
---	----

Андреј Медик Лазаревски

Интервју со Лидија Димковска.....	16
-----------------------------------	----

Весна Југова Гинов

Границата како метафора во делото на Лидија Димковска: Скриена камера/ Гранична состојба.....	22
--	----

Наталија Трајковска

Навигирање низ светот како еден: Потрага по идентитет во чевлите на „другиот“	32
---	----

Елена Карпузовска

За некои егзистенцијални аксиоми во „Гранична состојба“ на Лидија Димковска.....	38
--	----

Кристијан Стефановски

Феминистичка интерпретација на поетскиот опус на Лидија Димковска	47
---	----

Весна Југова Гинов

Во тишината, само тишината се множи, во зборот, се раѓаат сите светови: кон романот Единствен матичен број на Лидија Димковска.....	61
--	----

Моника Илкова

Сиот свет како дом (Димковска наспрема Маџиров).....	74
--	----

АВТОРСКИ ТЕКСТОВИ	86
--------------------------------	-----------

Поезија.....	87
---------------------	-----------

Благоја Јовановски

Лето во кое те нема.....	88
--------------------------	----

Katja Erica Davis

Before the Journey to Valhalla	89
--------------------------------------	----

Иво Донеv

Духот на клавирот.....	90
------------------------	----

Андреј Ангеловиќ

Сирак.....92

Марија Трајковска

Невреме.....93

Ангела Таневска

Воин.....94

Анастасија Ристова

Да бев.....95

Импресии.....96

Ана Марија Петровска

Магијата на Вес Андерсон: Критички осврт кон филмот Прекрасната приказна за Хенри Шугар.....97

Јасмина Добревска

Ловење на јазичниот кит во тешкото море: терминологијата на Моби Дик – Колку е тешко да се броди низ водите на преводот, и како преведувачот да остане капетан на метафоричната „крмена палуба“?.....102

Есеи.....106

Дејвид Величковски

Ликот на Сатаната и сликите на „злото“ во Книга Јов.....107

Дафина Веселиновска

Естетизација на политиката денес.....113

Борис Симоновски

Природата и човековите чувства во Франкенштајн, Оркански Висови и Џејн Ејр.....116

Студентски став126

Ангела Бошкоска

Или работа или оброк, трето нема.....127

ИНТЕРВЈУ.....131*Марија Наумовска***Интервју со Калина Малеска, добитничка на наградата „Роман на годината“ за 2024 година.....132****СТУДЕНТСКИ ПРЕВОД.....137***Јана Секуловска***„Буквар за малите чудни љубови“ од Ричард Сајкен.....138***Ивана Јаковова***„Секое утро“ од Мери Оливер.....142***Методија Тасевски***GAUDEÁMUS ÍGITUR / АЈ ДА СЕ РАДУВАМЕ.....143***Ивона Јаневска***„Возвишеност“ од Ана де Ноај.....146****СТУДЕНТСКИ ЖИВОТ148****„Визуализација на современата македонска книжевност“ од студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и Факултетот за ликовни уметности при УКИМ.....149****Студентите препорачуваат.....155****Донирај за Кочани!.....157**

16.3.2025

Кочани

Никогаш да не се заборави!

Никогаш да не се повтори!

ВОВЕДЕН ЗБОР

По крајот на оваа учебна година, го објавуваме четвртиот број на списанието на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, In medias res. На почеток, од името на целата редакција на списанието, сакаме да искажеме искрено и длабоко сочувство на настраданите во страшната трагедија која се случи на 16.3.2025 година во Кочани. Оваа трагедија не смее да се заборави бидејќи не смее да се повтори! Затоа, на крајот од овој број наместо рубриката „Волонтирај!“ ве повикуваме со „Донирај!“, ве повикуваме да ги поддржime повредените од трагедијата со донација на следниов линк: <https://supportkocani.com/>. Слава им!

Тематска единица на овој број го носи насловот „Творештвото на Лидија Димковска низ призмата на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески““. Во него ќе може да прочитате шест есеи од моментално активни, но и од алумни студенти од нашиот факултет посветени на прозното и на поетското творештво на една од нашите најеминентни авторки, Лидија Димковска. Покрај есеите, ќе може да ги проследите и биографијата и библиографијата на Димковска, како и едно опширно интервју посветено на нејзиното творештво, работа, студентските денови на Филолошкиот факултет, наградата „Роман на годината“, признанието „Штефица Цвек“, а зборувавме и за советите што таа ги има за младите автори. Оваа тематска единица е менторирана од професорката Елизабета Шелева од Катедрата за општа и компаративна книжевност за што сме ѝ многу благодарни.

Покрај ова, во овој број на списанието се поместени и шест прилози поезија, два текста во рубриката „Импресии“, три есеи, еден студентски став, интервју со професорката Калина Малеска, која е добитничка на наградата „Роман на годината“, четири прилози во рубриката „Студентски превод“ и неколку прилози во рамки на отсекот „Студентски живот“.

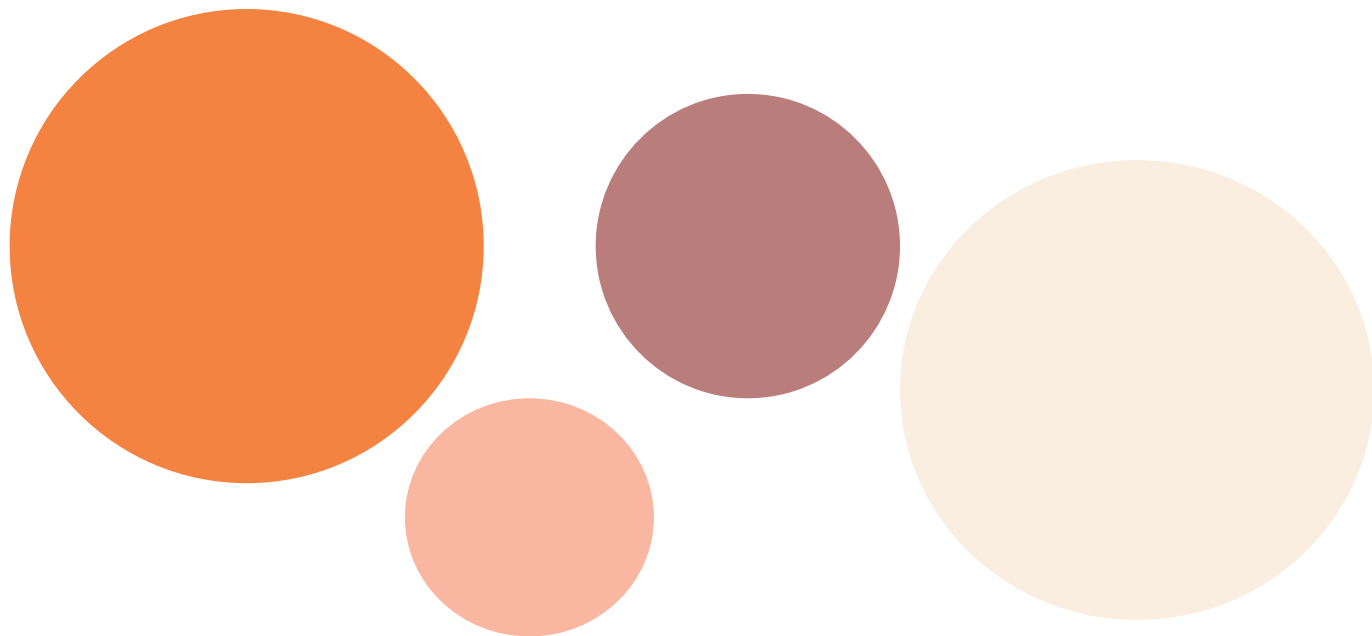
За крај, сакаме да им се благодариме на сите колеги и колешки кои ни испратија текстови за овој број, како и благодарност до Деканот и декантската управа за целата поддршка и помош што му ја даваат на In medias res.

Ви посакуваме пријатно читање!

Од уредниците



ТЕМАТ:
ТВОРЕШТВО НА ЛИДИЈА ДИМКОВСКА
НИЗ ПРИЗМАТА НА СТУДЕНТИТЕ
НА ФИЛОЛОШКИОТ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“



Биографија и библиографија на **Лидија Димковска**

Лидија Димковска (1971, Скопје) е поетеса, романописка, есеистка и преведувачка од романски и словенечки на македонски јазик. Дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет во Скопје. На Универзитетот во Букурешт, Романија, докторирала од областа на романската литература („Поетиката на Никита Станеску“) и предавала македонски јазик и литература. На Универзитетот во Нова Горица предавала светска книжевност. Живее во Љубљана, Словенија и преведува словенечка и романска книжевност на македонски јазик. Објавила седум поетски збирки, четири романи, една збирка куси раскази и еден патеписен дневник. Уредила антологија на најмладата македонска поезија, антологија на современата словенечка поезија на македонски јазик и две антологии на имигрантската и малцинската книжевност во Словенија. Учествовала на бројни меѓународни книжевни средби и читања, како и на книжевни резиденции во Ајова, Берлин, Грац, Кремс, Чортановци, Виена, Салцбург, Окинава, Сплит, Тирана и Лондон. Била член на жирито за меѓународната поетска награда „Херберт“ во Полска, како и претседателка на жирито за меѓународната награда „Виленица“ на истоимениот меѓународен книжевен фестивал во Словенија, и претседателка на жирито за наградата „Роман на годината“ за 2004 год., а моментно е член на меѓународното жири за Европската награда за поезија Петру Крду, Вршац, Србија. Песни, извадоци од романите, куси раскази, интервјуа и критички осврти за нејзиното творештво се објавувани во Times Literary Supplement, American Poetry Review, World Literature Today, The Rumpus, Tin House, the Paris Review, the Literary Hub, Frankfurter

Allgemeine Zeitung, Die Zeit, Foreword, The White Review, Asymptote, Publishers Weekly, BBC World Service, Words Without Borders, Columbia Journal, Los Angeles Review, Boston Review, Poetry International, Plume, New Humanist, како и во медиуми во Македонија и во регионот. Нејзините книги се преведени на 16 јазици (англиски, германски, италијански, француски, унгарски, словенечки, романски, словачки, полски, чешки, латвиски, српски, хрватски, бугарски, грчки и албански), а моментно се преведуваат на украински и на амхарски јазик. Во Словенија активно 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.

БИБЛИОГРАФИЈА

ПОЕЗИЈА

- Рожби од Исток (1992, заедно со Борис Чавкоски), награда „Студентски збор“ за најдобра дебитантска поетска збирка.
- Огнот на буквите (1994)
- Изгризани нокти (1998)
- Нобел против Нобел (2001), препев на словенечки јазик.
- Идеална тежина (2008, избрана поезија, 130 томови македонска книжевност)
- pH неутрална за животот и смртта (2009), препев на словенечки и полски јазик.
- Црно на бело (2016), препев на словенечки и германски јазик.
- Гранична состојба (2021), награда „Браќа Миладиновци“ за најдобра поетска збирка меѓу две изданија на „Струшките вечери на поезијата“, препев на словенечки јазик, номинација за наградата „Ацо Шопов“ за најдобра поетска збирка на Друштвото на писателите на Македонија.

Ги добила германската награда за поезија „Хуберт Бурда“ (за млади источноевропски поети, 2009), романските „Поесис“ (за изборот поезија „Мета-бесење на мета-липа“ во препев на романски на Дагмар Марија Анока, Константин Абалуца и авторката, 2001) и „Тудор Аргези“ (за животно поетско дело, 2012), европската награда за поезија „Петру Крду“ (за животно поетско дело, 2016), 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),

а нејзините препеани поетски книги биле номинирани и за американската награда „Најдобра книга во превод“, за германската „Берлински мост“, за полската „Европски поет на слободата“, и за словенечката „Мира“.

Избори од нејзината поезија под различни или исти наслови излегле на хрватски, германски, англиски, француски, бугарски, албански и српски:

- Anständiges Mädchen (Edition Korrespondenzen, Виена, Австрија, 2010, препев Александер Зицмен, номинација за германската награда Берлински мост)
- pH NEUTRAL HISTORY (Copper Canyon Press, САД, 2012, препев Љубица Арсовска и Пеги Рид, номинација за најдобра препеана поетска збирка на англиски, САД).
- COMMENT C'EST ET AUTRES POEMES (Voix Vives et Al Manar, Франција, 2018, препев Харита Вибрандс)
- TASH DHE KËTU (Денови на Наим, Тетово, 2021, препев Члирим Ќормемети)
- КАКО ЈЕ ТО (Sandorf, Загреб, Хрватска, 2022, препев Борјана Прошев Оливер)
- WHAT IS IT LIKE (Wrecking Ball, Hull, Велика Британија, 2022, препев Љубица Арсовска и Патиша Марш)
- (НЕ)УДОПСТВОТО НА СШЕСТВУВАНЕТО (ДА, Софија, Бугарија, 2023, препев Поли Муканова).

Врз основа на нејзината поезија, словенечката кореографка Андреја Подрзавник и британскиот музичар Крис Бенстед создадоа две претстави на современ танц/музика/поезија, изведени на словенечката и на италијанската сцена.

ПРОЗА

РОМАНИ

- Скриена камера (2004, Магор; второ издание 2012, Или-Или), награда „Стале Попов“ за најдобра прозна книга на Друштвото на писателите на Македонија. „Скриена камера“ е преведена на словенечки, словачки, полски, бугарски, српски, хрватски, латвиски, албански и романски, а извадоци и на англиски и германски јазик.
- Резервен живот 2012, Или-Или, пет изданија до 2023), награда „Стале Попов“ за најдобра прозна книга на Друштвото на писателите на Македонија, награда за книжевност на Европската Унија, номинација за најдобра прозна книга во превод во САД, најтесен избор за наградата „Роман на годината“. „Резервен живот“ е преведен на словенечки, унгарски, бугарски, српски, англиски, германски, хрватски, чешки, италијански, романски, албански, грчки, а извадоци на француски и португалски. Моментно се преведува на украински и на амхарски јазик.

- Но-Уи (2016, Или-Или, второ издание 2018), номинација за наградата „Стале Попов“ за најдобра прозна книга на Друштвото на писателите на Македонија и номинација за меѓународната награда „Балканика“. „Но-Уи“ е преведен на словенечки, бугарски, полски, бугарски, српски, хрватски и англиски, а извадоци на италијански и француски.
- Единствен матичен број (2023, ТРИ, второ издание 2024, трето издание 2024), награда „Роман на годината“, регионално признание „Штефица Цвек“, „Фабула избор“ за една од најдобрите девет книжевни дела во Словенија во последните две години. „Единствен матичен број“ е преведен на словенечки и хрватски, а моментно се преведува и на бугарски, грчки, албански, урду и англиски.

ПАТЕПИСЕН ДНЕВНИК

- Отаде Л. (2017, Темплум), достапна и на Окно: <https://okno.mk/sites/default/files/Lidija%20Dimkovska-Otade%20L.pdf>

РАСКАЗИ

- Кога заминав од Карл Либкенхт (2019, Или-Или), Специјално признание „Европско културно наследство“ за најдобар циклус раскази од збирката, номинација за швајцарската награда „Специмен“ за најдобар циклус раскази од збирката. „Кога заминав од Карл Либкенхт“ е преведена на хрватски јазик, а моментно се преведува на романски. Поединечни раскази се преведени на англиски, германски, словенечки и италијански. Збирката раскази „Кога заминав од Карл Либкенхт“ е првата бесплатна аудио книга од македонски автор на „Самоглас“.

АНТОЛОГИИ (уредничка/препејувачка)

- 20.млади.м@к.поети.00 (2000),
- Антологија на современата словенечка поезија на македонски јазик (2013),
- Антологија на современата малцинска и имигрантска книжевност во Словенија „Од јазик на јазик“ (2014)
- Зборник на книжевни текстови на авто(р)ки кои живеат во Словенија, а пишуваат на јазиците на поранешна Југославија „Ќе биде подобро“ (2019).

ПРЕПЕВИ/ПРЕВОДИ ОД СЛОВЕНЕЧКИ

- 2002:** ЗБОРУВА ЖЕНАТА, поетска книга од Јуриј Худолин, Блесок, Скопје, 2002.
- 2003:** ИЗБРАНИ ПЕСНИ од Алеш Дебељак, избор, Блесок, Скопје;
- 2004:** БАНАЛИИ, поетска книга од Бране Мозетич, Блесок, Скопје;
- 2005:** ЗАКОНОТ НА ЖЕЛБАТА, збирка раскази од Андреј Блатник, Магор, Скопје;
- 2006:** ИЗБРАНИ ПЕСНИ од Светлана Макаровиќ, Дијалог, Скопје;
- 2007:** СУД(БИН)СКО ТОЛКУВАЊЕ од Алеш Мустар, Блесок, Скопје;
- 2007:** ИЗБРАНИ ДРАМИ од Душан Јовановиќ, Матица македонска, Скопје;
- 2008 – 2009:** ГЛАГОЛИ НА СОНЦЕТО, избрани песни од Томаж Шаламун, Блесок, Скопје, 2008 и ИЗБРАНИ ПЕСНИ од Томаж Шаламун, Златен венец на поезијата на Струшките вечери на поезијата, 2009;
- 2009:** ИЗБРАНИ ДРАМИ од Драго Јанчар, Матица македонска, Скопје;
- 2009:** АНТОЛОГИЈА НА СЛОВЕНЕЧКИОТ КУС РАСКАЗ „ЗА ШТО ЗБОРУВАМЕ“, преведувачка на кусите раскази на Винко Модернрофер и Андреј Блатник, Блесок, Скопје;
- 2011:** ТОНЕ ПАВЧЕК: Храбрата ленка и Посвоен по грешка, антологија „Сонце и сончогледи од целиот свет“, Шерпа, Љубљана;
- 2013:** РАЗБИРАШ, НЕЛИ?, збирка куси раскази од Андреј Блатник, Евро-Балкан, Скопје;
- 2013:** АНТОЛОГИЈА НА СОВРЕМЕНАТА СЛОВЕНЕЧКА ПОЕЗИЈА, избор, препев и предговор, Струшки вечери на поезијата;
- 2014:** НЕКРОПОЛА, роман од Борис Пахор, Феникс, Скопје.
- 2017:** ЗА ЧОВЕКОЈ КОЈ ГО ИЗГУБИ УБЕДУВАЊЕТО, цртичка од Иван Цанкар (е-книга: <https://okno.mk/node/62916>);
- 2018:** СЕ ВИКАМ ДАМЈАН, роман од Сузана Тратник, Блесок, Скопје
- 2019:** ГРОЗОВИЛАТА ВО СТРАШНАТА ШУМА, книга за деца од Јана Бауер, Артконект, Скопје,
- 2020:** ГРОЗОВИЛАТА И ДИВАТА ЗИМА, книга за деца од Јана Бауер, Артконект, Скопје,
- 2021:** УГРИЗИ, раскази од Андреј Блатник, Артконект, Скопје
- 2022:** КАКО ДА ИСПЛАШИШ ЧУДОВИШТЕ, сликовница од Јана Бауер, Артконект, Скопје
- 2025:** ДИНОСАУРУСИ, сликовница од Лила Прап, Чудна шума, Скопје
- 2025:** МАЧЕШКИ ЗОШТО, сликовница од Лила Прап, Чудна шума, Скопје.
- Во периодиката - повеќе од 30 преводи и препеви на словенечката литература на македонски јазик.

ПРЕПЕВИ/ПРЕВОДИ ОД РОМАНСКИ

2001: НЕБЕСНИ ПТИЦИ, роман од Василе Андру, „Култура“, Едиција Балканика, Скопје, награда „Божидар Настев“ за најдобар прозен превод;

2004: АНГЕЛ ВО САЃИ од Ана Бландијана, избор, предговор и препев од романски јазик, СВП, Едиција Плејади, Струга;

2005: КОНВЕНИО: ЗА ПРИРОДАТА, ЖЕНИТЕ И МОРАЛОТ, научна монографија од Михаела Мроју, Про Литера, Скопје;

2013: КОНСТАНТИН АБАЛУЦА: Имагинарни случки од букурешките улици, проза, Блесок, Скопје.

2016: ДЕНИСА ДУРАН: Се уште сум млада, поезија, Антолог, Скопје,

2019: АНА БЛАНДИЈАНА: Избрани песни, ко-препев, по повод наградата Златен венец на поезијата на Ана Бландијана на Струшките вечери на поезијата 2019.

2024: ВИКТОРИЈА ПАТРАШКУ: Беззборовната Ела, сликовница, Чудна шума.

Во периодиката - повеќе од 30 преводи и препеви на романската литература на македонски јазик.

„Студиите го легитимираа
правото на читање како
да е човеково право,
поставувајќи равенка
на еднаквост меѓу сите
книжевности, не само во
рамките на македонската“



[Интервју]

Лидија Димковска

Пишува: Андреј Медик Лазаревски

Четвртиот број на списанието на студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, In medias res, го отвораме со тематска единица посветена на творештвото на една од најважните современи македонски авторки Лидија Димковска. По тој повод, го објавуваме ова интервју со неа во кое разговараме за искуствата на студирањето на Филолошкиот факултет и колку Катедрата за општа и компаративна книжевност ѝ помогнале за она што го работи денес, за наградата „Роман на годината“ и признанието „Штефица Цвек“, за новата генерација македонски поети и поетеси, за ангажираната книжевност и за совети кон младите автори.

Андреј Медик Лазаревски: Драга Лидија, најпрво Ви благодарам што одвоивте време за ова интервју и Ви посакувам добредојде назад на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и, секако, на Катедрата за општа и компаративна книжевност. Најпрво, морам да кажам дека меѓу студентите постои огромен интерес за истражување, читање,

препрочитување на Вашето творештво, а потоа и пишување за него. Па, за почеток, сакам да Ве прашам, како се чувствувате во врска со ова, што значи за Вас младите читатели и студентите да Ве читаат?

Лидија Димковска: Морам да кажам дека сум многу почестена и длабоко благодарна што за темат на студентското списание „In medias res“ решивте да го изберете моето творештво. Многу се радувам што студентите го оживуваат моето творештво на предавањата, вежбите, во своите дипломски, магистерски и докторски трудови, во есеи и рецензии, а некои од нив имав можност и да ги прочитам и да се воодушевам од тоа на колку начини и со какви механизми студент(к)ите ги читаат моите книги, и колку потковани се во интерпретирањето дури и на најскришните нишки на мојата поезија и проза, што дури и мене како на авторка ми отвораат прозорци кон она што сум го напишала. Тоа е непроценливо затоа што сме современици во жив дијалог преку книгите и средбите. Инаку, секогаш со радост се враќам на Филолошкиот факултет во Скопје, тоа ми е дури и таен ритуал – обично кога сум во Скопје, влегувам во аулата, се качувам по скалите и седнувам во некое скришно катче на неколку минути, не од носталгични причини туку за да ги почувствувам актуелните вибрации на факултетот, да го осетам времето на просторот. Кога излегувам од факултетот се чувствувам полетна како по положен испит. Секако, на паднатите не сакам да мислам.

А: Вие имате завршено на овој факултет, на Катедрата за општа и компаративна книжевност. Во една прилика велите дека оваа катедра Ви помогнала да станете космополит, Ви помогнала да запознаете многу библиотеки, светови, да се стекнете со безброј искуства. Па, ако се навратите наназад, какви беа вашите студентски денови на Филолошкиот факултет? Колку Катедрата за општа и компаративна книжевност Ви помага во она што го работите денес, колку катедрата Ве насочи кон пишувањето како занает, како професија?

Л: Токму како студентка на Катедрата за општа и компаративна книжевност и дебитирав со книгата „Рожби од Исток“ во 1992 година, заедно со Борис Чавкоски, кој исто така беше студент на групата. Токму професорот Влада Урошевиќ во предговорот кон „Рожби од Исток“ ја означил нашата поезија „доста различна од онаа што ја пишуваат врсниците на овие автори“. Тогаш ние бевме млади поети, а сега јас ги следам денешните млади поети и поетеси, а некои се и студент(к)и на Филолошкиот факултет. На Филолошкиот факултет постоеше литературниот клуб „Илунаи“ како продолжеток на клубот „Малиот принц“ што ги посетувавме тогашните млади автори и авторки, повеќето на еден или друг начин поврзани со Катедрата за општа и компаративна книжевност и воопшто со Филолошкиот факултет. Чести соговорници ни беа Елизабета Шелева и Александар Прокопиев. Всушност, Елизабета Шелева на своите извонредни часови и најмногу од сите нè поттикнуваше да твориме, и со изборот на темите, книгите, дебатите, неретко ме инспирираше непосредно за песните што ги пишував. Билјана Ангеловска – Бики во мене, пак, ја насети прозаистката што ќе стане години подоцна. Страста за читање ја имав

отсекогаш, како и поривот за пишување. Она што ми го дадоа студиите беше сознанието дека сета светска литература ми е на дофат на раката, дека никој никогаш нема да може да ми го одземе правото на читање. Студиите го легитимираа тоа право како да е човеково право, поставувајќи равенка на еднаквост меѓу сите книжевности, не само во рамките на македонската. Студиите ме научија да споредувам, но не на нечија сметка, туку на радоста на луцидноста, асоцијациите, отвореноста, знаењето. Тогаш сфатив дека буквално може да се учи дури си жив. Дури и сакав што побрзо да го завршам факултетот за да можам токму тоа да го правам без притоа да мислам на испити и оценки – да читам и да учам за сè што ќе предизвика кај мене љубопитност, желба по знаење, по нови светови. Така го запознав и космополитизмот – прво преку патувањата низ литературата, подоцна и низ животот, а денес е мото на моето постоење.

А: Минатата година бевте добитничка на наградата „Роман на годината“ за најдобар роман за 2023 година. Станува збор за романот „Единствен матичен број“ во издание на издавачкиот центар „Три“. При врачувањето на наградата, во Вашиот говор истакнавте дека наградата „Роман на годината“ станува родово најдемократската награда во Македонија, еве и годинава поворно авторка е добитничка на наградата, кажете ми зошто овие работи се важни и дали чувствувате дека македонската книжевност, критика и читатели веќе подеднакво ги препознаваат и ги третираат и авторките и авторите, и дека веќе се цени само квалитетот без разлика на родот, полот, етничката, сексуалната или каква било друга определба?

Л: Би било прекрасно да е така, но мислам дека треба да изминеме уште долг пат за да резимираме дека очекувањата се исполнети. Секојпат одново сме поставени пред тестот на времето, на современите, на вечноста, но и на предрасудите, стереотипите, конзервативните наративи и затоа секое придвижување нанапред е оствестување за поздравување. Македонија има одлични авторки и многу ми е мило што оваа година романот на Калина Малеска „Светот што го избрав“ ја доби наградата „Роман на годината“, а да не заборавиме дека во најтесен избор беа и одличните романи „Простување“ од Кица Колбе и „И сирка и прозирка“ од Огнена Никуљски. Читајќи ја романескната продукција за 2024 морам да кажам дека ми се допаднаа и други романи од авторки што топло им ги препорачувам на студент(к)ите, како „Напластување“ од Јасмина Атанасова, „Леска Брезоска“ од Симона Јовановска, „Тони“ од Румена Бужаровска, „Не ѝ верувај на баба ти“ од Натали Спасова, „Риба во(н) мрежа“ од Јована Матевска Атанасова, покрај неколку романи од автори кои исто така ми се допаднаа. Се чини дека најдоброто во македонската книжевност денес го пишуваат повеќемина авторки и неколкумина автори. Минатата година на саемот на книгата истакнав и дека наградата „Роман на годината“ треба да ги рашири своите граници и во јазична смисла, и да се отвори и кон малцинските и мигрантските автори и авторки кои живеат и творат во Македонија, на кој било јазик, не само на македонски. Дури тогаш наградата сосема ќе се демократизира, што ќе биде и голем чекор на демократизирање на целокупната македонска култура и општество.

А: На нишка на претходното прашање. „Единствен матичен број“ го доби и признанието „Штефица Цвек“, па какво значење има оваа награда за Вас? Колку придонесе ова за препознавање на романот во регионален контекст со оглед на тоа што тој веќе ги добива првите преводи во странство? Но и што оваа награда значи оваа награда во еден регионален феминистички контекст?

Л: Признанието „Штефица Цвек“ ми е особено мило затоа што се доделува во чест на една од моите најсакани светски авторки – Дубравка Угрешиќ. Признанието е прекрасно и затоа што рамноправно се доделува на повеќе дела во една тековна година, затоа што го обединува регионот, нè отвора едни кон други и им отвора пат на нашите книги на трансверзалата на книжевноста, пред сè онаа свесната, ангажирана, феминистичка, проактивна книжевност на која освен естетските ѝ се важни и етичките мерила и критериуми, секако, ако е ангажирана во својата изворност, во својата иманентна суштина, а не затоа што тоа се очекува од неа и во обид да одговори на очекувањата станува вештачка, а не автентична творба. „Единствен матичен број“ се најде во одлично друштво на авторки и книги што и самата ги ценам и читам (меѓу нив и нашата Калиа Димитрова). Неодамна хрватската издавачка куќа „Фрактура“ го објави „Единствен матичен број“ на хрватски, а првата критика за романот, мошне темелна, луцидна и релевантна ја напиша токму една млада критичарка. Кога романот излезе на словенечки, првата промоција на романот се случи на фестивалот „Итн.“ во Љубљана, кој го подготвуваат средношколци и студенти. Беше воодушевувачки да се разговара со нив за темите на романот. Книжевноста секогаш поврзува светови, генерации и луѓе, а признанието Штефица Цвек активистички ги поставува делата во поширок општествено-културен контекст, апсолутно компаративистички.

А: Живеете во Словенија веќе со години, препознатлива сте по тоа дека во Вашите романи ги работите темите врзани со миграцијата, преселбата, граничните состојби итн. Зошто токму овие теми, кој е поривот да се зафатите токму со овие нешта во Вашето творештво?

Л: Тоа се темите на мојот живот, односно темите со кои се здоби мојот живот и едноставно ги изнесе на виделина по преселбата од Македонија, прво во Романија, а потоа во Словенија. Пред тоа никогаш не размислував и не пишував за конкретност на преселбите, мигранството, бегалството, номадизмот, граничните состојби, идентитетот итн. 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, избркани 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. Од историјата не научивме ништо и јас

во моите дела токму тоа сакам да го нагласам, секојпат преку индивидуални приказни за обични луѓе што историјата не ги забележува, не ги помни, но длабоко ги засегнува, обележува и го одредува нивниот животен пат. По емпатија, по хуманистичка линија, ме интересираат темите за идентитетот и интегритетот и свесно или потсвесно тие и најчесто се појавуваат во моето книжевно писмо.

А: Знам дека ја следите македонската книжевност и книжевната сцена тука и верувам дека ќе се согласите дека последниве години има едно ново културно раздвигување, нов културен бран кај младите не само во книжевноста, туку генерално во културата. Дали ги читате новите автори, има ли некои кои би ги издвоиле како омилен или кои Ви оставиле посебен впечаток? И што, генерално, мислите за новиот бран млади автори, особено млади поети и поетеси?

Л: Тукушто ја прочитав новата поетска збирка на Милена Сиљаноска „Куќичка на дрво не е дом“ во која издвоив десетина песни кои ми оставија силен впечаток. Пред кусо време, пак, со студентите од Лекторатот по македонски јазик во Букурешт водев работилници за препев на најмладата македонска поезија која беше презентирана на 8 декември – Денот на македонскиот јазик во Романија. Подоцна романското престижно списание „Поесис Интернационал“ реши да објави поезија од Калиа Димитрова, Ива Дамјановски, Ивана Јовановска и Викторија Ангеловска во препев на студентите од Букурешт и со студент(к)ите-препејувач(к)и и со нивната лекторка, Елена Ѓорѓиовска, одвај го чекаме изданието на списанието, бидејќи тоа е голем чекор и за Лекторатот и за најмладата македонска поезија на романски. Антологијата на младата македонска поезија „Ново раѓање на зборот“ (прир. Весна Мојсова Чепишевска и Иван Антоновски) е одличен преглед на творештвото на младата македонска поезија, а постојат и други објави и настани што се трудам да ги следам. Мене лично ми се допаѓаат оние автор(к)и кои ангажирано (односно свесно, јасно, бескомпромисно) се однесуваат кон стварноста околу себе и во себе. Сметам дека младите поети и поетеси треба да ги прележат детските болести на творењето пред да дебитираат во книга, односно доволно долго да си дадат простор и време за да го пронајдат својот поетски пат, својот поетски глас, својата поетика, притоа многу да читаат, и современа и класична книжевност, и да го бараат своето автентично јас кое ќе стои зад она што го пишуваат. Секако, треба да се свесни за сè што се случува и околу нив, не само во нив, да имаат критички став, цврсти начела, бескомпромисно мислење, да бидат интелектуалци, не само автори.

А: Пишувате проза, пишувате поезија, исто така сте и книжевна преведувачка. Дали можеби се занимавате и со некоја друга уметност надвор од книжевниот домен?

Л: Не, иако ме привлекуваат сите уметности. Се сеќавам дека кога ја пишував „Скриена камера“ посакав и сама да фотографирам талози од кафе како што тоа го прави еден од ликовите во романот – Теута од Тирана, на уметничката резиденција во Виена заедно со писателката Лида од Македонија и музичарот Џозеф од Пакистан. Понекогаш ме зафаќа

желба да цртам и да сликам бидејќи таа дарба ја имав и во детството, а гледам дека добро ми оди кога некое дете ќе ме замоли да му нацртам нешто. Можеби некогаш ќе го правам и тоа, којзнае.

А: Ова интервју го правиме за студентско списание, значи читателите во најголем број се млади, а верувам дека дел од нив се занимаваат со пишување поезија или проза. Кој е Вашиот совет до младите за пишувањето?

Л: Пишувајте само ако навистина морате, ако без пишувањето не можете да живеете, а читајте секогаш и секаде, но не сè и сешто туку само добра, врвна литература. Не брзајте со дебитирањето, освен ако не сте убедени (ако некој друг – на пример уредникот) не ве убеди дека делото е зрело за објавување. Понекогаш младите автори избрзуваат со објавувањето не знаејќи дека секогаш е вистинското време да се дебитира. Важно е да се има добра книга, а возраста не е важна.

А: За крај, што читате во моментов? И дали работите нешто ново, нов роман или нова поетска книга?

Л: Во моментов го читам романот „Убавата Мераб“ од мојот најомилен шведски писател Торгни Линдгрен (во превод на словенечки) и антологијата „Тела и јазици во движење“ (Современата женска поезија во постјугословенските поетски култури), која ја уреди српската поетеса и теоретичарка Дубравка Ѓуриќ и неодамна излезе во Нови Сад – антологија од непроценливо значење и вредност што топло ја препорачувам и за објава на македонски јазик. Пишувам книга за деца и освен возбуда чувствувам и голема загриженост дали ќе ми успее потфатот. Истовремено истражувам, скицирам, запишувам и се подготвувам за една, во моментов, хибридна книга со работен наслов „Архива на телото“ во која сакам преку разни книжевни жанри да се зафатам со темата на телото во сите негови облици, содржини, конструкти, парадигми, баналности, табуа и тајни, детабуизирајќи го преку реални и имагинарни, лични и колективни искуства и имагинарии. Мислам дека тоа ќе биде книга со најмногу феминистички референци во моето творештво. Ама – прво треба да ја напишам!



ГРАНИЦАТА КАКО МЕТАФОРА ВО ДЕЛОТО НА ЛИДИЈА ДИМКОВСКА: *СКРИЕНА КАМЕРА/ ГРАНИЧНА СОСТОЈБА*

Пишува: Весна Југова Гинов

Има една граница, вистинска посебна граница, по сите нишани, граница која дели две држави, а минува на средина на еден град. Границата е видлива, обележана со плошни метални ознаки, за туристите да знаат во секое време во која држава се наоѓаат. Значи, може столицата од кафулето да се намести на средина, две ногарки да ѝ бидат од едната страна, две ногарки од другата, па кога ќе се седне на столицата, со една нога си во Белгија а со другата во Холандија. Неверојатно. Обично границите изгледаат сосема поинаку, барем онаму каде што треба да се поминат. Оградени со високи сидови, понекогаш со бодликави жици, често, чувани од вооружени лица кои имаат дозвола да стрелаат во секој оној кој непрегледан ќе се обиде да премине од другата страна, со чувари што следат сè од одбранбени кули, често цел на воени дејства и препирки помеѓу држави. Во една пригода, познатиот индиски писател Салман Ружди ќе рече:

„Во идеален свет би било возможно да се присоедини окупираниот пакистански дел, Кашмир, со индиските окупирани територии и да се обноват старите граници. Би можело да се согласат и Индија и Пакистан подеднакво да ги гарантираат тие граници,

да ја демилитаризираат таа територија и економски да инвестираат во неа. Во еден нормален и свесен свет, тоа така би се случило, но, ние не живееме во нормален и свесен свет.”

Граници! Самиот збор создава непријатност во мислите. Веројатно за нас, жителите на „овој дел“ од светот, кој постојано се наоѓа во некакви проблеми и искушенија поврзани со границите, овој збор предизвикува и повеќе од непријатност. Границите стануваат тегобност, преку оние фактичките, кои ја опкружуваат оваа наша малечка држава, кои потоа се пренесуваат и во психата и со тоа стануваат, понекогаш, граници на мислата и граници на духот. Во таа смисла ќе се изјасни и теоретичарката и професорка по компаративна литература Славица Србиновска, правејќи анализа на начините преку кои се прави контрола токму на границите, притоа ставајќи акцент на пасошот, како средство за контрола и ограничување на движењето. Таа во есејот „Пред вратата на законот“ го цитира размислувањето на Сузан Бак-Морс, која развива една „археологија на пасоши“ и притоа укажува дека оној што го поседува би требало да биде поставен во позиција на „другиот“, на оној што е подложен на нетолеранција, зашто со пасошот рестриктивно се создаваат ограничувања, меѓутоа и можности. Сепак, според Србиновска, пасошот е и симбол на движење, патување и менување позиции.

За неопходноста од патувањето говори и писателката Лидија Димковска во својот роман „Скриена камера“. Но, да патуваш неминовно значи да минуваш граници што се затворени и за кои е потребен не само валиден пасош со слика и име, како средство за себеидентификација, потребна е и виза како за жител на свет отаде признатите граници. За ова, Димковска луцидно ќе се изјасни во својата книга „Скриена камера“:

„Кога се пријави за конкурсот на фондацијата за стипендија во Виена, го објасни тоа со фактот што единствено настаните поврзани со книжевноста ѝ овозможуваат да го види светот, само тие имаат официјални покритија- покани и гарантни писма со кои во амбасадите може да го оправда своето барање виза без да ѝ се тресат нозете од студ и страв, без да тапка како коњ пред галоп, а тоа за мене е пострашно отколку за неа.“

Во духот на самоиронија со кој ќе флертува низ целото свое дело, Димковска ќе објасни дека дури и за сопствената венчавка во Словенија добила пократок престој, одошто како гостинка на поетски фестивал. Димковска, која својот поетски идентитет ќе го гради како писателка- иселеничка во странство, писателка која е редовна гостинка на поетските фестивали низ светот, низ својата визура ќе опише како е да се биде „номадка со рапави стапала“, како е да го носиш домот со себе, да го пронаоѓаш секаде или да го немаш, никаде.

Во времето кога ќе го објави својот прв роман, во 2004 година, Лидија Димковска ќе биде веќе познато и почитувано име во поетскиот свет, дома и во странство, со дела и песни преведени на повеќе од дваесет странски јазици. Нејзиното прозно првенче не

само што веднаш ќе привлече внимание и добри критики во Македонија, туку за брзо ќе го започне своето патување и надвор од сопствениот јазичен простор, слично како и неговата авторка.

Романот „Скриена камера“ користи постмодернистичка наратија, двогласно раскажување и фокализација која следи две линии од кои едната необично, потекнува од камерата која случајно, во времето кога главната хероина во романот, Лила, била мало бебе, се нашла во палецот од нејзината нога. Така камерата станува другото јас во наратијата, удвоен субјект, кој од позиција на сезнаечки наратор ги бележи за потоа да ги репродуцира сите настани од животот на нејзината носителка.

„Јас, нејзината камера сум скриена не само во преносна, туку и во буквална смисла: не сум ни дигитална Sony ни Canon, туку уште посовршена од нив: полумилиметарско чипче сум збиено во палецот од десната нога, во лузната од операцијата на нокотот кога Лила имаше само шест месеци, ултразвучно, ултравидно, но фактички невидливо чипче...“

Професорката Шелева, оваа мала „ронка полурубин“ која станала микроскопски бележник на севкупното надворешно, но и интимно живеење на Лила, ќе ја спореди со протеза, омилена постапка на боди-арт естетиката. На ова ќе се надоврзе критичарот и есеист, Роберт Алаѓозовски, кој во постмодернистичкото разбирање на протезата, ја гледа отуѓеноста и осакатеноста на современата култура и светот воопшто: „...таму кај што органите ја губат природната заемна поврзаност во целосна организација се поврзуваат со протези: екрани, компјутери, телефони, факсови, интернет.“

Камерата и Лила прават необична творечка симбиоза која ненаметливо, духовито, но во исто време проткаено и со иронија ги раскажуваат приказна пред сè за себеспознавањето и за ослободувањето од предрасудите во име на еден покосмополитски начин на живот и мислење. Камерата, внатре во Лила, создава визуелен дневник, споменар за кој самата Лила не е свесна, но кој и е достапен на увид тогаш кога ќе реши да се надгради себеси. На самиот почеток на книгата, гласот на скриената камера, кој секогаш ја користи личната замена ние, имајќи ја предвид и својата носителка, духовито ќе образложи:

„Исусовиот живот започнал во јасли, а мојот и животот на Лила Серафимовска започна во вреќа за спиење Explorer Light. Да не бидам погрешно разбрана, мислам на животот кој со секоја, дури и минимална преселба, се здобива со нов почеток и нов крај“.

Тематски, книгата во себе ја носи поетиката на патувањето и странствувањето, притоа преку вешто искомбинирани фабули го насочува вниманието на неколку тематики од современото живеење како што се, чувството на неприпаѓање, отпадништво кое може да биде од национална, верска или економска причина. Граници има многу што треба да се поминат, а некои од нив се и на лично ниво, вградени во свеста на единката, пред сè на жената од Балканот, на жената како домаќинка, како писателка, како Македонка. Колку

и суптилно да се постават, границите изградени преку повеќедецениската нетрпеливост помеѓу истокот и западот, помеѓу католиците и православните, помеѓу Македонците и Албанците, па дури и помеѓу доскорешните пријателски и во љубов споени поранешни југословенски републики, се тука да нè потсетат колку е секој однос променлив, кршлив и колку влијае на секој од нас. Писателката преку повеќето приказни од својот живот, кои ги запишува во својот дневник во Виена, дневник кој подоцна треба да прерасне во роман, ги допира со вештина на ткајач сите овие теми. Со вештина на магионичар кој има моќ да влијае на времето, писателката го движи читателот напред-назад во еден препознатлив хронотоп, помалку носталгично за времето кое изминало, со горчина за некои настани, со тежина за неправедноста на некои други. Така, откриваме детали од животот на Лила, детали кои ја обликувале и ја изградиле во личноста која е, додека во исто време дознаваме и за нејзината сегашност. Откриваме дека некои граници се тешки да се преминат, не затоа што за нив треба пасош и виза, туку затоа што се невидливи и затоа сеприсутни. А тоа се границите штто една личност ги носи со себе. Кога откриваш дека каде и да се најдеш, секаде си по малку странец, а еден странец се наоѓа притаен и во тебе самиот. Притоа, ликовите од романот се судираат и со старо новите стереотипи и предрасуди, како на пример, разочарувањето на Клаус, координаторот од фондацијата кога ќе открие дека Лила се преселила во Словенија поради љубов. Имено, од еден писател од Балканот априори би се очекувало да има наклонетост кон егзилот кој во светот на уметноста е признат само ако е од политичка природа. А тука е и стравот кој Скриената камера како сеизмографски апарат го бележи кај Лила при помислата дека собата цели три месеци ќе ја дели со Албанка и Пакистанец. Истовремено и Лила, во својот дневник ќе запише: „...па добро, со Албанката имам некоја заедничка виртуелна историја, соседска поврзаност, иако априорната нетрпеливост и квази- другост не се исклучени, но исто така и тајни, непознати за другите, убави моменти со „моите“ Албанци од Скопје. Но, што ако го изговори Скопје како Шкупи? Ќе значи ли тоа дека со неа нема да можам да се снајдам и ќе биде ли тоа знак да се повлечам во соба секогаш кога ќе се појави во кујната или во дневната?“ Или, малку подолу на истата страница, „А Пакистанецот?(...)Сигурно е муслиман, а ако и Албанката е муслиманка, најверојатно ќе им бидам и на двајцата трн во око.“

За Другоста, за која се чини на крајот на минатиот и на почетокот на овој век „се пишуваат томови“ и која е постојано присутна во животот на Лила, ќе треба да пишува хероината која е и алтер его на самата писателка Лидија Димковска.

Димковска ќе запише: А. Фикцискиот дневник Скриена камера е, всушност, идентитет на обичен човек, забележан од страна на писател. Домашна задача на уметникот на престој во Европа.“ На друго место вели: „Да се биде автобиографски или автофикциски? Тие пишуваат автобиографска фикција, јас, автофикциска биографија.“

Димковска на необичен, но ефикасен начин го транспонира своето секојдневие на

писателка во својата уметност, поигрувајќи си и со самото именување на А.-фикцискиот дневник како што се нарекува себеси скриената камера, односно А.-фикциската биографија дадена во курзив на Лила, при што ова додадено А. е иницијал кој упатува на главната отсутна личност во романот, сопругот на Лила.

Натоварена со тешки торби во кои неизоставен дел на сите македонски туристи, особено на оние што се обидуваат странството за некое време да го претворат во дом, се неизоставното овчо сирење во солена вода и неколкуте тегли ајвар, Лила ќе пристигне во Виена, и во станот на третиот кат на кој на налепница, стои натписот „Artists –in-residence“. Виена, првата граница која Лила ќе ја помине во животот, некогаш, назад во времето, назад во детството. Слично како и медлинката на Пруст, така и мирисот на Wiener Caffe ги буди спомените за првиот престој во странство на Лила, но истовремено се мешаат и други мириси и сензации, омекнувачот Ленор, прашокот од позната фирма, Виледа сунгерчињата, сите оние имиња што некогаш биле дел од каталогот на масата во станот на тетка Вера, како запознавање со западниот капиталистички свет, кои сега ја потсетуваат на глобализацијата на светот. Но, токму таа глобализација најостро говори за поделбите во светот, поделби помеѓу „развиени“ и „неразвиени“, помеѓу „западни“ и „источни“, „понапредни“ и „позаостанати“ народи. А границата, како што потврдува и скриената камера во палецот на Лила, не служи само за околчување на личниот простор на една држава, туку служи и да ги раздели овие два навидум различни светови до ниво на неспоивост. Преодот од едниот во другиот свет никогаш не е сосема флуиден.

Ден подоцна, во станот ќе пристигнат и албанската фотографка Едлира и пакистанскиот музичар Џозеф. Џозеф облечен во „пантолони како татко ми, кошула како чичко ми“ ќе ја има, како што ќе оцени Лила по ракувањето, најтоплата рака на светот. А Едлира, иако ќе го изговори Скопје како Шкупи, брзо ќе и стане допадлива, не само поради стереотипните „албански јогурт пантолони“ туку поради нејзината отвореност и интересното занимање за сликање на талози од турско кафе. Се разбира, ниту еден од нив не припаѓа на однапред зацртана категорија. На примет, Џозеф е неверојатно сензибилен и до крајност осетлив пакистанец-христијанин кој пее во црква, има интерес од етно-џез и работи во фабрика за дрво за да може да се издржува. Едлира, пак, е успешна фотографка од Тирана, припадничка на богато семејство кое ја подржувало власта на Енвер Хоџа, но го живееле животот изолирани од сè и сите кои не им парирале политички и општествено. Така, таа растела во целосна осаменост и отуѓеност, и за неа шољите со испиено кафе што останувале по гостите во нивниот дом, преставувале единствен допир со надворешниот свет. А Лила, чија потрага по свој дом започнува од носталгичното превртување преку спомените од детството кое го минала во селото Шлегово кај баба ѝ и дедо ѝ, а кое сега го бара насекаде, низ своите патувања и престои во странство, во Љубљана, каде што живее со нејзиниот маж, во уметничкиот Париз, кој не трпи двојни идентитети, во Романија и сосема неочекувано, за кратко, го пронаоѓа во метрополскиот Њујорк.

Познатата словачка прозаистка Верона Шикулова ќе се задржи на фактот дека „хероината во романот, пропатуваната писателка Лила, го пишува својот дневник на студиски престој во Виена и наместо да се воодушевува на развиената туѓина- си го поставува ирониски, дури и саркастично прашањето за домот, за тоа каде човекот го наоѓа својот дом, дали не е дома токму тогаш кога е надвор од дома, дали тоа дома има некаква смисла.“

На оваа граница помеѓу иронијата и сарказмот може да се смести и следниов цитат од романот: „Животот во странство како пречувствителен одговор на самотијата среде априори неосамените (и затоа среќни луѓе), постојано е на границата на кичот, и затоа е измислена дијаспората, да го социјализира, но и да го потхранува. Па јас повеќе македонски песни сум чула и повеќе ора сум видела во странство одошто во Македонија, а повеќе патриотска поезија се напишала во литературните кружоци на иселенците одошто во цело друштво на писатели...Да се зачува осетот за цинизам и по можност да се развие уште повеќе, а критичноста да се спои со самокритичноста - мислам дека тоа е формулата како да не се биде дел од дијаспората, односно од кичот.“

Во потрага по својата автентичност, писателката Лила Серафимовска ќе ги истражува сите односи и улоги кои ѝ се наметнати од средината, од традицијата, од луѓето, блиските и далечните. Можеби е жена од Балканот но, ќе го остави својот сопруг три месеци да си вари сам кафе, и нема да дозволи да биде осудувана за тоа. Ќе го направи она што чувствува дека мора, ќе замине за да може да пишува, да го пронајде своето место на границата помеѓу „она што беше и она што е“.

Заминувањето значи напуштање на една состојба, во значење на стадиум, за да се премине во друг. Заминувањето значи оставање зад себе еден дел од себе за да се тргне во потрага по нов идентитет. Патувањето, може да се види и како раѓање во нов облик, родено преку сознанието на другоста и средбата со другиот. А за Лила, патувањето е начин на живот, неминовност и неопходност на новиот век на модерни номади, иселеници и мигранти во потрага, секој по своето. Димковска и во својата стихозбирка „Гранична состојба“ ќе го бара одговорот на прашањата поврзани со мигрантството, кон се поголемото отуѓување, ксенофобијата, осаменоста во себе и во толпата.

„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.“

Во овие стихови е препознатлива трагата на една претходничка-номадка по патиштата на еден телесен и духовен егзил во непознатото и затоа толку посакувано некоренето живеење, секогаш во нов дом, во ново искусствено спознавање на себеси

и светот, Дубравка Угрешиќ. Нејзината радикалност во сопствениот избор, но и во прифаќањето на сето она што тој избор со себе го носи видливо е во нејзините зборови : „единствениот начин што му преостанува на егзилантот за да ги надмине траумите на егзилот е воопшто да не ги надмине, да ги живее како трајна состојба, чекалницата да ја претвори во весела идеологија, шизофренијата на егзилот да ја живее како норма на нормалност и да почитува еден бог- куферот“.

Ако и во Скриена камера секое патување, секоја преселба и минување граница беше само обид за враќање назад кон домот, вид духовно и интелектуално поклоништво пред олтарот на себеспознанието, спознанието на другиот во себе и надвор од себе, во Гранична состојба, неколку години подоцна, ситуацијата е изменета. Веројатно видовме премногу слики на минувања на граници, премногу луѓе кои немаат друг избор, освен да заминат, без да знаат каде одат и дали некогаш ќе можат да се вратат. Дали кога си насилно обездомен можеш домот да го сместиш во срцето и да го понесеш со себе?

„Кога ‘земјата се распаѓа’ не ти преостанува ништо друго освен да бегаш.

Да се премине треба граница стуткан во багажник

Во мигот кога се спушта знамето на половина копје“

Во својата рецензија на книгата Гранична состојба, литературната критичарка Александра Јурукowska ќе праша, чија е Земјата која се распаѓа?-за која поетесата вели дека „треба наврат-нанос да се напушти?“ Да се земе со себе неопходното, личните документи, пасошот и спомените? Да се замине, се чини полека станува новиот „амин“ на новото време. Или како што професорката Шелева ќе се запраша:

„...Дали, со оглед на сево ова, домувањето е секојпат граница? Дали ние всушност секогаш живееме на границата како дом, на една нејзина, без разлика колку лажлива точка/ или отсечка, во себе прелажно верувајќи дека сме заштитени, згрижени пред заканувачкото лице на Другоста: надворешниот свет, останатите луѓе/ туѓинците, конечно, самиот „провев“ на историјата и на Битието.

Но, кога живееш во туѓиот живот како во свој и кога со некогаш ги делиш и радоста и восхитот и љубовта и тагата, а особено ако е сето тоа толку интензивно што ги надминува сите просторни граници на менталитетот и различноста(нешто што е типично за современите номади), тогаш разделбата ги кине сите окови на препознатливото за да исплете нова историја. Како што и поетесата ќе потесети дека „името не е сосема важно/ во граничната состојба/ кога животот ти виси на конец...“

Лила останува сама во станот во Виена, заминува Едлира, првен само за да се лечи

од тешката болест, а потоа и сосема го напушта овој свет. Заминува и Џозеф, бидејќи не може да го поднесе заминувањето на Едлира во која длабоко и искрено се вљубува, а се чини и таа во него. Би заминала и Лила да не е обврзана со договорот кон фондацијата и со книгата која треба по истекот на тој договор да ја испорача. Но, тагата се вгнездува во нејзиното битие, додека открива дека, „кога си свој меѓу туѓите, и туѓите ти се свои“. Таа започнува да се прашува „дали беше тоа дом или само симулакрум на дом? Беа ли сите години странствување и номадство години на симулакрум живот?(...) Беше ли сепството расфрлено низ земјите на светот симулакрум за засекогаш загубеното сепство?“

Но, има ли избор, Лила Серафимовска? Има ли избор писателката? Има, изборот помеѓу искуството што го носи препознавањето на другиот, искуство преку кое само има можност да се допре другото во себеси. Во овие стихови од „Гранична состојба“ може со милиметарска прецизност да се препознаат чувствата, храбоста и ставот кои се лице и опачина на животот на границата.

„Па треба ли животот постојано

Да биде гранична состојба

За да морам да се претставам,

А да ме знаеш и да те знам

Во равенката на постоењето.

* * *

И, најпосле, како да си пријдам себеси?

Кој да ме запознае со самата себе....“

Ова се чувствата, таа изразена егзистенцијалистичка дилема и потрага по себеси, во себе но и потврдата во другиот, она што го носи немирот и јадежот во табаните. Која сум? Каде е мојот дом?

Или како што ќе запише професорката Шелева: „патувањето е распознавање на (личното) местово инаку, надличниот простор. Или, вкрстување на личното со надличното. Патувањето е духовно и креативно проветрување од застоеноста, зачмаеноста, погубното незадоволство.“

Во есејот за патувањата и книжевноста, Доменико Нучера, тргнувајќи од лингвистичката анализа на зборовите кои се сродни коренски со значењето за заминува, патува, во италијанскиот, шпанскиот и латинскиот јазик, наоѓа дека тие во себе го содржат двојното значење, дел, одделува, умира, но и се пораѓа. Во ова кружна интерпретација тој ја пронаоѓа и смислата на патувањето, како почеток и крај.

„Семантичката двосмисленост што го обгрнува зборот заминува и неговата двојна конотација почеток/крај, раѓање/смрт, се разрешуваат со основната метафора на патувањето, која го има како референца човечкиот живот. Заминувањето значи напуштање на една состојба, во значење на стадиум, за да се премине во друг. Заминувањето значи оставање зад себе дел од себе за да се тргне по нов идентитет“.

Се чини токму ова чувство го доловува и нејзината Скриена камера, чувство кое ја гони и самата да побара трајна трансформација на својот идентитет, да побара да биде независна и призната, а не само второ јас, она сезнаечко, сеприсутно, постојано свесно, а сепак непризнаено јас во Лила. Нема желба камерата повеќе да биде странецот во Лила. Работата на скриената камера е да биде смешна, да ја има на телевизија, не да биде нечија совест, непризнаен дел од нечие суштествување.

Што е она нешто во нас што нè тера да дејствуваме на еден начин, а не на друг? Што е она што нè тера да ја минеме границата дури и тогаш кога станува макотрпно и тешко? Искуството што Лила Серафимовска ќе го понесе со себе од Виена е болно, ќе ѝ треба време да си дојде на себе. Дури и нејзиниот сопруг, таинствениот А. во романот ѝ признава дека нејзините патувања го разлишуваат и неговиот идентитет. Дури и Скриената камера не знае „Што и која ќе биде таа (Лиле) е прашање на кое и јас не можам да одговорам“.

Од другата страна на равенката во потрагата по сопствениот идентитет, по сопственото место во светот конечниот одговор се чини ќе го даде Скриената камера, Другиот субјект во романот. Кога нештата ќе се смират, кога таа, Скриената камера ќе го добие своето заслужено место, и Лила ќе може да биде слободна и спокојна и најпосле да биде дома.

„Идејата на страдањето уште подобро се зачувала во италијанскиот збор *travaglio*, со значење мака, работа, но и „иницијалната фаза на породувањето. Сопоставувањето на *travel/travaglio* (патува/ се мачи, пати) и *partira/ partorire* (заминува/ се пораѓа) од една страна генерира лингвистички парадокси, а од друга страна, гради концепсиски нуклеус околу кој се организира искуството на патувањето како повторно раѓање во нов облик, зачнато од вкусувањето на другоста и средбата со другиот.“- Доменико Нучера

Потем, колку храброст треба, по сè, да се каже : „Денес ми пишаа од Шведска, ме викаат на фестивал во Стокхолм. Само четири дена“.

Дали човекот отсекогаш, а можеби денес повеќе од секогаш ги чувствува зборовите на Митко Маџунков длабоко во својата суштина :

„Основната човекова ситуација (земјата, семејството, самиот тој/таа) е затворот.. ништо не може да го спречи човекот да не ги пречекорува границите.“

Или жената која долго била врзана за домот, за традицијата, за наметнатите улоги во патријархалните средини, конечно може да тргне во потрага по себеси, да ја понесе

со себе својата ранливост, својата одважност, своите таленти и конечно да премине неколку „граница“.

Користена литература:

1. Димковска, Лидија. Скриена камера. Скопје: Или-или, 2014.
2. Димковска, Лидија. Гранична состојба. Скопје: Или-или, 2021.
3. Њиши, Армандо. Компаративна книжевност. Скопје: Магор, Друштво на компаративни книжевници, 2006.
4. Србиновска, Славица. Низ призмата на другиот. Скопје: Сигмапрес, 2003.
5. Шелева, Елизабета. Дом/Идентитет. Скопје: Магор, 2005.



НАВИГИРАЊЕ НИЗ СВЕТОТ КАКО ЕДЕН ПОТРАГА ПО ИДЕНТИТЕТ ВО ЧЕВЛИТЕ НА „ДРУГИОТ“

Пишува: Наталија Трајковска

Вовед

„Сигурно настанала некоја мајмунска грешка, па сме се родиле со сраснати глави, зашто нели велат дека Бог е совршен, па како тогаш не не создал нормални, а не вакви, унакажани за цел живот.“, една од мислите на Сребра, во романот „Резервен живот“ на Лидија Димковска. Овој роман ја раскажува невообичаената, но многу трогателна приказна на двете сестри Сребра и Злата. Но всушност, приказната на овие две девојчиња е толку посебна поради тоа што тие се сијамски близначки, споени кај нивните слепоочници. Одблизу читајќи го овој роман, може да дознаеме многу за животот на лицата кои имаат слична судбина како нивната. Под прашање се става идентитетот на ваквите индивидуи, третманот што го добиваат од општеството, нивните чувства како и физичките попречености што следуваат со нивната состојба. Романот „Резервен живот“ нè втурнува во животот на „другиот“ и не потсеќа дека постои, а со самото тоа што постои достоин е и за почит.

Идентитетот во книжевноста

Идентитетот е основен аспект на човековото постоење, кој влијае на нашите

перцепции, интеракции и начинот на кој се движиме низ светот околу нас. Во книжевноста, истражувањето на идентитетот служи како прониклив пат за разбирање на сложеноста на човековото искуство. Авторите често навлегуваат во повеќеслојната природа на идентитетот, осврнувајќи се на теми како самооткривање, културно наследство, лична трансформација и општествени очекувања. Преку различни ликови и наративи, книжевноста претставува рефлексивно огледало на нашите сопствени животи, поттикнувајќи не да се запрашаме и да го преиспитаеме нашето разбирање за тоа кои сме.

Книжевноста често навлегува во потрага по самооткривање, каде што ликовите се борат со прашањата за нивното вистинско јас. Ова истражување често води до длабоки трансформации додека ликовите се соочуваат со своите стравови, желби и скриени аспекти на нивните личности. Извонреден пример се наоѓа во „Малиот принц“ на Антоан де Сент Егзипери, каде што насловниот лик тргнува на духовно патување за да го открие своето автентично јас. Овој процес на самооткривање одекнува кај читателите додека и тие се движат низ комплексноста на сопствениот идентитет.

Идентитетот е сложено испреплетен со културното наследство. Авторите истражуваат како ликовите ги усогласуваат своите културни корени со влијанијата на светот кој брзо се менува. Во „Планетата на господин Семлер“ на Сол Белоу, главниот лик, Семлер, се движи низ тензијата помеѓу неговото еврејско наследство и неговото американско воспитување. Овој конфликт ја нагласува универзалната борба за балансирање на културните очекувања со личните желби, фрлајќи светло врз предизвиците со кои се соочуваат индивидуите кои имаат повеќе културни идентитети.

Родовиот идентитет е богата област на истражување во книжевноста, која нуди увид во сложеноста на општествените норми и очекувања. „Орландо“ на Вирџинија Вулф ги предизвикува традиционалните поими за родот и времето следејќи го главниот лик низ вековите на постоење, при што тие преминуваат од машко во женско. Со тоа, Вулф ја изложува произволната природа на родовите улоги и ја истакнува флуидноста на идентитетот низ времето и просторот.

Многу книжевни дела испитуваат како последиците го одржуваат своето чувство за себе среде неволја. Во застрашувачкиот амбиент на холокаустот, „Читачот“ на Бернанд Шлинк ја прикажува борбата на ликовите да го зачуваат својот идентитет и човечност по ужасите на Војната. Овој наратив зборува за издржливоста на човечкиот дух и непоколебливата потреба да се задржи идентитетот, дури и во најтемните околности.

Идентитетот, комплексен и повеќеслоен концепт, наоѓа длабок израз во книжевноста. Преку самооткривањето, културното наследство, родовото истражување, неволјите и општествените притисоци, авторите фрлаат светло врз сложената интеракција помеѓу индивидуалниот идентитет и поширокиот контекст во кој тој постои.

Вметнувајќи ги читателите во различни наративи и ликови, литературата поттикнува интроспекција и емпатија, поттикнувајќи подлабоко разбирање на човечкото искуство. Додека се занимаваме со овие книжевни истражувања на идентитетот, се потсетуваме дека нашите сопствени патувања за самооткривање се составен дел од универзалната таписерија на човековото постоење.

Другоста во книжевноста

Концептот на „другиот“ е повторлива и суштинска тема во литературата. Се однесува на прикажување на ликови или групи што се перципираат како различни од нормата или од доминантната култура. Овој концепт претставува извор на фасцинација и размислување за авторите, критичарите и читателите. Преку објективот на „другиот“, книжевноста ги истражува темите на идентитетот, моќта, предрасудите и емпатијата.

Идејата за „другиот“ има длабоки историски корени, често испреплетени со колонијализмот и империјализмот. Романтизмот како правец е полн со литература за „другиот“, кои го прикажуваат Истокот како егзотичен и фундаментално различен од Западот. Истокот се прикажува како темно и мистериозно место, при што се нагласува империјализмот и колонијалните сили.

Во книжевноста „другиот“ не е ограничен на географски или етички разлики. Може да се манифестира во различни форми, вклучувајќи пол, сексуалност, религија и социјална класа. Дополнително, теоријата за родовата перформативност на Џудит Батлер фрла светлина врз тоа како родовиот идентитет може да биде место на други. Во „Орландо“ од Вирџинија Вулф, титуларниот лик претрпува мистериозна трансформација, преминувајќи од маж во жена со векови. Ова истражување на родовата флуидност ги предизвикува општествените норми и демонстрира како другиот дел на поединците врз основа на нивниот родов идентитет може да биде ограничувачки и редуктивен процес.

Еден од најважните аспекти на „другиот“ во литературата е неговиот однос со динамиката на моќта. Во „Метаморфозата“ на Франц Кафка, главниот лик, Грегор Самса, претрпува запрепастувачка физичка трансформација во џиновски инсект. Оваа метаморфоза води до негова изолација и отуѓување од семејството и општеството. Преку трансформацијата на Грегор, Кафка ја истражува ранливоста на поединецот кога ќе се соочи со општествените очекувања и норми. Преку трансформацијата на Грегор, Кафка ја истражува ранливоста на поединецот кога ќе се соочи со општествените очекувања и норми.

Од суштинско значење е да се препознае дека „другиот“ не е фиксен или еднодимензионален концепт. Во многукнижевни дела, ликовите кои првично се појавуваат како „другиот“ може на крајот да го оспорат или да го надминат својот маргинализиран статус. Исто така, книжевноста има способност да поттикне емпатија и разбирање кон

„другиот“

Во литературата, концептот на „другиот“ служи како моќна алатка за истражување на повеќестраните димензии на идентитетот, моќта и емпатијата. Таа еволуира со текот на времето за да опфати различни форми на „другоста“, од колонијалистички перспективи до динамика на полот и социјалната класа. Со испитување на различни дела и ликови, добиваме подлабоко разбирање за тоа како е да си „другиот“. На крајот на краиштата, литературата нè потсетува дека чинот на другите е одраз на општествените норми и предрасуди и нè предизвикува да ги преиспитаеме нашите перцепции за оние кои се различни од нас самите.

Лидија Димковска

Родена во Скопје на 11 август 1971 година, Лидија Димковска е македонски поет, прозаист, есеист, теоретичар на книжевноста и преведувач. Има завршено Општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет во Скопје, а докторирала на тема од романската книжевност. Работела како предавач на македонски јазик во Букурешт, и како уредник на одделот за поезија на електронското списание „Блесок“.

Во својот живот има добиено многу награди. Добитник е на наградата „Студентски збор“ за најдобра дебитантска книга. Нејзиниот прв роман „Скриена камера“ ја добил наградата на ДПМ „Стале Попов“ за најдобар роман. Исто така, оваа награда ја добила и за својот роман „Резервен живот“.

Појавена на писателската сцена уште во почетокот на 1990-тите години, Димковска има богато творештво. Нејзини поважни дела се „Рожби од исток“, „Огнот на буквите“, „Скриена камера“, „Резервен живот“, „Црно на бело“ и „Но-Уи“.

Другоста прикажана во делото „Резервен живот“

Во сложеноста на животниот пат, се вкрстуваме со огромен број поединци, од кои секој има свои уникатни чуда, соништа и аспирации, а сепак инхерентно ги споделува истите основни човечки потреби. Навистина, токму оваа фасцинантна интеракција на различностите во заедничката нишка на човештвото го збогатува нашето постоење. Сепак, реалноста е таа, останува дека под оваа очигледно заедништво се крие огромен спектар на искуства, секое исто толку различно како и личностите што ги обликуваат. На страниците на романот на Лидија Димковска „Резервен живот“ се среќаваме со извонредно прикажување на овој концепт. Наративот за Сребра и Злата, две сестри споени во нивните слепоочници, го живеат својот живот како „другиот“ на начин што е единствен за нив. Низ нивните испреплетени животи, Димковска им нуди на читателите неспоредлива можност да навлезат во сложеноста на постоењето, расветлувајќи ги безбројните начини на кои го перципираме и го разбираме концептот на „другиот“ во

нашиот свет.

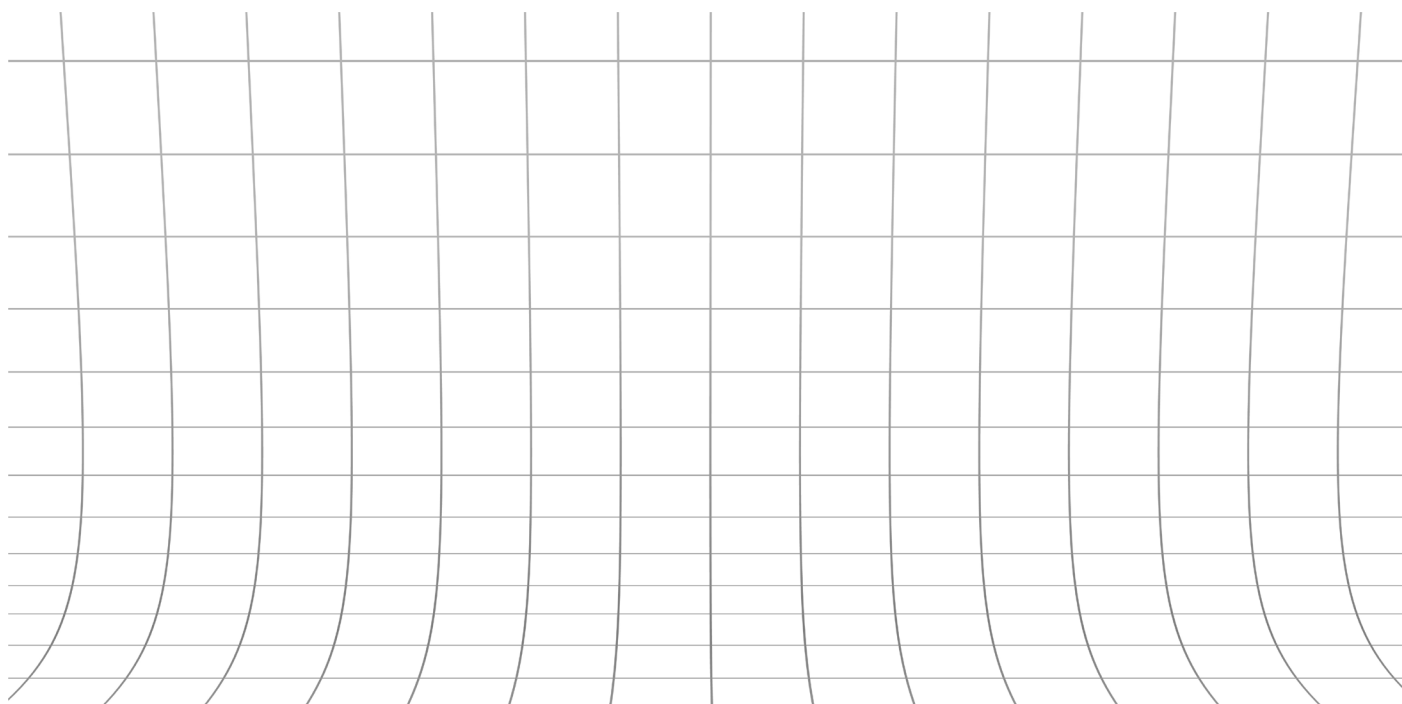
Дејството во романот започнува во 1984 година, на улиците низ Скопје, во рамките на Југославија, година кога двете сестри наполнуваат 12 години. Нивната приказна трае речиси три децении до 2012 година. „Мама плачела секој ден и можеби затоа ние сме се родиле со сраснати глави, со физичка мана што не може да се поправи. Кога дедо ни и баба ни виделе какви деца родила снаата, ни пет ни шест не исфрлиле сите заедно на улица.“ Нивните рани години се обележани со трагичната реалност да се чувствуваат несакано, не само од нивните родители, туку и од нивните баби и дедовци, па дури и од врсниците, кои би требало да им бидат најблиски придружници. Во свет што често ја мери вредноста според површните стандарди, сестрите наоѓаат утеха во своите пријатели Богдан, дете кое општеството го избегнува поради суровото злосторство на сиромаштијата, и Розе, верна другарка, која е покрај нив без разлика на сè. Во овие години на нивниот развој, сестрите копнеат по едноставните радости што ги ветува детството – моменти на разиграна смеа, жед за знаење и опојно исчекување на летните одмори. Сепак, на страниците на овој роман, секојдневното се претвора во длабоко, бидејќи дури и најмалите животни предизвици имаат моќна емотивна резонанца кај Сребра и Злата. Токму во овие навидум незначайни детали нивното заедничко постоење станува потресен доказ за исклучителната кршливост и издржливост на човечкиот дух.

Романот започнува како Сребра, Злата и Розе играат една игра која може да ја претскаже судбината. Оваа шармантна, но судбоносна игра, која навидум ја има моќта да сирне во нивната иднина, ги фрла своите мистични предвидувања врз младата Сребра. На Сребра играта ѝ претскажа дека ќе се омажи со некое момче чие име почнува на „Д“, на свои 23 години, ќе има две деца и ќе живее во Лондон. Како што се развива романот, набљудуваме како овие рани аспирации се кристализираат во уникатните соништа и желби на секоја девојка. На пример Злата сака да живее во Скопје, додека Сребра сака да оди во Лондон. „Сè мораме да правиме заедно: да јадеме, да спиеме, да одиме по нужда, на училиште, надвор, внатре, се!“. Дури и најневините и најбезгрижните игри добиваат горчливо-сладок призвук, служејќи како постојан потсетник за уникатните предизвици што ги дефинираат нивните животи. Како што се одвива дејството на романот, девојките растат. Неверојатно, Сребра ја пронаоѓа љубовта и ги прифаќа радостите на романсата во подем, што на крајот води до размислување за мајчинство. Сепак, судбината е непредвидлив придружник и се случува трагедија кога Сребра трагично го губи своето дете. Стигнува клучниот момент кога Сребра и Злата, по долгогодишно исчекување, тргнуваат на храбриот пат на хируршка разделба. Оваа постапка, исполнета и со надеж и со страв, е симбол на нивната непопустлива решеност да станат две индивидуи. За жал, судбината е сурова и Сребра го губи својот живот. И покрај оваа длабока трагедија, животот за Злата продолжува. Како пресврт, Злата ја исполнува судбината на Сребра, која беше предвидена години наназад во играта на судбината.

Романот завршува со двете ќерки на Злата, Марија и Марта, кои ја играат играта со претскажување на судбината. Трогателното завршување на романот ни носи целосен круг, бидејќи Марија и Марта, носители на факелот на следната генерација, вдишуваат нов живот во играта на животот. Преку нивната разиграна невиност, романот елегантно завршува, повикувајќи нè да размислуваме за цикличната природа на постоењето и трајното наследство на љубовта, соништата и издржливоста што се пренесуваат низ генерациите.

Заклучок

Романот „Резервен живот“ на Лидија Димковска е врвно дело кое ги допира читателите. Со описи до најситен детаљ навлегува и ги конструира ликовите на „другиот“. Во овој случај двете сестри Сребра и Злата, го претставуваат другиот во општеството поради својот физички деформитет. Романот нè вовлекува во овие два ранливи животи, кои се исполнети и со среќни и со тажни моменти. Како читатели можеме не само да се соживееме со овие ликови, туку нè тера да се запрашаме за личностите од секојдневниот живот кои се справуваат со вакви или слични проблеми. Но, исто така, не смееме да забораваме дека „другоста“ не претставува проблем само кога е видлива.



ЗА НЕКОИ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ АКСИОМИ ВО „ГРАНИЧНА СОСТОЈБА“ НА ЛИДИЈА ДИМКОВСКА

Пишува: Елена Карпузовска

Интелектуализирано (пои)етички-дидактичкиот тон во кој е импрегнирана рефлексивната сигнатура на поетското писмо во *Гранична состојба* (2021) на Лидија Димковска како *spiritus movens* на лирскиот субјект во секоја дискурзивна констелација на исказот, ги објективизира тревожните егзистенцијални прашања, искушенијата и парадоксите на актуелното современие на Битието на Светот на XXI век. Нејзиното перо ги реактуализира и ги трансконтекстуализира темите на егзистенцијалната тежобност, дослухот меѓу историското минато и сегашноста во актуализацијата на егзистенцијата во / низ времето, егзилијарната драма што како антагонистички социо-политички и историски феномен го детерминира прелудиумот на столетието, аспектизациите на дехуманизацијата, егзистенцијалната ефемерност, меморијата, домот, невдоменоста, апатридноста, надокрај – прашања што Димковска ги возгласува во јарок неоекспресионистички фигуративно-рефлексивен манир.

Гранична состојба ја објективизира афирмацијата за еден од поразителните парадокси на XXI столетие. Доколку историскиот дијахрониски континуум, претпоставува дека залезот на векот е епохалниот феномен што ја исходува состојбата на декаденција, егзистенцијалниот страв пред дверите на иднината и непознатото, современото столетие потврдува дека таквата состојба, повеќе не е преодна и минлива, но во таа спротивност – упадокот останува одредителен предзнак на современото, исходено од вистината за етички-аксиолошкиот пораз и неусвоените наравоученија што ги вродила историјата.

Наедно, поетичкото и етичко кредо на Димковска, ги возгласува аксиомите што ја детерминираат современата егзистенција. Во нејзиниот потход се кондензирани генерацискиот гнев, но и панхуманистичката разјареност на историското Битие на Човештвото. Во дискурзивната инстанца на лирскиот субјект се актуализира суптилно полифонично умножување на темпорално утврдените фокални и исказни становишта, што ќе рече дека во неговиот глас имплицитно се меандрираат панхуманистички и пантемпорални одгласи што се трансконтекстуализираат во контекст на безредието, етичкиот анархизам и аксиолошката аномија на „духот на времето“, но одгласи артикулирани како субверзивен екот и егзистенцијален крик на човештвото во историскиот континуум. Сообразно, Димковска актуализира хуманистички и етички ангажирани теми кои не се *novum* во социо-историското и егзистенцијално современе, но антагонистички се реактуализираат како повторени, никогаш усвоени етички историски наравоученија. Нагледно, тоа се актуелните егзистенцијални конвулзии што го искушуваат современото Битие на Човекот. Во стиховите на Димковска се исчитува поетски перформирани историско-хуманистички тематски спектар кој ги објективизира тегобните историски и етички еклипси на човештвото чии реактуализации бидуваат осведочувани и во современото.

Овие сечовечки интонирани објективизации на тегобоносните теми на XXI столетие, во поетскиот јазик на Димковска се отелотворуваат во текстуално утврдениот наративизиран поетски исказ каде што се оприсутнува индивидуалистичко-импресионистички фокализирана интерперсонална и интересубјективна дидактичност. Лирскиот субјект во *Гранична состојба* секогаш имплицитно или експлицитно се обраќа некому, (Човекот, или, пак, Човештвото) со тоа што во таквиот модус, бидува имплицитна преобразителна кондензација на субјективното, исповедно-интимистичкото во сечовечки супстрат на спознајната катарза на философските прагми. Песните кои се распоредени во три созвучни циклуса, творат тематска кохезија во лирски циклизиран триптих, артикулирајќи пророчно-прекорно импрегнирани философски сублимации кои беспоговорно прозвучуваат тревожно, очуднувачки, автоиронично, а еднипати интонираат и сентиментално-меланхолична експресивна нагласка.

Насловната семантизација на *граничната состојба* трансцендира во тематската нерватура, актуализирајќи ја како егзистенцијална детерминанта во онтолошко-гносеолошката актуализација на егзистенцијата. Човековата егзистенција е лиминално, *гранично* предетерминирана, секогаш е неизвесна, секогаш е егзистенција на работ од

животот или смртта, домот или туѓината, безместноста; човековиот онтос опстојува едностојно во меѓусостојба на страв, онтолошко-егзистенцијална схизма. Животот *per se* се потврдува како *гранична состојба*, драма што се одигрува меѓу окосниците на животот и смртта. Конечно, и историјата сама по себе претставува наратив на *гранична состојба* – одредување на сегашноста која се актуализира меѓу оковите на минатото и зазорливиот поглед пред неизвесната иднина.

„Животот е сè што се случува помеѓу утре и вчера“, во сентенциозна мудрословност ќе изрече лирскиот субјект во песната „Минато неопределено време“. Животот, бидува промислен како патешествие меѓу две гранични, хронолошки одредници – *вчера* (како одредница на минатото) и *утре* (како одредница за иднината), а во чиј меѓупростор на стварноста се расплеткува плетивката на животот, имено, се актуализира – егзистенцијата.

Прашањата на *присуството* и *отсуството* се промислени во дослук со време-просторната актуализација. Утврденоста во домот, припадноста, наспроти отуѓеноста од домот, при што сегашноста станува темпорална детерминанта за егзистенцијата, и каде читаме:

*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.*

Сегашноста станува *минато неопределено време* детерминирано единствено од *отсуството*. Лирскиот субјект ја контекстуализира разделбата од Другите, од ближните што го осуштествуваат, го објадруваат Домот. Искушенијата на разделбата, заминувањето, ги исходуваат прашањата: што се случува во просторно-идентитетската одредница на *тука* што бидува Дом кога *јас* не е *тука* во оној живот што се актуализира меѓу *вчера* и *утре*? Што се случува кога одредувачкото *сега* се актуализира другаде кое не е Домот, но, само адреса на која пристигнуваат известиијата за настаните актуализирани во *отсуството*? Сегашното време кое не се потврдува во Домот, станува време кое повеќе не може да биде *мое*, но кое им припаѓа на Другите. Дали субјектот воопшто може да има свое време доколку животот се актуализира меѓу *утре* и *вчера*, а сегашноста се претопува во минато време кое не го вдумува него? Споделеното време станува граѓа која го сочинува Домот – а отуѓениот отаде Домот бидува расцелен од времето на сегашноста. Времето станува оскудено од сушност и содржина – се преобразува во единствено чуена приказна, време

– одредено од отсуството на субјектот кој не домува во микрокосмосот на *hic et nunc* што им принадежи на Другите.

Во песната „Куфери“, семантизацијата на куферот се објективизира како симбол на вечната, безмалку контекстуализирана како старозветна и одисејска архетипска *гранична состојба* на егзистенцијата. Во симболичката построеност, куферот ги импрегнира семантичките апстракции и оски на парадигматски значења, во кои се огледуваат одвоеноста меѓу домот и туѓото другаде, состојбата на апатридноста и егзилијарната траума, онтолошката схизма на егзистенцијалната неутврденост, двоприпадноста во време-просторот меѓу минатото и сегашноста, но и меморијата како интимистичко-сентиментална музеизација на сеќавањата како идентитетска одредница. Куферот станува и динамичен, флуиден локус на траумата, во кој се загнездува егзилијарно-егзистенцијалната емпирија на меморијата. Семантичко-структуралната архитектоника на песната е строфично градирана преку сликата на куферот која е варијабилно обусловена од контекстуалниот размав, при што, секоја слика го сотворува мозаикот на сентименталната историја на куферот како материјализација на споменот и сеќавањето, на надежта, но и на *граничната состојба*, преобразувајќи се во ознака на моќта за акумулација на содржина и ресторативно-духовна реконструкција на домот како микрокосмичко упориште на време-просторното утврдување.

Во воведната слика на *ковчежето на мајката* донесено од *село в град*, лирскиот субјект го тематизира трагизмот на селидбата, на разгромените надежи за помирување на неизвесноста и стравот. Во прегработ на ковчежето се напластуваат времињата што не го сотвориле златниот рај – есхатолошки исход сугериран преку сликата на *чиниите во облик на риби од кои истекло морето, а тие се самоуништиле*, упатувајќи на разорноста на изјаловените, бесплодни надежи, така што, во ковчежето се осведочува и смрт на дел од битието што се сеќава. Куферот е секогаш ситуиран, засолнет под креветот како локус на симболична конзервација на интимната меморија, при што е согледливо како семантичката систаса од слики се проширува. Сликата на *куферот на вујкото* во кој се измешале *сите војни од предавањата по историја*, го отелотворува историското бreme, минатото кое останува заклучено во просторната метафора на куферот – и кое затоа станува „политичко куферче на заборавот“. Историјата и траумите остануваат да егзистираат единствено на хартијата, замолчувајќи во онтолошкиот заборав, а воскреснуваат единствено во сеќавањето, каде очевидна е метафоричната еквиваленција меѓу меморијата и куферот. Куферот под *креветот во студентскиот дом* го афирмира строежот од сликите на повеста на отадедомноста. Радиусот на гледната точка на лирскиот субјект се интимизира, се субјективизира во личното искуство на отуѓеноста од домот. Во семантичката мотивација на сликите, сентиментален објект станува машината за пишување преку која, преку Писмото, Другите (означени како состанарките Монголки), ги одржуваат „папочните врвки со татковината“.

Семантичкото акме во трагиката на *куферот* се објективизира преку симболичната музеизација на куферите на затворениците во Аушвиц, кои остануваат да егзистираат единствено како музејски експонат. Тоа се куфери кои остануваат спознајно заклучени, а современиот човек останува немоќен да дијалогизира со нивната мнемоничка содржина, безмалку како да опстојуваат како историско наравоучение впишано на јазик, неинтелигибилен за Човекот до кого историјата допира посредно и текстуално, а тие, молчаливо го чуваат бремето на животот, страдањето и смртта. Холокаустот се преобразува во „пасош на светот“ одамна исчезнат „во двојното дно на постоењето“, во наравоучение што бледнее, при што повторувањето на смртта на веќе отсутните се реактуализира преку онтолошкиот *заборав*, што ќе рече – преку најстрашната смрт. Тоа се тие куфери во кои туѓиот живот молчаливо се засолнува како непознаена траума и знаење кои тонат во прав и бесполезност, а откровенската аксиома што Димковска ја инскрибира во катарзата на песната, луцидно сугерира дека *секој човек е приказна*, а оттаму, *секоја приказна е затворен куфер*.

Во песната „Патоказ“, хиберсензибилната рефлексивна проникливост на Димковска го реактуализира митот за историскиот напредок и „златната епоха“ на човештвото, дедоксифицирајќи и преиспитувајќи го низ сопоставување на историската емпирија на современието како контрастирана слика што ја потврдува тезата за историјата на човештвото како трансисториска аксиома за историската деволутивност и аксиолошката ентропичност. Тематизацијата на историјата како антрополошка детерминанта, која се перпетуира *ad infinitum*, созвучно се надоврзува во метафоричко-параболичното промислување на животот како субјективната историја на егзистенцијата, која е неповторлива, едноустремена и предетерминирана.

Метафизичката и емпириска предодреденост на егзистенцијата, Димковска ја промислува како егзистенцијална аксиома која го утврдува животот како патешествие кое се актуализира налик феноменот на музејот и неговите времепловни постановки. Патешествувањето низ животот параболично е семантизирано како извидување на музејските чуда. Влегувањето во музејот со одобрената влезница е иницијациска метафора за *раѓањето*. Музејските галерии остваруваат пловидба низ океанот на епохите, во кои, времињата се испреплетени и ентропично проникнати. Бесплодни се усилбите и потрагите на субјектот среде музејот на времињата и Логосот на Историјата по благоразумно означени патокази и посоки. Историјата сама по себе се потврдува како флуидна, полифонична, ентропична и деволутивна, додека историските читанки залудно стремат да ја рационализираат и космизираат. Оттука, иако лирскиот субјект стреми да ги извиди музејските галерии предвидувајќи утврден хронолошки след, отсуството на патокази ги подрива очекувањата.

Во очуднувањето на музејскиот хронотоп, *железната доба* и *античката епоха* безапирно

прогонуваат и изникнуваат во дивергентни и беспоредни насоки, примордијалните и еволутивните одгласи на времињата се преплетуваат во една борхесовска, лавиринтална ентропија, што укажува на неспознајноста на било кој епистемолошки апсолут, но и на очудувачката изненада во бесконечната архивизација на цивилизациското историско епистеме. Удвојувањето и умножувањето на просториите на меморијата го олицетворува напластениот, вртоглав, илузионистички буеж на историските епохи, та оттаму, многу нешта прилегаат на *веќе видени*:

*Времето е повторно пред нашата ера
и твоите предци гаѓаат со железни копја.
Старото го преплавува ново, новото е старо.
Да излезеш сакаш, но стрелка нема,
а еден погрешен чекор и веќе си еони назад,
од Златната маска полетува пчела.
Човештвото безглаво јури
врз лентата на историјата
чиј механизам се скинал*

Очевидна е кошмарната атмосфера на егзистенцијалното состојание на стравот, бунилото, експресионистичкиот крик пред разоглавеното галопирање на времето, кое секогаш се потврдува како побрзоподвижно, помоќно и постаро од човекот. Безизлезна е рационализацијата на таквиот музеј на времињата, каде времето се актуализира *ad infinitum*, додека историјата ги перпетуира веќе осведочените поглавја, контекстуално потврдувајќи се во ничеанска смисла, во своеобразно *вечно враќање* на грешките како единствената истост. Егзистенцијата на современиот човек е оставена обезнадежена пред загатката на времето и неговото несносливо бreme. Стиховите говорат за сопоставениот контраст и едновременото и огледално семантичко сообразување меѓу животот и музејот, промислувајќи го музејот како симбол на транстемпоралната архивизација на знаењето и историското цивилизациско искуство, од една, и животот како музејско лавиринтално здание во кое патешествието на егзистенцијата се актуализира меѓу светлината на раѓањето и темната бездна на не-битието, на емпириската тишина, од друга страна. Животот бидува токму тој „музеј со еден влез и еден излез / кон кого води патоказот на смртта“.

Во циклусот „Распаѓање“, се исчитува тематизацијата на распаѓањето оркестрирана преку сукцесивна градација на есхатолошки слики и егзистенцијални метафори. Во секоја од песните за распаѓањето на *куќата, меморијата, земјата, љубовта, иднината, животот и светот*, се наслутува градуалниот синџир од слики во кои се оркестрира поетскиот ритам на тревожноста, драматизмот на хуманистичкиот неоекспресионистички крик и суптилната

дидактичка екстаза. Во осумделниот циклус песни, проблеснува сочувственоста со обезгласените, малите судбини што ја изразуваат универзалната трагика на разгромот на човештвото, каде индивидуалното се помирува со колективното страдање.

Во песната „Куќата што се распаѓа“ е тематизирана егзистенцијалната драма на загубата / разделбата од *домот*. Постапката на антропоморфизирање на *куќата* е интенционално перформирана преку сплет од семантички еквиваленции и очуднувачки објективизации на *домот* како *куќа* или *куќата* како *дом*. Куќата како материјална импликација на припадноста, на домувањето, дефамилијаризирачки и очуднувачки се возведува во ентитет на битие што замира. Куќата се промислува како *дом* единствено во значењето на просторот што ја територијализира состојбата на егзистенцијата која бидува идентитетски детерминирана од тој Дом, откаде, се говори за интимната есхатологија на битието на *домот* што се распаѓа. Во стиховите се расеани имлицитни, или, дистанцирани автоиронични интонации, откаде, се исчитува еден епитаф за *домот* што веќе не е *куќа*, или, *куќата* што умртвувајќи се, окончува да бидува *дом*. Не е безразложно што оваа *куќа* треба што поскоро да се „еутанизира“, имено, како единствена претпоставка за, испразнета од егзистенцијални качества кои го сочинуваат животот во *куќата* како *дом* и *домот* како *куќа*.

Индикативен е и апострофот врз сликата на *замандалените ќепенци* на *куќата* за последен пат – слика којашто ја ветува тегобноста на носталгијата, слика во која се огледува трагизмот на разделбата, на напуштањето на гнездото. Тука одгласува чинот на збогување со Домот кој испразнет од луѓето останува да егзистира единствено како *куќа*, која, распаѓајќи се, престанува да бидува и материјално упориште на просторната актуализација на егзистенцијата. Куќата зазема инстанца на субјект, импрегнира значење на сентименален објект на егзистенцијата, на бидувањето. Сликата на *куќата* како *старица* која се обидува да ѝ побегне на *судбината* имплицира слика за загубената трага на *домот* што исчезнува од меморијата. Тоа е *куќата* што мора да се закопа во „длапките на сопствените темели“, остварувајќи фигуративен артхетипски чин на *regressus ad uterum* – враќање во темелите како онтолошка регресија, која не ветува воскрес, освен во траумата на заминувањето, но, таму, во битието на меморијата, *домот* што веќе не е *куќа* останува да егзистира само како бледа сенка од едно загубено време. Просудбата помирливо одгласува дека тоа е *куќата* која „ќе ја пријавиш за исчезната, ќе ставиш оглас врз скршената ограда, / а никогаш никој нема да ја пронајде ни жива ни мртва“.

Во песната „Земјата што се распаѓа“, неоекспресионистичкото платно на распадот се проширува во распад на земјата, посредувано низ фокализацијата на егзистенцијално-егзилирајната драма на изгонот, на прогонството, на состојбата на експатријацијата и апатрдноста. Тоа е драмата во која сè што ѝ останува во припадност на егзистенцијата е *јазикот* како одек на припадноста која бледнее, или, објектот на транзицијата во просторот – *пасошот*, или пак, *фотографиите* како идентитетско и сентиментално отелотворение на минатото. Тоа е драмата во која во *детското ранче* мора да се сместат едновременно „раѓањето, детството, младоста и животот“. Повторно е очигледна евокацијата на

локусот на *куферот*, како единствена *sine qua non* диспозиција за да се отпочне тегобното искушение на бегалството, но како пат кој не ветува воскрес. Кондензираниот експресивен набој во стиховите, прекорно утврдува дека бегалството станува идентитетската детерминанта, приказна на битието, но станува и откршок во колективната меморија, каде индивидуалниот наратив на бегалскиот ламент се приопштува во колективната болка, бегството станува завет за поколенијата, но и трагедија на поразот пред предците.

Историјата што се распаѓа е впрочем, историјата која се повторува, тоа е распадот што се случува *in perpetuum*, во севремената констелација на егзистенцијата на Човештвото. Безрасудното перпетуирање на историјата, во песната „Историјата што се распаѓа“, е сугерирано и преку наследената судбина симболизирана во *татковите чевли*, кога малите, неопитни стапала за друмовите на историјата влегуваат во „војничките цокули“ на смртта или распаднатиот живот. Во „Светот што се распаѓа“, објективизирана е една по малку црнохуморна, иронична, но трагична слика на светот што замира – кој обессилен не усвоил никакви знаења и спознанија од минатото. Тоа не е распаѓање на *крајот на векот*, како очекувана импликација на „духот на времето“, но распаѓање во мугрите на векот, уморен и разболен од неусвоените наравоученија:

*Прозорецот е отворен, собата е само за еден,
пев на гугутки во градината, јоргован на масичката.*

*Како во кујна на ресторан над вратата на собата пишува
„Насмевка“ и сите што му доаѓаат во посета*

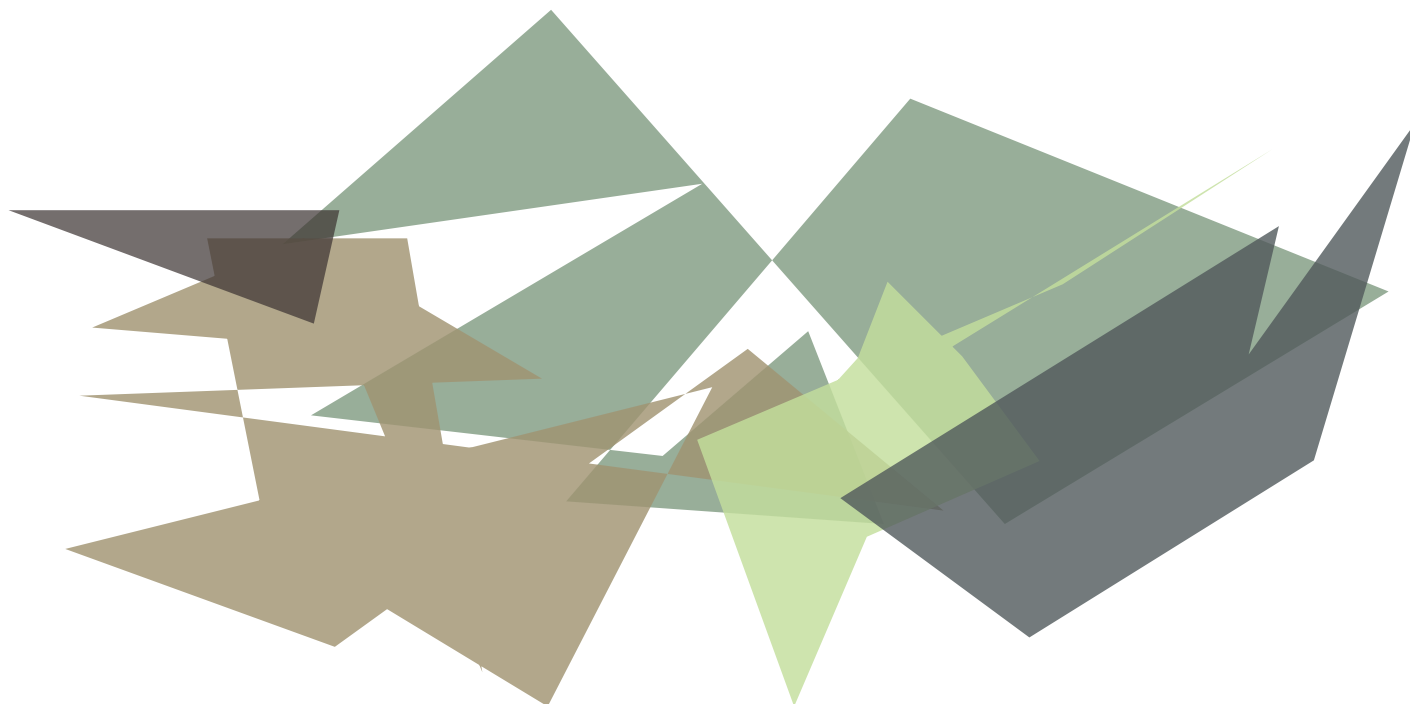
*се насмевнати до уши, а никому не му е до смеа
и претпочитаат рударско „Среќно!“ пред јамата на смртта.*

Индикативен е топосот на болничката соба налик саркофаг во кој светот го исчекува окончувањето на својата непрославена епопеја, во која тој е во авторефлексивни агони. Ироничното поигрување со оската на улогите, се исчитува во мизансценот на *болничката соба* украсена со *јоргованот* кога утешно го отпоздравуваат *светот кој умира*, но, со измамливи насмеви кои спознаваат дека тоа е светот кој нема да доживее преродба, а каде до него допираат радио вестите за „новите војни и финансиски кризи“ кои како приказни не го засегнуваат и не го тревожат повеќе, конечно, бидејќи тоа е светот кој е веќе помирнен со неизбежниот крај, светот во чија свест покајнички одекнуваат поразите, затоа што тоа е светот кого ниту *убавината не доспеа да го спаси*, како што еднаш воскликна еден јунак на Достоевски. Тогаш одгласува пресудата, и тој, Светот – мора беспоговорно да се повини пред драмата на самоуништувањето.

Неслучајно е што, *Гранична состојба* бидува отклучена мотоцитатно преку евокација на поетските восклиц на Цветаева и Конески. Суштинската определба на *raison d'être* на поетовото битие, кое, иако заклучено во светот како отфрлено, излишно, несведливо на утилитарната прагма на политичкото битие на тој свет актуализирано во мракобесие лишено од повозвишено познание, сепак, е токму обидот – расудливо да ги возгласи егзистенцијалните агони на духот, како единствена претпоставка за пресоздавање на естетичкото и етичко битие на светот преку спознајната катарза. Како таков заговорник несомнено, во македонскиот поетски пантеон се огласува токму – Лидија Димковска.

Литература

Димковска, Лидија. (2021). *Гранична состојба*. Скопје: Или-Или.



ФЕМИНИСТИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ПОЕТСКИОТ ОПУС НА ЛИДИЈА ДИМКОВСКА

Пишува: Кристијан Стефановски

Вовед

Подемот на женското писмо (фр. l'écriture féminine; англ. women's writing)¹, но и воопшто на книжевноста, која е напишана од жени, во текот на деветнаесеттиот и дваесеттиот век, иако е конзистентен и интензивен, изгледа дека е обележан со низа бариери, чиј опсег се движи од сферите на социјалното и политичкото до домените на секојдневното и интимното. Во тој контекст, Вирџинија Вулф, како една од највлијателните авторки и теоретичарки од првата половина на дваесеттиот век, во однос на феминистичката критика, обидувајќи се да ја реконструира европската историја на жените и нивната книжевност, во есејот *Сопствена соба* говори за релацијата помеѓу женското писмо и економската ситуираност на неговата креаторка. Притоа, Вулф констатира дека постои една важна родова детерминанта, која го обусловува изборот на жанрот. Имено, лишена од поседување сопствена соба, според Вулф, жената во почетокот на деветнаесеттиот век, се приклонува кон романот, како жанр, кој може да го создава во споделиениот простор на дневната соба (англ. sitting-room), каде што е перманентно деконцентрирана

¹ Термин што го воведува Елен Сиксу во есејот *Смеата на Медуза*, со цел да ја именува книжевноста, која манифестира самосвест за родовиот алтеритет на нејзината авторка (Cixous 1975: 875).

(Woolf 1977:72-73)².

Оттука, произлегува заклучокот дека моментот кога жените ќе стекнат сопствена соба, тие ќе можат да остварат успех во жанрови како поезијата и драмата, кои бараат поголема фокусираност (Woolf 1977: 73). Од тој аспект, без оглед во која насока може да се интерпретира и да се проблематизира ова маркирање и хиерархизирање на различните жанровски конфигурации, би рекол дека концептот на сопствената соба е релевантен особено денес, како никогаш во минатото. Но, парадоксално, причината за тоа, лежи токму во поткопувањето на позицијата што ја застапува Вулф, односно во изневерувањето на идејата за континуираниот прогрес од страна на историските текови. Со оглед на тоа, доколку повлечам линија на еквиваленција или барем делумна аналогија помеѓу концептот на сопствената соба и концептот на домот, сфатен во материјална и во симболичка смисла, изгледа дека потрагата по него, како и неговата недостижност или загуба, во епохата чие основно обележје е миграцијата³ (Њиши 2013: 6) ги оставаат своите отпечатоци врз човековото битие, ако не со поголем, барем со подеднаков интензитет како во времето на Вулф.

Во таа перспектива, од синхрониски аспект, на дијаметрално спротивниот крај на Европа, а во дијахрониски след, еден век подоцна од Вулф, вкрстувањето на темите на сопствениот дом и женскиот алтеритет, особено успешно е артикулирано во книжевниот опус на Лидија Димковска. Оттаму, изгледа дека, од една страна, додека историјата ги изневерува надежите на Вулф во поглед на стекнувањето домовност⁴, од друга страна, нејзината теорија за освојувањето на жанровите од страна на авторките, изгледа дека се потврдува, како што сведочат и текстовите на Димковска, кои варираат помеѓу романи, раскази и лирика, често хибридизирајќи ги нивните жанровски одлики. Во таа смисла, имајќи го предвид, вмрежувањето на жанровите, јазиците и културите во нејзиниот идентитет, консеквентно и во нејзиниот книжевен опус, во фокусот на овој есеј ќе го поставам женското искуство, пред сè како искуство на Другиот што е во корелација со домот, со цел да ги интерпретирам неговите специфични релации со: 1) другите облици на Другоста и историјата и 2) егзистенцијалната тегобност и смртта; онака како што се конципирани во двете последни збирки поезија од оваа авторка, кои се насловени: Црно на бело (2016) и Гранична состојба (2021).

² Би напоменал дека истражувањето на нараторката во овој есеј е фокусирано врз англиското говорно подрачје (со повремени екскурси кон француското), каде што во почетокот на 19 век се издвојуваат четири високо вреднувани романиерки, чија заедничка црта, настрана од женскиот алтеритет, е потеклото од средната класа, а нивните имиња се: Џорџ Елиот, Емили Бронте, Шарлот Бронте и Џејн Остин (Woolf 1977: 72-73). Имајќи го предвид наведеното, како и теоријата на епистемата, која ја развива Мишел Фуко, индикативно е што токму во викторијанската епоха, во Британската Империја, тој ја лоцира кулминативната точка во развојот и апликацијата на дисциплинаторните механизми на модерната епоха, (Foucault 1978: 3-5), така што можам да заклучам дека истражувањето на Вулф не само што е културолошки лимитирано, туку фокусирано е на простор, каде што постои интенционално, односно идеолошки мотивирано подруготнување на жената.

³ Армандо Њиши ја воведува синтагмата „време на миграции“.

⁴ Ова не е термин, кој може да се сретне во записите на Вулф, но мислам дека може да ги инкорпорира и нејзиниот концепт на сопствената соба и современиот концепт на домот.

1. Женскиот субјект, другите облици на Другоста и историјата

Од досега наведеното, очигледна станува нераскинливата релација помеѓу женскиот субјект и историските наративи, кон кои секако упатуваат дел од песните на Димковска. Во тој поглед, важно е да се потенцира дека секој субјект е историчен, односно секој субјект претставува дискурзивна конструкција во рамките на определена епистема⁵, но наспроти субјектот што ја апсорбира, поседува и демонстрира моќта, маргинализираниот субјект има поинаква релација со историјата, затоа што неговата автономија е негирана, односно од страна на субјектот на моќта, тој е трансформиран во објект на историографските записи (доколку такви воопшто постојат), кои настојуваат да го дисциплинираат, да го замолчат, да го потиснат и да го исклучат. Преку, овие дискурзивни практики, како што забележува Мишел Фуко „модерниот пуританизам го наметнува тројниот едикт на табуто, непостоењето и тишината“ (Foucault 1978: 3-5), што впрочем се потврдува во заклучокот на нараторката⁶ од Сопствена соба, која по спроведеното истражување согледува дека сè до 17 век, во Европа не постоела каква било можност да се обликува женско писмо, во согласност со социјалните констелации (Woolf 1977: 72-73).

Во секој случај, Симон де Бовоар е првата авторка, која во студијата *Вториот пол*, експлицитно укажува на процесот на конструирање на жената, но не како субјект, туку како објект. Според Бовоар, настапувајќи од позиција на Себството (фр. *le Soi*; англ. *the Self*), односно афирмирајќи се себеси како субјект, мажот ја дефинира жената преку негација на себеси, односно како негов објект или како Другиот во однос на него (Beauvoir 2010: 27). Но, позицијата на женскиот субјект е покомплексна во споредба со онаа на преостанатите манифестации на Другоста, како на пример, на Афроамериканецот/Афроамериканката и Евреинот/Еврејката⁷, бидејќи жените се просторно дисперзирани, така што и нивниот отпор е парцијализиран (Beauvoir 2010: 28). Консеквентно, жената ја интериоризира перцепцијата на мажот и себеси се конципира како Другиот, а не како Јас (Beauvoir 2010: 30). Во тој контекст, 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, демонстрираат дел од песните на Димковска, вклучително и онаа кон која сега ќе се осврнам.

⁵ Во студијата *Поредокот на нештата*, Фуко го користи овој термин со цел да реферира на епистемолошкото поле, односно на „конфигурациите во рамките на просторот на знаење“, кои го дистингираат легитимното од нелегитимното знаење, во даден временско-просторен исечок. (Foucault 2005: xxiii-xxiv)

⁶ Важно е да се потенцира дистинкцијата помеѓу авторката на текстот и нараторката, затоа што Вулф го конструира овој есеј, така што тој се наоѓа на работ помеѓу фикционалното и нефикционалното. Оттаму, нејзината примарна релација со нараторката се врзува за обостраниот женски алтеритет. Ова решение на Вулф го артикулира и Димковска, како што ќе покажам во понатамошниот текст.

⁷ Бовоар го разгледува односот помеѓу четири манифестации на Другоста: Афроамериканецот и Афроамериканката, Евреинот и Еврејката, жената и пролетеријатот. Вторите две категории, значително се разликуваат од првите две, но постојат дистинкции и меѓу самите нив (Beauvoir 2010: 27-30).

„Ингрид Јонкер ѝ пишува на Оливера Ќорвезироска“ (Димковска 2016) е првиот стих од песната Наследство, кој е барем тројно референтен. Прво, Димковска упатува на една од клучните јужноафрикански поетеси од 20 век, за потоа да ја доведе во релација со една современа македонска авторка, притоа двете имиња подведувајќи ги под зборот наследство, кој прочитан во контекст на неговата мнемоничка конотација, го осветлува неговиот статус на медијатор помеѓу субјектот на сегашноста и субјектот или објектот на минатото, но и меѓу авторката (поетесата) и нејзините претходнички. Самата песна на Димковска, во таа смисла, 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, постколонијално⁸ писмо, на тој начин активирајќи ја свеста за една линија во развојот на книжевноста, која подразбира истовремено две манифестации на алтеритетот.

Овој триаголник, кој ги врзува во дијалогични релации: Димковска, Јонкер и Ќорвезироска, обликуван е токму во дослук со искуството на женскиот субјект како периферен или дури и исклучен од книжевната традиција, при што Димковска демонстрира очигледен идеолошки ангажман, кој подразбира трансфер на женските субјекти отаде нивната дисперзираност, односно создавање делумен книжевно-историски континуитет⁹ и артикулирање на она што можам да го наречам женска интертекстуалност, како механизми на субверзија на доминантно машките (книжевно-) историски наративи. Оттаму, ако Бовоар констатира дека примарните релации на жената, во патријархалниот контекст, се нејзиниот татко и сопруг (Beauvoir 2010: 128), Димковска ја дестабилизира таа патријархална констелација, преку замена на двете машки фигури со женски референти, но и преку замена на семејните (биолошки и сексуални, односно материјални) со книжевни (културни и интелектуални, односно симболички) релации. Оваа транспозиција, очигледно сведочи за инхерентното отсуство на симболички дом во искуството на женскиот субјект, во смисла на негова духовна невдоменост и за консеквентната потрага по него, (Шелева 2005: 29), која произлегува од доминацијата на машкиот субјект во колективниот простор на социумот¹⁰.

Во таа перспектива, Димковска го поставува фокусот врз 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

8 Зборувам за постколонијално писмо затоа што трите авторки се врзуваат за културната периферија и пишуваат на маргинални јазици: африканс (Јонкер) и македонски (Димковска и Ќорвезироска). Инаку, единствено делото на Јонкер се врзува непосредно за колонијалната историја на Британската Империја.

9 Важно е да се нагласи фрагментарноста на континуитетот, бидејќи секое надминување на тенката граница помеѓу делумниот континуитет и делумниот дисконтинуитет, би значело тотализација и редукција на историскиот наратив, што впрочем е патријархална практика на конструирање на историографските наративи.

10 Колективниот простор на социумот, овде може да се сфати и во потесна смисла, како реален простор на домот и во поширока смисла, како реален простор на државата, нацијата или религијата.

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. Согласно таа интерпретација, можам да констатирам дека Димковска во оваа песна ја артикулира сопствената одлука за конструкција на една женска историја, која ќе го афирмира себството на жената, односно нејзиниот суверенитет и ќе ја дефинира независно од машкиот субјект, притоа поврзувајќи ја со останатите жени, кои се стремат кон ослободување од патријархалните пранги.

Во таа линија се движи и размислувањето на Бовоар, кога зборува за наклонетоста на машкиот субјект кон сопствениот род, во смисла на фаворизација во поглед на дислокација на моќта, наспроти наклонетоста на женскиот субјект кон машкиот род, (Beauvoir 2010: 28). Имено, токму поради тоа, таа заклучува дека класата, расата, нацијата и религијата, како идентитетски категории ја оневозможуваат заемната солидаризација помеѓу жените, затоа што го потиснуваат нивниот родов идентитет во заднина (Beauvoir 2010: 28). Оттука, јасна е мотивацијата, поради која Димковска тежнее кон тематизирање, не само на односите помеѓу мажите и жените, туку и на заемните односи помеѓу жените, при што во обата случаи го доловува опсегот на нивните можни варијации, така што, консолидирањето на женските субјекти, исто како и Бовоар, го етаблира како неопходен предуслов за поткопување на машката доминација.

Во прилог на ова тврдење, ќе ја посочам песната Traduttore, traditore¹¹, каде што лирскиот субјект, како и лирскиот објект се врзуваат за женскиот алтеритет, но нивниот однос кон преостанатите облици на Другоста, вклучително и кон сопствениот алтеритет е целосно диспаритетен, поради што оваа песна може да се чита 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. Во тој контекст, ги наведувам следните два фрагменти:

„Не, Бог тогаш сигурно или не постоел
или бил клинички мртов,
си вела во Аушвиц,
а таа пред бараката кај што крајот си го нашле
дваесет илјади Роми,
ми вели: „Тука ги докрајчиле Циганите“.
(...)”

11 Итал. 1) Преведувачу, предавнику; 2) Преведувачот е предавник

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,
 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)

На самиот почеток, женскиот лирски субјект¹² го информира читателот дека стапува во релација со женски лирски објект, за во согласност со тоа, преку дијалоска форма, прво непосредно, а потоа посредно, односно трансмитирани низ перцепцијата на субјектот, да ги внесе во текстот, размислувањата на објектот, односно исказите на таа друга жена. Со актуализирањето на самата дијалоска структура, би рекол дека лирскиот субјект се отвора кон перцепцијата на Другиот, затоа што наместо да го сведе лирскиот објект на позиција на предмет на опсервација¹³, му дава можност да проговори со сопствениот глас. Оваа негова постапка се должи на желбата да воспостави релација со светот, односно да се афирмира во интерсубјективен однос со Другиот, без оглед што во конкретниот случај, тоа не е можно, затоа што таквиот обид е осуетен од гласот на Другиот, кој несомнено е дел од дискурсот на омразата, односно го инкорпорира она што Елизабета Шелева го нарекува хетерофобични стереотипи (Шелева 2005: 114). Во тој поглед, лирскиот субјект тежнее кон укинување на традиционалната, хиерархизирана и еднонасочна релација помеѓу суперординиран субјект и субординиран објект, додека спротивно на оваа тенденција се постулира лирскиот објект, кој отворено настојува да ги потисне, да ги отфрли и да ги исклучи маргинализираните субјекти, до степен што, од една страна ја негира нивната онтолошка автономија, кога „на светот, вели, има само мажи, жени и семејства“ (Димковска 2021: 36) и од друга страна, ја негира и/или ја игнорира сопствената маргиналност, односно сопствениот женски идентитет, потенцирајќи дека „не

12 Константа во поетскиот опус на Димковска е женскиот лирски субјект, така што тој е присутен и во оваа песна, иако читателот дури на крајот од првата строфа е информиран за неговиот родовиот идентитет, но не директно, туку преку глаголка придавка во женски род. Ова можам да го интерпретирам како идентификација помеѓу поетесата и лирскиот субјект од нејзините песни, барем на ниво на родов алтеритет.

13 Со синтагмата „предмет на опсервација“ се обидувам да ја избегнам конфузијата што може да произлезе од двојното значење на термините субјект и објект, во смисла на: 1) релација во структурата на лирската песна и 2) релација на распределба на моќта во социјалниот контекст.

ги поднесува жените со нивните човекови права“ (Димковска 2021: 36). Оваа синтаксичка конструкција е сугестивна, затоа што женскиот лирски објект, зборува за жените во трето лице, односно експлицитно се дистанцира од нив, а на тој начин и од сопствениот родов алтеритет, притоа создавајќи длабок расцеп внатре во себеси. Таа пукнатина, од каде што произлегува внатрешниот конфликт помеѓу две негови идентитетски рамништа, сведочи за неговата (суб)алтерност, во смисла на тоа што Елизабета Шелева го определува како „внатрешен раскол меѓу сопствената (моментална) потчинетост и дискурсот на господарот“ (Шелева 2005: 55), но и од аспект на територијализацијата на домот или доживувањето на Домот како Локација (Шелева 2014: 12), при што националниот идентитет ја блокира можноста за афирмација на родовиот алтеритет.

Во прилог на таа визура, која ги исцртува потенцијалните варијации во односот на женскиот субјект кон Другоста, треба да се напомене и важноста на активирањето на историската референца на Холокаустот, затоа што тоа манифестира свест, не само за најинтензивниот изблик на насилство во човековата историја, чија жртва биле голем број фигури на Другоста, при што секоја од нив ги вклучувала и жените, туку и свест за историјата на маргинализацијата на индивидуите, кои влегуваат во широкиот спектар на манифестации на Другоста. Во таа смисла, оваа песна на Димковска, би рекол дека ја посочува потребата за афирмација на сопствената Другост, како неопходна уверитра, за стапување во релација со другите облици на алтеритетот и поткопување на поредокот на моќта.

2. Егзистенцијалната тегобност и смртта

Бидејќи конструкцијата на Другиот преку нејзината историчност, е во тесна врска со чинот на насилството, спроведен врз него, од страна на субјектите на моќта, како што покажав во претходното поглавје, воопшто не е изненадувачки тоа што фигурите на Другоста се особено свесни за сопствената смртност. Тоа перманентно проткајување на сенката на смртта, консеквентно и на егзистенцијалната тегобност, која произлегува од неа и го моделира нивниот живот во дослук со неа, се рефлектира и во женското писмо, вклучително и во лирскиот опус на Димковска. Од дијахрониски аспект, сепак вкрстувањето на топосите на смртта и егзистенцијалната тегобност, од една страна, и жената, од друга страна, ги влече своите корени, уште од филозофскиот и книжевен опус на Бовоар. Впрочем, за делото на Бовоар може да се каже дека претставува примарна нишка на преклопување помеѓу егзистенцијализмот и феминизмот, со оглед на тоа што таа се афирмира како репрезентативна авторка во рамките на двете движења. Сепак, треба да се има предвид дека релацијата помеѓу феминистичкиот и егзистенцијалистичкиот дискурс е во голема мера двострана, односно таа не е релација на постојана конвергенција, туку таа е често и релација на дивергенција, со оглед на тоа што во сферите на егзистенцијалистичката филозофија, сепак доминира машката

перспектива преку размислувањата на Жан-Пол Сартр и Морис Мерло-Понти, (Larrabee 2000: 187-188).

Всушност, треба да се забележи дека и Вториот пол, како капитално дело на Бовоар, ќе произведе голем број различни интерпретации, што во крајна линија ќе ги конфронтираат феминист(к)ите во поглед на евалуација на релевантноста на овој текст за подоцнежната феминистичка теорија, при што особено ќе бидат критикувани, аспектите што инклинираат кон универзализацијата на опресијата, за која говори Сартр во студијата Битие и ништо: феноменолошки есеј за онтологијата (Sartre 1978), од каде што може да се заклучи дека секој човек е опресан, па оттаму „ниедна опресија не може да биде тематизирана, како таква, во егзистенцијалистичкиот систем; опресијата на жените, ништо повеќе од другите“ (Doeuff 1980: 280). Иако, може да се проблематизира стабилноста на аргументите на оваа критика, имајќи предвид дека Бовоар, како што веќе потенцирав во претходното поглавје, концентрирајќи се врз позицијата на жената, компаративно проследува и три други модалитети на Другоста, притоа потенцирајќи ги нивните совпаѓања и разидувања во поглед на можностите за пружање отпор кон тековите на моќта, овие критички читања на нејзиното дело, сведочат за повремено тензичниот однос и разидувања помеѓу идеите на двете движења.

Во секој случај, песните на Димковска, очигледно се движат во линија со желбата на Бовоар да ги интегрира во една целина двата филозофски системи и на тој начин, воспоставувајќи интердискурзивна релација меѓу нив, автентичното искуство на смртноста на женскиот субјект, да го вклопи прво во поширокото искуство на Другиот, а потоа и во севкупното искуство на човекот. Од таа перспектива, пресекувањето на двете дискурзивни практики во опусот на Димковска е иманентен елемент, кој се проткајува низ сите нејзини текстови, при што особено илустративна е песната Минато неопределено време, која веќе во самиот наслов е индикативна, од една страна, бидејќи ја активира категоријата на минатоста, па оттаму и на темпоралноста, минливоста и иреверзибилноста на животот и од друга страна, затоа што ја актуализира категоријата на неопределеноста, како концепт кој укажува на трансгресивноста на границата помеѓу животот и смртта. Понатаму, доколку посочам на позицијата на оваа песна во структурната организација на книгата Гранична состојба, каде што е сместена како прв текст од првиот циклус, кој, пак, е насловен Помеѓу утре и вчера, од интерпретативна перспектива, можам да констатирам дека и во двата други наслови се перпетуирани двете линии на значење, кои ги лоцирав во насловот на песната. Но, со цел да ја аргументирам оваа интерпретација, ќе посочам еден дел од текстот:

„Животот е сè што се случува
помеѓу утре и вчера.

(...)

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,
 (...)

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: 4-5)

Женскиот лирски субјект¹⁴, во првите два стиха од оваа песна, го позиционира животот во интервалот помеѓу утре и вчера, при што интересна е инверзијата на временскиот тек и оттаму произлезеното разбивање на неговата линеарност, односно поставувањето на временската одредница денес пред утре, а на утре пред вчера, што може да се толкува како едно циклично и телеолошко движење кон минатото, а тоа несомнено упатува на транспонирање на сегашноста на животот во неговата минатост, односно во неговата временско-просторна лимитираност, која како постојано да му се излизгува на субјектот во некаква неопределена сфера на минатото. Имајќи го ова

14 Во книжевниот опус на Димковска веќе ја констатирав идентификацијата помеѓу родовиот алтеритет на поетесата и родовиот алтеритет на субјектот, но треба да се забележи дека во оваа песна ниту една јазична форма не го открива родот на лирскиот субјект. Сепак, ваквото решение може да се чита како субверзивно во однос на патријархалниот поредок, бидејќи го перципира женскиот субјект како примарен, а не како секундарен и релационен во однос на машкиот. Оттука, безбедно е да претпоставам дека Димковска го подразбира женскиот субјект и во оваа песна, со оглед на тоа што во најголемиот дел од песните, го открие родовиот алтеритет на лирскиот субјект, исклучиво посредно, најчесто преку веќе споменатата глаголска придавка.

предвид, можам да речам дека во оваа песна, лирскиот субјект го конципира животот не само во неговата фактичка, дијахрониска ограниченост, туку и во неговата искуствена парцијализираност помеѓу непосредниот момент на сегашноста и посредните слики на иднината и минатото. Во таа перспектива, изгледа дека, според Димковска, интервалот на животот е маркиран со егзистенцијална тегобност поради тоа што не постои можност за премин отаде неговата сегментарност, која ја имплицира неговата бесмисленост и апсурдност¹⁵, доколку се послужам со егзистенцијалистичката терминологија. Во тој контекст, Другиот или во овој случај жените, но и класно подредените субјекти, со оглед на тоа што ликовите, кои се портретирани во песната припаѓаат на работничката класа, принудени се постојано да се навраќаат на ова сознание поради непрекинатиот тек на насилство, кое материјално или симболички, ги доведува, прво во еден поинаков однос кон сопственото тело, кое е просторот на спроведеното насилство, а потоа преку медијацијата на чинот на насилството и во поинаков, или барем поблизок контакт со потенцијалната смрт.

Со цел да ги актуализира овие свои позиции, во овој текст, Димковска конструира мозаик од ликови, кои се во некаква роднинска врска со лирскиот субјект, при што одржувајќи рамнотежа помеѓу нивните родови иден/алтертитети, ги варира нивните идентитетски конфигурации и на тој начин, преку различните рамништа на алтеритетот, кои ги вклучуваат: возраста, родот, болеста, професијата и класата, таа успева да ја долови премостливоста на границата помеѓу животот и смртта, потенцирајќи дека таа граница, секогаш е дел од хоризонтот на погледот на Другиот, а секој од ликовите носи во себе барем една димензија на Другоста. Оттука, може да се каже дека секој од овие ликови, преку сопствената Другост доаѓа во допир со сопствената смртност на најнепосреден начин. Оваа непосредност, сепак е дистанцирана, затоа што сопственото соочување со смртта лирскиот субјект го проектира во фрагментираниите доживувања на другите ликови, за дури на крајот да се постави себеси во фокусот, но и тогаш преку метафората на миграцијата. Оттаму, во потрага по една интимна претстава за соочувањето на жената со нејзината смрт, ќе ја проследам песната Мојот гроб, која ја има истата структурна позиционираност, во книгата Црна на бело, како и Минато неопределено време во Гранична состојба.

Наспроти медијацијата на останатите луѓе, која ја сретнуваме во Минато неопределено време, а која градира од бабата и дедото, како субјекти што се најблиску до смртта, сè до самиот лирски субјект, кој е најдалеку од неа, во Мојот гроб, читателот се соочува со директна и афективно обоена средба помеѓу гробот и лирскиот субјект. Притоа, одлуката оваа средба да се одвива во просторот на домот е херменевтички продуктивна, бидејќи границата помеѓу внатрешната и надворешната страна на домот е првото нарушување на единството на Јас, кое консеквентно го подразбира воведувањето

¹⁵ Концепт во егзистенцијалистичката филозофија, кој се однесува на судирот помеѓу тенденцијата на субјектот да рационализира и ирационалност на светот (Honderich 1995: 3).

на Другиот, сфатен како оној што се наоѓа од онаа страна на границата. Оттаму, преку вклопувањето на гробот, кој според Фуко претставува парадигматичен пример на хетеротопија, во просторот на домот, Димковска ја дестабилизира, па дури и инвертира таа примарна линија на двојството. Во прилог на оваа тврдeње, можам да ги наведам следните стихови од песната:

„Секој ден си го гледам гробот во дворот
вклучен во цената на куќата,
(...)
и година на раѓање одвоена со цртичка
од празниот простор на смртта.
Стои гробот под крушата свртен кон куќата,
гледа во мене и кога сум му со грб свртена.
(...)
На секој гром му е центар,
на секој земјотрес - епицентар.
(...)
Мојот гроб сè понаврапито исчезнува,
исто како и мојот живот.“ (Димковска 2016)

Фуко го инаугурира концептот на хетеротопијата во есејот За другите простори, при што говори за гробиштата како за хетеротопија на девијација, која во европската историја доживува радикална трансформација. Имено, до крајот на 18 век, во Европа, гробиштата се сместени во срцето на селото или градот, но со индивидуализацијата на смртта и буржоаската апропријација во 19 век, гробиштата се поместени надвор од градот, затоа што смртта се перципира како „болест“, која со својата близина може да ги зарази другите. На тој начин, според Фуко, гробиштата не го претставуваат повеќе „светото и бесмртно срце на градот, туку „другиот град“, каде што секое семејство поседува мрачно место за одмор (Foucault 1986: 25) Од оваа елаборација, очигледна е аналогијата помеѓу жената и мртовецот во рамки на патријархалната имажинација, бидејќи и двете фигури се дефинирани преку негација и конструирани како Другост. Сместувањето на гробот во домот, кај Димковска, уште еднаш ја потврдува веќе изнесената теорија за блискоста на Другиот со смртта. Всушност, сега можам да кажам дека таа блискост потекнува од една многу суптилна форма на насилство, која повлекувајќи аналогија помеѓу смртта и Другоста, го означува женскиот субјект како иманентно врзан за смртта, наспроти

машкиот кој е врзан за животот. Од тој аспект, треба да се забележи дека овој принцип на демаркација што го врши патријархалната имагинација може да се аплицира и врз останатите манифестации на Другиот, но во однос на жената е посебно релевантен, затоа што, како што забележува Јулија Кристева во студијата Црно сонце, „непретставливоста на смртта [е] поврзана со една друга непретставливост – првобитниот дом, но и последното почивалиште на мртвите души на оној свет – какво што е женското тело“ (Кристева 2021: 39)

Оттука, очигледно е дека кај Димковска, оваа нераскинлива релација помеѓу жената и смртта, која според Кристева ги влече своите корени сè до митската мисла, доживува трансформација, така што е оттргната од традиционалната, патријархална и негативна репрезентација и транспонирана е во нова, позитивна и ослободувачка конотација. Низ таа визура, ослободувањето на женскиот субјект од патријархалната доминација не може да се одвива без темелно первертирање на опресивната имагинација, па затоа само неутрализирањето на смртта и прифаќањето на нејзината близина и иманентна поврзаност со животот, може да ги афирмира фигурите на Другоста како автономни во однос на неа, во еднаква мера како и субјектите на моќта.

Со оглед на тоа, можам да речам дека преку интегрирањето на гробот и домот, Димковска, едновременно ја разбива капиталистичката концепција на смртта, која гробот го сместува отаде градот и патријархалната концепција за релацијата помеѓу жената и смртта, која е обликувана како негација на релацијата помеѓу мажот и животот. Во таа линија, Димковска го определува гробот како центар на секој гром и епицентар на секој земјотрес (Димковска 2016), бидејќи тој станува дел од градот, дел од домот и дел од самиот лирски субјект.

Заклучок

Предмет на истражување на овој есеј беше женското писмо во лирскиот опус на Лидија Димковска, при што во фокусот беа поставени нејзините две последни збирки: Црно на бело (2016) и Гранична состојба (2021), односно четири песни, кои се вклучени во нив: 1) Наследство, 2) Traduttore, creditore, 3) Минато неопределено време и 4) Мојот гроб. Во првото поглавје се фокусирав врз конструирањето на женскиот субјект и неговата релација со преостанатите облици на Другите. Притоа, како теориски предлошки ги имав предвид размислувањата на Вирџинија Вулф во Сопствена соба и на Симон де Бовоар во Вториот пол, како два текста што извршиле големо влијание врз развојот на феминистичката теорија, особено во поглед на нејзините релации со книжевноста и филозофијата. Притоа, се осврнав и на историската обусловеност на конструкцијата на Другиот, која е во нераскинлива врска со спроведеното насилство врз него, од страна на субјектите на моќта. Оттаму, произлезе и второто поглавје, бидејќи насилството

е суштински врзано за смртта, а таа за егзистенцијалната тегобност, која го маркира Другиот со особен интензитет. На тој начин, во фокусот ја поставив релацијата помеѓу егзистенцијализмот и феминизмот, при што секако теориските премиси на Бовоар се потврдија уште еднаш како релевантни, во поглед на поезијата на Димковска. Но, апликативни се покажаа и промислувањата на Јулија Кристева во поглед на релацијата помеѓу жената и смртта, како и оние на Мишел Фуко во однос на хетеротопијата.

Откако ги интерпретирав четирите песни во дослух со наведените теориски модели, би констатирал дека тие се херменевтички продуктивни од аспект на феминистичките читања и дека преку корелациите, кои Димковска ги воспоставува помеѓу топосите на: жената, историјата, насилството, тегобноста, смртта, домот и егзилот; создава една автентична линија во развојот на женското писмо, која е врзана за културната периферија на Европа. Во тој поглед, единствено уште би додал дека не ја исцрпив интерпретативноста ниту на една од овие четири песни, а уште помалку на поетските книги во целина, туку понудив една почетна точка и перспектива во која би можеле да се движат понатамошните толкувања на лирскиот опус на Димковска, со фокус врз жената или воопшто врз Другиот.

Користена литература

Кирилица

1. Димковска, Лидија. 2016. Црно на бело. Или-Или. Скопје.
2. Димковска, Лидија. 2021. Гранична состојба. Или-Или. Скопје.
3. Кристева, Јулија. 2021. Црно сонце. Артконект. Скопје.
4. Њиши, Армандо. 2013. Креолизација на Европа. Магор. Скопје.
5. Шелева, Елизабета. 2005. Дом/идентитет. Магор. Скопје.
6. Шелева, Елизабета. 2014. Хетеротопии на писмото. Магор. Скопје.
7. Шелева, Елизабета. 2021. Препорака за објавување на ракописот „Гранична состојба“ од Лидија Димковска. _____. Скопје.

Латиница

- Cixous, Hélène, et al. 1976. The Laugh of the Medusa. Signs, vol. 1, no. 4, pp. 875–893. JSTOR, Accessed: 24 May 2021; www.jstor.org/stable/3173239.
- De Beauvoir, Simone. 2010. The Second Sex. Vintage Books. New York.
- Foucault, Michel. 1978. History of Sexuality; Volume 1: An Introduction. Pantheon Books. New York.
- Foucault, Michel, and Jay Miskowiec. "Of Other Spaces." Diacritics, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22–

27. JSTOR, Accessed 3 June 2021 www.jstor.org/stable/464648.

Foucault, Michel. 2005. The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences. Taylor and Francis e-Library.

Honderich, Ted. 1995. The Oxford Companion to Philosophy. Oxford University Press. Oxford & New York.

Larrabee, Mary Jeanne. 2000. Existentialist Feminism in: Encyclopedia of Feminist Theories (edited by Code Lorraine) pp. 187-188. Routledge. London & New York.

Le Doeuff, Michèle. 1980. Simone De Beauvoir and Existentialism. Feminist Studies, vol. 6, no. 2, pp. 277–289. JSTOR. Accessed: 31 May 2021; www.jstor.org/stable/3177742

Sartre, Jean-Paul. 1978. Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology. Pocket Books. New York

Woolf, Virginia. 1977. A Room of One's Own. Grafton. London.



ВО ТИШИНАТА, САМО ТИШИНАТА СЕ МНОЖИ, ВО ЗБОРОТ, СЕ РАЃААТ СИТЕ СВЕТОВИ

кон романот Единствен матичен број на Лидија Димковска

Пишува: Весна Југова Гинов

„Пустелијата, би рекле оние што се надвор од неа, е бездна во која се пропаѓа од малодушност – сопствената, на блиските и на општеството. Но пустелијата е, всушност засолниште, бегство од сите, семејни, пријателски и други болки и маки на заемноста, на односот, на врската, на очекувањата, на разочарувањата, на молкот и на смртта, на повторувањето на урнекот на љубов и рамнодушност, зошто рамнодушноста е пострашна од омразата“.

Семејството Аврам само навидум живее нормален семеен живот во кој секој член си ги исполнува своите обрски, општествени, граѓански, семејни, за на крај од денот, сите да се соберат покрај масата и додека вечераат, да си раскажат како им поминал денот. Таква претстава би имале можеби луѓето кои ги гледаат однадвор, но, зад нивната затворена врата владее студенило, владее тешка и непроодна тишина. Таткото Никос, кога е дома, немо седи на својот стол пред телевизорот и ги гледа сите емисии по ред, без притоа да отвори уста за некаков коментар или мислење, освен кога добива еден од своите чести напади на астматична кашлица. Еден единствен пат се случува Никос да смени станица или да го изгаси телевизорот, и тоа при оние ретки споменувања на Кипар. За тоа време, мајката Милка, се мотка низ кујната, би се рекло „царството во

кое припаѓа жената“, и спрема некое од своите „колку да се касне нешто“ јадења. Но, нејзината тишина е темпиран динамит подготвен секој момент да го разнесе мостот или да ја прекине тишината, додека со отровната стрела на врвот од нејзиниот јазик не исфрли некој зајадлив коментар до првиот што ќе ѝ се најде на мета. На тоа никој не противречи, никој не се бунува, никој не се кара, Никос само станува од своето столче, го гаси телевизорот и заминува во гаражата како и секогаш, промрморувајќи го повеќе како за себе рефренот, толку пати искажан, „човек да фати пустелија“. Доколку е ова сценарио за некоја од драмите на Бекет би било целосно јасно како тензичноста расте од сцена во сцена и тоа од само една едноставна причина, бидејќи сцената останува долго време непроменета.

Но, ова е кратка содржина на четвртиот по ред роман на познатата македонска поетеса и писателка Лидија Димковска, „Единствен матичен број“, излезен од печат во 2023 година за издавачката куќа „Три“. Во описот што издавачката куќа го дава за романот, стои запишано следново: „Освестувачки роман за нашиот свет што заборавивме да го сакаме. Трогателна приказна за обесчовечувањето на човештвото. Роман-потрага по утопијата на идентитетот преку дистопијата на животот.“

Димковска во својата поезија, но и во своите романи и раскази, често се навраќа на темата на домувањето, домот светилиште и домот мачилиште каде што никој не си го пронаоѓа своето прибрежиште, за странствувањето надвор и за странствувањето дома, за границите, видливите и невидливите и за идентитетот кој понекогаш се губи, заедно со татковината или со надежта. Секој од нејзините романи е повеќеслоен, и во нив понекогаш суптилно, но најчесто отворено ги вметнува скоро сите теми што го опфаќаат општественото, социјалното и политичкото живеење, егзилот, миграцијата, национализмот, војните, недоразбирањата, транзицијата, немаштијата, непотизмот. Димковска и самата во едно од своите понови интервјуа ќе го изнесе ставот дека литературата мора да ги изнесе на виделина сите болки од кои боледува модерниот човек, но и современото општество, бидејќи „проблемите што ги засегнуваме во литературата се всушност решенија“.

Исчитувајќи ги страниците од „Единствен матичен број“, тешко е да се остане рамнодушен на приказната која ја расплетува или везе како на ѓерѓеф Кате, трагајќи по одговори на многубројните прашања што ја измачуваат од моментот кога како дете станува свесна за нив. Но, времето и потрагата не носат одговори, напротив, се чини, само ги множат и ги усложнуваат постоечките прашања. И на самиот почеток, Кате резигнирано го констатира она што можеби времето единствено може да го потврди, дали имала право да бара, дали смеела да посакува, дали можела да открие што е тоа што се крие во непрегледниот вел исткаен од молчењето на Никос, од саможивоста на Милка, од празнината зад празниот албум во кој нема слики на ниту еден од родителите или роднините на Никос. „Требаше да бидам како брат ми, да не ме засега ништо од

нашата семејна историја..." резигнирано ќе ја започне својата нарација Катерина Аврам, и сè она што го откриваме во романот, го откриваме со нејзино посредство и од нејзина гледна точка. Приказната тече линеарно, а онаму каде што историографијата создала белини, Кате ќе се обиде да ги пополни или да ги поврзе со она што го потчула или разбрала посредно. Минатото сепак им припаѓа на нејзините родители, а тие никогаш не зборуваат за него.

Во диегетичкиот универзум на Кате, сторијата на семејството Аврам започнува во историската 1974 година, во некој од гламурозните хотели во, за тоа време, многу популарната летна дестинација на источниот брег на Кипар, Фамагуста. Тоа лето, Милка зела тримесечен неплатен одмор од работа во Кожарата, каде што се вработила откако го завршила средното образование, и пристигнала заедно со својата братучетка за да работи како собарка и да заработи доволно, па дури и за стан. Но, таква болникава, од секогаш, брзо ја преместиле во подрумите да пегла и тоа ќе биде одлучно за да го запознае Никос, кој во хотелот работел како хаусмајстор. Никос Авраам бил тамошен, роден и одраснат во прекрасната туристичка населба Вароша, дел од Фамагуста. Љубовта се случила брзо, но сплет на неочекувани и фатални настани ќе им ја смени судбината. Во историјата стои запишано дека тој јули, денот бил сончев и вриело како во кошницар на плажите во Фамагуста. Помеѓу гостите биле и славни личностни од светот, а според некои искази, и Елизабет Тејлор и Ричард Бартон тоа лето летувале токму таму. Денот бил прекрасен и ништо не насетувало на несреќа која засекогаш ќе го смени лицето на Фамагуста и Вароша. Со еден вешто смислен план за напад, во операцијата наречена „Атила“, турската војска ќе го нападне целиот тој регион и засекогаш ќе ги протера кипарските Грци од своите вековни огништа. На масите ќе останат недочитаните весници, кафето кое испарува и полека се лади, пијалокот во бифето, алиштата на жиците и во плакарите. Сето тоа ќе остане покриено со прашина, обраснато со трескот, одвоено со бодликава жица, во наредните четириесет години.

Луѓето ќе ги напуштат своите домови бегајќи да спасат жива глава, но со надеж дека брзо ќе се вратат назад. Сепак, тоа нема да се случи. Под идентитетот на Никос Авраам се крие кој било од нив. Неговата приказна е приказната на кој било од кипарските Грци, протерани од своите домови. Всушност, неговата приказна е приказна на множество избеглици, бегалци, мигранти, егзиланти, а тоа е множество на кое никогаш не му се знае точниот број. Тие најчесто стануваат субалтерни, несакани, негирани членови на некоја друга земја за која се надеваат дека ќе можат, ако не веднаш, барем за некое време да ја наречат свој дом.

Во општиот хаос што ќе настане, Никос ќе замине со Милка, која веќе била бремена со нивното прво дете, назад во Македонија, дел од тогашна Југославија. Кате не може, а да не се запраша, замислувајќи ги во себе тие моменти на лудило и хаос, зошто татко ѝ не отишол да ги побара неговите, да провери дали и тие се спасиле? Или, зошто неговите

не го побарале, да проверат дали и тој се спасил?

„Да, времињата биле единствено за бегство, се мислело само да се спаси жива глава, но зарем на таков начин? Или, дури и во војна личното надвладува над општото? Она што секој го мислел некогаш никој од нив не го слушнал, па изгледа ни родителите ни брат му некогаш не му простиле што си заминал без збор“. (стр.19)

Можеби овде и може да се повлече паралела со чувството што Глория Анзалдуа го носи во себе, и кое двосмислено ќе го именува како „хомофобија“ во нејзинот есеј „Граници“, каде што изразот „хомофобија“ ќе го искористи во смисла на страв од домот. (Елизабета Шелева. Дом/Идентитет стр.26) Дали и Никос го понел со себе истиот страв дека ќе биде осуден и отфрлен од сопствената мајка, фамилија, култура, поради неговите избори и постапки? Дали поради тоа некогаш не се вратил? Дали тој страв ќе биде пресуден за да се одроди од фамилијата, од минатото, од старото себство?

„Во тоа недоразбирање татко ми сосе домот го загубил и сопственото семејство, можеби надевајќи се дека новото, остварено со мајка ми, ќе го надомести старото, ќе ги истисне секавањата“. (стр.19)

За ова чувство на страв ќе проговори и теоретичарот Цветан Тодоров во својата книга „Одродениот човек“. Тука тој ќе создаде категорија на луѓе кои се отргнати од својот корен, отселени географски или отселени во јазикот и пишувањето. Се чини, тоа му се случило на Никос.

Во виорноста на неочекуваните настани, од причини кои до крај остануваат нејасни, тој ќе ги запрета своите идентитетски траги на кои некогаш нема да им се врати, тлото од кое потекнува и јазикот кој го говори.

„Сакав да знам сè за минатото на татко ми, а беше невозможно да прашам, зашто тоа беше табу-тема“. (стр.68)

Надежите, желбите, што и да постоело во тие бурни времиња ќе остане тајна која ќе ја копка Кате. По пристигнувањето во Македонија, Никос и Милка ќе се венчаат, ќе се сместат во стан кој потоа дваесет години ќе го отплаќаат, прво Милка, па по добивањето на документите, Никос. Сигурно следувал период на долга и болна адаптација, особено за Никос, кој пристигнал во непозната средина, каде што ја имал само Милка, чиј јазик ниту го разбирал ниту го говорел. Осаменоста и тишината што веројатно во тие мигови почнала да се раѓа, со време ќе порасне до чудовишни размери, за на крај сосем да го проголта.

За да биде болката поголема, при вадењето на документите ќе се протне една административна грешка при која презимето Авраам ќе се претвори во Аврам, па дури и Аврамов“, доколку се претпостави дека паднале двете последни букви од натписот на

вратата“. (За пустелијата во светот и во нас-Виолета Танчева- Златева, 30.11.2023,кон романот) Никос добива нов идентитет, кој само го потврдува неговото странствување. А да биде ситуацијата уште поапсурдна, за комшиите и за околината, Никос е „Егеец“, уште еден своевиден парадокс произлезен од премолчаните и никогаш неизречени работи.

Љупопитноста на Кате само ја продлабочува нејзината потреба да истражува, наметнувајќи притоа голем број суштински прашања што ја засегаат и неа, но ќе бидат потребни години на созревање додека не се соочи и самата со моментот на сопствената идентификација, пред светот и пред себе. Дали идентитетот се содржи во оние тринаесет бројки кои ги добиваме при раѓање или со нив стануваме само дел од една сувопарна статистика?

„Во реалноста – социјална, општествена, системска, административна – ЕМБГ е одредница без која не постоиш, не си на списокот на родените, живите, а и на мртвите. Ако немаш ЕМБГ немаш идентитет на жител, државјанин, човек, што е, секако, небулозно и поразително. Постоиш само ако имаш ЕМБГ“. (Л.Димковска, интервју, трн.мк)

Дали во моментот кога ги добиваме тие бројки и стануваме граѓани, ја губиме или ја добиваме слободата?

„И си велев – на Кипар не ги проверувале дали се тие што се, затоа немале единствен матичен број. И не ми беше јасно што е подобро- да се има или да се нема ЕМБГ. Да ти веруваат без доказ или постојано да докажуваш дека си ти и само ти?... (стр.70-71)

„Најголемата загатка ми беше што во неговиот пасош немаше единствен матичен број на граѓанинот. А во југословенскиот и во македонскиот пасош имаше ист единствен матичен број- 13 бројки, секоја со логично објаснување, а меѓу нив, осмата и деветата беа тајните кодови на постоењето на татко ми: 04, странец во Македонија.(...) Единствениот матичен број беше идентификација(бирокарска) на неговиот идентитет. Постоиш ако имаш ЕМБГ. Зошто тогаш татко ми се однесуваше како да не постои? И сакаше да фати пустелија? (Стр.216/217)

За Никос, моментот на добивањето на новиот матичен број значело дека е примен и добродојден во неговата нова домовина, но за него, таа никогаш нема тоа да биде. Исто како и акцентот во говорот кој останува засекогаш, исто како и бројките, така и тој останува странец пред другите и странец пред себеси, некој засекогаш поделен на пола, на крајот, ни таму ни вamu, туку во потрага по сопствената пустелија.

Со напуштањето на Кипар, Никос ќе стане бегалец, „човек кој буквално нема избор во оформување на сопствената судбина“ а „неговата состојба не е еднакратна, туку е трајна, доживотна“. „Екс-патријацијата повлекува повеќе резони и потреси: губењето на јазикот, континуитетот, прегледноста: прекилот на семејниот идентитет, а, на крајот, и чувството

на абјектност (nelaгода, срам, одбивност) по однос на сопствената, егзистенционална траума и неволја. (Е.Шелева: Дом/Идентитет, стр.30, стр.56)

Кејт Барнстин ќе забележи дека ние сме она на кое му припаѓаме, во моментот кога се откажуваме од членството, се откажуваме и од идентитетот. Сепак, идентитетот не е еднолична категорија, низ животот човек минува низ многу трансформации, и скоро секоја од оние кои Никос ќе ги мине, ќе биде погубна за него.

„Татко ми изгледа мислеше дека никој и ништо не му припаѓа затоа што беше странец, со засекогаш загубена татковина и родно семејство, како да немаше право на свое семејство, бевме негови деца, а тој како да немаше право да нè сака“. (стр.40)

Едвард Саид во својата книга Рефлексии за егзилот, ќе ја негира можноста да се пишува за егзилот и бегалството доколку тоа не е искуствено, но, и тогаш кога е дел од нечија автобиографија е повеќе неискажлива состојба на духот, одошто тема за промисла или фикција. Во една метонимиска поставеност, фикцијата на Димковска ја потврдува токму оваа негова теориска мисла со тоа што во својот роман, главниот лик, бегалецот, е длабоко потонат во сопствениот молк. Само молкот е ист на сите јазици, бидејќи секој човек, длабоко во себе подеднакво ја чувствува љубовта, болката, загубата. Проблемот настанува кога тие треба да се опишат.

Писателката Ева Хофман, во својата книга „Изгубена во преводот“ зборува за сопственото искуство на иселеник, некој кој морал да го учи јазикот на новата земја и мачниот обид означувачот да го поврзе со означеното, бидејќи новите зборови кои ги учела не стоеле зад нештата на ист, несомнен начин како на мајчиниот јазик. „Ова радикално раздвојување меѓу зборот и предметот станува „алхемија што го исцрпува светот не само од значење, туку и од неговите бои, движења, нијанси – неговото целосно постоење. Тоа е губење на живата врска. Тоа доведува до губење на внатрешниот јазик, самото чувство на субјективно постоење“. (Е. Hoffman : Lost in translation; a life in a new language, p. 108)

Хофман понатаму ќе додаде дека новоодојденецот, колку и да го совлада новиот јазик, неговото преведено јас останува нецелосно, а тој самиот станува некој кој никогаш нема да се чувствува добро во сопствената кожа.

Една од причините поради која бегалците, егзилантите не можат да се поврзат со својата нова средина е непознавањето на јазикот кој би им олеснил да го надминат тој празен простор помеѓу нив и оние кои не го зборуваат нивниот јазик. Овде повеќе се мисли на јазикот како инструмент за комуникација, не само како систем на знаци кој го поседува специфичниот национален јазик.

За Никос и Милка проблемот со јазикот и говорот постои од првиот миг, бидејќи кога се запознале, тие не ни говореле заеднички јазик, таа зборувала македонски, српски

и француски, тој грчки и англиски. Сепак, се поврзале за тоа кратко време, а Милка дури успеала и да се скара со неговите, момент што потоа довел до целосно отуѓување на Никос со неговите во Кипар.

„Море, уште тогаш убаво му кажав, да си знае, не сум дошла јас од Македонија мене некој таму да ме малтретира, мајка му и татко му за човек не ме сметаа уште кога ме видоа, Гркинка сум била“ ќе ја наслушне еднаш Кате мајка си како и раскажува на некоја сосетка. „Тие мене ми згрешија, не јас нив! Ама господ гледа, па Никос не ги ни побара веќе ни ништо!“ (стр.17)

Овој пат идентитетот се појавува и како политичка димензија прелевајќи го макрокосмосот на политичките и државни превирање, во микрокосмосот на меѓусебните човечки односи. Болната тема на национална идентификација не стивнува, напротив се чини е жариште кое засекогаш ќе ги гори оние кои покрај него ќе се најдат, по природен одбир на судбината. Дури и за Кате, многу години подоцна ќе стане жешка кнедла која нема да може да ја проголта. Како за себе да каже дека е од ФИРОМ, дека е поранешна југословенка, кога и двете одредници се лажни. Сите тие билатерални, меѓудржавни нерешени прашања и доведуваат до жаришта во кои страдаат луѓе. А такви прашања, како што е Кипарското прашање, Македонското прашање со соседите, како што ќе рече професорот на факултетот по социологија, ги има многу низ светот.

Сепак, за Кате, Кипарското прашање ќе биде тема која ќе ја опседнува и за која ќе продолжува да истражува низ годините, и покрај тоа што интересот на меѓународната заедница ќе станува сè послаб и информациите сè поретки. Затоа, таа ќе биде воодушевена кога со појавата на интернетот, ќе открие на некој форум група именувана како Кипарски одбор. Конечно, може нешто да дознае осведочено, од прва рака на оние кои биле присутни, а можеби и да дознае нешто за своите кипарски роднини.

Потребата да се идентификува ќе ја натера Кате да тргне во потрага, потрага која ќе ѝ стане модус вивенди, ќе ја одведе во Лондон и на Кипар, со желба да го одгатне минатото, на нејзините, но и сопственото.

„Да се идентификуваш или да ѝ припаѓаш на историјата или временската линија, помага во формирањето и консолидацијата на идентитетот: преку автентичноста човек вистински го доживува постоењето во светот... можеби токму потребата за автентичност води кон потрага.“ (Кругер и Хана, 1997, стр.197)

Тие белини во историјата на своето семејство за Кате преставуваат опсесија од која не може да се ослободи, недостаток што го чувствува до коска, до болка. Таа потреба од близина, од припадност или барем разбирање, тоа внатрешно чувство за човечка поврзаност, за да може да се изгради покохерентно чувство за себе.

На средбата во Бристол со членовите на Кипарскиот одбор, на неколку фотографии, кои на големо изненадување на сите присутни ќе ги донесе момче, кипарски Турчин, Кате

ќе го пронајде татко ѝ. Кипарскиот Турчин ги пронашол тие фотографии во куќата во која принудно ги вселиле откако ги протерале Грците. Токму овие мали, интимни приказни ја раскажуваат целата болка, сите историски неправди во кои потонува човештвото за, во еден краток трепет и изблик на човечност, повторно да биде пронајден човекот. Хасан верува дека преку своите дела може да го спаси човештвото, дека со својата мала мешана гранична Кипарска група, ќе успее можеби да го сплоти Кипар. Но, Хасан не верува во семејство, ниту во љубов помеѓу двајца, љубов која насушно ѝ е потребна на Кате. Но и Кате, зарем и таа самата не е свесна дека близината со другите луѓе ја мери во милиметри.

„Па и кога ќе почувствував од некогаш љубов, ме зафаќаше тага што таа љубов не е постојана, не е константна, што блискоста е мошне релативна работа.“
(стр. 51)

На Грчкиот дел од Кипар, Кате ќе ја пронајде својата баба, осамена, исушена стара бабичка, наполно индиферентна на новата гостинка. Од момчето што ѝ доставува храна на бабичката, Кате дознава дека дедото починал, а синот со семејството заминал за Австралија, но ѝ плаќа за храна и нега, а и редовно ја посетува еднаш годишно. Споменот за Никос останал во вид на една мала слика која бабата ја „конзервирала“ во тегла, за да ја зачува. Едниот син емигрант, вториот егзилант, и двајцата во туѓина, но само едниот сосема отуѓен.

Епската потреба на Кате по одговори завршува без ниту една крупна разврска. Повторно, сè она што можело да биде кажано, прашано, останува премолчено. Кате се враќа назад со само една тегла мармалад, бабубтца, која мајката му го испраќа на својот одамна изгубен син, тегла мармалад која тој никогаш нема да ја добие. И никогаш нема да дознае. Дало тоа можело да промени нешто? За Никос можеби тоа би значело конечно помирување и внатрешен спокој. За Кате? Којзнае. Можеби и за неа станало доцна, бидејќи наскоро ќе ја создаде Пустелијата.

Малата Кате често го бара во географскиот атлас родното место на нејзиниот татко, но го бара и она што тој го бара и сака да го фати, местото именувано Пустелија.

Гоце Смилевски во рецензијата кон романот ќе забележи дека „отуѓеноста во домот, во рамки на семејството, раѓа отуѓеност на ликовите кон самите себеси“. Кате има потреба да го истражи минатото на татко ѝ, да ги пронајде неговите, а со тоа и своите корени, но најбитно, да создаде смисла на животот што го живее. Потрагата на Кате по одговори започнува кога како мала собира храброст да ја праша учителката, што е тоа Пустелија.

„Човек да фати пустелија значи човек да избега некаде, да отиде далеку“ ќе добие одговор, да избега не секогаш значи да се избега физички туку и метафорично, бегство со духот, со мислите. Можеби тогаш и ќе почнат да се пластат првите слоеви на

осама и на издвоеност во душата на Кате, со сознанието дека татко ѝ повеќе би бил во Пустелија, одошто да инсистира на своето место дома, дека е таа единствена што го знае зборот Пустелија, и дека мајка ѝ никогаш не би го запрела татко ѝ, па кога и навистина би заминал. Времето само ќе ги пласти овие слоеви од кои подоцна Кате и ќе го изсида концептот за антикомуната, Пустелија.

Димковска ќе истакне дека токму нарушените семејни односи и последиците на молкот се теми што сестојат во романот. Рефлекторот е насочен кон демитологизација и детабуизација на семејството, особено на мајката/сопругата, која со своето постојано негативистичко и злобно однесување создава атмосфера на дом во кој никој не е среќен, дом во кој човек сака да побегне, да фати пустелија. И Гоце Смилевски луцидно ќе истакне дека во романот, таткото е отуѓен, но мајката е таа која отуѓува. А тоа се за жал околности и услови во кои нема можност за поврзаност и блискост помеѓу членовите на тоа семејство.

Ликот на Милка е интригантен по сите нишани. Ако некој толку очигледно може да се посочи како антијунак, тогаш тоа дефинитивно е Милка. Таа е ладна, саможива, себична, дури и повеќе, таа може дури и да се окарактеризира како злобна. Но, според зборовите на нејзината сопствена мајка, бабата на Кате, таа отсекогаш била таква, без добрина и топлина кон никого. Дури и добро е што го нашла и довела Никос, за да се омажи, па и ако е странец, бидејќи инаку, никој и не би ја зел за жена. Можеби и во овие тешки зборови може да се насети од каде почнува и како се шири отровот кој полека и бавно ги труе сите. Никос одбира да не противречи и да молчи и не се знае дали се зајадливите коментари или токму молкот клучни за отуѓувањето на членовите во семејството, молк кој се шири и се наднесува над сите.

„Не кажувај дома- му реков, наместо да му речам, кажи дома па клопчето на молкот конечно да почне да се одмотува, дури и да викаат и да коментираат, и татко ми дури и навистина да фати пустелија- нели ќе беше подобро од ова статус кво на нашиот живот? Во автомобилот можев да го прашам и нешто друго- зошто пие?“ (стр. 132)

А потоа станува сè потешко. Јазикот што го користи мајката, сè она што ќе го изрече е наменето да повреди или да понижи некого. Јазикот на таткото е внатрешен, тој никогаш не зборува, како да му недостигаат зборови со кои ќе може да се искаже. Или веќе длабоко потонал во сопствената траума. Нивните неразрешени односи, нивната отуѓеност, ќе се одразат на нивните потомци. Синот Стефан нема трпение да зборува дома, тој површно ја прифатил ситуацијата, но подоцна ќе излезе дека не е така, кога ќе се ожени и кога ќе треба да воспостави подлабота интимна релација за која не е способен. Излезот го бара во алкохолот. Неговата сопруга Дијана, која и **самата потекнува од нефункционална фамилија**, поразена во годините на транзиција, недостатокот од топлина и разговор ќе го лечи во црквата, за накрај сосема да замине во манастир. Чудовиштето на молкот

ги обзема сите, па дури и малата внука Софче, која по една несреќна игра смислена од вработената во игротека, останува невидлива и престанува до зборува. Никос конечно ја од минатото во нас се неуништиви зашто спомените на поранешните домови одново се доживуваат како мечтаења” (Башлар, 39), и ние тоа го следиме во целиот роман, но понудената книжевна алтернатива, дистописката пустелија, како да има потенцијал сето ова да го замре и да воспостави некаква рамнодушност и привиден мир кај оној што ќе одлучи да ја посети и да биде дел од неа.

„Во пустелијата никој никому не му се доверува, никој никому не му открива некаква тајна, никој со никого не разговара. Секој е сам со себе, со своите мисли, со својот молк, како и со вревата во својот ум. Сопирачките во главите на луѓето се толку совршени што веднаш штом се појави опасност од впуштање во разговор, од спуштање низ удолницата на јазикот, на чувствата – автоматски се згаснуваат и запира текот на свеста во мигот кога се чини дека е неизбежна интеракцијата со другиот.” (Димковска, 53)

Во контекст на овој цитат, дистописката идеја за пустелијата се наметнува како книжевно-фикционален конструкт, кој во традицијата на балканските народи веќе одамна се користи за искажување на некој далечен и изолоран простор, каде што поединецот сака да стигне и да се изолира себеси. И навистина, фразата „ќе фатам пустелија” не само што е конструкт кој е важен за традициите на овие поднебја, туку говори многу и за целокупната клима на подрачјата. Имено, при првото читање на романот, критичкиот читател невозможно е да не се потсети на споредбите со македонските градови и села, кои се предложени за ваквите антикомунуи уште пред да се стигне до тие делови на романот. Помеѓу судирот на неолиберализмот, последиците на капиталистичката доминација, радикалните миграции и малите земји во развој како Македонија, сè повеќе градови и села остануваат празни, на сметка на централизираниот општествен живот и култура кој се одвива само во малиот град. Оваа појава на испразнување е активно прашање на истражување на многу институти и организации кои се занимаваат со вакви прашања, а „одливот на мозоци” како порадикален чекор ги носи жителите надвор од земјата. Во таа смисла, креирањето на книжевен (и физички) потенцијал полн со иронија и сатира на ваквите места кои и самите ги нарекуваме пустелии, токму преку користењето на иронијата и сатирата како да излегува од рамките на фикционалното и влегува во реалниот живот, потсетувајќи нè како первертирањето на солидарноста, човечноста и животните околности нè носат кон целосна изолација како крајна последица на животот во доцниот капитализам. И во таа смисла, авторката пишува:

„Но прашање на време е кога во пустелијата ќе нагнат странци, желни за самотија, осаменост и работа без тимбилдинзи, прекувремени часови, стресни состаноци, кои дури и порано го вкусиле слаткиот сок на индивидуализмот, на отуѓеноста, на негувањето на роднинските и пријателските врски, на убавината од тоа да се биде сам и самодоволен,

никој да не ти стои над глава. Добро е што селата и градовите во Македонија и онака зјаат празни, па луѓето кои сакаат „да фатат пустелија“ би можеле да ги населат и нив. И онака 50 % од од странскиот фонд одат за Владата.” (Димковска, 30)

Токму ова разгледување на хронотопот на пустелијата како потенцијален дистописко-капиталистички концепт, кој е ироничен приказ на стравот од она што потенцијално ни следува, или веќе се случува, е фасцинантно во ова претставување на Димковска, која успеала, традиционалното разбирање на пустелијата, да го поврзе и со културолошките предизвици и односот со Европа, во подлабоко обликување на овој хронотоп во романот.

При читање на Калвиновите „Невидливи градови“ може да се најдат некои нишки кои индиректно потсетуваат на идејата за креирање на пустелијата, односно, може да се размислува за една корелација меѓу пустелијата на Димковска и сите овие заводливи градови како хронотоп кој заводливо е претставен пред читателот индиректно. Во паралелно читање на двете дела, останува чувството за споделена атмосфера, која иако е различна, ја обединува поетиката на просторот, сатирата, иронијата и чувство за човечката комплексност која го определува и просторот околу како таков.

Заклучок:

Единствен матичен број е еден од најмаркантните романи во современата македонска книжевност, кој успева преку односот на книжевноста со реалноста, да даде придонес на многу различни прашања – почнувајќи од имаголошкото поимање на Другоста и идентитетот и нивно разбирање во контекст на историските процеси, понатаму прашањата за нациите, егзилот и вдомувањето, но и улогата на ангажираниот текст во најсовремените литературни процеси. Оттаму, предметот на интерес во овој труд, односно хронотопот на пустелијата конструиран како посебни поглавја со акцент во овој роман на Димковска, е важен концепт кој не само што се профилира како еден од столбовите на романот, туку и на романескната вештина на авторката. Оттаму, целта беше да се проанализира концептот на пустелијата како специфичен концепт и посебна „европска небиднина“, посебна фаза од доцниот неолиберализам во соработка со европските поддржани проекти, наспроти осаменоста на традицијата, нискиот животен стандард, глобалните миграциски трендови но и културолошки концепт, многу поапстрактен од тоа. За да се говори за хронотопот на Димковска, мора да се има предвид балканскиот контекст и специфичните релации кои произлегуваат од него, бидејќи разбирањето на овој хронотоп на авторката ги вклучува и општествено-економските фактори на овие подрачја, релацијата книжевност – стварност и историското реконтекстуализирање кое го користи Димковска.

...„Во пустелијата не се споменува ништо од она што постои надвор од неа. Нагло се прекинува врската со сите оттаму, се влегува во тишината на пустелијата и во нејзините

правила, како да си програмиран, како да имаш копче за вклучување и исклучување, па стапнувајќи во пустелијата го исклучуваш копчето на стариот живот и не го споменувааш ниту него ниту неког во него, сè до враќањето дома. Повеќето се враќаат, но некои остануваат. И државата еднаш годишно, на три дена, ги отвора своите порти за оние кои сакаат да се преиспитаат себеси, да видат каде им е подобро, и слободно да се вратат во поранешниот живот ако пустелијата не ги исполнува нивните очекувања или им е веќе преку глава од неа. Никој не се враќа.”(Димковска, 295)

Од која страна и да се погледне, хронотопот на пустелијата е многу повеќе од концепт за кој се бара географска одредница. Тој, се чини е симбол на припадноста, на невозможното, на пропаднатите шанси и разурнатите можности кои сега сјаат низ отуѓеноста како главна карактеристика на тие пустелии. Во времињата што доаѓаат и она што капитализмот го продуцира како нов тренд, силниот индивидуализам и длабоката повлеченост во себеси се новата мода на времето, претставена и во развиените европски земји. Од друга страна, пак, централизираниот живот во земјите во развој и она што останува помеѓу, иронично но истовремено и во допир со реалноста, навистина станува проект на европска фондација или здружение која одлучува да реновира училиште, да донира некакви помагала и слично, бидејќи сами не можеме да си го обезбедиме тоа. Помеѓу сопственото пропаѓање, драматичната миграција, потрагата за подобар живот и овие напуштени празни простори, постапките на Лидија Димковска се вешта игра со контекстот и ангажираноста, при што, несомнено, хронотопот за новокомпонираната пустелија ќе биде една од најсилните точки на интерес на критичкиот читател во овој роман. Таа вешто ја користи, иако се чини дека во текстот постои како засебен фрагментарен дел карактеристичен за постмодернистичката проза, за паралелно да ја долови суштината на страдањето на протагонистите и нивните животни судбини фокусирајќи се на овој концепт кој отстрана делува толку јасно и привлечно за оној кој чита. Оттаму, приказната за Никос, човекот без единствен матичен број, нема да е целосна, ни толку многу комплетна, доколку неговата пустелија не ја добиеше оваа димензија која Лидија Димковска одлично ја инкорпорира во романот, кој очекувано го доби највисокото книжевно признание годинава.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

1. Башлар, Гастон. Поетика на просторот. Скопје: Табернакул, 2022.
2. Браидоти, Роси. Номадски субјекти. Скопје: Македонска книга, 2002.
3. Димковска, Лидија. Единствен матичен број. Скопје: Три, 2023.

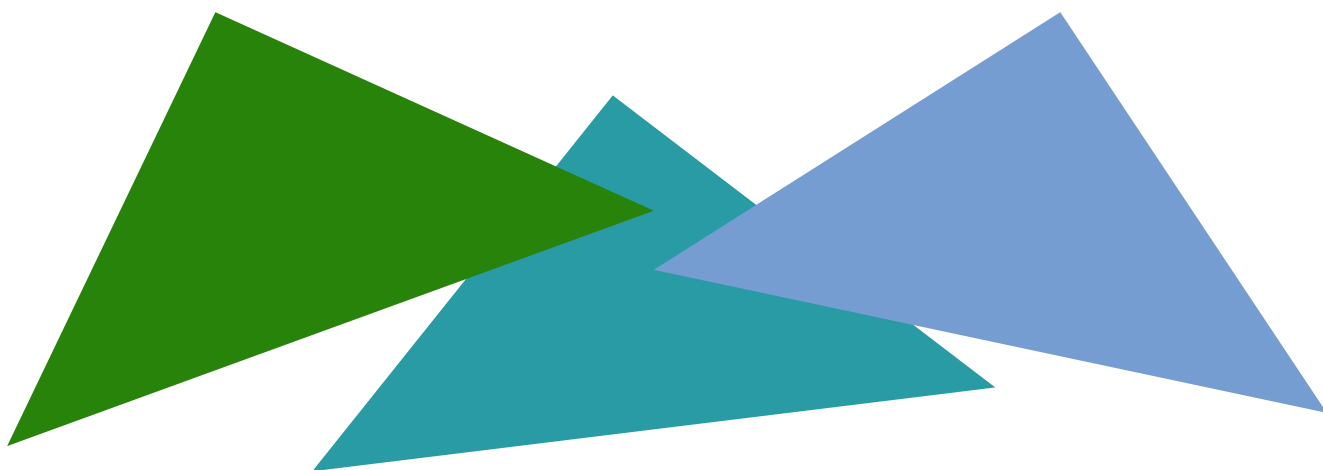
Линкови:

Мојсова-Чепишевска, Весна. Бабутца- кактус или круша? Приказни.мк (линк: <https://prikazni.mk/b/470/babutca-kaktus-ili-krusha-vesna-mojsova-chepishevskaz-za-edinstven-ma->

[tichen-broj](#) – пристапено на 26.05.2024)

Танчева-Златева, Виолета. За пустелијата во светот и во нас. Приказни.мк (линк: <https://pri-kazni.mk/b/442/za-pustelijata-vo-svetot-i-vo-nas-violeta-tancheva-zlateva-kon-edinstven-matichen-broj> – пристапено на 26.05.2024)

Шелева, Елизабета. Живееме во невидлива дијаспора. Медуза (линк: <https://meduza.mk/culture/zhiveeme-vo-nevidliva-di%D1%98aspora/> – пристапено на: 26.05.2024)



СИОТ СВЕТ КАКО ДОМ

(Димковска наспрема Маџиров)

Пишува: Моника Илкова

Каде е нашиот вистински дом? Онаму каде што сме се родиле, онаму каде што сме пораснале, на адресата од личната карта, или адресата од сметката за интернет? Што ако сите овие адреси се различни?

Самото тоа што веќе и социјалните мрежи ни даваат полиња за пополнување како: *роден/а во; живее во; студира/работи во; моментален град* и слично, зборува за нашата „современа раштрканост“ и сè почестото поставување на прашањето: Има ли воопшто Домот адреса, има ли свои просторни (или, пак, нумерички) одредници?

Важи ли навистина она - домот е онаму каде што е срцето (*ubi cor ibi domus*) или срцето е дом, како она Рациновото „срце – порта највисока/ срце – кука најширока“?

Имајќи ги предвид биографиите на двајцата големи македонски поети, Лидија Димковска и Никола Маџиров (добитници на голем број награди и признанија) се обидов да ја (пре)прочитам нивната поезија (пред сè нивните најновите поетски збирки) преку темата за домот, домувањето и номадизмот (како феномен на домувањето) како едни од најважните категории во нивните поетски писма.

(Пре)прочитувањето на поезијата на Лидија Димковска и на Никола Маџиров, за мене беше едно ново патување до сите места кои некогаш сум ги нарекувала дом.

Поетот отсекогаш бил патник. Тој патува за да пишува и патува кога пишува. Патувањето, поточно Патот, се сфаќа и се прифаќа како дом. Патот, не како релација од

една до друга точка, туку како смисла сама за себе.

Номад е човек кој нема постојано место на живеење, но како што кажува Роси Браидоти во книгата „Номадски субјекти“, да се биде номад воопшто не значи да се биде бездомник, туку дека како интелектуален стил, номадизмот се состои во способноста за повторно создавање дом на кое било место. Номадот го носи својот најнеопходен багаж со себе и каде и да оди, може повторно да го создаде својот дом на кое било место. Оттаму, домот и бездомништвото не се фиксно спротивни поими. Терминот „номадски субјект“ е нејзин обид да понуди еден нов полнеж на субјектот, кој ќе ги истакне неговите постмодерни својства – динамиката и променливоста.

Прашањето за постојаните патувања, по автоматизам го отвора прашањето за домот. Таквиот начин на живот, сè почесто нè тера да го сфатиме и да го прифатиме патот како дом. Патот, не како релација од една до друга точка, туку како смисла сама за себе.

Никола Маџиров е, несомнено, најголемиот поет-номад од нашата земја. Постојано на пат, Патот станува негов начин на постоење. За номадите не се толку важни дестинациите, точките на тргнување и пристигнување, колку што е важен патот. Маџиров е светски поет, кој пишува на македонски јазик.

Сите наслови на неговите поетски збирки се индикација за неговиот начин на живот и начин на мислење: „Некаде никаде“ (1999); „Заклучени во градот“; „Во градот, некаде“ (2004, избор песни); Преместен камен (2007); Начин на постоење (2008) .

„Преместен камен“, несомнено е онаа која го „премести“ Маџиров во педесетина земји и четириесетина јазици. „Преместен камен “ е метафора на неговиот номадски живот. Старата поговорка вели: Каменот најмногу си тежи кон своето/местото, па според тоа, насловот на оваа збирка има една оксиморонска конструкција. Маџиров е каменот и тоа, оној, преместен(иот) камен. Иако, вистинскиот номад е човек кој нема дом, Маџиров не е бездомник, ами е вдомен во својата преместеност, изместеност и сеприпадност кон една поголема целина, светот.

Разгледувајќи ги насловите на четирите циклуси од збирката „Во градот, некаде“ („Во градот“, „Некаде“, „Друг свет“ и „Излез“), во поговорот Капушевска-Дракулевска вели дека тие ја покажуваат интенцијата на поетскиот дискурс на Маџиров за некакво иницијациско патување „во градот“, „некаде“ далеку, во „друг свет“, со цел да се најде „излез“ за поетскиот немир.

Интересно е што неговата животна, а оттаму и поетска приказна се поклопува со значењата на неговото име и презиме, за кои тој вели дека ги носи како „генетска и генерирачка определба“. Неговото презиме потекнува од зборот маџир, што значи „човек без дом“.

„Моето презиме е Маџиров – сведоштво на една присилна преселба пред околу

еден век од југ кон север, како контраст на биолошки елаборираната преселба север-југ – инстинктивна прагма на безграничните бездомници – птиците. Маџири, односно Мухаџири или иселеници / бегалци / приврзаници на Мухамед кои се собирале околу него во Медина.“ Името пак, Никола, „номенско и номадско наследство од глобалниот христијански заштитник на морнарите и патниците. И(с)конскиот чист поглед на светецот Никола ме пресретнувал во речиси секој такси-автомобил, во вид на овална минијатурна икона залепена веднаш до воланот; во секој автобус, веднаш над старите изабени лепенки кои како некои икони (shortcuts) воведуваат во една измината идеолошка стварност.“ – вели тој во „Напуштање на враќањето“.

*Рамноправен сум
со птиците преселници кои
секојпат се враќаат, а никогаш
не заминуваат
(„Обичен човек“ во „Преместен камен“)*

Номадот никогаш не заминува, тој само (си) оди дома, оти ја има способноста да создаде Дом, односно да се чувствува како дома секаде каде што оди. И од таа „нова дома“, не може да замине никаде, оти каде и да оди, тој пак ќе биде дома, па оттаму, не заминал, ами се вратил. И сè така од Дом во Дом, (по)имајќи го сиот свет како дом. Всушност, станува збор за една меѓудомовност и прифаќање на тоа дека домот е транзиторна категорија, па на немањето (постојан) дом, воопшто не мора да се гледа со романтичарска доза на патетика. Песната „Нештата што сакаме да ги допреме“ започнува со стихот: *ништо не постои надвор од нас*. Па ни домот. Оти, домот не е место, домот е чувство.

Идејата за *сиот свет како дом*, е присутна во целата поезија на Маџиров; неговиот опус покажува еден вид духовно бездржавјанство, на кое тој гледа позитивно, имено, со можност за промени, отвореност која оди подалеку од фиксен идентитет, подалеку од потребата за закоравената идеја за припадност:

*да се отвори гламјосаната врата на светот
и со воздушести чекори да се замине
(Што треба да се направи? , „Преместен камен“)*

Во „Талкање по светот“, Мојсова-Чепишевска поентира дека номадската свест се состои во неприфаќање на кој било вид идентитет како перманентен. Номадот само минува, тој ги прави неопходните врски, задолжителните поврзувања кои можат да му помогнат едноставно да преживее, но тој не ги прифаќа во целост границите на еден национален, фиксиран идентитет.

Маџиров, на живеењето помеѓу не гледа како на растргнатост, напротив, тоа е патот што го одбрал. Па така живеењето:

меѓу две вистини
 како неонка што се колеба во
 празен ходник
 („Кога некој заминува, сè што е создадено се враќа“);
 меѓу строгите наследства и завети
 („Откривање“);
 меѓу реките, невидлив
 како воздух меѓу расечен леб
 („Меѓу реките“);
 а душата како пердув
 меѓу два прозорци ми (му) патува“
 („Само тоа го посакувам“);

нема воопшто патетичен призвук, тоа е, едноставно, неговиот начин на постоење – на Патот, помеѓу две (и повеќе) точки. Во таквиот меѓупростор и меѓувреме е сместен и домот во поетскиот свет на Маџиров, а поетскиот субјект во песната „Дом“ го напушта она што кај Гастон Башлар во „Поетика на просторот“ е назначено како „динамичко единство помеѓу човекот и куќата“ и се упатува кон еден нов простор, онаму каде што границата помеѓу видливото и невидливото, меѓу она што продолжува и понатаму да постои и она што исчезнува, е нејасна и недефинирана:

Кон тивките простори од раѓање се движам
 и под мене празнини се лепат
 како снег што не знае дали на земјата
 или на воздухот припаѓа
 Во Имам три години од збирката „Заклучени во градот“, Маџиров пишува за првото бегство и за поривот за сите понатамошни бегства во животот:
 Добро се сеќавам
 на бегствата од дома
 Во пижами и во три пати поголеми чевли
 на татко ми
 Нагонот уште го чувам
 само што
 чевлите ми се претесни

Маџиров вели дека секое прво патување е бегство: „бегство од креветчето со огради, бегство од улицата на првата физичка или ментална болка, бегство од паркот на првите љубови и зимски студови, бегство од планираните музејски посети при екскурзиите. На почетокот сè почнува како потрага по дом, а потоа се случува внатрешно вдомување на потрагата. Едноставно, таа станува начин на постоење и откривање. Тоа најдобро го знаат археолозите, ловците, рударите, монасите. Треба да се истражува, надвор и внатре, без страв од длабочините и просторноста. Стравот од отворената врата понекогаш е поголем од стравот од заклучена врата“.

Поетскиот и животен пат на Лидија Димковска е уште еден пример за современото преселништво и номадизам. Иако, таа најчесто е лоцирана во Љубљана, Словенија (всушност, таму живее и работи), сепак, повремени престои во Македонија, книжевни престои низ светот, многубројните поетски фестивали и слично, го определуваат нејзиниот поетски номадизам, иако „не се сите номади светски патници; некои од најголемите патувања можат да се случат без физичко менување на местото на живеење.“ (Брайдоти, 2002: 11) Кај Димковска, постои едно совпаѓање на Преселбата, Патот и Писмото.

Таа е вистински номадски субјект во смисла на сфаќањето на Роси Брайдоти, како жена, странец, жител на својот самоналожен егзил.

Мојсова-Чепишевска во „Талкање по светот“ вели дека секој номад, сепак, мора да биде некаде лоциран, за да може да зборува за општите вредности. Според Брайдоти, номадизмот не е флуидност без граници, туку моментална свест за нефиксираност на границите. Тоа е интензивна желба да се продолжи со неовластеното присвојување и пречекорување на територијата. Во поезија на Лидија Димковска, дом е љубовта (љубениот) и секаде каде што ја има, постои и огнот, поважен од огништето, па оттаму постои и чувството за дом. Кај неа понекогаш, се сретнува одредена доза на носталгија, чувство на нелагодност во домот, чувство на „потстанар на своето живеење“, и понекогаш ниедна кука не ја собира.

Но, иако, „љубовта е егзил, понекогаш и потежок од политичкиот, затоа што не ги засега само ставовите и мислењата на личноста, туку најкревкото во човека – чувствата“ (Димковска, 2014: 25), таа е она што успева одново да ѝ го врати чувството на дом, секогаш кога ќе го загуби по патот на нејзиното номадствување низ светот. Мотото на најновата поетска збирка „Црно на бело“ на Димковска е следново:

*На ќерка ми запчињата ѝ се нишаат во една,
и паѓаат во друга,
а ѝ растат нови во трета земја.
Во исто време, на еден крај на светот човек е жив,
на друг мртов,
а на трет веќе бесмртен*

Мотото, укажува на нејзиното номадствување, начин на живот, кој неминовно влијае и врз животот на нејзиното семејство. Освен тоа, мотото функционира и како еден минијатурен манифест на нејзината поетика. Лидија Димковска, често, во своите изјави, интервјуа, па и во нејзината проза и поезија, укажува на тоа дека секој клуч во нејзиниот џеб за неа е дом. Целокупната поезија на Лидија Димковска, е поезија со биографски рефлексии, лична историја на еден поет-преселник и поет-номад. Во Поетска законитост на бракот, од поетската збирка „Идеална тежина“ Димковска вели:

Преселбата ми е работна маса без стол

А во Огнот на буквите ќе напише:

Огнот вратен дома не е веќе номад

но цар на патот

Смилевски вели дека враќањето назад е предавство на внатрешното номадство кое не дозволува акумулација на сеќавања повеќе од оние што се потребни за да се преживее истиот миг. Во предговорот на кон „Идеална тежина“ тој пишува за патувањата на Димковска низ границите на сопствените и најблиските градови и светови .

Кога се поставуваат прашања поврзани со домот и припадноста, тие најчесто започнуваат со: (од) каде?. Во оваа глава ќе стане збор повеќе за одговорите на прашањата што почнуваат со: што? или кој?. Несомнено, јазикот игра една од клучните улоги при дефинирањето на чувството за дом и припадност. Програмирани сме да реагираме, кога случајно ќе го слушнеме мајчиниот јазик во странска земја. Мајчиниот јазик, создава чувство на фамилијарност, блискост, припадност.

Во својата најнова поетска збирка „Црно на бело“, во песната „Мајчин јазик“ Лидија Димковска пишува за јазикот како љубовник. Или, како што Оливера Ќорвезирска кажа на промоцијата на „Црно на бело“, „за мајчиниот јазик како легитимен сопруг на сопственото творештво и сите други јазици како страсни, минливи љубовници на книжевниот интерес.“. Овде, всушност, како и во целиот нејзин поетски (и прозен) опус, се јасни (авто)биографските рефлексии. Нејзиниот прв љубовник е македонскиот јазик, јазикот со кој си се појавуваа во соништата/ уште кога таа беше дете, подоцна беше тоа верен маж/ секогаш покрај неа, во добро и зло, сè додека еден ден таа не го прескокна плотот/ во преградка на нов страстен љубовник/ со латинско име.

Имајќи ја предвид биографијата на Димковска, знаеме дека тоа е, всушност, романскиот јазик, но, „Кога му ги научи тајните, наскоро ѝ здодеа и не можеше против себе“, па пак го прескокна плотот и „Кога му ги научи тајните, наскоро ѝ здодеа и не можеше против себе...“, па „Како на спасувачки душек/ ја дочека нов, млад љубовник/ со словенско потекло и двојно срце:/ едно за телото, друго за душата“. Повторно имајќи ја предвид биографијата на

Димковска, знаеме дека ова е словенечкиот љубовник-јазик. Повремено, сепак, се фрла во авантури со „англиските благородници, руските јуродиви, француски поети и јужнословенски бездомници“. Но, секогаш, на крајот на вечерта, се враќа кај својот прв љубовник, нејзиниот верен маж (мајчиниот јазик), од кој не бара да ѝ прости што ќе копнее по сите останати љубовници, само бара повторно да ја прифати. „Мојот оган е во твоето, а твојот оган во моето огниште, ти си мојот мајчин јазик“. Оттука, нејзиниот прв љубовник, нејзиниот мајчин јазик е оној кој ѝ го дава огнот, а „важно е да се има оган, а не огниште“ велеше Димковска.

Димковска ја истакнува важноста на огнот пред огништето, важноста на духовното пред материјалното или предимство на, како што вели Шелева, енергетскиот набој (двигателноста) и процесот, наспроти градбата и материјалниот принцип (односно, седентарноста). Во песната „Мајчин јазик“, огнот е и љубов(ник) и јазик, а со љубов(никот) и/ или мајчиниот јазик, може да се создаде огниште, дом секаде.

Човек најдобро се изразува на сопствениот јазик, сеедно уште колку јазици во животот ќе научи. Јазикот на кој сме прозбореле, јазикот на кој ни биле испеани првите песни и прочитани првите приказни, јазикот на кој сме ги испеале првите песни и сме ги прочитале првите приказни, јазикот на кој прво сме го осознале светот, е оној на кој најдобро можеме да го изразиме она најдлабокото во нас – чувствата. Сеедно дали чувството за дом, или чувството за љубов.

Често во поезијата на Димковска, љубениот станува отелотворение на домот или се поистоветува со него, како Дениција и татковината кај Андреевски, тие стануваат едно: дом-љубовник, љубовник-дом.

Во предговорот кон поетската збирка „Идеална тежина“ (2008) на Лидија Димковска, насловен како *Вежби за раѓањето и смртта*, Никола Маџиров пишува: „Во апсурдната потрага по нешто трајно и постојано, најсилен е вкусот на менливоста и минливоста на припаѓањето. Се чини дека токму пишувајќи за бегствата и преселбите во себе и вон себе, Лидија Димковска ја открива својата трајна татковина - мајчиниот јазик.“

„Ќе те љубам туѓинецу сè додека го знам мојот јазик“, вели таа во песната *Lettre*, повторно доведувајќи ги во врска љубовта и мајчиниот јазик. Зашто, да се заборави мајчиниот јазик, оној на кој бил исплачен првиот детски плач, оној на кој се сонувало, јазикот на детството, би било исто што и да се заборави да се љуби.

Писателот преселник е вдомен во јазикот, бездруго најмногу во мајчиниот, вели Кица Колбе во *Утрински* (15. 03. 2007) по повод прогласувањето на нејзиниот роман „Снегот на Казабланка“, за роман на годината. Во романот, пак, нејзината хероина гледа на учењето, вдумувањето, во нови јазици како облекување нови кожи, кои немаат свој крвоток, туку црпат живот од онаа прва кожа, онаа на мајчиниот јазик.

Двајцата поети, за кои станува збор во овој текст, Лидија Димковска и Никола Маџиров, имаат облечено „многу нови кожи“ на себе, нивната поезија (особено на Маџиров) е преведена на многу јазици во светот, но и двајцата, сè уште, пишуваат исклучиво на македонски јазик. Јазикот станува дом за еден писател, тогаш кога тој пишува, создава, твори на тој јазик.

Поетската збирка „Црно на Бело“, завршува со песната *Интерпункција на животот*:

Дом.
Татковина.
Јазик
Понатаму, следува коригирање на „печатните грешки“, па:
Дом?
„Татковина“
Јазик!

Интерпункцијата на животот „затскривајќи ја со дланката/ си ја става/ секој сам“. Димковска, ставајќи го под знак прашалник домот, а татковината во наводници, покажува едно двоумење околу нивното значење, околу нивното поседување, но во едно е сигурна, а тоа е јазикот, и тоа со извичник.

А ако јазикот е „дом/ кука на битието“, според Хајдегер и ако „границата на мојот јазик ги означуваат границите на мојот свет“, според Витгенштајн, тогаш ние сме тие кои ги поставуваат границите на својот дом и својот свет и ја определува нивната интерпункција.

Лидија Димковска и покрај подолгиот период на живеење надвор од границите на Македонија (во Љубљана, Словенија), останува верна на својот јазик. Никола Маџилов, исто така, и покрај учеството на голем број светски фестивали и честото живеење надвор од Македонија, својата поезија ја пишува исклучиво на македонски јазик. Но, нивните стихови се насекаде низ светот. А, домот на поетот е онаму каде што се е неговите стихови.

Меѓу клучните и најчесто цитирани ставови од делото на водечкиот мислител од областа на логиката и философијата на јазикот во дваесеттиот век – Лудвиг Витгенштајн, гласи: „Границите на мојот јазик ги означуваат границите на мојот свет.“ Маџилов, македонскиот јазик секогаш го носи со себе. И самиот вели дека занега не е потребен куфер, туку само секавање. Па оттаму, границите на неговиот свет, се границите на сиот свет.

Оттука, едни од можните одговори на прашањата од почетокот на оваа глава се: љубовта/љубениот (на прашањето кој?) и јазикот (на прашањето што?). А каде? Секаде. Во сиот свет.

Споменаваме дека номадот ја поседува способноста за создавање дом секаде каде што оди, но понекогаш бездомноста напаѓа. Тоа го забележуваме и во неколку наврати во поезијата на Лидија Димковска, каде што ја сретнуваме онаа нелагодност во сопствениот дом, која Елизабета Шелева ја детерминира со терминот вкукеност: „Таквиот приод кон домот кого го карактеризира и личното несовпаѓање или разидување со сопственото потекло или минато, поточно амнестичкиот расчекор со домот, наспроти вдоменоста, може да го наречеме вкукеност. Притоа, категоријата вкукеност врзува за себе повеќе негативни конотации, така што домот и не се доживува домовно, свое, интимно, туку како клаустрофобија, несакан пакт со сивилото, погрешно всадено стебло. Тука до полн израз доаѓа т.н. репресивна функција на домот.“ (Шелева; 2005: 26)

Ваквата функција на домот, е особено изразена, во песната со индикативен наслов *Самјак*. Овде куќата, па и светот, се доживуваат како клаустрофобија:

*Не ме собира ниедна куќа
Ни светот не ми е дом*

Парадоксално доживување на домот, како куќа-тегобност забележливо во стихот од словенечкиот поет Алеш Дебељак: „Дај ми сила, дома да живеам во својата тесна кожа“. Метафората „тесна кожа“, ја препознаваме и во стиховите на Лидија Димковска:

*Како е... да не ти се повеќе точни ни кожата ни земјата?
(Како е, „Црно на бело“)*

Сопствената кожа, сопственото тело, од кое започнува целата сигурност на нашето внатрешно битие, се природно дадениот дом на човекот. Но што станува кога човек се чувствува тесно во кожата? Невдоменоста од сопствената кожа, од сопственото тело почнува да се чувствува и пошироко, во куќата, улицата, градот, земјата. Тогаш, „наспроти идиличната куќа-приказна, се појавува и една поинаква куќа, куќа-тегобност.“ (Шелева, 2005: 25, означеното е мое) Кај Маџиров, „домувањето“ низ светот најчесто е со (по)позитивен полнеж. Во *Секој ден од светот*, од поетската збирка „Преместен камен“ Маџиров пишува:

*Во кутија од кибритчиња
Бев спремен да заспијам
Ти во футрола од виолина*

„Овде поимот „куќа“, макар само поетски, сосема е релативизиран, поместен, децентриран во прилог на повисоките димензии на домувањето, во прилог на Љубовта/ љубовноста како суштествена куќа. Футролата од виолината, кутијата од кибритчиња – гледано од аспект на вообичаената, ежедневна практична комоција- попрво се чинат како клаустрофобични простор(ч)и(ња)! Но, така е само навидум!“. (Шелева; 2008: 182)

Лирскиот субјект и неговата сакана, попрво би ги избрале кутијата од кибритчиња и футролата од виолина, само да продолжи да ги облева внатрешното задоволство и убавината на заемната припадност.

„Нивниот живот се одвива интензивно- во координатите на една судбоносна внатрешна динамика и драматика, каква што исклучиво може да ја обезбеди само љубовта“. (Шелева, 2008: 182) Затоа, овде „скромниот дом“, е повеќе од убав. Во песната *На шума мирисаат*, се зборува за куќата која без неговата сакана, односно без

љубов, не е ништо повеќе од празнина, таа едноставно не е дом:

*Без тебе сум тишина
и куќата е празнина без
заминувања и доаѓања
од сите светови.
(На шума мирисаат, „Преместен камен“)*

Кога тргнуваале со своите стада, старите номадите со себе ги носеле само нештата кои им биле најнеопходни и најлесни за пренесување. Сè друго произведувале во текот на своите патувања. Таква била нивната животна филозофија. Да се биде номад, значи секогаш да се има еден спремен, (нера)спакуван куфер. Куферот никогаш не смее да се распакува, номадот никогаш не треба да се однесува како да ќе остане некаде.

Животот на номадот е како животот на оклопните животни- „omnia mea tecum porto“ (сè свое со себе си носам) - носејќи го домот со себе и чувствувајќи се како дома, каде и да се наоѓаат. Тие се уште една потврда дека оној кој е постојано „на пат“ не го изгубил (засекогаш) својот дом или домот го носи со себе. Една од неговите хаику песни гласи:

*Заминуваш? Не.
Само го преместувам мојот спремен куфер.*

Песната Откривање завршува со стиховите:

*Домот секој ден
под шаторот на светот тајно ми се менува
само детството е како мед
што не допушта туѓи траги во себе
(Откривање, „Преместен камен“)*

Првите два стиха, целосно го опишуваат номадскиот дух на Маџиров. Тој не вели *куќата* или *станот*, туку *„домот секој ден...“*, што е уште едно потврдување дека тој се чувствува „како дома“, секаде *„под шаторот на светот“*. Останатите два стиха, само го дообјаснуваат неговото „номадствување“, во смисла – „сè свое со себе си носам“, а носејќи ги со себе спомените од детството, го понесува и чувството за дом, истото она што прв пат го почувствувал кога бил дете.

Поезијата на Лидија Димковска и Никола Маџирова уште една потврда за поврзаноста на поезијата со патувањата и преместувањата, она што во теоријата се проучува како

поетски номадизам. Уметникот, воопшто, има насушна потреба од тоа да биде светски патник, да го менува местото на својот престој, да биде во постојан транзит, да „лута“ во потрагата по нови искуства и инспирации. Поетот патува за да пишува и патува кога пишува.

Номадизмот е сè позастапен во современите теориски дискурси за литературата. Во постмодернистичките теории за литературата, стои тоа дека поетот е номад, без (само еден) куќен праг. Затоа, за поетот-номад, важи Рациновото „цел свет братски куќа ми е“. Вистинскиот поет е секаде дома и секогаш на пат. Оти и патот е негов дом.

Домот во поетскиот свет на Димковска и Маџиров е сместен во еден меѓупростор и во едно меѓувреме. Во нивната поезија, најчесто отсуствува градот и неговите географски координати. Па оттаму, тој е и „овде“ и „таму“, „некаде“, всушност, „секаде“, во целиот свет.

Поетскиот и животен пат на Димковска и Маџиров се пример за современото преселништво и номадизам. Целокупната нивна поезија е осветлена поезија со биографски рефлексии, лична историја на поети-преселници и поети-номади. Постојаните преместувања, заминувања и враќања, постојаните промени на градовите/земјите во кои се живее, честите сменувања на клучевите од Домот, на јазикот на комуникација, кои постојано ги следат Димковска и Маџиров низ нивниот пат на поетско откривање, се врежани во картата на нивната поетика. Првото прашање кое (си) го поставив во овој текст беше: Каде е нашиот вистински дом?

На крај, сепак, излезе дека за одговорот кој го барав(ме), поважни се прашањата *кој?* и *што?*. А, едни од можните одговори на овие прашања кај Димковска и Маџиров се: љубовта (љубениот) и јазикот. Јазикот и кај двајцата писатели игра една од клучните улоги при дефинирањето на чувството за дом и припадност. Покрај постојаните преселби, менување на јазикот на комуникација, менување на домот, на земјата, покрај тоа што нивната поезија е преведена на голем број јазици и покрај тоа што таа се чита насекаде низ светот (кој е нивен дом, сиот), двајцата, и Димковска и Маџиров, остануваат верни на мајчиниот јазик, чувствувајќи се со него, секаде како дома.

Домот е чувство дека некаде/ „некому“ (себеси?) припаѓаш. За дом, не треба куќа, а куќата не може без (чувство за) дом. Оти ако се има огнот (кој за секого е нешто различно), кој е поважен од огништето, сиот свет е Дом.

Библиографија

Теорија

1. Башлар, Гастон. Поетика на просторот. Скопје: Табернакул, 2002.
2. Браидоти, Роси. Номадски субјекти. Скопје: Македонска книга, 2002.
3. Вајт, Кенет. Номадскиот дух. Скопје: Табернакул, 1995.
4. Мојсова-Чепишевска, Весна. „Талкање по светот“. ДВИЖЕНИЕ И ПРОСТРАНСТВО В

СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ, ЛИТЕРАТУРИ И КУЛТУРИ (Сборник с доклади от Дванадесетите меѓународни славистични четения, София, 9-10 май 2014 г.), Том II. София: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2015, 310-317.

5. Ќорвезироска, Оливера. Еден текст и една жена. Скопје: Или-Или, 2016.

6. Шелева, Елизабета. Дом/ Идентитет. Скопје: Магор, 2005.

7. Шелева, Елизабета. Домот на писмото. Скопје: Магор, 2008.

Поезија

1. Димковска, Лидија. Идеална тежина. Битола : Микена, 2008.

2. Димковска, Лидија. Нобел против нобел. Скопје : Блесок, 2002

3. Димковска, Лидија. Рн неутрална за животот и смртта. Скопје: Блесок, 2009.

4. Димковска, Лидија. Црно на бело. Скопје: ИЛИ-ИЛИ, 2016.

5. Маџиров, Никола. Во градот, некаде. Скопје : Магор, 2004.

6. Маџиров, Никола. Начин на постоење. Битола: Микена, 2008.

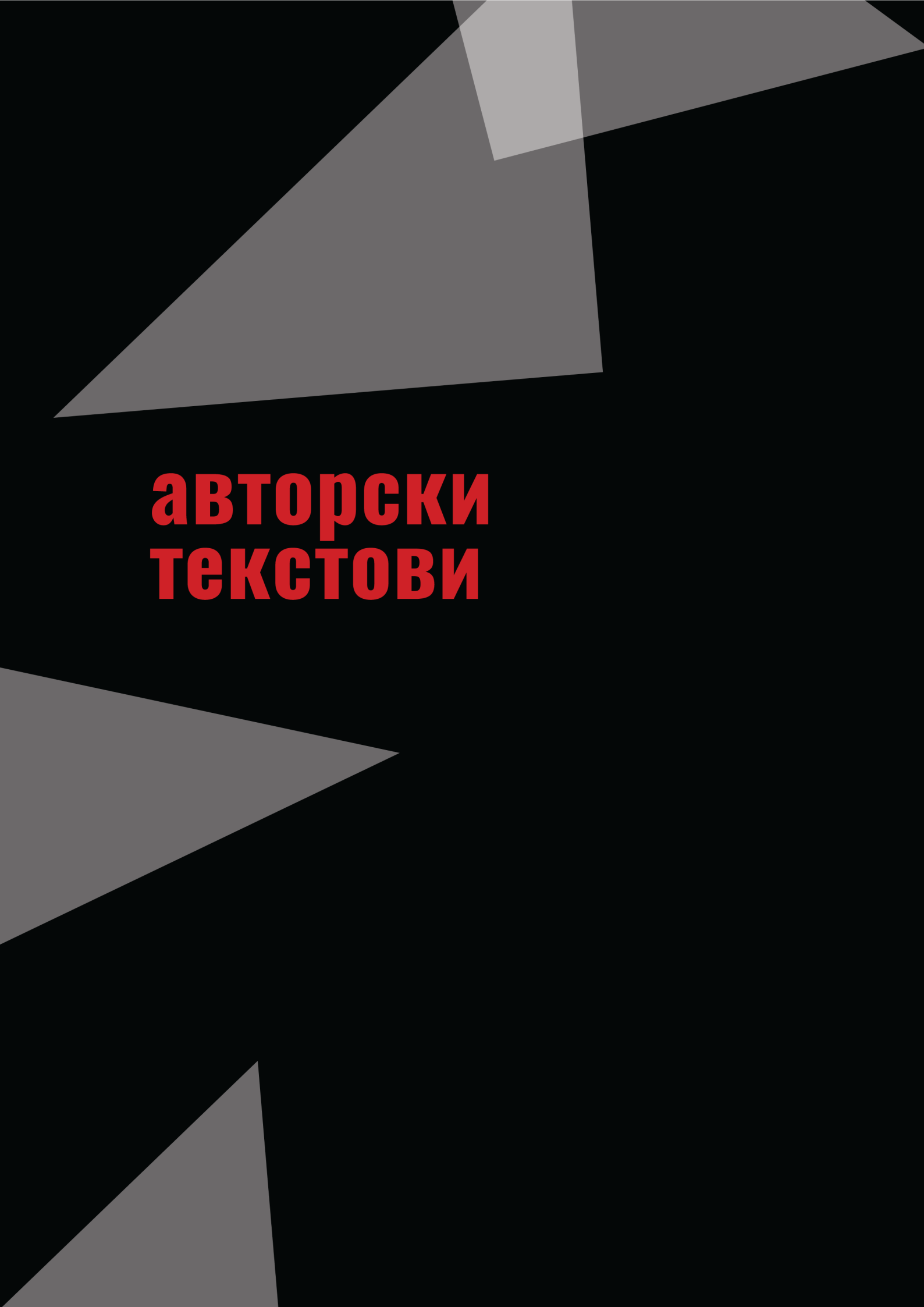
7. Маџиров, Никола. Преместен камен. Скопје : Магор, 2009.

Интернет

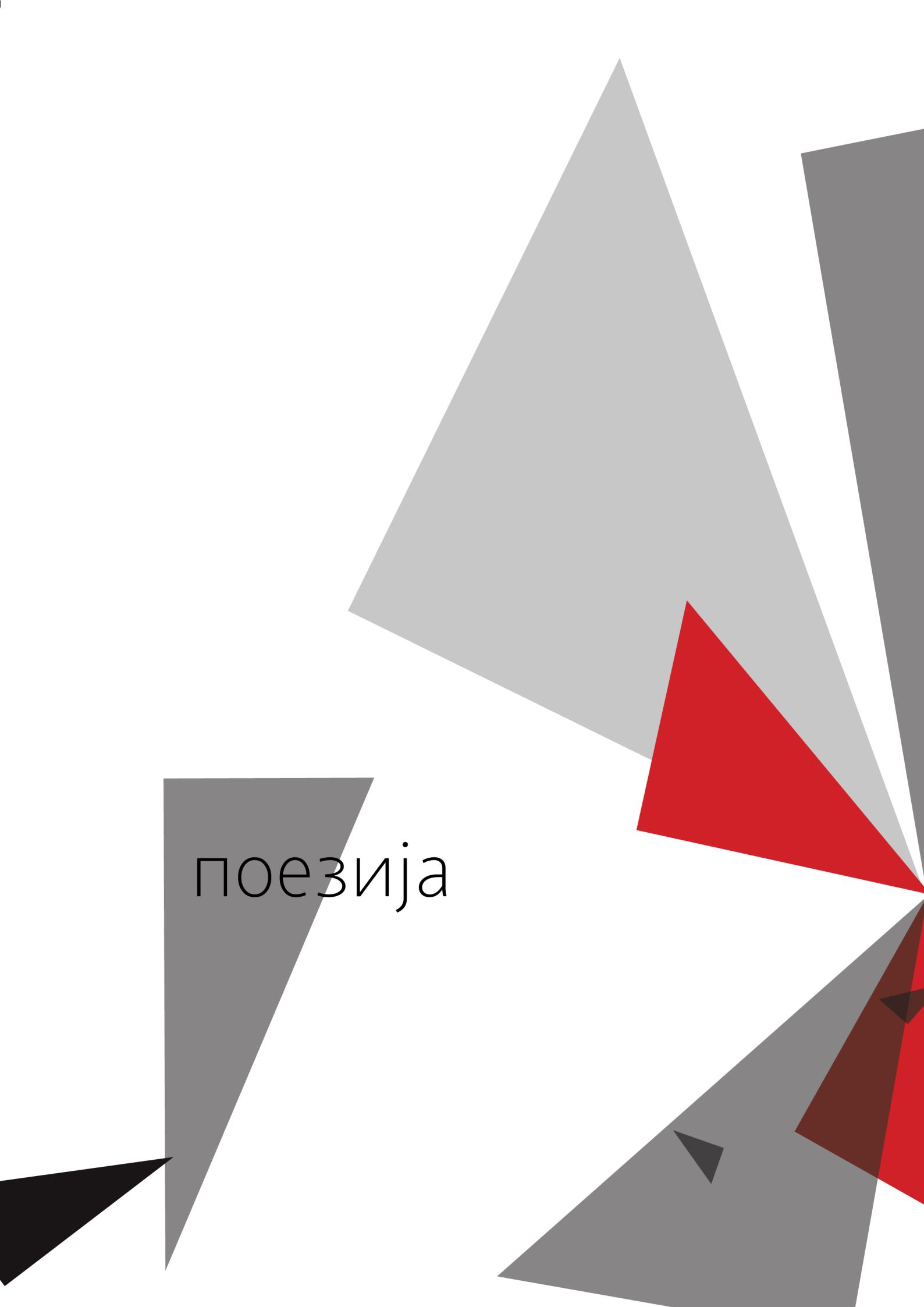
1. Баковска, Елизабета. „Странствувањето и провинцијализмот“. Блесок бр. 71-73 (2010), http://www.blesok.com.mk/tekst_print.asp?lang=mac&tekst=1219

2. Маџиров, Никола. „Напуштање на враќањето“. Мираж бр.17 (2013), <http://mirage.com.mk/index.php/mk/mirage/298-mirage-no-17/hybrid/221-abandon-of-return>

3. <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/nikola-madzirov>
<http://www.southbankcentre.co.uk/poetry-panassus/poets/madzirov-nikola>



авторски текстови



поезија

An abstract geometric composition featuring several triangles of varying sizes and shades of gray, black, and red. The word 'поезија' is written in a black, sans-serif font, positioned on a medium gray triangle on the left side of the image. The overall layout is dynamic, with shapes overlapping and creating a sense of movement.

Благоја Јовановски

Лето во кое те нема

Ова лето во кое те нема,
го слушам само чрчорењето на цикадите,
ти, како и тие, бдеш со твоето неприсуство над мене.

Колку и да те посакувам,
далечината не дозволува да се отелотвориш пред мене,
да ја пренесеш твојата нестварност во постоење.

Посакувам Хрисомалос да се симне од небесата,
да ми те донесе пред мене со сета твоја убост,
и само тогаш, летото повторно би оживеало.

Katja Erica Davis

Before the Journey to Valhalla

A Convoluted visions trample tremors of wistfulness,
Will my worried soul forgive me for my forgetfulness?
As visions blur and I prepare,
I find that I am no longer impaired.

One ought to thank sinless Death for its permanent post,
And not fear its hooked talons, sharper than birds of prey,
For not a single squirming figure will be spared,
Upon the fiery dawn of Judgement Day.

Then again, must they distinguish between an angel and demon,
When they cannot discern a laugh from a shriek?
Will mumbled words lead them to what it is they seek?
Exchanging roles as chaos erupts,
Useless labours, even still - corrupt.

Precious hours wasted on futile pursuits to define what hasn't a name,
And then some more, for when there's failure an innocent soul must be blamed.
I sense a Valkyries' secretive eyes on me,
And the breath of her winged steed close by,
After a lifetime of only imagining, I suppose I'll finally know what it is like to fly.

Hoist the sails, don't forget to raise flags of ghostly black,
And inform the masses that for the first time I won't be coming back.
I feel the desperate cries to repair what's already torn,
Forgive me for my sudden absence, I know forever is an awfully long time to mourn.

Иво Донеv

Духот на клавирот

Седеше пред клавирот,
некогашниот крал на сонатите,
прстите му трепереа
како есенски лисја на ветерот.

Пијаното го слушаше плачот негов,
гласот му беше ехо
на сјај одамна згаснат.

Секоја нота што ја свиреше
ја чувствувахе како позајмена,
како да краде свезди
од небо што веќе не му припаѓа.

Се обиде да пишува за тоа —
за таа тага, за таа тишина.

Со перото на поетот в рака,
но без мастило во вените.

Зборовите му се сопнуваа,
скршени како распукано огледало,
отсликувајќи фрагменти од човек
што не можеше да ги состави.

Секоја строфа беше празна —
катедрала без свон,
молитва без одговор.

Прво музиката го напушти —
аплаузот сега беше дух,
што ги прогонува празните простории
каде некогаш играла мелодијата.

Потоа и зборовите му побегнаа,
излизгувајќи се од неговиот стисок
како вода низ стисната тупаница.

Што требаше да биде сега,
човек без глас,
душа без песна?
Ги проколнуваше ѕвездите што ги бркаше,
но дури и клетвите
го изгубија својот жар.

Сè што остана
беше тишината —
тешка, потиснувачка,
но на некој начин утешна.

Го нишаше како стар пријател,
шепотейќи: „Ова си ти.“

И така, седеше сам,
неуспешен музичар,
скршен поет,
истиот човек повторно.

Клавирските дирки пожолтеа,
листовите на тетратката се свиткаа,
но неговото срце —
срцето му го држеше ритамот,
чекајќи го мигот
кога повторно ќе свири или ќе пишува,
дури и само за себе.

Андреј Анѓеловиќ

Сирак

Меѓу гранки кедар разгранет,
меѓу сламјето угниено в калишта
меѓу трендафил пресен в градина,
во срж на камен што распукува
в бразда на свежо орана земја
надоена со истата жештина пред пладневен дожд,
што шири реа на упиена пот,
меѓу двата збора што ги раздвојуваат Перун и Додола
меѓу седум ридови,
со седум олтари,
жртвеници на скрбни богови,
меѓу дојката набабрена млеко
и младенчето жедно в жештина
сиракот седнат врз плочата гребе
на камен да остави име
во името да најде дом.

Марија Трајковска

Невреме

И наеднаш се стемнува
и наеднаш силен ветар дува
и наеднаш сè пред себе срамнува,
безбеден веќе не те чува.

„Чувствуваш ли дека небото вриска?“
И писка и писка...
А градот пак се сторил нем,
нели беше смел?

Зар лутината го покоси туѓа?
Штом молсне веда,
тагата да ја истури своја сета,
градот го обзема молк,
молк заради срцева бол.

Ангела Таневска

Воин

за Хектор...

Ќе ти сковам меч
Од бесови бесни
Од шумни ветрови.
Ќе ти сковам меч
За да превртиш облак темен
За да превртиш сонце огнено.
Ќе ти сковам меч
Од нимфи, ерении, самовили
Да ти биде личен
Да ти биде бојноносен.
Ќе ти сковам меч
Од правда и неправда
Од вистина и лага
Од добро и зло
За да го победиш темноносниот.
Ќе ти сковам меч
Да го уништиш душманот.
Под мечот
Да мрзнее стравот
Да дише доброто.
Ќе ти сковам меч
Да бидеш воин.

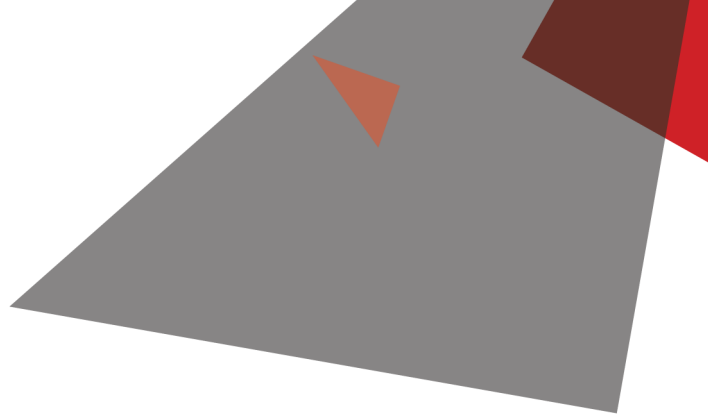
Анастасија Ристова

Да бев Да бев

Камо да можев да се дестилирам,
да го сварам она што не можам,
да го испарам она што ме потиснува,
одново да станам чиста;
Камо да бев вода,
да течам подалеку од тежината—
да бев бистар извор
со вкус на она што во него потонало.
Камо да бев река,
да протекувам низ твоите мисли,
непоколеблива, разбрана, целосна -
во мене да се крштева само тежината на неизреченото.
Да бев проток,
немирен и неоптоварен,
нечие спасение, наместо длабочина без брег.
Да можев да се растопам како магла над поток,
оставајќи само одсиви во брановите —
кои не прашуваат кого носат под себе.

Но, бев вода—
и Офелија се удави

импресии





МАГИЈАТА НА ВЕС АНДЕРСОН

Критички осврт кон филмот Прекрасната приказна за Хенри Шугар (The Wonderful Story of Henry Sugar)

Вес Андерсон во светот на филмската уметност е познат по својата автентична естетика во полето на долгометражниот игран филм. На 80-тиот филмски фестивал во Венеција пред две години, овој режисер прави деби со своето прво, но можеби и најзначајно, краткометражно филмско дело во неговата кариера, кое ќе му донесе дури и Оскар за најдобар краткометражен филм под насловот Прекрасната приказна за Хенри Шугар. Доминацијата на неговото изразито сликовно пренесување на сторијата не е избегната ни овде, но сепак она што се издвојува најмногу од некои од претходните негови филмови (на пример *Asteroid City*) е содржинската нишка која го окупира наративниот простор, склопена уникатно во 40-минутно доживување базирано врз истоимената приказна на британскиот автор Роалд Дал.

Кога се гледа филм на Вес Андерсон, уште од претходно се претпоставува дека првиот очудувачки момент ќе бидат дизајнерски одлично склопените палети на бои, кои го обојуваат филмското платно. Следејќи го колоритот на бои слични како оние во *Fantastic Mr. Fox* (која претставува уште една адаптација од приказните на Роалд Дал само во долгометражна форма), неизбежно истакнатата златно-жолтеникава боја и есенската палета ја обојува и почетната сцена во Прекрасната приказна за Хенри Шугар. Онаа постапка што особено ја користи Андерсон во своите филмови е нарацијата и појава на нараторот. Во овој филм тој користи техника на мултиплицирани наратори, односно повеќе ликови кои ја раскажуваат и ја водат приказната. Наративната нишка е доверливо пренесена преку гласот и ликот на самиот британски автор Роалд Дал одигран од Ралф Финес, кој прв започнува со раскажување. Оживувајќи ја приказната на овој автор, Андерсон е особено грижлив во целосното портретирање на неговата личност притоа запазувајќи најситни детали кои можеби биле дел од неговиот живот (и самиот Андерсон тврди дека разговарал со фамилијата на Дал) и го сместува во неговата светло офарбана

портакалова работна соба, седнат во неговата фотелја како го брси делото кое понатаму ќе се раскаже преку филмот.



Нарацијата започнува течно и веднаш нè вовлекува во магијата на прераскажаното исто како ние да ја читаме самата приказна директно од книгата и да ги голтаме страниците една по друга. Приказната го следи ликот на 41-годишниот богат Хенри Шугар, одглумен од Бенедикт Камбербач, со кој се запознаваме преку деталниот опис на нараторот: „Мажи како Хенри Шугар можат да се пронајдат како плевел насекаде низ светот. Тие не се лоши луѓе, ниту пак добри. Тие се само дел од декорацијата.“ Оваа реченица ќе го следи ликот сè до неговата пресвртница, кога при посета на својот пријател ќе ја пронајде книгата што ќе му ја предизвика драстичната промена во неговиот живот, насловена како Човекот што гледа без сопствените очи. Таа не е дел од жанрот на книги што Хенри би сакал секојдневно да ги чита (како детективски романи и трилери), но затоа, пак, ќе влијае врз неговата преобразба. Од овој момент, ликот на Хенри ја продолжува својата наратива во трето лице, пренесувајќи го она сценарио вешто скроено од вистинската приказна. Интригантено е што освен раскажување, Андерсон користи и директна, видлива и транспарентна промена на сцените, и сите предмети се додаваат, преместуваат и сместуваат пред окото на гледачот создавајќи драмски ефект, умешно компензиран со вештата рака на кинематограферот.

Книгата што Хенри ја чита е претставена од новата секвенца на настани со вметнување на новите ликови докторот Четерџи, игран од Дев Пател, и уште тројца доктори кои ја сведочат појавата на ликот кој се претставува како човекот што гледа без своите очи, одигран од Бен Кингсли. Атмосферата на болницата е софистицирано доловена со

светли нијанси на бело и минималистички скроени детали во сцената, сето тоа заедно поддржано од ефективно брзата и динамична нарација на ликовите, која го предодредува експресното темпо на движење низ приказната. Човекот, кој ќе се претстави како човек што гледа без своите очи, ќе побара од докторите да го заврзат со многу облоги за да се уверат во тоа што го кажува, а кога тој тоа ќе го докаже дејството ја добива својата брзина. Една можеби од најфасцинантните сцени снимени во филмот, која буди љубопитност за нејзиното создавање и која ја згуснува тензијата за разоткривање на приказната на овој необичен човек, е токму секвенцата на динамичната бркотница низ болничките ходници. Камерата ги следи брзите чекори на докторите кои се обидуваат да го претстигнат Имдад, кој ита низ ходниците на болницата. Во меѓувреме, нарацијата ја води докторот Четерџи, кој паралелно со одот отплетува дел од животната пајажина на Имдад, прераскажувајќи без да се гледа напред, туку назад со фокус директно во камерата која е постојано зад него. Директниот контакт на ликовите-наратори со камерата во филмот, го засилуваат и го истакнуваат присуството на гледачот воспоставен преку односот раскажувач-реципиент, исто како и во книжевноста. Претставувањето на тајната на Имдад, која ќе ја запише докторот прераскажана од самиот Имдад во книгата што ја чита Хенри, е уште една сцена обоена во вибрантно портокалова и тропска зелена боја отсликувајќи ја гуру-јогин приказната, која со постојаното разместување на предметите во сцената изнудува претстава како читање сликовница со подвижни ликови. Тајната на јогинот се крие во одржување на концентрацијата преку задлабочување додека гледа во свеќата што гори и со затворени очи да се визуализира едно нешто (тука Имдад го замислува својот починат брат од пред 10 години) минимум 3 и пол минути. По 20 години усовршување на вештината, односно гледање на силуетите на предметите со затворени очи, јогинот вели дека човек може да види сè без да ги отвори своите очи. Моментот што го боцнува Хенри е фактот дека Имдад со својата вештина ги погодува сите карти од шпилот без да ги види, а Хенри како љубител на коцкањето ќе ја искористи оваа тајна што ќе ја усоврши во рекордно време за нецела година (11 и пол месеци, додека на Имдад му требало 20 години). Така, препознавајќи ги картите без гледање за 5 секунди, во рок од три месеци и три недели добива голема сума пари, која прво ќе почне да ја фрла низ балконот како подарок, а потоа ќе ја донира во хуманитарни цели.

Она што го прави уникатен овој филм е дозата на креативност и иновативност внесена при креирање на ова дело. Додека ја следиме нарацијата на Хенри за усовршување на тајната на фокусот, филмот изобилува со разноликост во изборот на форматот на пропорција на сликата (сечена одлево, оддесно, од двете страни, исечена во форма на круг), како една игра при прикажување на различните фокализаторски точки и перспективи на ликот. Блиските кадри кои навлегуваат веднаш по широката перспектива на снимање уште повеќе го зголемуваат интензитетот на возбудата, а приложеното брзо темпо на раскажување на приказната, како и незабележителната асистенција на самите ликови истовремено да учествуваат во мesteње на сцената (земање на предмети,

надоместување во склоп на кадрите), будат впечаток дека се гледа претстава одиграна во живо во склоп на филмот. Андерсон во неговите филмови знае некогаш да претера во баналноста на визуелното изоставувајќи ја смислата на делото, но тука тоа слеано се поврзува со главниот наратив, со обид целата приказна, визуелно и книжевно, сè повеќе да се приближи до гледачите. На пример, за да ја истакне и силно да ја потенцира схемата на казиното и заведувањето на коцкарите, тој употребува шарени темносино-бели тапети, темноцрвени килими, вклучувајќи ги и другите перспективи на камерата (птичја, странична и др.)

Движењето на камерата, додека ги гледаме трансформациите на Хенри во други ликови, на пр. кога тој влегува во различните казина, се произведени со иновативни постапки на снимање кои нудат приближен ефект како и движењето во театар. Џон Винстон како сметководител и полицаецот и сцената со парите се вешто проектирани, така што ние како гледачи не го ни чувствуваме времето на одминување на филмот. Акцентирање на одредени делови од сцената, како што се пижамите на Хенри во силна црвена боја, ни го задржуваат вниманието целосно, а создавањето на илузијата на лебдење е направена само со една коцка која самиот лик ја поставува на сцената и која апсолутно се камуфлира со останатите делови од позадината. Ликот на Хенри умира од пулмунарен емболизам и во последниот дел од неговиот живот тој самиот го соопштува тоа пред камерата. Филмот завршува со ликот на авторот во својата соба и претставување на приказната од негова гледна точка како и неговото алиби за тоа како го знае сето она што го напишал. Тука е средбата со Џон Винстон, кој побарал од самиот автор да ја напише историјата за неговата компанија на која Хенри ѝ ги донирал освоените пари. Филмот завршува со едно загадочно прашање поставено од страна на авторот Дал кон Џон Винстон за идентитетот и постоењето на личноста Хенри Шугар, кога веќе пишува приказна: сака да дознае дали тој навистина така се викал. А Џон Винстон одговара со едноставен одговор: „Ве молам, само викајте го Хенри Шугар.“ Дали Дал навистина се сретнал со овој човек за кого можеби ја напишал приказната или, пак, е авторски додаток на Андерсон, не е значајно бидејќи толку иконично се вклопува со последната сцена: Ралф како Дал, Камбербач како ликот на шминкерот на Хенри и Патал како Џон Вилсон.

Севкупно, филмот нуди едно пријатно и задоволувачко чувство при гледањето. Вештината во моментното местење на сцената вклучува голем број помошници за време на снимањето на филмот и огромна екипа која одлично си ја извршила својата работа. Промената на атмосферата од библиотеката на Хенри кон болницата на Џетерџи е директна без заматување, без транзиција, буквално онака како што би си ја замислувале и ние. Андерсон во ова дело особено се истакнува и со вниманието кое е посветено при пренесување на деталите за создавање на сцените вклучувајќи ги: сите слики, записи и чкртки залепени на сидот на Дал, шарката на теписоните, дезенот на облеката, на тапетите, на сидовите и подовите, изразената акцентираност на средновековната

естетика на собите како и сеприсутниот контраст во боите од сценографијата. Не е ни малку ново, тоа што и овој режисер како многу други оперира со истите глумци во повеќе филмови, главно заради успешност и крајниот резултат при соработката (на пример, Ралф Финес и во *Grand Hotel Budapest*, Дев Пател во *Asterod City*). Свкупно, Андерсон преку Прекрасната приказна за Хенри Шугар, како иновативна адаптација на расказот на Дал, паралелно маневрира со јазикот и постапките на трите уметности: книжевноста, филмот и театарот, создавајќи краткометражно дело што вреди да се погледне, како еден од позначајните дијаманти во творештвото на овој режисер кој освен со визуелното си поигрува и со наративното. Дефинитивно, it's a must-see!



Ана Марија Петровска

**фотографиите се преземени од веб-страницата на IMDb.com.*



ЛОВЕЊЕ НА ЈАЗИЧНИОТ КИТ ВО ТЕШКОТО МОРЕ

ТЕРМИНОЛОГИЈАТА НА МОБИ ДИК – КОЛКУ Е ТЕШКО ДА СЕ
БРОДИ НИЗ ВОДИТЕ НА ПРЕВОДОТ, И КАКО ПРЕВЕДУВАЧОТ ДА
ОСТАНЕ КАПЕТАН НА МЕТАФОРИЧНАТА „КРМЕНА ПАЛУБА“?

Осврт на книгата „Триста ветрила! Или за преведувањето и за
пребродувањето“ од Огнен Чемерски

Кога се соочуваме со некое дело како романот Моби Дик на Херман Мелвил, треба да бидеме подготвени за предизвиците што (сигурно) ќе ни излезат по пат. Со оглед на тоа што романот е предизвикувачки дури и за читателите што го говорат оригиналниот јазик на кој е напишан романот, треба да ни биде јасно, како преведувачи, колку работа би нè чекала во поглед на терминологијата што ја содржи. Тоа не е работа за оние што не се волни да вложат снага во истражувањето што ги очекува. А како што ни кажува

и авторот во книгата Триста ветрила! Или за преведувањето и за пребродувањето, Огнен Чемерски, за оние неподготвените, таквиот пристап може да заврши само во лош превод. Во оваа детална книга, Чемерски со примери ни покажува и ни докажува колку катастрофален може да излезе еден превод кога преведувачот е мрзелив.

Уште од самиот почеток на книгата, Чемерски ни ја укажува важноста на добриот превод преку идеологиите на неколку важни мудреци од различни векови: Ричард Хаклет, Жак Дерида, Валтер Бенјамин, а и токму нашиот Драги Михајловски. Хаклет (кој е спомнат и во самиот оригинал на Мелвил,) заедно со Дерида нè тераат да размислиме за значајноста на кованиците во еден јазик, за тоа како тие можат да допрат до потсвеста на читателот и да го заинтересираат за етимологијата, за испреплетеноста меѓу јазиците, за задачата што ја има еден преведувач. Чемерски, со прашањето „дали оригиналот е постар од преводот?“ нурнува и во егзистенцијалниот аспект на преведувањето. Тој објаснува дека на прв поглед, одговорот е едно јасно „да“, меѓутоа, тука додава и една аналогија за потомството на самото човештво: дали нашите родители се постари од нас? Повторно одговорот ни е јасен, но тој вели „...како дел од човечкиот род кој почнал одамна како зародок, тогаш ќе видиме дека во мене човештвото е постаро отколку во нив двајцата и во сите наши предци, па така и јас сум постар од нив.“ (Чемерски, 2023: 19). А како што човекот не претставува биолошки опстанок на своите предци – тој не е само производ на законот за репродукција – истото важи и за еден превод. Како што велат Дерида и Бенјамин, преводот не е слика и прилика, копија и метафора на својот креатор.

Преводот има улога да му даде „поживот“¹ на јазикот и на оригиналното дело. Драги Михајловски го употребува терминот „чист јазик“. Според него, секој јазик си има свој ум, своја „намисла“, меѓутоа, таа намисла не е стекната сама по себе, туку преку сите јазички намисли што се дополнуваат меѓусебно. Па затоа, преведувачот треба да се стреми во сопствениот јазик да го ослободи „чистиот јазик“ што е заробен во делото. Тука е спомната и темата за одомаќинување во преводот, што е најчест пристап кон преведување. Но, овие паметни луѓе ни велат дека тоа не е секогаш најдобриот метод, дека добриот превод презема ризици, наоѓа решенија надвор од кутијата, дека „кривослужи.“ Дерида вели дека добриот превод секогаш кривослужи и скршнува од правилата на јазикот, бидејќи така му се дава поживот на јазикот. Тие исто така ни велат дека преведувачот не треба да му обрнува внимание на примачот на текстот: „Тоа би била јалова работа.“ (Чемерски, 2023: 28) Ние не можеме да знаеме кој сè ќе го чита тој превод, и затоа не можеме да им послужиме сè на стаклена тацна. А и да можеме, кои сме ние да им ја „олесниме“

¹ Кованката поживот е надоврзување на преводното решение послеживот на Драги Михајловски. Cf. Бенјамин, Валтер, „Задачата на преведувачот“ во Под Вавилон (Скопје: Каприкорнус, 2008) стр. 223-237, и Дерида, Жак (1996) „Кулите вавилонски“, превод од англиски на Драги Михајловски во *Lettre Internationale*. Кај Бенјамин стои *Überleben*, а кај Дерида *survie*. Преводните решенија што ги користиме за поимите на Бенјамин и на Дерида се потпираат врз преводите на Драги Михајловски од 1993 и 2008 година, а кованката поживот ја предложи проф. д-р Симон Саздов при лектурирањето на овој текст. Сметам дека е одлично решение, бидејќи со новообразуваниот збор се опфаќаат двата аспекта на поимот *Überleben*, односно дека преводот живее повеќе и подобро (поживот како послеживот и како од живот поживот).

работата на читателите, особено во превод каде што самиот оригинал бара од читателот да се нурне во значењето на делото.

Од Чемерски исто така дознаваме дека Мелвил бил вљубен и во морето и во книжевноста. Причината зошто Моби Дик е и ќе остане едно од најдобрите дела за



поморскиот живот е бидејќи Мелвил со љубов го пренел на хартија знаењето што го стекнал додека тој самиот бил морнар. Ги споил неговата страст за китовите и за книгите, и на тој начин им вметнал живот и на двете. Го разбудил речиси умрениот поморски јазик и му дал поживот со векови во иднина. Чемерски ни дава детална историја за поморската терминологија, за нејзиниот почеток, од која дознаваме дека голем дел од зборовите имаат италијанско потекло. Исто така, тој ни дава и еден англиско-македонски речник за неа, кој го има направено преку теренско истражување во Охрид, за време на кое разговарал со разни едриличари, рибари, кајчари, а и со еден наш познат лингвист и книжевник, Драги Стефанија.

Да се навратам на она што го кажав за катастрофални преводи и мрзеливи преведувачи. Тој став произлезе од анализата на Чемерски на преводот на романот Моби Дик, преведен од англиски на македонски од Свето Серафимов во 1982 година, кој го објавила издавачката куќа „Мисла“ во Скопје. Ниту на Чемерски, ниту мене не ни се јасни дел од одлуките што Серафимов ги донел во врска со преводот. За почеток, Серафимов одлучил да избрише околу петнаесет страници од оригиналот. Оној што ќе ја прочита само оваа верзија на книгата, без да знае, ќе се прости од цитатот на Џон Милтон од епот Загубениот рај, од етимолошките објаснувања на Хаклет, и од делот со „извадоци“ кои се вовед во натамошната структура на романот. Кога станува збор за верноста кон

книжевната традиција на македонскиот јазик, преведувачот запловил во добра насока, ги превел првите библиски имиња спомнати во книгата точно, меѓутоа, се чини на половина пат се откажал од преводот на дел од нив и ги оставил само со англискиот изговор. Покрај овие библиски пропусти, тој исто така користел само мал дел од македонската поморска книжевност, и сосема ги измешал термините за деловите на бродовите, па и за самиот вид на брод спомнат во оригиналот. Иако преведувачот имал доволно извори за да го истражи точниот превод и на овие библиски имиња (од постоечкиот превод на Стариот завет), а и преводите на поморската терминологија (од многубројните поморски енциклопедии, речници и поимници достапни дури и во тоа време), тој сепак се одлучил за мрзеливи решенија. Она што исто така го открил Чемерски е дека Серафимов се „советувал“ со српскиот превод на книгата, и сиркал во него за решенија, што значи дека преводот не е сосема од англиски на македонски, што е проблем бидејќи наведено е дека книгата е преведена од англиски на македонски.

Чемерски не само што ни нуди анализа на преводот на Серафимов, тој исто така ни нуди и соодветни решенија за пропустите на Серафимов, и ни воочува како да разрешиме некој проблем за кој не е лесно да се најде решение, како што е превод на некои поими специфични за некој јазик и култура. Покрај тоа, тој ни дава и англиско-македонски поморски поимник за терминологијата употребена во Моби Дик. За разлика од Серафимов, Чемерски е пример за како да се пристапи кон еден превод; со комплетна посветеност на истражување, со почит кон книжевната традиција, и со креативно размислување. Дури и самиот начин на кој е напишана Триста ветрила! Или за преведувањето и за пребродувањето, исполнета со паметни игри на поморски зборови, креативност споена со интелект, хартиен брод во јазично море; сите овие работи го тераат читателот да размислува потсвесно, не само за делото туку и за јазикот, за преведувањето како дејност, па дури и за самото море. За овој успех, треба да му се честита на Огнен Чемерски.

Користена литература:

1. Чемерски, О. 2023. Триста ветрила! или за преведувањето и за пребродувањето. Скопје: Полица.
2. Серафимов, С. 1982. Моби Дик. Скопје: Мисла.

Јасмина Добревска

**фотографиите се преземени од веб-страницата todayinhistory.blog.*



есей



ЛИКОТ НА САТАНАТА И СЛИКИТЕ НА „ЗЛОТО“ ВО КНИГА ЈОВ

„Животот е само привид, сон. (...) ништо не постои, сè е само сон. Господ, човекот, светот, Сонцето, Месечината, бесконечните ѕвездени јата – сè тоа е сон, само сон, ништо од тоа не постои. Не постои ништо освен празниот простор – и ти!“

Мистериозниот странец, Марк Твен

Дејвид Величковски

Познанството кон Сатаната, или општо познато како „ѓаволот“, низ традиционалните христијанско-религиски контексти се има пренесувано како вечниот противник на Бог. Ликот на Сатаната е прикажан како „искушувачот“ на Јов во целосно негативен карактер, а јас ќе се обидам низ овој есеј да го разгледам ликот на Сатаната, како и сликите на злото во книга Јов, која е дел од збирката библиски текстови од „Светото писмо“. Низ овој есеј, исто така, ќе се послужам со неколку значајни книги и статии, кои ми помогнаа при формирањето на ликот на Сатаната.

Уште од самиот почеток, Сатаната го има тој занес да биде различно прикажуван низ вековите, низ различните традиции и согледби на времето. Неговото „име“ низ преводите на ова „свето писмо“ се менува. Во најпрвите преводи на македонски јазик¹,

¹ Првиот превод на македонски јазик од Библијата е од Архиепископот Гаврил во 1990

мето“ негово е претставено како „сатаната“, а во поновите преводи² доаѓа до менување на тоа „име“ и преминува во „ѓаволот“.

„*Haśśātān*“ не е вистинското име на Сатаната, туку улога со специфично значење на „обвинувач, противникот/сомневателот (споредено со *hā’ādām*, маж/ Адам 2: 25)³. Во повеќето библиски текстови, Сатаната повеќе се јавува како име, а не како титула. „Вербалниот корен „*štn*“ не се однесува на дејствие што е нужно зло, туку на однесување на оној што се противи или ја предизвикува другата страна“⁴. Овој вербален корен е дел од финалната асоцијација на Сатаната, иако тој има повеќе асоцијации кои подлежат на огромна традиционална промена низ вековите. Како негово огромно име што чинам дека најчесто се користи, попатно со името Сатана, е името Луцифер, кое има целосно спротивно значење од останатото, а тоа е „оној што носи светлина“.

По определбата да се верува само во еден единствен бог, како што е верувањето во Стариот завет, кој истовремено го создал и доброто и злото односно негативното во целиот културолошки и општествен поглед „изгледа дека со текот на времето се случува некакво изгонување; негативните аспекти на Јахве се отфрлаат и им се припишуваат на алтернативни суштества, како на пример Уништувачот (*Mashit*), „ангелот на уништувањето“ (*hammal’ak hammashit*), и секако *haśśātān*“⁵. И од самиот крај на оваа постепена трансформација, каде што негативните атрибути на Јахве се пренесуваат како финален продукт на „*haśśātān*“, ќе стане вечна персонификација на злото.

Во хебрејската Библија видно можеме да ја забележиме целосната трансформација и персонификација на злото. Во почетокот, откако Бог ги создаде мажот и жената и откако им ги даде имињата Адам и Ева, може да се забележи присуството на злото преку змијата (3:1), која во овој текст ја убедува Ева да касне од дрвото во рајската градина. И со тој почеток, историјата на Сатаната и неговата персонификација започнува и се разградува низ целиот книжевен текст. Лик на Сатаната не може целосно да се забележи во текстовите каде што се појавува. Ние како читатели на оваа збирка текстови, Сатаната и неговиот лик го гледаме делумно, само на моменти. Дури ни, доколку самите сакаме да се увериме во неговиот изглед од традиционалните кажувања, не можеме така да го пронајдеме. Традиционалните кажувања за персонификацијата на злото користат мошне „потресни“ опишувачки особини за да ги заплашат слушателите и да ја зајакнат вербата во бога. А овие традиционални кажувања го персонифицираат Сатаната како лик кој има рогови, опашка, целиот е црвен, со огромен трозабец - како негово обележување и пеколен дом, односно подземан дом, кој делумно се совпаѓа со

2 Преводот со којшто јас располагам и го имам пред мене при пишување на овој есеј, е превод на Архиепископскиот синод, Korean bible society, 2023.

3 *The book of Job*, Norman C. Habel; Philadelphia, Pennsylvania, 1985; 89.

4 Ibid, 89.

5 *The birth of Satan, tracing the devil’s biblical roots*, T. J. Wray & Gregory Mobley; Palgrave Macmillan; 2005. Главата 3 од каде што е цитатот, 78. (пдф фајлот од оваа книга е надвор од класичните маргини за книга, затоа страната може секаде да е различна)

буквалното сфаќање за пеколот. „Кој би помислил: неговиот мал Сатан, кој започнал како еден од поомилените слуги на Јахве, дека еден ден ќе стане домар на една посмртна просторија за мачење“⁶

Низ овие неколку реда можевме да ја увидиме кратката историја на Сатаната и неговото проширено значење низ вековите и традицијата. Па од тој увиден аспект, можеме да се посветиме и да го разгледаме ликот на Сатаната низ Книга Јов, каде што неговиот лик е позастапен. Уште од самиот почеток, можеме да го забележиме дадениот пролог во наративниот дизајн на оваа книга:

„Имаше еден човек во земјата Уц, по име Јов; тој човек беше непорочен, праведен, богобојазлив и го одбегнуваше злото. И му се родија седум синови и три ќерки. Имотот му беше: седум илјади ситен добиток, три илјади камили, петстотини чифта волови, петстотини магарици и голем број слуги; и тој човек беше најпрочуен меѓу сите луѓе на Исток.“⁷

Во првите неколку строфи од овој текст, непознатиот наратор прави едно запознавање на читателите со ликот на Јов, со неговиот свет и карактер. Нараторот го прикажува Јов како човек кој е најпосветен кон бога и е неговиот најчист слуга. Јулија Кристева, вербата, или општо земено потребата за верба, ја претставува како „наркотична супстанца која е темел на нашите способности да постоиме... како суштества кои зборуваат“⁸.

По оваа сцена, каде што се прикажува главниот лик во оваа наратолошка структура, може да се увиди и целосно менување во текот на приказната. Како од следната епизода, каде што се појавуваат синовите божји и Сатаната, да почнува главната приказна, која понатаму ќе тече. Првото појавување на Сатаната во овој текст е во епизодата кога сите божји синови се наоѓаат пред Бога, вклучувајќи го и неговиот син Сатаната. Структурата на оваа сцена е прикажана од страна на непознатиот наратор, со акцент на Сатаната:

„Еден ден дојдоа синовите Божји да застанат пред Господ; со нив дојде и ѓаволот. И му рече Господ на ѓаволот: „Од каде дојде?“ А ѓаволот Му одговори на Господ и Му рече: „Одев по земјата и ја обиколив.““⁹

За првпат во целата библија, оваа книга, го содржи дијалогот на двете виши сили – Богот и Сатаната. Ликот на Сатаната во оваа прва епизода говори од неговата гледна точка и критички, без цензура, му ја прикажува на Бог ситуацијата на луѓето и нивната вера во него. Се чини дека Сатаната ја извршува функцијата на обвинител кој има намера да воспостави некаква правда и да ја прикаже таа правда пред „големиот“

судија – бог. Тука „нема неопходна злобна намера или злоба во неговите коментари или постапки. Наместо тоа, тој го изразува скептицизмот на секој реалист кој ја разбира човековата природа“¹⁰, а тоа е – како може човечко суштество да биде толку совршено? Тука се увидува таа специфична можност што Сатаната ја има, а другите божји синови ја немаат, а тоа е преиспитување и надгледувањето на човечкиот род преку обиколување на земјата, додека пак, ангелите го гледаат човечкиот род преку облаците. Сатаната низ своето обиколување на светот, гледа многу различни врсти на луѓе и на различен начин го спознава светот, па затоа тој ја отвора оваа дискусија со Бог за Јов, прикажан како негов најголем служител:

„Му одговори ѓаволот на Господ и му рече: „Зар попусто Јов е богобојазлив? Не го огради Ти него и куќата негова наоколу и сè што има тој? Ти ги благослови делата на рацете негови, а стадата негови се шират низ земјата; но пружи ја раката Своја и допри се до сè што е негово, ќе Те благослови ли тогаш?“¹¹

И така, од овој момент почнува опкладата меѓу Сатаната и Господ. Првата слика на зло во овој текст е предизвикана од Господ, а тоа го дознаваме преку текстот:

„Оган Божји од небото падна, ги изгоре овците и момците и ги голтна; побегнав само јас, за да ти јавам. (...) и додека тој уште говореше, се појави друг и рече: „Синовите и ќерките твои јадеа и пиеја вино во куќата на првородениот свој брат; ете, дувна ветар откај пустината и ги зафати четирите агли на куќата; куќата се урна врз децата и тие умреа, се спасив само јас, за да ти јавам“¹²

Како што можеме да забележаме, сите несреќи што се јавуваат во првото искушување на Јов, потекнуваат од раката на Бог, поради тоа што Сатаната ја нема таа сила и чест да ги контролира божјите знаменитости кои само Бог ги има. „Усниот грев на ‘проколнување’ на бог на почетокот е воведен како крајно злодело од кое Јов мора да ги заштити своите синови. Сатаната предвидува дека Јов ќе го проколне бог, но тој го користи еуфемизмот „благослови“.¹³ И кога Јов прв пат говори, тој го „благословува“ името господово и така претставувањето на Сатаната се остварува, но не во онаа верзија што тој си ја има замислено. Преку овој еуфемизам, кој можеби бил применуван од оригиналот низ развојот и низ преводот на текстот, го прикажува доброто знаење на Сатаната за човечкиот род. Поради тоа што луѓето се како овците што ги води еден овчар¹⁴ – алудирајќи на тоа дека сите луѓе гледаат еден од друг, а

13 2:4-5

14 *The book of Job*, Norman C. Habel; Philadelphia, Pennsylvania, 1985. 85

никој не гледа за себе. Па според овој заклучок, Сатаната го „предизвикува“ целото ова увидување на стварноста.

Сега, кога се повторува и вториот собир на Божјите синови во рајот пред Бога, вклучувајќи го повторно и Сатаната, се случува истиот почеток врз база на говорот. Повторно го забележуваме повторувањето на говорот на Бог од првата епизода, каде што го величи повторно Јов, и го обвинува Сатаната дека го поттикнал да го погуби без вина. А на тоа, Сатаната вели:

„Му одговори ѓаволот на Господ и му рече: „Кожа за кожа, а за животот секој човек ќе даде сè што има; но ајде пружи ја раката и допри се до коските негови и плотта негова, - ќе Те благослови ли и тогаш?“¹⁵

И Господ тогаш целосно му го препушта Јов во негови раце и го опоменува да не му ја земе душата. Во оваа втора слика, злото на Јов доаѓа преку патот на земјата, не преку небото на кое Бог царува, туку преку земјата која Сатаната повторно ја обиколува. Сега Сатаната го поразува Јов со лута рана и тој се преселува и живее на ѓубриштето. „Сатановото претскажување дека Јов ќе го проколне Бог „во лице“ го предвидува подоцнежното барање на Јов да го брани своето дело во лицето Божјо.“¹⁶ Наместо Јов да се откаже од преколнувањето упатено кон Бог на самиот почеток, тој се обидува низ целиот текст да дојде до „Неговото присуство“ и конечно да го предизвика лице в лице.

Жената во овој текст има контрадикторна улога, претставена од страна на нараторот. Жената на Јов го моли да си ја извалка устата и да ги каже тие лоши зборови кон Бога, за да се ослободат од маката што и двајцата ја имаат. Нараторот во овој текст, вешто ја манипулира целата ситуација и ја прикажува жената како „грешница“, која го убедува „мажот“ да го проколне Господ и да се спаси од маките со кои се соочуваат. Тука жената е прикажана на многу критички начин од денешна гледна точка, а тоа е како „*diaboli adjutrix*“ односно „несвесниот сојузник на Сатаната“¹⁷. Низ различните преводи на македонски јазик, каде што секој целосно различно го прикажува говорот на жената во оваа книга, може да се дојде до заклучок дека „авторитетот“ што ја разгледувал оваа книга пред објавување или преведувачот, додавал зборови на „оригиналниот“ текст, за да го оправда неговото увидение и светоглед врз погледите на останатите, но, секако, тоа не спречува за да се увиди целата систематика на овој текст, кој видно е преработуван низ годините.

15 Парафразирано од романот „Мистериозниот странец“ од Марк Твен, кој со голема интрига го прикажува ликот на Сатаната и синџирот на животот.

16 *The book of Job*, Norman C. Habel; Philadelphia, Pennsylvania, 1985. 91

17 Ibid. 96. „the Satan's unwitting ally“

Од овој клучен момент, почнува да се појавува и прашањето што е и тема на разговор кај многу теоретичари, а тоа е: Дали може да се каже дека конфликтот е решен меѓу Сатаната и Јахве од моментот кога Јов го одбива тоа што неговата жена го предложува и од моментот кога Јов ја прекорува неговата жена, тој ја прифаќа злостананата од Бог? Па дали поради таа епизода, кога жената го моли Јов да го проколне Јахве, Сатаната целосно се тргнува од сцената и од остатокот од искушувањето му го препушта на Јов?

Поларитетот живот/смрт што се гледа во оваа споредба е исто така нагласен и од Сатаната, кој тврди дека луѓето ќе придонесат сè „за својот живот“. Дали тоа се потврдува со сопругата на Јов? Крајно прашање е дали се претпочита животот или смртта. Јов го започнува својот говор понатаму со негирање на животот како угнетувачки и повторувајќи ја смртта како благословен одмор. „Злото“ (ra'), овде повеќе се однесува на несреќите и катастрофите на неговиот живот, отколку на моралното зло¹⁸. И доаѓаме до главното прашање: кој го предизвикува злото во животот на Јов: Сатаната или Господ?

Теолозите имаат многу јасна слика врз оваа книга, а тоа е дека „Бог го смета Јов како парадигма и затоа оваа несомнена фигура е избрана како оној на кој ќе му се изврши тестот „(...) Дека страдањето всушност го пречекува Сатаната на кого Бог му ја дава моќта да му го нанесе“¹⁹, но секако, оваа претстава не кореспондира со овој есеј во целост.

Целта на овој есеј беше да се разгледа ликот на Сатаната и сликите на злото во Книга Јов, поразлично од обичните кажувања и интерпретации на овој мошне комплексен текст, кој има инспирирано доста голем број автори како Достоевски, Кафка, Јунг и ред други. Но, контрадикторноста што ликот на Сатаната ја носи низ целата религија е мошне интересен карактер за разгледување и истражување. Сликите на злото и лесното прикажување на Сатаната како целосен искушувач на Јов - толкување кое секогаш било фиксно и непроменето - е причината овој есеј да се труди да ги разгледа случувањата на Јов од неутрална гледна точка.

18 Ibid. 96.

19 *The book of Job*; Katherine J. Dell 31-32; *T&T Clark handbook of suffering and the problem of evil*, Edited by Matthias Grebe & Johannes Grössl; Bloomsbury Publishing; 2023

*фотографијата е преземена од Википедија.



ЕСТЕТИЗАЦИЈА НА ПОЛИТИКАТА ДЕНЕС

Дафина Веселиновска

Валтер Бенјамин во 1935-та година следи како „техничката репродукција на уметничкото дело го менува односот на масите кон уметноста“ (Бенјамин; 175). Ова е една од темите во неговиот есеј „Уметничкото дело во епохата на техничката репродукција“. Се обидува да покаже дека од техничката репродукција произлегува политизација на уметноста и естетизација на политиката. Ставовите на Бенјамин имаат релевантност и денес, иако во овој момент не употребуваме термини како „фашизам“ и „фирер“, во толкава мера во која тоа се правело во предвоена Европа. Тоа не значи дека тие нешта веќе не постојат. Резултат од зголемената техничка репродукција во XX век е и можноста да се слуша снимена музика (прво на плоча, па на касета, па денес дури и на телефон) и секако, можноста на телефон да се гледаат снимени видеа. Ќе ја покажам релевантноста на тезите на Бенјамин за естетизација на политиката преку современи примери од популарната култура.

„Фашизмот прави естетизација на политичкиот живот.“ (Бенјамин; 186), вели Бенјамин и можеме да претпоставиме дека тоа може да се изведе во форма на некаква парада во која масите имаат можност да прослават дел од својата култура или,

поконкретно, да го прослават својот владетел. Зарем луѓето во повоеен СССР на 21-ви декември во 1949-та година не излегувале на улица за да го слават роденденот на Сталин? Естетизацијата на политиката во минатото била во форма на организирање паради со цел народот да се почувствува дека е дел од нешто поголемо и да се појави чувство на задоволство, додека, пак, зад затворени врати никој не ги застапувал интересите на народот. Денес, бидејќи парадите се префрлени на социјалните медиуми како што е „тик ток“, барем за генерацијата З (зед), естетизирање на политиката би биле безброј мимињата во кои се вклучува целиот интернет и преку тоа се добива чувство на колективитет. На пример, за време на политичките дебати помеѓу Џо Бајден и Доналд Трамп во 2024 година, се правеа шеги во однос на возраста на кандидатите и нивниот многу неефикасен начин на комуникација. Сите што се вклучија во ова сакаа да го искажат неверувањето дека ќе треба да направат избор помеѓу двајца подеднакво несоодветни кандидати, но во процесот сфатија дека и многу други американски граѓани, а и луѓе од целиот свет се сложуваат со нив. Токму овде се забележува лажното чувство на колективитет. Потоа, откако Бајден ја повлече својата кандидатура и беше заменет со Камала Харис, започна да циркулира мемето дека сега Трамп е одеднаш тажен зашто му фали неговиот, според мимињата, „романтичен“ партнер, Бајден. Одеднаш, Трамп е безживотен, па тажни песни се вметнуваа во одредени видеа и слично. Сите се обединети во омразата на Трамп и така се чувствуваат како да се дел од нешто поголемо и им е забавно. Од друга страна, додека Трамп е омаловажуван преку мимиња, Харис е величена преку монтажно видео кое има за цел да ја идеализира. Но, дали оваа омраза кон Трамп и солзите произлезени од смеење на шегите, а истовремено и величењето на Харис, ќе ја спречи Камала Харис да ја поддржува „одбраната“ на Израел? Или, дали ќе го спречи Трамп во спроведувањето на неговиот „Проект 2025“? Најверојатно не, значи, повторно, тоа чувство на колективитет е само привид. „Фашизмот се обидува да ги организира новонастанатите пролетерски маси, без да влијае во сопственичките односи кои масите тежнеат да ги елеминираат. Тој гледа спас во тоа што ќе им дозволи на масите да дојдат до израз (но во никој случај и до своите права).“ (Бенјамин; 186).

„Тероризирањето на народот, кое фашизмот го затскрива зад култот на фирерот, соодветствува на тероризирањето на апаратурата, која тој ја става во служба на воспоставување култни вредности.“ (Бенјамин; 187). За време на Втората светска војна, филмската индустрија во Холивуд била преокупирана со создавање филмови како „Казабланка“, во кои се величи „патриотизмот“, односно се величи служење на својата земја (САД) со поддржување на нејзиното вклучување во војната. Потоа, американската сопруга, која го гледа филмот, се чувствува гордо што нејзиниот сопруг учествува во туѓа војна, додека таа робува по цел ден во фабриката создавајќи оружје исто како она што би можело да го убие нејзиниот сопруг. Ова е

пример за тероризирање на апаратурата, ставена во служба на воспоставување култни вредности. Може да се каже дека Бенјамин само ја предвидел претстојната естетизација на политиката, која само се зголемува пропорционално со зголемување на техничката репродукција, која денес има достигнато нови размери. Денес сè уште се тероризира апаратурата, на пример во филмската франшиза „Avengers“, создадена од Марвел, се пропагира милитаризмот. Меѓутоа, фановите на филмовите упорно одат во кино и плаќаат пари за да ги гледаат, чувствувајќи се како дел од масата на фанови на, наводно, уметничкото дело, додека во позадина, речиси незабележливо, САД продолжува да се вмешува во туѓи војни, а и да ги предизвикува тие војни во кои подоцна се вмешува. И покрај тоа што филмот како производ на техничката репродукција се користи за естетизирање на политиката, по појавата на социјалните медиуми, поефикасно е тоа да се одвива преку нив. Ланското лето во јули, по излегувањето на нејзиниот нов албум, Charli XCX објави на платформата „Икс“ дека „Kamala IS brat“, односно „Камала Е brat“. Со тоа, насловот на својот албум којшто гласи „brat“, а може да се преведе како „разгалено детиште“, го поврза со американските политички избори кои се случуваа минатата година во ноември. Терминот „brat“ се популаризираше со албумот и во поп-културата доби значење на нешто што е кул, односно, нешто посакувано. На овој начин, популарноста на Камала Харис се зголеми, зашто истата онаа што го популаризираше терминот „brat“, го искористи тој термин за да ја опише Харис. Ова е особено од помош во влијанието врз генерацијата З (зед), генерација која се стремеше кон тоа да биде „brat“. Charli XCX е Англичанка и не поседува американско државјанство, но сепак се замеша во американските политички води. По овој повод, SNL изведе перформанс во кој Чарли беше претставена како водителка на политичка емисија. Во преден план на перформансот беше естетиката на албумот (нејзината облека се состоеше од црн фустан и црни темни наочари налик на оние што се носат во клуб, и секако, сидовите на „студиото“ беа обоени во дречливо зелена боја, како онаа која ја краси корицата на албумот), а терминот „brat“ се користеше за да се дискутира за политика. Интересно е што во овој случај на естетизација на политиката доаѓа до спој на уметничко дело создадено со помош на техничка репродукција (музички албум) и социјалните медиуми. Можеби овој случај не би можел да се разгледува како естетизација на политиката, доколку Charli XCX се застапуваше со свои политички ставови, без да го вмешува своето уметничко дело во тоа. Но, повторно, преку илузорното чувство на колективитет (секој сака да биде „brat“), се влијае врз масите, без притоа да се подобри положбата на народот.

Користена литература:

1. Бенјамин, Валтер: *Илуминации: (форми и фрагменти): избрани есеи*. Скопје: Или-или, 2010.



ПРИРОДАТА И ЧОВЕКОВИТЕ ЧУВСТВА ВО *ФРАНКЕНШТАЈН, ОРКАНСКИ ВИСОВИ И ЦЕЈН ЕЈР*

Борис Симоновски

Романтизмот претставува клучна епоха во историјата на англиската книжевност. Таа може да се согледа како реакција на неокласицизмот, периодот кој му претходел, каде што на преден план биле ставени рационализмот и култот кон разумот. Книжевниот истражувач, Пламен Тотев (2021) наведува дека неокласицизмот како епоха си поставува посебни естетски вредности и мерила кои смета дека се значајни за книжевниот канон. Хиерархијата во книжевниот канон за неокласицизмот е следната: трагедија, еп, ода, комедија, епиграм, сатира, басна и приказна (Ибид, 76). Како резултат на тоа, во периодот на романтизмот започнува негувањето на човековите чувства и се отфрла култот кон рационализмот, како и одбивање на хиерархијата на тогашниот канон. Поетите се водат по ова мнение така што пишуваат за секојдневниот човечки живот на секојдневниот јазик, кој го збогатуваат со колоквијалниот говор (наспроти латинизмите кои биле зачестени во делата од 18 век). Книжевниот историчар продолжува да говори дека романтизмот се спротивставува на ограничувачката естетика на неокласицизмот. Романтичарскиот стил е артистичен, емоционален, богат со контрасти и исполнет со лирика. (Ибид, 85). Ако неокласичните дела се обременети со јунаци кои се сместени во високиот staleж, аристократијата и царскиот округ, тогаш протагонистите во делата на романтичарите се секојдневните луѓе, чија преокупација е секојдневието и нивните емоции. Како уште едно спротивставување на неокласицизмот, романтизмот ги популаризира и „ниските“ книжевни форми, како што се приказните (особено нивното собирање од страна на Браќата Грим, Гете) и пасторалната песна (Гилевски & Силјан, 2005: 111). Оттука започнуваат и разни мешања на книжевни жанрови и експериментирања од страна на

романтичарите со цел да стигнат до нови откритија и начини на изразување на својот глас. Од многуте обиди излегуваат жанрови како: готскиот роман, пророчките книги на Вилијам Блејк, лирските Оди на Китс, лирските драми на Перси Биси Шели, историските романи на Сер Волтер Скот...(Abrams, 1996: 15).

Романтичарите го потврдуваат преовладувањето на силните емоции над разумот. Основачот на англискиот романтизам и на езерската школа, Вилијам Вордсворт, пишува за основната поетика на романтизмот и што треба книжевните дела да поседуваат. Имено, според него поетот треба да содржи „некои ретки способности, пред сè чувство и фантазија со кои ќе може да ги изрази „примарните закони на човечката природата“. „Добрата поезија е спонтано прелевање на силните емоции“ (Гилевски & Силјан, 2005: 117). И покрај тоа што Вордсворт главно пишува за поезијата, и нејзината преокупација со човечките чувства и природата, сепак овие тематика се присутни и во останатите книжевни форми, како што се драмата, епиката и романот. Благодарение на оваа преродба на култот кон сентиментализмот, романтизмот исто го доживува својот подем со воведување нов клучен роман во книжевниот канон: готскиот роман (романот на ужасот).

Готскиот роман претставува посебен жанр, каде што владее натприродното во природниот свет, и преку тоа настанува јаз помеѓу реалното и нереалното, јавето и сонот, суштественото и несуштественото. Ваквиот роман изобилува со ликови предводени од силни емотивни превирања, натприродни суштества поставени во мрачни и сенишни зандани, каде што владее ужасна клетва. Марија Гиревска (2017), познат проучувач на овој жанр, наведува дека мрачниот готски замок со своите тајни премини и зандани, претставува **алегориска слика на ужасната ментална состојба на човекот**, а дека сите настани се избираат токму со цел **да се интензивира нивното страдање и деградација** (37). Во овој жанр, **култот кон емоции се апострофира, така што чувствата преовладуваат над разумот** (како реакцијата на култот кон разумот во неокласицизмот). Гиревска го коментира овој дух одразен во поетиката на готскиот роман „разумот е немоќен пред **силните емоции на страв и ужас, пред разурнувачката бес и лутина** што се будат при средбата со неискажливото со некакво тајно присуство - толку моќно што не може да се искаже со зборови.“ (Ибид, 38).

Покрај ставање акцент на натприродното и невообичаеното, голем број романтичари пишувале и за **сублимното** во природата на нивните готски дела. Писатели како Мери Шели, Емили и Шарлот Бронте, Ен Редклиф и останати, ги опишуваат разните сцени од природата низ една поинаква призма. Со нивното писателско перо, овие посебни видови од природниот пејзаж (гличери, диви и недостижни гори, масивни планински врвови, опасни водопади и реки) ги адаптираат на готската атмосфера. Природните пејзажи од овој тип се водат и како невообичаени, односно, со терминот на филозофот Едмунд Берк, како **сублимното (возвишеното)**. Берк смета дека сублимното е „сè што

може да ги возбуди идеите за болката и за опасноста, односно, сè што е на некој начин ужасно (terror) или упатува на ужасни теми, или пак, функционира на начин кој е аналоген на ужасот, претставува извор за возвишеното (the sublime); т.е. умее да ја предизвика најсилната емоција што умот може да ја почувствува (Гиревска, 2017: 7, Burke, 1922, 45). Тој наведува дека ова е совршен спој помеѓу убавина (beauty) и ужас (terror), што има совршен ефект врз човековиот ум и имагинација. Ова чувство го поистоветува во мигови кога се наоѓаме опкружени со пространи планински ридови, или, можеби кога стоиме пред некој огромен водопад. (Гиревска, 2017: 7). Во продолжение, Берк (Burke) набројува карактеристики кои имаат значаен придонес во формирање на сублимното, ја претставуваат пространоста (vastness) на објектот, како и бесконечноста (infinity), која така му се причинува на човековото око. (1922, 97, 99-100).

Новата генерација писатели ги воведуваат овие сублимни описи на природата со цел да го интензивираат емоционалниот расплет помеѓу ликовите. Во продолжение ќе ги анализираме делата *Франкенштајн*, *Оркански височини* и *Џејн Ејр* низ теоријата на Едмунд Берк за сублимното, и нејзината претстава низ природните пејзажи и психолошките портрети на ликовите.

Романот *Франкенштајн* претставува еден од најзначајните готски романи, кој е напишан од Мери Шели, жената на радикалниот романтичарски поет Перси Беси Шели. Мери Шели го напишала овој роман на свои осумнаесет години, кога биле на одмор на Швајцарските Алпи, заедно со нејзиниот сопруг, неговиот пријател Лорд Бајрон, и неговиот лекар, Џон Полидори. За време на нивниот престој, Лорд Бајрон им дава задача секој од нив да напишат своја страшна приказна и да видат чија приказна ќе победи. Лорд Бајрон ќе ја напише готската драма *Манфред*, Џон Полидори предвесникот на вампирски романи, *Вампирот*, а Мари Шели ќе ја напише својата најпозната книга *Франкенштајн*. Сцените што се опишани во романот, каде што протагонистот борави и ги посетува длабоките гори, и Алпите во Швајцарија, се смета дека се инспирирани од престојот на Мери Шели и нејзините пријатели во Женева.

Франкенштајн, или модерниот *Прометеј*, е роман проткаен со готски елементи и се смета за првиот научнофантастичен роман. Ова дело раскажува за неуспешниот обид на Виктор Франкештајн да создаде нов живот и катастрофалните последици. Протагонистот претставува типичен бајронски херој, очаен и разочаран од ограниченоста на животот, тој посегнува по невозможното. Франкенштајн, како секој обичен студент, за време на своите студии во Швајцарија страствено и посветено го црпи знаењето од универзитетските предавања по предметите на науката како што се математика, логика... Меѓутоа, подоцна навлегува и во тајните науки: окултизмот и некромантијата. Притоа, тој, обесхрабрен од животот и неговите ограничености, како човек, посегнува по некоја сила која е над неговите граници. Тој се обидува да создаде нов живот со употреба на електрична струја и разни телесни парчиња од лешови. Овој подвиг е сличен

на Фаустовата желба кон бескрајно знаење и моќ, меѓутоа тој наскоро ќе плати откако чудовиштето ќе ги убие неговите најблиски, и на крајот самиот ќе умре во очај. Откако Виктор Франкенштајн ќе го создаде неговото суштество, тој наскоро станува згрозен од појавата и бега од него. Последователно, суштеството се осудува на бескрајно талкање и си дава цел да му наштети на неговиот креатор.

Разните емоции кои превираат во Виктор Франкенштајн најдобро соодветствуваат со сликовитите сцени од дивата гора, екстремните ладни глечери и опасните високи Алпи. Лакомиот научник најчесто се наоѓа осамен во вакви диви и опасни средини. Така што, неговата изолираност и чувства се поставени во директна врска со дивата и нескротлива природа (на буквален и метафоричен начин).

Најпознатата сцена што ја доловува оваа слика на соодвествување на човекот со природата ја претставува следната: оваа сцена е најпозната по тоа што Виктор Франкенштајн се соочува со чудовиштето, по убиството на неговиот помал брат Вилијам.

„Напорот да се следат кривулестите тесни патеки на планината и да се чекори цврсто додека напредував се збунуваше, бидејќи бев обземен од чувствата што ги произведе настанот на денот...**Свездите светеа само повремено како што преку нив минуваа облаците, темните борови се издигаа пред мене**, и овде-онде лежеше по некое искршено дрво; **тоа беше глетка со прекрасна достоинственост и поттична чудни мисли во мене**. Заплакав горко, и склопувајќи ги рацете во агонија, извикав „Ох! Свезди и облаци и ветришта, сите вие ми се потсмевате; ако навистина се сожалувате на мене, збришете секако чувство и сеќавање; **дајте да станам како да ме нема; но ако не давате, заминете, заминете и оставете ме во мрак**“ (Шели, 2009: 156).

Убавината на природата исто успева да го разнежни повреденото срце на озлогласеното Чудовиште, кое откако ќе го убие братот на Виктор ќе почне да лее солзи радосници под влијание на благословеното сонце и природата кои го поттикнуле да почувствува среќа. (Ибид, 147).

Следниот пасус ја апострофира убавината и величественоста на природата, како и нејзинот исцелителски и позитивен ефект врз човековото здравје. Покрај невообичаениот дел од природата и сублимното, се обрнува внимание и на секојдневниот селски живот.

„Патувавме за време на гроздоберот и ја слушавме **песната на работниците** додека пловевме по струјата. Дури и јас, со депримиран ум, и со расположение постојано вознемируван од мрачни чувства дури и јас **уживав**“.(163).

Овој пасус е значаен пример за начинот на кој романтичарите го негувале култот кон природното и секојдневното. Покрај сублимната убавина претставена преку Алпите и реката со нејзиниот божествен статус, кој потсетува на притоката на мистичната река Алф во песната „Кублај Кан“ на Семјуел Тејлор Колриџ. По пиктуралниот опис на убавините на природата, авторот го преместува вниманието на обичните селски луѓе

(лозарите), момент кој наликува на песната посветена на жена-косач од Шкотските предели, „Осамениот Косач“ од Вилијам Вордсворт.

Водејќи се според идејата на Берк, еклатантни примери се претставите на овие **диви и нескротливи убавини, како кулминативни точки кои ги дожува човековата душа** (дури и повреденото срце на озлогласеното Чудовиште. По извршувањето на неговото прво убиство, Чудовиштето талка низ шумите во Швајцарија, и неговата душа се разведрува по соочување со убавината на природата и го доведува до солзи.

Наспроти опасното и сублимното влијание на природата, Шели исто посочува како нејзините глетки можат да бидат пријатни за човековата душа и одмор. Таткото на Франкенштајн, откако ќе забележи дека меланхолија го обзема, решава да го испрати повторно во Женева со мислење дека „промената на амбиентот и разновидната разонода, пред да се врати, целосно ќе го поврати (Виктор Франкенштајн) онаков каков што бил“ (161). По некое време патување низ идиличната природа, протагонистот забележува дека навистина во него се беше случила промена, дека дошло до закрепнување на неговото здравје, благодарение на неговиот татко.

„Во ваквите мигови јас барав прибежиште во целосна осаменост. Минував по цели денови на езерото сам во малечко бротче, гледајќи ги облаците и слушајќи го поигрувањето на брановите, нем и рамнодушен. Но, свежиот воздух и сјајното сонце само ретко не успеваа да ме повратат до извесен степен на сталоженост, и кога ќе се вратев возвраќав на поздравите на моите пријатели **со полесна насмевка и поведро срце.**“ (Ибид, 158).

Оркански височини е единствениот роман напишан од викторијанската авторка Емили Бронте. Иако е напишан за време на викторијанската епоха (1847), можат да се забележат силни инспирации од романтичарската епоха, како и разни готски карактеристики. Емили Бронте, инспирирана од разните природни слики присутни во нејзиниот дом, употребува пиктурални и детални описи на природата со цел да ги покаже бурните чувства на нејзините ликови. Првиот значаен пример можеме да го најдеме во името на романот, односно придавката „оркански“, кој ја означува емотивната атмосфера на романот, како и постојаниот расплет на чувствата на вљубените Кетрин и Хитклиф. Височините (ридиштата) на почетокот се главен симбол на Хитклиф, мистериозен, повлечен и опасен по природа. Тие се исто слика на неговата непредвидлива природа преку поројот дождови и грмежите. Подоцна во текот на романот, со ескалирањето на врската помеѓу Кетрин и Хитклиф, нејзиниот питом и нежен лик станува див и нескротлив како самите ридишта, целосно контролиран од нејзините страсти и емоции.

На почетокот од романот, авторката се служи со разни елементи од природниот свет за да воведо паралела со внатрешниот, психолошки портрет на ликовите. Како и спротивно, да ги постави ликовите на романот со нивните различни чувства и емоции.

Еден таков пример е кога Кетрин раскажува на нејзината слугинка Хелен, за нејзините чувства кон Линтон и Хитклиф:

Од што и да се создадени нашите души, неговата и мојата се исти; **душата на Линтон**, пак е **различна**, колку што се разликува **месечевата светлина од молњата**, или **сланата од огнот**. (Бронте, 2020: 57).

Кетрин ги образложува нејзините вистински чувства, споредувајќи ја **љубовта кон Линтон со шумските лисја**, сосема свесна дека времето ќе ги промени, како што зимата ги менува самите дрвја. Додека, пак, нејзината љубов кон Хитклиф ја илустрира преку **вечните карпи под земјата** (елемент на сублимната и опасната природа), иако многу мала на изглед, постоењето е сепак од суштинско значење. По оваа метафорична споредба, хероината целосно обземена од нејзините чувства потврдува: „Нели, **јас СУМ Хитклиф!** Тој **секогаш ми е во мислите**; не како задоволство, како што ни самата не сум си секогаш задоволство на себеси, туку **како моето сопствено битие**” (Ибид, 58).

Во наредниот пасус е илустрирана претставата на немирно невреме во ридиштата низ ликот на Кетрин. Ќе ја обземат силни емоции и состојба на бессознание, барајќи го Хитклиф низ дивите ридишта, откако тој ќе избега.

Таа вечер **НАВИСТИНА беше темна како за едно лето; беше облачно, како да се подготвуваше да грми**, па реков дека најдобро ќе биде сите да седнеме, а дождот што набгу ќе заврне сигурно ќе го натера (Хитклиф) да си дојде дома без ние да се мачиме да го бараме. Но, не можев да ја натерам Кетрин да се смири. **Постојано шеташе горе-долу** од портата до влезната врата, толку **вознемирена што не можеше да се одмори ни за миг...** силните грмежи и на крупните капки дожд што почнаа да плискаат околу неа (Кетрин), остана да стои таму, повремено довикувајќи го, па потоа наслушнуваше и **горко плачеше**. Во силниот плач го надмина Хертон и секое друго дете. Околу полноќ додека уште седевме будни, над Височините се разбесни страшна бура. Дуваше силен ветер и се слушна дар на гром. Едно од тие двете го расцепи дрвото што растеше до куќата, огромната крошна се струполи над покривот...помисливме дека громот удрил меѓу нас...**И јас имав некакво чувство дека дошол судниот ден** (Ибид, 59).

Кетрин, по една епизода каде што кратко боледува и се затвора помеѓу четири сидови, ја замолува својата Нели да го отвори прозорот, за да може шумскиот воздух да ја потсети на времињата кога „била девојче, полудиво, пркосно и слободно, да се смее на незгодите, а не да полудува од нив”. По овие констатации, таа ја уверува слугинката дека доколку би ја пуштила да излезе во ридиштата, дека би се вратила во нејзиното поранешно расположение (Ибид, 84-5).

Немирот на времето и дивата природа на височините кулминира при крајот од романот, за време на погребот на Кетрин, каде што доаѓа до спој на невремето и натприродниот амбиент на романот:

„Знаеш, бев споулавен по нејзината смрт и постојано, од мугри до мугри, ја молев да се појави пред мене како дух! **Силно верувам во духови: убеден сум дека можат да постојат**, дека навистина постојат меѓу нас! Дента кога ја погребаша, почна да врне снег. Вечерта отидов во црковниот двор. Беше мрачно, дуваше ветер како среде зима, немаше никој...Почувствував уште една воздишка, веднаш до увото, како **нечиј топол здив да го замени ледениот ветар**. Знаев дека во близина нема живо суштество од крв и месо; но, со истата онаа сигурност со која забележувам како во темнината ти се доближува нечие тело, иако не можеш јасно да го видиш, така и јас **почувствував** дека Кети е таму; не под мене во земјата, туку над мене, на земјата. (184).

Џејн Ејр е викторијански роман кој е напишан од Шарлот Бронте, и го следи созревањето и бурниот живот на гувернантата Џејн Ејр во Англија. Нарацијата ја следи хероината која е невинно прогонета од нејзината тетка, и занемарена во нејзиниот дом. По нејзиното школување во женското училиште, таа започнува да работи како гувернанта кај едно општествено престижно семејство во Торнфилд. Таа таму се запознава со мистериозниот господин Рочестер, со кој подоцна ќе се најде во долга и бурна љубовна врска. Низ оваа епизода се проткајуваат разни тематики. Како главната тема ја имаме општествена класа и автономија (класните разлики помеѓу Џејн Ејр и Рочестер и крајот на романот кога Џејн ќе дознае дека наследува материјално богатство од нејзиниот вујко. Религијата и вербата кон Бога се истакнуваат на почетокот, кога Џејн е во женското училиште и при разговорите со нејзината соученичка Хелен Бернс. Третата тема е возвишената природа која е претставена низ дивите ридови во Торнфилд, како и разните природни метафори со кои се служи Џејн.

Слично на симболиката на името во *Оркански височини*, името Џејн Ејр исто е комплексно. На прв поглед, Џејн се чини како да е само обична девојка (водејќи се по познатите прекари Plane Jane и Jane Doe), меѓутоа како што продолжува приказната, нејзината комплексност доаѓа до израз. Презимето, пак, Ејр има две значења: 1) алузијата кон природата, односно воздухот, што ја насликува како мистериозно суштество кое лебди низ животот. Рочестер во повеќе наврати ја нарекува птица, самовила, чудесно суштество, што ја прави повеќе привлечна за него. 2) Еуре, што е исто така хомофон на "heir" (наследник), што ја претскажува судбината на хероината дека ќе го наследи имотот на нејзиниот чичко.

Слично на писателскиот стил на нејзината сестра, Шарлот Бронте употребува метафори од природата за да ја одрази психолошката состојба на ликовите. Како Емили Бронте, Шарлот често употребува слики од зимскиот пејзаж и мразот во секвенци кога Џејн се соочува со анксиозност низ разни пресврти.

Една таква илустрација можеме да посочиме кога нејзиниот брак со Рочестер е прекинат, откако ќе дознае дека нејзиниот иден сопруг има прва жена и дека ја чува заробена во таванот на неговиот сарај.

„**Божикниот зимски мраз падна среде лето**, снежната декемвриска виулица беснееше во јуни, мразот ги покри созреаните јаболка, снежната покривка ги уништи расцветаните рози, ливадите и полињата..**Моите надежи беа мртви, погодени од непредвидливата судбина** како онаа што некогаш, во една ноќ, ги снашла сите новороденчиња во Египет. Се сеќавав на своите омилени желби, вчера се уште блескави и радосни, ене ги каде лежат **денес скаменети и смрзнати, и без никаква надеж за оживување**“ (Ибид, 424)

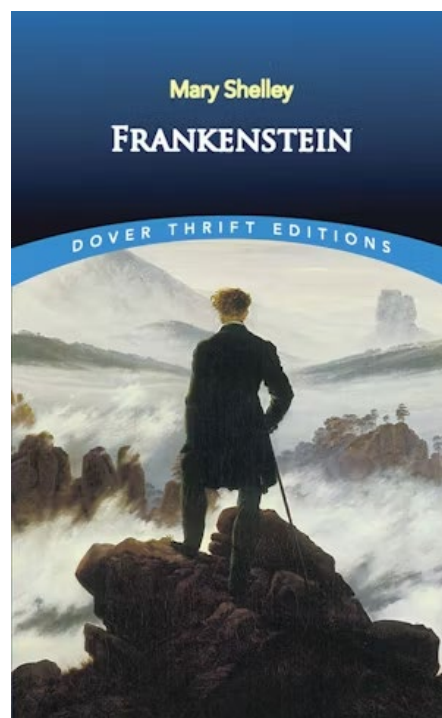
Покрај воздушната алузија и мразот, и немирната природа во Торнфилд, дивиот костен е исто главен елемент кој зазема централно место во овој роман. Тој претставува симбол на отелотворување на тензичната љубовна врска помеѓу гувернантата Џејн и мистериозниот Рочестер. Ова дрво исто ќе послужи како предвесник за понатамошната состојба на нивниот брак. Откако Рочестер ќе ја побара раката на Џејн, под истиот костен, дрвото ќе биде погодено од страшна грмотевица на крајот од денот. По страшното невреме, Џејн се упатува кон дрвото, и ја пресретнува страшна глетка: „Слегувајќи по патеката над која беа надвиснати ловорови гранки, се најдов **пред разурнатиот див костен**. Стоеше пред мене црн и расцепен на два дела: стеблото погодено од громот **немаше воопшто живот во него**. Двата дела од стеблото не беа сосем откинати затоа што силните корени и цврстата основа ги држеа споени...Сега, сепак можеше да се каже дека тие и понатаму сочинуваат едно дрво - но урнатина од него, целосна урнатина.“ Џејн, го продолжува својот монолог и им се обраќа на двата откорнати дела велејќи дека имаат право што цврсто се држат едно со друго. Според неа, меѓу овие стебла, поцрнети и соголени, има уште понекоја искра живот, која се издига од верниот корен. Овој монолог суптилно алудира на нејзините чувства и врска со Рочестер која го предвестува и крајот на романот. Џејн го заокружува ова верување за откорнатите стебла велејќи дека „секоја половина ја има другата за **заедно да тагуваат и да сочувствуваат**“ (Ибид, 409).

На крајот од романот, откако Рочестер ќе го загуби својот вид поради пожарот подметнат од неговата прва жена, Берта Месон, ќе си ја спореди неговата деградација со распаднатиот костен. „Ох, мој изгубен виду! Мое осакатено тело! **Вредам колку и оној стар див костен што гром го погоди во овоштарникот во Торнфилд**...и какво право би имал да сакам една мајска роза и таа со своите бакнежи да ги прекрие моите урнатини?“ (Ибид, 529).

Јасно се прикажани овие тенденции на авторките да се послужат со прикажување на човековите емоции и потсвеста низ сликовитите описи на сублимната убавина на природата. Се надевам дека со оваа анализа, придржувајќи се на теоријата на Едмунд Берк и студијата на Марија Гиревска за готиката, фрлив малку светло на оваа интересна тема.

Овој текст го завршувам со сликата „Талкач над морето од магла“, која претставува клучно уметничко дело на романтизмот, и значаен симбол на оваа епоха. Оваа слика буди асоцијации со сцените од *Франкенштајн*, каде што протагонистот ги посетува Алпите,

и се воодушевува од нивната убавина. Интересно е и да се напомене дека оваа слика е корица на романот во издание на Dover Thrift Editions.



„Талкач над морето од магла“, Каспар Давид Фридрих, 1818

Користена литература:

Кирилична:

1. Бронте, Е. (2020). *Оркански височини: Сестрите Бронте: избрани дела*. Превод: Весна Ликар. Скопје: Топер.
2. Бронте, Ш. (2020). *Џејн Ејр: Сестрите Бронте: избрани дела*. Превод: Марија Петровиќ. Скопје: Топер.
3. Гилевски, П. & Силјан, Р. (2005). *Прилози за наставата по литература: Романтизам*. Скопје: Матица.
4. Гиревска, М. (2017). *Сениши светла. Готика, фантастика и раскази*. Скопје: Култура.
5. Тотев, П. (2021). *Животот на литературната класика*. Превод: Предраг Димитровски. Скопје: Македоника литера.
6. Шели, М. (2009). *Франкенштајн, или модерниот Прометеј*. Превод: Марија Џонс. Скопје: Магор.

Латинична:

1. Abrams, M. H. (1996). *The Norton Anthology of English Literature*, 6th Edition, Vol. 2. W.W. Norton & Company, Inc. Print.
2. Burke, E. (1922). *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, etc. Los Angeles: Cincolina.

An abstract geometric composition featuring several overlapping triangles in red, grey, and black. The triangles are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some pointing towards the center and others pointing outwards. The background is a light grey color.

СТУДЕНТСКИ СТАВ



ИЛИ РАБОТА ИЛИ ОБРОК, ТРЕТО НЕМА

Ангела Бошкоска

Од април оваа година студентите што се во работен однос, како и сите запишани на постдипломски студии на државните или на приватните универзитети можат да аплицираат за субвенциониран студентски оброк. Ова го [соопшти](#) Министерството за образование и наука (МОН), кое кон средината на април објави вонреден повик за студентите кои се дел од овие категории, а кои досега не добиваа никаква финансиска помош наменета за храна во текот на нивните студии. Повикот беше отворен само три дена, од 14 до 16 април.

Како студентка во трета година на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ досега ниту еднаш го немам искористено своето право на студентски оброк. Поточно, досега немав право на субвенции за оброк, бидејќи од почетокот на студиите бев во работен однос. Еднаш дури се обидов да аплицирам, но барањето, се разбира беше одбиено.

Уште кога веста за тоа дека можеби барем во еден семестар до крајот на студиите ќе добивам 840 денари неделно од државниот буџет се крчкаше како предлог од страна на студентското претставничко тело, јас ѝ се радував. Знам дека кога и да почнам да размислувам или да разговарам на темава со други студенти, работодавци или пријатели доаѓавме до две решенија на овој проблем. Првото е дека се разбира дека на секој студент би требало да му следува исто право на оброк, како што би требало да му следува право на пријавување во студентски дом, бесплатен билет за градски превоз или стипендија, ако ги исполнува условите за тоа. Условот кој мене, а воедно и на многу мои пријатели

студенти, ни недостасуваше за да добиваме оброк, беше тоа што ние веќе „имаме“ финансии, па не треба да го оптоваруваме државниот буџет. Но, неспорно е дека дел од нас работат затоа што *немаат* доволно за студирање во главниот град, некои немаат доволно за книги, скрипти, други за кирија и сметки, а трети за оброк и освежување во текот на денот. Но, кога МОН го вперува својот двоглед во нашите трансакции, ние сме тие што имаме приливи на сметка. Секој месец. Зошто и колку тоа ни го отежнува студирањето, тоа се прашања за кои МОН досега не беше заинтересиран. Она што овие години поттикнува дополнителни фрустрации е фактот што некои студенти *имаат* повеќе од други. Тие студенти не работат, и бидејќи немаат потреба да работат, добиваат право да трошат пари од државниот буџет. И оваа поделба не ја правам јас, туку институциите на системот во кој живееме. Како што направија поделба меѓу студентите од приватните универзитети кои [немаат](#) право на бесплатен градски превоз наспроти нивните колеги од државните кои имаат „слободна“ за ЈСП, така половина од мојата група на катедрата добива оброк, а другата половина не добива. Значи, второто решение на овој проблем е она што со години го живееме – така стојат работите, некои не добиваат затоа што *имаат*, други добиваат затоа што *немаат*.

Сето ова веќе пет семестри го сведочиме, коментираме, студентските тела бараат, медиумите ги пренесуваат нивните барања, но сите овие постапки водат до негово нормализирање и прифаќање. И тоа до степен до кој не бев „толку“ свесна пред доаѓањето во Загреб на студентска размена преку програмата Еразмус+. Веќе првата недела од почетокот на шестиот семестар кој го минувам на Филозофскиот факултет при Универзитетот во Загреб ми беше изготвена студентска картичка – „Иксица“ со име, презиме, моја фотографија и личен идентификациски број (OIB). Со оваа картичка можам да купувам храна во сите мензи во градот (ги има повеќе од 10), а добивам попуст и на низа други работи, како влез во музеи, билети за кино и театар и попуст за користење на јавниот градски превоз. Првиот пат во мензата на Филозофски зедов чинија со ориз, похована риба, салата марула и крофна со мармалад. Знам дека направив застој во редот за плаќање кога вработената во мензата ми рече дека треба да платам едно евро и еден цент. „Ајде, побрзо, да не се прави ред...да само едно евро, можете со кеш или картица“ брзо одговори таа на моето препрашување дали има некаква грешка. Мојата колешка од Македонија сè уште немаше OIB, па прашавме дали може да ја искористиме мојата картичка уште еднаш и вработената со насмевка рече „Се разбира, само да побрзаме да не чекаат другите“.

По некое време дознавме дека бидејќи не сме од Загреб, имаме право да јадеме во менза три пати во денот, а на нашата картичка стигаат повеќе од 50 евра за 15 дена, кои се обновуваат во следните петнаесет, а непотрошената сума се префрла. Покрај класични оброци на приготвена топла храна, во некои мензи има и пица, помфрит, а во склоп на мензите во студентски домови има и слаткарници каде што може да се нарачаат до три колачи дневно по цена од 30 центи. Освен што ние како Еразмус+ студенти го имаме

истото право како хрватските студенти, овде студентите кои на еден ден од Загреб можат да заминат на прошетка во Сплит, го уживаат истото право на оброк - картичката важи за секоја менза во државата. Дополнително, со текот на овдешниот престој запознавме многу студенти кои се во постојан работен однос, некои работат и две работи истовремено, некои работат само за викенди, но сите имаат исти картички, со личен идентификациски број и сите имаат право на два (ако се од Загреб) или три (ако доаѓаат од друго место) оброци во мензата. Во едно мени, покрај главно јадење, салата и десерт, парче леб или пециво, следува и супа и пијалок (вода, сок, чоколадно млеко) и сето тоа чини не повеќе од 3 евра. Досега, мојот „најскап“ оброк бил 1,98 евра.

На почетокот беше невозможно да не правиме споредби со македонските „мензи“, бифеа, кафетерии. Во бифето на Филолошки/Филозофски во Скопје, најчесто нема вегетаријанска храна – сите пецива се прават со месо. Понекогаш имам среќа ако „начекам“ вегетаријанска пица која чини 120 денари (значи точно 2 евра) или некое лиснато со вишна или јаболко. Дополнително, речиси секое пециво или лиснато е поскапо од едно евро, што за нас кои немаме право на субвенциониран студентски оброк е релативно многу. Од друга страна, нивото на хигиена во овдешните мензи, и тоа во сите шест мензи кои досега ги имам посетено, е видливо високо. За разлика од кај нас, каде што секоја година барем по една менза во студентските домови е затворена од Државниот здравствен и санитарен инспекторат, по пријава за труење на студенти.

Бројот на студенти што појаднуваат, ручаат или вечераат во мензите постојано е голем. Но, редот никогаш не се чувствува. Како што првиот пат вработената нè предупреди да бидеме побрзи, тоа сега научивме да го почитуваме, и не беше тешко, кога гледаш дека сите се придржуваат до правилата. А, мензите имаат и социјален момент. За разлика од кај нас, каде што од бифе те „бркаат“ ако не си купил или порачал ништо, овде можеш да седнеш до кого било и да почнеш разговор, па јадел ти или не. Од друга страна, многу групи студенти или друштва се договараат да одат на вечера во менза каде што секој ќе може да си дозволи пристоен оброк. Всушност, тоа го правам и јас вечерва. Прво вечера во менза, а потоа палачинка на зајдисонце во слаткарницата на студентскиот дом „Стјепан Радик“.

Освен што со 140 денари кои им следуваат на македонските студенти на додипломски студии кои не се во редовен работен однос не може да се купи топла приготвена храна на факултетите, тоа е ретко и во некои други места како што се кујните за домашни јадења низ Скопје. Една вегетаријанска порција со печени тиквички и ориз веќе надминува 150 денари, а воопшто не знам колку се порциите со парче месо. Објавениот повик за проширување на опсегот на студенти е добра иницијатива, но далеку од тоа дека е за пофалба. Она со што МОН не се фали е дека е отфрлен амандманот на опозицијата сумата од 140 денари да се зголеми на 160 денари. Дополнително, отфрлен е уште еден амандман со кој опозицијата предлага сумата да се зголеми на 200 денари, но таквата

мерка да стапи на сила од 1 септември 2025 година. Отфрлен е и трет [амандман](#), кој гласи: зборовите „минималната нето-плата во Републиката во тековната година“ да се заменат со зборовите „33.000 денари“. Тоа значи дека опсегот се проширува на студенти кои се во работен однос со примања помали од минималната нето-плата, што повторно исклучува вработени студенти со поголеми примања.

Како што се приближува крајот на мојот престој во Загреб и се приближува враќањето во Македонија, каде што сакам да ја поминам последната година на додипломски студии, размислувам што ќе правам. Дали треба да барам нова работа? Парите од Еразмус+ стипендијата и дополнителните бонуси на животот овде ќе згаснат кога ќе се вратам. Ако сакам да продолжам да живеам во Скопје и да студирам како досега, веројатно ќе морам да најдам работа. 140 денари дневно или 840 неделно и месечната стипендија нема да бидат доволни за топли оброци, книги, трошоци за семестри, а и дополнителните 2.000 денари за материјални ресурси кои треба да ги подмирам уште два пати, а за кои *In Medias Res* [пишуваше](#) во претходниот број. Од друга страна, тоа што ќе можам да работам и да добивам оброк не ме радува како што мислев дека ќе биде пред да ја имам таа можност. Сега ќе треба да се вратам и ако сакам барем една академска година да го оптоварувам државниот буџет за оброк, со моите три години работно искуство ќе треба да се приспособам на работа под минимална плата. Уште сега го замислувам изразот на лицето на работодавецот од кого би барала минимална плата наместо тоа што го заслужувам и не можам да престанам да се смешкам. Онака, саркастично и кисело. А не сакам, навистина не сакам, најдобриот период од студиите да биде оној надвор од мојата земја. Не сакам да остане таму каде што слушам предавања на друг јазик, каде што се хранам на товар на туѓ буџет, таму каде што сум странец. Сакам да сум студент дома и да ми биде убаво како овде. Сакам да ги уживам сите права, сакам и студентите од приватните универзитети да се возат бесплатно со ЈСП, и вработените студенти чиј капацитет им носи приливи над минималната плата да останат... дома, во Македонија и да добиваат субвенциониран студентски оброк. Сакам да сакаме да студираме дома. Но, колку е тоа можно, кога за да добиеме едно треба да правиме компромис со друго. Изгледа дека повторно ќе треба да се бира: или работа или оброк, трето нема.

The background is a solid black field. It is decorated with several large, overlapping geometric shapes. In the top left, there is a dark red polygon. Below it, a large, light gray triangle points towards the right. To the left of this triangle, a smaller, bright red triangle points towards the right. In the bottom right, another large, light gray triangle points towards the left. The word "интервју" is written in a bold, red, sans-serif font, positioned in the lower-left quadrant of the image.

интервју



КАЛИНА МАЛЕСКА

ИМАВИ СЕ УШТЕ ИМАМ НАМЕРА ДА ПИШУВАМ
КНИГИ ШТО ЌЕ НЕ ПОТТИКНУВААТ ДА ГИ
ПРЕИСПИТУВАМЕ СВОИТЕ СТАВОВИ

Пишува: Марија Наумовска

Калина Малеска е македонска писателка, преведувачка, книжевна теоретичарка и професорка на Катедрата за англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“. Авторка е на бројни раскази и романи, како и на една драма. Нејзините раскази и книжевни анализи се објавени во повеќе домашни и меѓународни списанија.

Авторка е на романот „Светот што го избрав“ - годинешниот добитник на наградата „Роман на годината“, која ја доделува Фондацијата „Славко Јаневски“. Меѓу другото, романот е прогласен како „Книга за месец март“ во сите библиотеки од мрежата на ГБСК и е дел од големата кампања „Читаеме современи македонски автори“.

Проф. д-р Малеска се впушта во длабока анализа на општеството, опфаќајќи повеќе домени на интерес, како околината, самокритичноста, преиспитувањето и меѓучовечките односи. По повод романот „Светот што го избрав“ и наградата „Роман на годината“ зборуваме со професорката Малеска за процесот на пишување, важноста на наградата, за современата македонска книжевна сцена, како и за спојот помеѓу писателската и професорската работа.

Марија Наумовска: Кога веќе сме запознаени со инспирацијата за пишување овој роман, најпрво би Ве прашала колку време работевте на оваа книга и како се менуваше приказната низ процесот?

Калина Малеска: На овој роман работев околу една година. Процесот на пишување не ми е секогаш ист, односно кога пишувам раскази, на пример, некое време мислам на она што сакам да го прикажам во расказот и обично од ден на ден си добива сè подефинитивни контури, па дури кога ќе го имам целиот во глава, тогаш седнувам да го пишувам. Во тие случаи обично ми треба помалку време за самото пишување, но всушност целиот процес, заедно со претходното обмислување, е подолг.

Во случајот со овој роман, извесно време размислував за концепт. Си запишував идеи како што ми доаѓаа, што сметав дека сакам и треба да вклучам. Обично не го правам тоа, така што ваквиот процес ми беше уникатен за мене во начинот на пишување. Знаев каков сакам да биде главниот лик, протагонистката која говори во прво лице, иако на почетокот немав име за неа, па си запишував разни епизоди што ми беа важни да ги вклучам уште пред хронолошки да дојде време за нив во романот. Во концептот, освен главниот лик, беше присутна и подрумската просторија, и комисијата за учебници, како и контури на неколку други ликови. Деталите се развиваа и се менуваа во текот на пишувањето.

Повеќето конкретни епизоди ги обмислив во текот на самото пишување. Приказната навистина и се менуваше како што течеше времето. Една година не е мал период и ми се случуваа различни работи и во приватниот живот, но и во општеството околу мене, и тие влијаеја на тоа некои настани да се сменат во книгата во споредба со тоа како ги замислив на почеток.

М: Колку општеството во кое живеат ликовите во романот кореспондира со реалноста на нашето општество? Има ли автобиографски елементи во приказната?

К: Па, мојата намера беше општеството во кое живеат ликовите во голема мера да кореспондира со нашата реалност. Понекогаш пишувам поалегорично и понеодредено во однос на време и простор. Овој пат сакав прецизно да го ситуирам дејството, да биде конкретно, да се однесува на светот и проблемите околу нас, непосредно, да укаже на препознатливи ситуации. Сите ликови застапуваат ставови или следат некои норми што се постоечки и чести во нашето опкружување. Во таа смисла, тие ја претставуваат реалноста која е комплицирана, тешка, проблематична, која влијае врз нашите животи, но и врз која и ние можеме да влијаеме.

Приказната, онака како што се одвива, е фиктивна, но има автобиографски елементи. Дел од работите што се опишани се реални, дел од размислувањата на протагонистката

се поврзани со мои размислувања во слични ситуации. Дел се поврзани и со моето набљудување на луѓето околу мене, дури и луѓе кои не ги познавам, но во одреден миг ни се вкрстиле патиштата, и со моите обиди да ги разберам мотивите на нивните постапки.

М: Ликовите несомнено се изградени со посебен осврт кон емоционалната интелигенција и секој од нив застапува различна животна филозофија. Оттаму, дали имавте интенција преку ликовите да ги поттикнете читателите да се менуваат себе и своите ставови?

К: Сакам книги кои вознемируваат, кои нè изместуваат од вообичаениот начин на размислување и нè тераат да станеме посамосвесни, и да преиспитаеме некои свои перцепции. Сакав да постигнам таков ефект, бидејќи и мене лично ми е многу важен, но и општо сметам дека тоа е единствениот начин да се помести од статус кво, да се подобрат состојбите, да се разбере, ако сакате, светот. Кога само пасивно ги прифаќаме состојбите, тогаш мислам дека не можеме ништо да разбереме. Не би рекла дека имав интенција да ги поттикнам читателите да се менуваат, но секако имав и сè уште имам намера да пишувам книги што ќе ги поттикнуваат да ги анализираат и преиспитуваат своите ставови.

М: Иако немаме постојан контакт со ликот на Весна (пријателката на Леона) низ читање се истакнува неговата сеприсутност. Може ли тие два лика да се поврзат, на начин што Весна би била екстревентната страна на Леона?

К: Тоа е одлична замисла. Интересно, неколкумина читатели ме прашаа дали Весна воопшто постои и дали е таа другата – екстревентната – страна на Леона. Дефинитивно може така да се толкува. Немав намера да ја прикажам на тој начин, но уште при препрочитување на ракописот откако го завршив, сфатив дека Весна и Леона се многу поврзани. Всушност, имаше два лика кои ми беа многу важни и планирав да бидат присутни во романот – тоа се Весна и тетката на Леона. Но, како што течеше приказната, повеќе во фокусот ми беа ликовите со кои Леона се среќава во сегашноста, затоа што дејството е токму отсечок од неколку месеци во кои се прикажуваа актуелните дејства. Со тоа, сметав дека е подобро Весна и тетката да бидат ликови што ги гледаме низ очите на Леона. Еве, тоа е една од промените што ги направив во текот на пишувањето. Сепак, бидејќи тетката се појавува во тој временски отсечок, нејзе ја има како лик при крајот на романот, додека присуството на Весна е интензивно и значајно, но низ мислите на Леона, додека самата Весна не се појавува како лик. Затоа е сосема издржано да се каже дека тоа се различни аспекти на истата личност, што ми беше и едно од можните верзии на Весна уште додека го пишував романот.

М: Начинот на живот на Леона излегува надвор од конвенцијата. Колку македонското општество е подготвено да ги прифати одлуките на Леона?

К: Не сум сигурна, но се надевам. Ме трогнаа реакциите на некои читатели/читателки кои најдоа голема блискост меѓу себе и ликот на Леона и споделија свои животни ситуации во кои некогаш презеле чекори слични на Леона и наишле на голем отпор од околината, додека во некои случаи не се решиле на некој чекор токму од помислата на тоа дали тој чекор ќе биде прифатен од општеството.

Мојот впечаток е дека има кругови во македонското општество за кои животот на Леона е сосема прифатлив, па дури и пожелен. Но мислам дека се тоа мали кругови, и дека одлуките на протагонистката во поширокиот општествен круг се потешко прифатливи. Но, голема е важноста на тоа што се прифаливи за помал круг, бидејќи поддршката на секоја личност го шири кругот. Во таа смисла, не сум песимист, и мислам дека можат да се уриваат конвенциите, особено штетните конвенции.

М: Сметате ли дека објавувањето на овој роман, кој е прогласен за Роман на годината 2024 ја отвора вратата кон нови перцепции и поголемо прифаќање на различните одлуки кога станува збор за живеење „надвор од калапот“?

К: Искрено се надевам. Се застапувам за поголемо прифаќање на различните одлуки и во литературата, но и во животот и подолго време, но тоа може и да не биде пошироко видливо ако книгите не дојдат до поголем број читатели. Со наградата Роман на годината, „Светот што го избрав“ стана повидлив и се надевам дека со тоа и ќе овозможи поглем пристап кон нови перцепции.

М: Раскажувањето на една ваква приказна прави чекор напред во македонската книжевност. Како професорка која има директен допир со студентите по книжевност, кој е вашиот став за тоа во која насока би требало таа да се развива понатаму?

К: Сум размислувала многу на оваа тема, која е навистина голема и комплексна. Ниту како читателка ниту како професорка по книжевност не сум од оние кои ги сметаат таканаречените класици за најдобрите автори, иако и самиот поим „класици“ може да означува многу работи, но нема да навлегувам во тоа. Сакам да кажам дека според мене, релевантноста на новата литература и нејзиниот развој зависи од тоа колку е спремна да се зафати со современите теми на нови начини, и колку е спремна да се зафати со предизвикување и на општествените норми, но и на книжевните норми, колку и некои од тие книжевни норми да изгледаат возвишено.

М: Во моментов, на домашната книжевна сцена се развива еден нов книжевен бран особено во поезијата. Што мислите за ова движење и како го гледате ова како општествен феномен? Што би им порачале на младите автори и авторки?

К: Ја следам македонската книжевна сцена и можам да кажам дека во последниве петнаесетина години има навистина еден бум во разновидноста во жанровите и

пристапите, се развива нов книжевен бран во поезијата, токму како што рековте, има и процвет на кратката проза која зеде замав од пред десетина години, а разновидноста на теми е видлива и во жанрот роман. Многу се радувам за ваквите придвижувања во книжевноста и мислам дека се важни и како општествен феномен бидејќи укажуваат на постојан развој на културата. Не знам дали општеството во пошироки рамки го забележува ова, но ние што сме повклучени во културата го знаеме и ваквиот развој бездруго го менува општественото милје.

М: Што е следно за вас?

К: Бидејќи уште ги живеам ликовите на романот „Светот што го избрав“, не сум се зафатила со планирање на некое пообемно дело. Повремено пишувам по некој расказ, но сè уште немам план што ќе биде следно.



**СТУДЕНТСКИ
ПРЕВОД**

„БУКВАР ЗА МАЛИТЕ ЧУДНИ ЛЌУБОВИ“

ОД РИЧАРД САЈКЕН

Јана Секулоска

1

Русокосото момче со црвени шорцеви ти ја држи главата под вода
зашто се обидува да те убие,
а ти тоа го заслужуваш, навистина, и го знаеш ова,
и спремен си да умреш во базенов
зашто сакаше да му ги допреш дланките и усните и ова значи
дека животот секако ти заврши.
Во осмо одделение си. Ги знаеш овие работи.
Знаеш да возиш теренски мотор и знаеш да
делиш со остаток,
и знаеш дека момче што сака момчиња е мртво момче, освен ако
си ја затне муцката, а ти тоа
не го направи,
зашто си слаб и шуплив и веќе не е важно.

2

Црнокос маж во изнајмена колипка го лиже вискито
од опачината на твојот зглоб.
Не чувствува ништо,
чува нож во џебот,
лупи јаболко тука пред тебе
додека ти топотиш околу собата со боја на сенф
по гаќи
пиејќи холандско пиво од зелено шише.
Откако се случи сè што ќе се случеше
бараш само пари за такси до дома
и сфаќаш дека требаше да побараш повеќе
зашто, и вака и така, ич не му е гајле.

3

Мажот врз тебе те учи како да мразиш, те гледа
 како парче имот,
 само уште една угарна нива што лежи под него
 како жртва.
 Ти го претвора грбот во маса за да не мора
 да јаде од подот, за да може да се раскомоти,
 те притиска дур не го собере, дур не си направи место за себе
 во тебе.
 Часовникот од пет отчукува шест. Бакнувањето се изродува во гризење.
 Па добиваш бокс во бубрегот, малку крв во мочката.
 Уште не е завршено, штотуку почна.

4

Си вели себеси
 Не го бива момчево. Момчево едноставно не го бива.
 но те зема в раце и ти го растурнува месото
 за да види дали некогаш би можел да си му грд.
 Ти, веќе познатиот дежурен виновник, но убав си,
 чувствува како песовите му го лижат срцето.
 Кој добива камшик, а кој огнени обрачи?
 Те удира и те удира и те удира.
 Желност му ги присилува рацете право кон твоето тело.
 Шшш, душо моја. Торнадава за тебе се.
 Сакаше да се сметах себеси за човек што прави вакви работи.
 Сакаше да си заљубен
 и тој ти застава на пат.

5

Зеленоокото момче во бледосината маица што стои
до тебе во маркетот отскокнува небаре бил удрен,
повеќепати, од многу мажи, небаре е склон на тоа.
Ова не е твој проблем.
Си имаш свое тело со кое треба да се справуваш.
Ламбата покрај креветот е скршена.
Чувствуваш работи од кои тој веќе се оддалечил.
И сите говорат тивко,
за да не ги разбудат другите.
Ветерот ги треснува главите на цветовите една во друга.
Се крева пареа од секоја чаша на секоја маса истовремено.
Се случуваат работи цело време, се случуваат работи секоја минута
што немаат никаква врска со нас.

6

Та велиш дека сакаш сцена на смртна постела, знаењето што доаѓа
пред знаење,
и го сакаш гласно.
И никој не може да разбере што сакаш,
и одбиваш да им кажеш,
и сфаќаш дека единствениот човек на светот што те љуби
не е оној што ти мислеше дека ќе биде,
и немаш доверба да те љуби на начин
во кој ти ќе уживаш.
И момчето што те љуби на погрешен начин е одвратно.
И момчето што те љуби на погрешен начин постојано ослабнува.
Си мислеше дека ако си го предадеш телото
тој би направил нешто интересно.

7

Туѓинецот вели дека нема веќе каучи и дека ќе треба
да спие во твојот кревет. Се обидуваш да го предупредиш, му кажуваш
дека ќе сакаш да влезеш во него, да го уништиш,
но тој не слуша.
Го правиш ова, го правиш. Ги земаш работите што ги љубиш
и ги раскинуваш
или ги прикештуваш под своето тело и се преправаш дека се твои.
Па, го бакнуваш и тој не мрднува, не се
оттргнува, и продолжува да го бакнува. И уште не се помрднал,
вкочанет е, а ти си го бакнал, и нема никогаш
да ти прости, па можеби сега ќе те остави на раат.

„СЕКОО УТРО“ ОД МЕРИ ОЛИВЕР

Ивана Јаконова

Читам весник,
Го отворам и го разгледувам на сончевина.
Како црвените минофрлачки, на слики,
паѓаат во соседствата
ко ѕвезди, како смртта
отклонува сè во сиви урнатини пред
камерата да продолжи. Кој
мрачен дел од душава ми
трепери: не сакаш да дознаеш повеќе
за ова. Та потоа: не знаеш ништо
освен ако знаеш. Како заспаните
се будат и трчаат кон подрумите,
како децата врескаат, јазиците им
се обидуваат да отпливаат—
како самото утро се јавува
ко бавна бела ружа
додека фигурите се искачуваат преку набабрени прагови,
се движат низ смачканите автомобили, улиците
каде амбулантните возила свечат и
цел ден не сопираат—смрт и смрт, тешка смрт—
смрт ко историја, смрт ко навика—
како понекогаш камерата застанува за едно семејство
да се преброи, и сите се живи,
устите им се занемени суви пештери
на нивните размачкани месечини од лица,
лудост за која досега немаме име—
сето ова го читам во весникот,
на сончевина,
читам со остар, ладен поглед.

GAUDEÁMUS ÍGITUR / АЈ ДА СЕ РАДУВАМЕ

Методија Тасевски

Претходните векови виделе повеќе збирки со десетици студентски песни, но токму оваа е најпознатата „песна на студентските песни“. Потекнува од средновековието, кога учените европски кругови говореле латински јазик. Се јавува и под насловите: *Gaudeámus, Cánticum juveníle* (Младешка песничка) или *De brevitáte vítae* (За краткоста на животот). Нејзините најстари строфи (втората и третата) влечат стиховни делови од химна за мртвите настаната во XIII в. во Франција. Во Германија била пренесена во XVI в. и подоцна таму станала омилена меѓу студентите. Песната се проширува со другите строфи во XVIII в.¹ Во тоа време го добива и денешниот нам познат припев (мелодија), чиито корени одат до XVI в. Имајќи го предвид нејзиното потекло и неутврдениот облик во тек на подолг период, различните стиховни облици се бројни. За посебни пригоди досега тој број е зголемен на десетици варијанти.² Денес се смета за студентска химна во многу земји во светот, вклучувајќи ја и Македонија, и се изведува на првиот академски собир секоја година.

¹ Подоцна ѝ се придодадени уште две, односно три строфи; тие овде не се препеани. Веројатно потекнуваат од некој собир на академици (*conflúxus academicórum*), кои доаѓајќи оддалеку како река се сливаат на плоштадот, со желба за напредок на здружението, научниците, братството и татковината, пофалувајќи ја и мајкатахранителка (*alma Mater* – поим кој денес се користи за факултетот на дотично лице).

² Повеќе податоци кај: Charles B. Randolph, “Three Latin Students’ Songs”, *The Classical Journal*, Vol. 7, No. 7 (Apr., 1912), pp. 291305, <https://www.jstor.org/stable/3287680> (слободен пристап).

Gaudeámus ígitur, Júvenes dum sumus; Post jucúndam juventútem, Post moléstam senectútem Nos habébit humus.	5	Ај да се радуваме додека сме млади; прво ќе нè слади младост, потем ќе нè мачи старост, почва за да нè прими!
Ubi sunt, qui ante nos In mundo fuére? Tránseas ad súperos, Ábeas ad íferos Ubi jam fuére.	10	Кај се тие што пред нас светов го чекореа? Појди ти до небеса, помини и пód земја – таму си заминаа.
Vita nostra brevis est, Brevi finiétur; Venit mors velóciter, Rapit nos atróciter, Némini parcétur.	15	Животот наш краток е, бргу ќе се сврши; смртта остро доаѓа, свирепо нè зграбува, лесно луѓе крши.
Vivat académia, Vivant professóres, Vivat membrum quódlibet, Vivant membra quáelibet, Semper sint in flore.	20	Живеј академијо, живејте учители, живеј и ти, студенту! Полни да сте студенти секогаш со успеси!
Vivant omnes vírgines Gráciles, formósae, Vivant et mulíeres, Ténerae, amábiles, Bonae, laboriósae.	25	Живејте ни девојки вити в сила, стројни; вие исто, женички нежни, мошне љубенки, добри, орност полни!
Vivat et res pública, Et qui illam regit, Vivat nostra cívitas, Maecenátum cáritas, Quae nos hic prótegit.	30	Живеј ти, републико, и ти, којшто водиш, живеј, наша државо; и ти, кој за нас најдобро мислиш и нè штитиш!
Péreat tristítia, Péreant osóres, Péreat diábolus, Quivis antibúrschius, ³ Atque irrisóres.	35	Нек' се срони тагата, нек' се срони мразачот, нек' се срони ѓавол в лет; секој лошодушник клет, и со нас подбивачот.

Белешки

Нагласката (акцентот) на повеќесложните зборови е означена за поточно рецитирање; при изведување, сепак, поведува ритамот на мелодијата. / При пеење се повторуваат првите два стиха заедно, како и

3 Противниците на германските студентски здруженија (братства), кои биле политички активни во XIX век, се нарекуваат антибурши(јци).

последниот стих од секоја строфа. / Буквата (j) за согласничкиот (консонантскиот) изговор на гласот [j] е дел само од средновековниот латинитет; овде е искористена првенствено за да не се изговара [i].

Стиховни варијанти

4 (староста:) *exáctam* „потполна“ / *peráctam* „проживеана, протерана“ / *amóenam* „пријатна“
 89 има многу варијанти, во кои се споменува *túmulus* (тумба, почвено возвишение над гроб или гробница) 10 *si eos vis vidére* / *si vis hos vidére* / *quos si vis vidére* „ако сакаш да ги видиш“ 20 *ut et nutritóres* „како и воспитувачите“ / *vivant nutritóres* „нека живеат воспитувачите“ / *vivant auditóres* „нека живеат учениците“ 22 *fáciles, famósae* „попустливи, прославени“ 23 *flóreant virgínitas* „нека цути девојчинството“ 24 *fidelésque cónjuges* „наши верни сопруги“ / *dulces et amábiles* „слатки и љубени“ 25 *diffícilis ingrèssu* / *fácilis aggrèssu* „тешко/лесно пристапни“ 32 *dolóres* „болки“ (Преводните промени во граматичкиот број на зборовите овде не се назначени.)

Буквални преводи

34 „по слатката младост, / по мачната старост / почвата ќе нè прими“ 7 „во светов биле“ 9 „во пеколот“ 10 „таму веќе биле“ 15 „никого не ќе поштеди“ 1920 „нека живеат сите студенти / секогаш во цутот“ 27 „и ти, којшто владееш со неа“ 30 „(нека живее) милосрдие на мецените, / коешто нè штити“ 33 „в лет“ е додадено за рима

„ВОЗВИШЕНОСТ“

ОД АНА ДЕ НОАЈ (1876-1933)

Според: de Noailles, A. (1901) *Le Cœur innombrable*. Calmann Lévy, Paris.

Ивона Јаневска

Вкусот на херојството и страсноста
Што плови околу тела, звуци, толпа раскошна
Го допира, со горењето и аромата на солта,
Моето бурно срце и мојата душа одвишна.

Далеку од дела прости и немир горчлив
Смело го вдишувам топлото насилство
Што дува со бучавата и морскиот излив
Утрински воздух сум, каде се губи спокојство.

Отсјајот што повторно раѓа мугри
Природата, шумата, далгите на улицата
Ме исполнуваат со нивните крици и игри
Како едро сум, кога ветрето ита.

Ах! Да се живеат вака деновите кои носат кон вечност
Да се има надуено срце како овошка што се спласна
И што остава да се слее нејзината арома и течност
Да се смести плодната надеж и радоста јасна.

Светот со копнежите помеѓу рацете збиен
Како дете што држи лукава бестија
И кој, искасан, искрвавен, од задоволство опиен
Да почувствува против себе топлина и агресија.

Да се навикнат очите, желбата и рацете свои
Да ја дофатат среќата, пропратена од закана
На врвот на човечките чувства да се опстои
Каде воздухот е суров и жив како на планина.

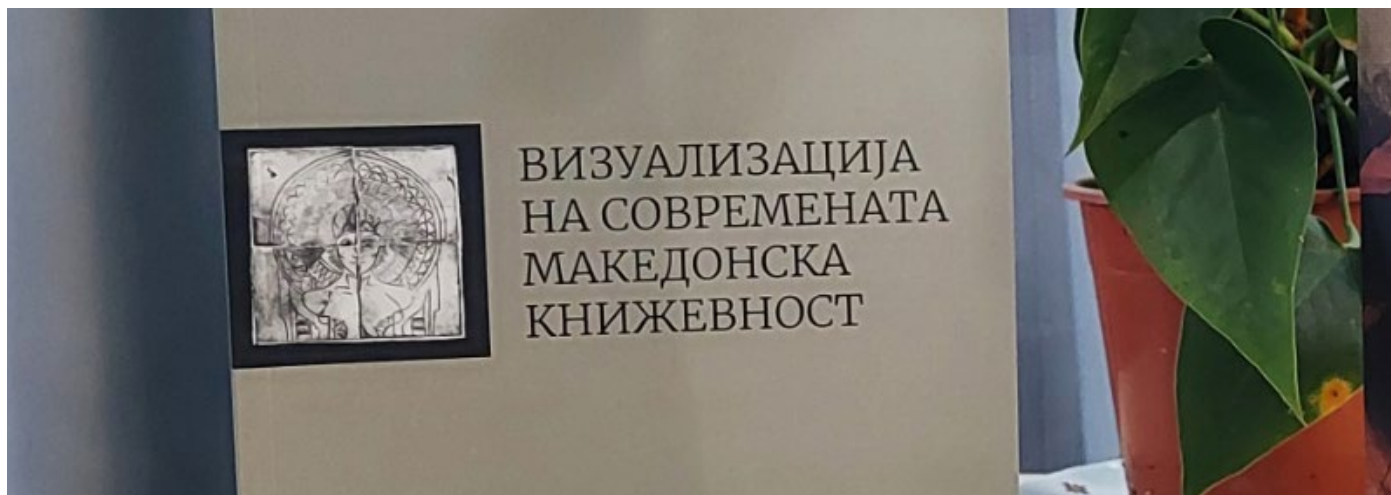
Да се биде и како изгрев на месечина и сонце
На златниот ден и јасната ноќ - домаќини
Да се биде грмушесто дрво што војува во ветренце
И пенливи бранови од луња одмотани.

Радоста и болката се сопатници распослани
Мојата душа што ги содржи дивите биења нивни
Е како тревник на кој чекорат арслани
Вкусувам ветер на усните, небесни синевини.

И исто е екстаза и наситен елан
Да се умре една вечер, долговечна, запустена
Кога копнежот, од срцето е попростран
А, слаткоста, од животот погруба, позацврстена...



СТУДЕНТСКИ ЖИВОТ



„ВИЗУАЛИЗАЦИЈА НА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА КНИЖЕВНОСТ“

од студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и Факултетот за ликовни уметности при УКИМ

Од печат излезе книгата „Визуализација на современата македонска книжевност“ со текстови на студентите од Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и илустрации на студентите од Факултетот за ликовни уметности. Изданието во себе содржи десети осврти на дела од македонската современа книжевност и уште толку ликовни визуализации за нив.

Една од координаторите на проектот, проф. д-р Калина Малеска вели: „Раскажувањето речиси неизбежно предизвикува слики кај секој читател – индивидуална замисла за тоа како изгледаат ликовите, местата, дејствијата во еден расказ, роман, песна или драма. Книжевните дела, од друга страна, ретко се придружени со илустрации. Уште поретко се случува да се илустрира книжевен есеј или книжевен осврт. Ова сознание и желбата да направиме исчекор во овој поглед беше основниот поттик за проектот „Визуализација на современата македонска книжевност“. Во септември 2023 година, Ладислав Цветковски, Игор Сековски и Калина Малеска, како иницијатори на проектот и уредници на оваа публикација, се сретнавме за да поразговараме за можноста да подготвиме проект што ќе вклучува текстови за книжевни дела и илустрации за нив. Охрабрани од нашето искуство со студентите на Факултетот за ликовни уметности и со студентите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, односно од фактот што кај нив има голем интерес активно да се вклучат и да работат на истражување, пишување, илустрирање, дополнително на она што е предвидено во нивните студии, решивме да направиме заедничка средба со група студенти од двата факултета. Средбата на која учесниците се запознаа меѓу себе и на која сите разменивме идеи се одржа во Сули Ан. Оттаму произлезе проектот „Визуализација на современата македонска книжевност“, кој претставува интердисциплинарен креативен чин што ги поврзува книжевната и визуелната уметност преку активно вклучување



на младите. Проектот се спроведуваше со две групи студенти – студенти од Филолошки факултет „Блаже Конески“ и студенти по графички дизајн и визуелни уметности од Факултетот за ликовни уметности, Скопје – со мотив да се поттикне соработката меѓу колегите од различни професии и специјалности. Целта е да се

придонесе за зголемување на интересот за литературата и за визуелното изразување во нашата средина. Оваа публикација е резултат на таа соработка. Публикацијата вклучува авторски текстови на студенти од Филолошкиот факултет за песна, циклус песни, расказ или роман, за кој/кои тие самите избраа да пишуваат, како и авторски илустрации на студенти од Факултетот за ликовни уметности на текстовите или на книжевните дела на кои се однесуваат текстовите. Тие содржат различни стилови и во визуелното и во пишаното изразување, зависно од наклонетоста на учесниците што работеа на проектот. Се надеваме дека оваа соработка ќе доведе до промовирање на еден редок и необичен пристап на поврзување есеистички и критички текстови со илустрации, ќе придонесе за поголем одзив и интерес за литературната критика и визуелната уметност кај пошироката публика, ќе ја подигне свеста за вредноста на мултидисциплинарниот приод во соочувањето со различни предизвици, и дека ќе ги поттикне младите на вклучување во слични проекти.“



Во овој проект учествуваа студентите: Марија Велинова, Кристијан Стефановски, Андреј Медик Лазаревски, Доротеа Огненовска, Елена Петрова, Ивана Цветанова, Стефан Спасовски, Нина Насеска, Марија Ангеловска, Ангела Момировска, Алма Шемо, Ајнур Касо, Стефанија Ѓорѓиевска, Павел Бучковски, Симона Трајановиќ, Стефанија Цветановска, Мирон Бошковски, Сихана Сејфулаји, Јана Ѓорѓиевска, Теона Милева, Јана Крстеска, Билјана Богдановска, Ана Трпеска, Сара Пирковска, Габриела Живковска и Тамара Мирчевска.



СТУДЕНТИТЕ
препорачуваат

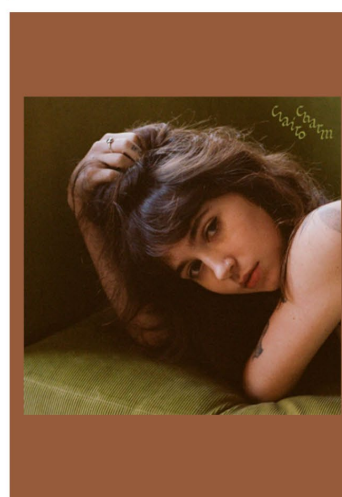
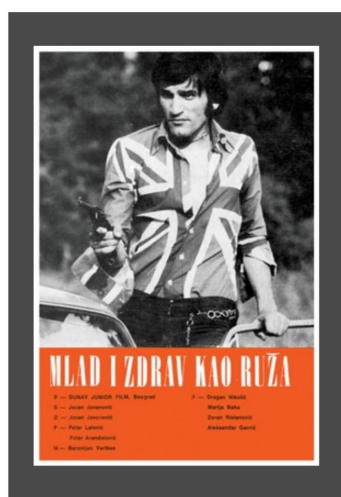
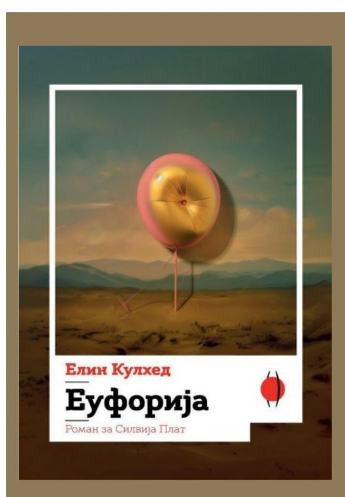


Дафина Веселиновска

Книга:
„Еуфорија“
од Елин Кулхед

Филм:
„Млад и здрав како ружа“
од Јован Јовановиќ

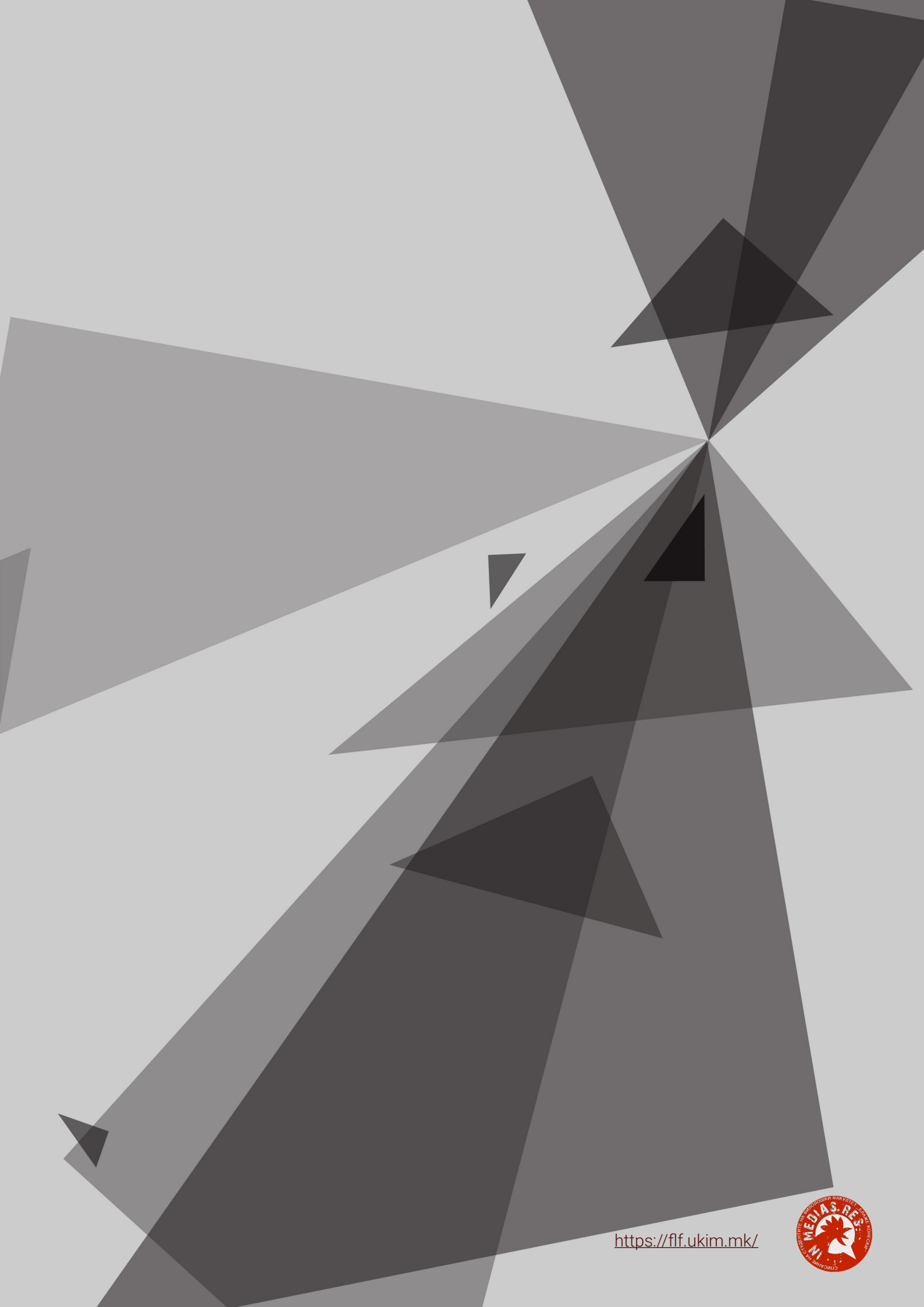
Албум:
„Charm“
од Clairo





Донирај!

 <https://supportkocani.com/>



<https://flf.ukim.mk/>

