

ISSN: 1857-7377
e-ISSN: 3142-614X

CONTEXT

КОНТЕКСТ

33

Institute of
Macedonian
Literature
Ss. Cyril and
Methodius
University

Институт за
македонска
литература
Универзитет
„Св. Кирил и
Методиј“

Skopje 2026 Скопје

CONTEXT / КОНТЕКСТ 33

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

Editor - in - chief
Sonja Stojmenska-Elzeser
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia

Главен и одговорен уредник
Соња Стојменска-Елзесер
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија

Executive Editors
Ema Lakinska
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia
Slavica Petrovska-Gjorgjevska
Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and
Methodius University in Skopje, Macedonia

Извршни уредници
Ема Лакинска
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија
Славица Петровска-Ѓорѓевска
Институт за македонска литература, Универзитет
„Св. Кирил и Методиј“ - Скопје, Македонија

International Editorial Board
Richard Hibbitt
University of Leeds, United Kingdom
Liedeke Plate
Radboud University Nijmegen, The Netherlands
Marijan Dovic
Institute of Slovenian Literature and Literary Studies
ZRC SAZU,
Slovenia
Angela Fernandes
University of Lisbon, Portugal
Martin Hetényi
Constantine the Philosopher University in Nitra,
Slovakia
Mehmet Samsakçı
Istanbul University, Türkiye

Меѓународен редакциски одбор
Ричард Хибит
Универзитет во Лидс, Обединето Кралство
Лидеке Плате
Радбо Универзитет во Нијминген, Холандија
Маријан Довиќ
Институт за словенечка книжевност и книжевни
студии при Словенечката академија на науки и
уметности, Словенија
Ангела Фернандес
Универзитет во Лисабон, Португалија
Мартин Хетењи
Универзитет Константин Филозоф во Нитра,
Словачка
Мехмет Самсакчи
Универзитет во Истанбул, Турција

ISSN 1857- 7377

Република Северна Македонија
Министерство за култура и туризам



Republic of North Macedonia
Ministry of Culture and Tourism

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

INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

CONTEXT / КОНТЕКСТ 33

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



Skopje – Скопје
2026

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

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

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

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

Ракописите и редакциската преписка се упатуваат на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. фах 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија

електронска верзија на списанието
<https://iml.edu.mk/context-контекст/>

CONTENTS / СОДРЖИНА

Сашо Димоски / Sašo Dimoski

ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА И СОВРЕМЕНИТЕ ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ:
НОВИ ПЕРСПЕКТИВИ НА ИЗВЕДБЕНОСТА / Artificial Intelligence and Contemporary
Performing Arts: New Perspectives of Performativity7

Natali Rajchinovska-Pavleska/ Натали Рајчиновска-Павлеска

МЕТАРНОР AS A SEMIOTIC KEY IN VISUAL POETICS / Метафората како семиотички
клуч во визуелната поетика.....19

Лорета Георгиевска-Јаковлева / Loreta Georgievska-Jakovleva

РЕАЛНОСТА И ТРАУМАТА ВО ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ („МОЛКОТ НА РАЗУМОТ“
ОД КУМЈАНА НОВАКОВА И „ЖЕЛЕЗНА ТВРДИНА“ ОД МИТКО ПАНОВ) / Reality and
Trauma in Documentary Film (*Silence of Reason* by Kumjana Novakova and *Iron Castle*
by Mitko Panov)27

Senka Anastasova/ Сенка Анастасова

EPISTEMOLOGY OF FEMINIST DECOLONIALISM AND AESTHETICS OF BORDERLANDS /
Епистемологија на феминистичкиот деколонијализам и естетиката на граничните простори37

Ема Лакинска, Владимир Мартиновски / Ema Lakinska, Vladimir Martinovski

ТЕОРИСКИ АСПЕКТИ НА ВИРТУЕЛНИТЕ МУЗЕИ / Theoretical Aspects of Virtual Museums...47

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

ПРОЕКТОТ „ТРАУМАТА ВО ЛИТЕРАТУРАТА“ ВО КОНТЕКСТ НА СОВРЕМЕНИТЕ
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРОУЧУВАЊА НА ТРАУМАТА / The Project *Trauma in Literature*
in the Context of Contemporary Interdisciplinary Trauma Studies59

Елена Карпузовска / Elena Karpuzovska

СРЕДЕ МАСКАРАДАТА НА ОГЛЕДАЛАТА: КАРНЕВАЛСКАТА ФАНТАЗМАГОРИЗАЦИЈА
НА ЖИВОТОТ ВО „ПРИНЦЕЗАТА БРАМБИЛА“ НА Е. Т. А. ХОФМАН / Amid the Masquerade
of Mirrors: the Carnavalesque Phantasmagorias of Life in E. T. A. Hoffmann's *Princess Brambilla*67

Владимир Ѓорѓиески / Vladimir Gjorgjeski

ПОСТ-ТЕЛЕСНА ИНТИМНОСТ ВО СОВРЕМЕНАТА МЕДИУМСКА КУЛТУРА / Post-bodily
Intimacy in Contemporary Media Culture85

Маријана Клеменчик / Marijana Klemenchikj

СЕСТРИНСТВОТО, ДУХОВНОСТА И КУЛТУРНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ
ВО РОМАНОТ *БОЈАТА НА ПУРПУРОТ* ОД АЛИС ВОКЕР / Sisterhood, Spirituality,
and the Cultural Identity of Female Characters in Alice Walker's *The Color of Purple*97

Срѓан Микиќ / Srgjan Mikjickj

ДОПИРОТ И ТЕХНОТЕЛОТО / Touch and the Technobody109

Владимир Јовановски / Vladimir Jovanovski

КАРАТЕДО И ЗЕН – ПАТОТ НА ПРАЗНИНАТА ВО СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ И КУЛТУРА
/ Karate-do and Zen: The Path of Void within Contemporary Art and Culture123

Сашо Димоски

УДК 004.8:792

ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА И СОВРЕМЕНИТЕ ИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ: НОВИ ПЕРСПЕКТИВИ НА ИЗВЕДБЕНОСТА

Клучни зборови: вештачка интелигенција, изведбеност, современи изведувачки уметности, постдрамски театар, алгоритам, телесност, авторство, хибридна изведба, публика и интерактивност

Вештачката интелигенција во последната деценија престана да биде исклучиво технолошки феномен и стана културна сила што влијае врз начинот на кој создавањето, комуникацијата и перцепцијата се одвиваат во современото општество. Нејзината присутност денес не е ограничена на индустријата или науката, туку сè поинтензивно навлегува и во полето на уметноста – особено во современите изведувачки уметности, каде што прашањата за телото, присуството, авторството и односот со публиката се централни.

Современите изведувачки уметности (театар, танц, перформанс, музичка изведба и интермедијални форми) традиционално се темелат на поимот на „живото“ – на непосредниот контакт меѓу изведувачот и публиката, на телесното присуство и на уникатноста на моментот. Но, со појавата на ВИ како алатка што може да генерира текст, звук, визуелни струк-

тури или дури и кореографски предлози, изведбата се отвора кон нови прашања: дали алгоритмот може да биде креативен партнер, што се случува со авторството кога дел од материјалот го создава машина, и како се менува искуството на гледачот кога сцената станува хибридна – и човечка и машинска?

Овој текст ја истражува врската меѓу вештачката интелигенција и современите изведувачки уметности преку фокус на поимот изведбеност (performance/performativity) како концепт што се трансформира под влијание на дигиталните и алгоритмиските технологии. Основното прашање што се поставува е: на кои начини ВИ ја преобликува изведбеноста – како настан, како однос и како естетичко искуство – и какви нови перспективи отвора за улогата на изведувачот и публиката?

Во следните делови, прво ќе се постави кратка теоретска рамка за изведбеноста и тех-

нологијата, потоа ќе се анализира ВИ како соизведувач и генератор на материјал, ќе се разгледаат прашањата за телото и присуството во хибридни сценски ситуации, како и промените во односот со публиката и етичките импликации. На крајот, ќе се предложат заклучоци за тоа како ВИ не само што внесува нови алатки во уметноста, туку и го менува самото разбирање на тоа што значи „изведба“ денес.

Теоретска рамка: Изведбеност и технологија

Поимот *изведбеност* во теоријата на изведувачките уметности се однесува на специфичниот квалитет на настанот што се случува „тука и сега“, во директна релација меѓу изведувачот, просторот и публиката. Изведбата не е само репрезентација на однапред зададено дело, туку процес што се создава во моментот на своето изведување, преку телото, гласот, движењето и присуството. Токму оваа привременост и неповторливост традиционално се сметале за суштински карактеристики на изведувачките уметности.

Историски гледано, технологијата отсекогаш била дел од сценската практика – од сценографските механизми и осветлувањето, преку звучната репродукција и видеопроекциите, до дигиталните медиуми. Сепак, овие технологии најчесто функционираше како поддршка или проширување на човечката изведба, а не како автономни учесници во неа. Со појавата на дигиталните и интерактивните технологии кон крајот на XX век, изведбеноста почнува да се

преосмислува: „живото“ повеќе не е исклучиво врзано за физичкото тело, туку се проширува кон медијализирани и виртуелни форми на присуство.

Во овој контекст, вештачката интелигенција претставува радикален пресврт. За разлика од претходните технолошки алатки, ВИ не само што пренесува или обработува материјал туку може и активно да го создава – преку алгоритми за машинско учење што генерираат текст, звук, слики или движење врз основа на големи сетови податоци. Ова ја доведува во прашање јасната граница меѓу човечкиот изведувач и технолошкиот медиум, отворајќи можност ВИ да се појави како креативен агент во самиот изведбен процес.

Теоретските дискусии за технологијата и изведбеноста често се движат меѓу два поларитета: од една страна, стравот од губење на човечката автентичност и телесност, а од друга, оптимистичките визии за проширена и трансформирана изведба. Вештачката интелигенција ја интензивира оваа тензија, бидејќи таа не само што посредува меѓу изведувачот и публиката туку и учествува во процесот на одлучување, импровизација и композиција.

Оттука, изведбеноста во услови на ВИ повеќе не може да се сфати како исклучиво човечки чин. Таа станува релативен процес во кој се вкрстуваат човечкото тело, алгоритамската логика и технолошката инфраструктура. Оваа хибридна изведбеност ја поместува фокусната точка од индивидуалниот изведувач кон мрежа на односи, во која креативноста се распределува меѓу човекот и машината, а со тоа се потвр-

дува тезата дека „современите компјутери не треба да се сфаќаат само како технички алатки, туку како **креативни соработници или потенцијални автономни креативни агенти** што ја менуваат нашата перцепција за тоа што значи да се создава уметничко дело“ (McCormack & d’Inverno, 2012: vi-vii).

Вештачката интелигенција како соизведувач

Во современите изведувачки практики, вештачката интелигенција сè почесто се појавува не само како техничка поддршка, туку како активен учесник во изведбениот процес. Овој поместен статус ја трансформира ВИ од алатка во *соизведувач* – ентитет што влијае врз текот, формата и исходот на изведбата. Таквиот развој отвора суштински прашања за креативната агенција, авторството и односот меѓу човечкото и алгоритамското.

Вештачката интелигенција може да функционира во различни улоги во рамките на една изведба. Во најосновната форма, таа се користи како инструмент што генерира материјал врз основа на човечки параметри – на пример, создавање музички или текстуални структури што изведувачот понатаму ги интерпретира. Во посложени сценски ситуации, ВИ станува интерактивен партнер, реагирајќи во реално време на движењата, гласот или одлуките на изведувачот. Во одредени експериментални практики, пак, алгоритмот презема автономна улога, носејќи одлуки што не се целосно предвидливи ниту за креаторот на системот.

Особено значајна е улогата на ВИ во импровизацијата. Додека импровизацијата традиционално се смета за високо човечки чин, заснован врз интуиција, телесна меморија и моментална реакција, алгоритмите за машинско учење овозможуваат генерирање на непредвидливи структури што се развиваат во реално време. Во такви случаи, импровизацијата станува заеднички процес во кој човекот реагира на машината исто колку што машината реагира на човекот.

Оваа ситуација директно го проблематизира поимот на авторство. Кога дел од кореографијата, текстот или звучната композиција се создадени од алгоритам, прашањето „кој е авторот?“ останува отворено. Наместо јасна хиерархија се појавува распределено авторство, во кое човечкиот уметник, програмерот и самиот систем на ВИ учествуваат во создавањето на делото. Во овој контекст, изведбата може да се сфати како процес на курирање и дијалог, а не како целосно контролирана реализација.

Дополнително, присуството на ВИ како соизведувач ја менува перцепцијата на публиката. Алгоритмот, иако нематеријален, станува видлив преку своите ефекти: неочекувани промени во звукот, движењето или сценската структура. Публиката не е сведок само на човечка изведба, туку и на интеракција меѓу различни форми на интелигенција, што ја проширува дефиницијата на сценскиот настан.

Оттука, вештачката интелигенција како соизведувач не ја заменува човечката креативност, туку ја преиспитува и пренасочува. Таа создава услови за нови форми на соработка, во кои изведбеноста се појавува како резултат

на динамична и често непредвидлива релација меѓу човекот и машината.

Проблемот на авторството и вештачката интелигенција

Авторството традиционално претставува еден од темелните поими во уметничката теорија и практика. Во контекст на изведувачките уметности, авторот најчесто се поврзува со човечки субјект – драматург, кореограф, композитор или изведувач – чија креативна намера и одлуки го обликуваат делото. Иако изведбата секогаш вклучува одреден степен на колективност и интерпретација, авторството обично се сфаќа како човечка, свесна и одговорна креативна позиција.

Појавата на вештачката интелигенција сериозно го нарушува овој модел. Кога алгоритми генерираат текст, звук, визуелни композиции или кореографски структури, авторството повеќе не може да се лоцира во еден единствен субјект. Вештачката интелигенција функционира врз основа на претходно внесени податоци, статистички модели и правила на учење, но резултатите што ги произведува често се непредвидливи и нецелосно контролирани од човечкиот креатор. Ова отвора прашање: дали ВИ е само продолжение на човечката намера или нов извор на креативна агенција?

Еден од клучните проблеми лежи во фактот што вештачката интелигенција нема авторска свест, намера или одговорност во традиционалниот смисла. Таа не „создава“ од внатрешен порив, туку комбинира и трансформира постоеч-

ки структури врз основа на алгоритамска логика. Сепак, во изведбениот контекст, резултатите од оваа обработка добиваат естетска вредност и влијаат врз текот на живиот настан. Така, ВИ станува парадоксален автор – присутен во резултатот, но отсутен како свесен субјект.

Во современите изведувачки практики, овој проблем често се решава преку концептот на *распределено авторство*. Наместо да се инсистира на јасна авторска фигура, изведбата се разбира како резултат на мрежа од односи: меѓу уметникот, програмерот, алгоритмот, системот на податоци и самата изведбена ситуација. Авторството во овој случај не е фиксна позиција, туку процес што се одвива низ времето и просторот на изведбата.

Дополнително, прашањето на авторството во контекст на ВИ има и етичка димензија. Кој ја презема одговорноста за содржината што ја генерира алгоритмот? Дали уметникот е целосно одговорен за исходот, или одговорноста се дели со технолошкиот систем и неговите креатори? Во изведувачките уметности, каде што изведбата често реагира на публика и контекст во реално време, овие прашања стануваат уште покомплексни.

Оттука, проблемот на авторството и вештачката интелигенција не е само правно или техничко прашање, туку длабоко естетско и филозофско. Тој го преиспитува поимот на креативност како исклучиво човечка категорија и ја поместува уметноста кон модели на соработка, посредување и хибридна агенција. Во рамките на изведувачките уметности, ова поместување не значи губење на авторството, туку не-

гова трансформација – од индивидуален чин во динамичен и релативен процес.

Телото, присуството и хибридната изведба

Телото отсекогаш било централна точка на изведувачките уметности – носител на значење, афект и присуство. Во традиционалното сфаќање на изведбеноста, телото на изведувачот гарантира „живост“: неговата физичка присутност во ист простор и време со публиката создава уникатен, неповторлив настан. Со вклучувањето на вештачката интелигенција во изведбениот процес, оваа телесна парадигма се проширува и проблематизира.

Во хибридните изведби што користат ВИ, телото повеќе не функционира изолирано, туку е во постојана интеракција со дигитални системи, сензори и алгоритми. Движењата на изведувачот можат да се следат, анализираат и трансформираат во реално време, создавајќи дигитални одговори што директно влијаат врз текот на изведбата. На овој начин, телото станува интерфејс – медиум преку кој човечкото и алгоритамското се поврзуваат.

Овој процес води кон појава на проширена или медијализирана телесност. Физичкото тело е присутно, но неговото дејство се одвива и преку виртуелни репрезентации, аватари или генеративни визуелни и звучни структури. Присуството, затоа, повеќе не е врзано исклучиво за материјалната телесност, туку се распределува помеѓу човекот и технолошкиот систем. Извед-

беноста станува хибридна – истовремено жива и медијализирана, телесна и алгоритамска.

Вештачката интелигенција дополнително ја комплицира оваа слика преку својата способност да реагира и „учи“ од телесните дејства на изведувачот. Наместо фиксна кореографија или однапред програмиран одговор, алгоритмот може да развива сопствена логика на реакција, создавајќи чувство на автономно присуство на сцената. Иако ВИ нема тело во традиционална смисла, нејзиното дејство создава ефект на присуство што публиката го перципира како активен сценски елемент.

Во ваквите изведби, границата меѓу живото и неживото, човечкото и технолошкото станува нестабилна. Прашањето повеќе не е дали телото е присутно, туку *на кој начин* е присутно и како неговото значење се менува во однос на алгоритамската логика. Изведувачот не го губи своето тело, туку го дели сценскиот простор со нови форми на дејствување што го прошируваат поимот на телесна изведбеност.

Оттука, хибридната изведба не ја поништува телесноста, туку ја трансформира. Таа создава нови модели на присуство во кои човечкото тело, податоците и вештачката интелигенција функционираат како меѓусебно зависни елементи. Изведбеноста, во овој контекст, се појавува како динамичен процес на преговарање меѓу физичкото искуство и алгоритамската интерпретација на телото, односно „концептот на тело не исчезнува со дигитализацијата, туку се реafirмира во нови облици на *војлошена виртуелност*“ – израз што ја поврзува

материјалноста на телото со информациските процеси“ (Hayles, 1999: 38).

Публиката и интерактивноста

Во традиционалните изведувачки уметности, публиката најчесто се смета за сведок на сценскиот настан – присутна, но пасивна. Иако нејзината реакција (тишина, смеа, аплауз) секогаш влијаела врз динамиката на изведбата, таа ретко имала директна улога во нејзиното обликување. Со воведувањето на вештачката интелигенција во изведбениот процес, оваа релација значително се менува: публиката сè почесто станува активен учесник во создавањето на изведбата.

Вештачката интелигенција овозможува нови форми на интерактивност, во кои однесувањето, движењето или изборите на публиката се анализираат и се вклучуваат во сценскиот процес. Преку сензори, камери или дигитални интерфејси, податоците што ги генерира публиката можат да влијаат врз звукот, визуелната композиција, наративната структура или движењето на изведувачите. Ова се надоврзува на Фишер-Лихте: „изведбата повеќе не е фиксиран продукт, туку процес што се развива во релација со присутните гледачи. Овој ‘перформативен настан’ ги замаглува традиционалните граници меѓу уметник/објект/гледач, што ја отвора перспективата за *нова естетика* на изведбата“ (Fischer-Lichte, 2008: 38-39).

Овој тип на интеракција ја проблематизира границата меѓу изведувач и публика. Кога ВИ ги обработува реакциите на гледачите и ги

трансформира во сценски одговори, публиката станува кокреатор на изведбата, дури и кога не е свесна за тоа. Изведбеноста, во овој контекст, се појавува како колективен настан, во кој значењето се создава низ постојана размена меѓу сцената и салата.

Сепак, ваквата интерактивност отвора и етички прашања. Собирањето и обработката на податоци од публиката – како движење, глас или емоционални реакции – носи ризици поврзани со приватноста и надгледувањето. Во уметнички контекст, овие практики често се користат критички како начин да се укаже на механизмите на контрола и алгоритамска моќ што постојат и надвор од театарската сала. Така, публиката не само што учествува во изведбата, туку и се соочува со сопствената позиција во дигиталното општество.

Дополнително, интерактивните изведби со ВИ ја менуваат перцепцијата на искуството на гледачот. Наместо да следи однапред дефиниран тек, публиката се соочува со отворен и непредвидлив настан, чиј исход не е однапред познат. Ова создава чувство на одговорност и ангажман, но и несигурност, што ја засилува свеста за изведбата како процес, а не како готово дело, што се надоврзува на Шекнер: „изведбата секогаш е релативна и ситуативна, а не стабилно дело со однапред зададено значење“ (Schechner, 2013: 28-30).

Улогата на публиката во ВИ-базираните изведувачки уметности се трансформира од пасивно набљудување во активна интеракција. Публиката станува составен дел од изведбената мрежа, во која човекот, алгоритмот и сценски-

от настан се меѓусебно поврзани. Оваа промена не само што ја рedefинира позицијата на гледачот, туку и ја проширува самата идеја за изведбеност како заедничко и релативно искуство.

Алгоритмот како постдрамска алатка?

Постдрамскиот театар и пошироките постдрамски изведувачки практики го доведуваат во прашање приматот на драмскиот текст, линеарната наратива и психолошкиот лик, ставајќи го фокусот врз телото, материјалноста, фрагментацијата и перформативниот настан. Во овој контекст, вештачката интелигенција и алгоритмските системи се појавуваат како особено релевантни алатки, бидејќи нивната логика суштински се разликува од традиционалната драмска структура.

Поимот *постдрамски театар* не значи едноставно оправдување на сите форми што се чини дека ја разложуваат драмата, туку дека „постдрамската естетика ја преминува доминацијата на драматичниот текст како централно средство, создавајќи простор за различни сценски јазици каде што драматургијата нема апсолутна примарна улога“ (Lehmann, 2012: 32-33).

Алгоритмот, по својата природа, не раскажува приказна во класична смисла. Тој функционира преку правила, варијации, повторувања и статистички врски, создавајќи структури што често се нелинеарни, фрагментирани и отворени. Токму овие карактеристики кореспондираат со постдрамската естетика, во која значењето не произлегува од наративна кохези-

ентност, туку од релациите меѓу елементите на сцената.

Во изведбените практики што користат вештачка интелигенција, алгоритмот може да ја преземе улогата на структурен принцип на изведбата. Наместо однапред фиксиран драматуршки тек, изведбата се организира како систем на можности, во кој сценските настани се активираат врз основа на податоци, интеракции или случајни параметри. На овој начин, алгоритмот станува постдрамска алатка што го заменува или надополнува традиционалниот драматуршки модел.

Особено значајно е тоа што алгоритмот воведува логика на контингентност и непредвидливост. Иако функционира врз основа на строго дефинирани правила, неговите резултати често се тешко предвидливи во конкретниот изведбен контекст. Ова создава изведби во кои текот не може целосно да се контролира, што е во согласност со постдрамската тенденција кон отвореност и ризик. Изведбата станува процес, а не репрезентација на фиксиран текст.

Дополнително, алгоритмот како постдрамска алатка ја проблематизира улогата на драматургот и режисерот. Наместо да ја организираат изведбата преку наратив и психологија, тие дејствуваат како дизајнери на системи – поставуваат правила, параметри и рамки во кои изведбата ќе се случува. Оваа промена на авторската позиција се надоврзува на пошироката дискусија за распределено авторство и соизведувачка улога на ВИ.

Прашањето што останува отворено е дали алгоритмот навистина може да се смета за пост-

драмска *алајка* или, пак, за нов вид драматуршки субјект. Додека некои практики го користат алгоритмот како средство за деконструкција на драмската форма, други го поставуваат во центарот на сценскиот настан, давајќи му видлива и активна улога. Во двата случаја, алгоритмот не ја враќа драмата, туку ја продолжува постдрамската линија на преиспитување на структурата, смислата и изведбеноста.

Филип Ауслендер тврди дека „живоста“ на изведбата не е онтолошка или природна категорија, туку историски и културно условен концепт. Според него, она што го сметаме за „живо“ секогаш се дефинира во однос на доминантните медиумски технологии на даденото време. „Во современата медијализирана култура, живата изведба не постои надвор или спротивно на медиумите, туку во постојана релација со нив, што ја урива традиционалната спротивставеност меѓу живо и медијализирано“ (Auslander, 2008: 5).

Оттука, алгоритмот во современите изведувачки уметности може да се сфати како постдрамска алатка што овозможува нови начини на организација на сценскиот настан. Тој не заменува текст или автор, туку ја трансформира логиката на изведбата, поместувајќи ја од наратив кон систем, од приказна кон процес. Во овој поместен фокус, изведбеноста се појавува како резултат на алгоритамска и човечка интеракција, што ја отвора сцената кон радикално нови форми на театарско и перформативно искуство.

Етички и филозофски прашања

Вклучувањето на вештачката интелигенција во современите изведувачки уметности не претставува само естетска или технолошка иновација, туку отвора и низа етички и филозофски прашања што директно ја засегаат суштината на уметничката практика. Овие прашања не се однесуваат исклучиво на употребата на нови алатки, туку на поширокиот однос меѓу човекот, технологијата и креативноста.

Едно од централните филозофски прашања е дали вештачката интелигенција може да се смета за креативна. Доколку креативноста се разбира како способност за создавање нови и значајни форми, тогаш алгоритмите што генерираат оригинални структури навидум го исполнуваат овој услов. Меѓутоа, доколку креативноста се поврзува со намера, искуство и субјективност, ВИ останува ограничена, бидејќи не поседува свест ниту сопствено телесно искуство. Во изведувачките уметности, оваа тензија станува видлива преку соработката меѓу човечкиот изведувач и алгоритмот, каде што креативноста се појавува како заеднички, а не индивидуален чин.

Етичките прашања се особено изразени кога ВИ обработува податоци од изведувачи или публика. Сензорските технологии и системите за машинско учење можат да собираат информации за движењето, гласот или емоционалните реакции, што отвора дилеми за приватноста, согласноста и транспарентноста. Во уметнички контекст, овие практики можат да бидат критички алатки, но истовремено носат ризик од

нормализирање на надгледувањето како дел од сценското искуство.

Понатаму, употребата на ВИ ја поставува и етичката одговорност на уметникот. Кога алгоритмот генерира содржина што може да биде проблематична, навредлива или идеолошки пристрасна, прашањето за одговорноста не може да се префрли врз машината. Во изведувачките уметности, каде што изведбата се одвива во јавен и често политички набиен простор, уметникот останува клучната фигура што ја презема одговорноста за рамките и последиците на изведбениот настан.

Филозофски гледано, вештачката интелигенција ја проблематизира и хуманистичката идеја за уметноста како исклучиво човечка активност. Наместо да се сфати како закана, оваа промена може да се разбере како можност за преиспитување на човечката позиција во светот на технологијата. Во хибридните изведби, човекот не исчезнува, туку се појавува во нов однос со машината — како медијатор, курирач и одговорен субјект.

Оттука, етичките и филозофските прашања поврзани со вештачката интелигенција не можат да се решат со едноставни одговори. Тие бараат континуирана рефлексивност и критичка позиција од страна на уметниците, теоретичарите и публиката. Во контекст на современите изведувачки уметности, ВИ не е само технолошки феномен, туку огледало што ги одразува нашите претпоставки за креативноста, одговорноста и самата изведбеност, односно новите медиуми не треба да се сфаќаат како едноставни продолжетоци на старите медиуми, туку како „сис-

теми што го рedefинираат самиот начин на кој знаците и појавите се конструираат, организираат и репродуцираат“ (Manovich, 2001: 27).

Заклучок

Вештачката интелигенција во современите изведувачки уметности не може да се сфати ниту како едноставна технолошка новина, ниту како закана за човечката креативност. Наместо тоа, таа се појавува како трансформативен фактор што ги преобликува клучните поими врз кои се темелат изведувачките практики: авторството, телесноста, присуството, структурата и односот со публиката. Преку својата алгоритамска логика, ВИ внесува нови форми на непредвидливост, интеракција и распределена креативност во сценскиот настан.

Како што беше разгледано во текстот, проблемот на авторството се придвижува од индивидуален и хиерархиски модел кон релациски и процесен пристап, во кој човекот и машината соработуваат во создавањето на изведбата. Алгоритмот, сфатен како постдрамска алатка, не ја враќа драмската структура, туку ја продолжува линијата на фрагментација, отвореност и системска организација карактеристична за современите изведувачки уметности. Во исто време, телото и присуството не исчезнуваат, туку се трансформираат во хибридни форми што ја прошируваат идејата за „живост“ и сценска агенција.

Релацијата со публиката дополнително ја нагласува оваа трансформација, бидејќи ВИ овозможува изведбата да се развива како колек-

тивен и интерактивен процес. Публиката повеќе не е само сведок, туку активен елемент во мрежата на односи што ја создава изведбеноста. Ова, пак, отвора етички и филозофски прашања што ја надминуваат уметничката сфера и се однесуваат на поширокиот дигитален контекст во кој живееме.

Оттука, вештачката интелигенција во изведувачките уметности не треба да се разбира како замена за човечката изведба, туку како предизвик што ја поттикнува нејзината рефлексивност и еволуција: „научниот и уметничкиот интерес за соработка меѓу човек и машина не е само прашање на алатки, туку **размислу-**

вање за компјутерите како потенцијални ‘креативни соработници’ кои не само што ги олеснуваат човечките идеи, туку можат да иницираат нови креативни процеси сами по себе“ (McCormack & d’Inverno, 2012: vi).

Таа го прави видлив процесот на создавање, ја разоткрива сложената мрежа на односи зад сценскиот настан и ја отвора изведбеноста кон нови перспективи. Во оваа смисла, современата изведба станува простор на преговарање меѓу човекот и машината – простор во кој уметноста продолжува да ја истражува сопствената граница и можност.

Литература

- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge.
- Boden, Margaret A. 2004. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. London and New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2012. *Postdramatic Theatre, a Decade Later*. London and New York: Routledge.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McCormack, Jon; d’Inverno, Mark (eds.). 2012. *Computers and Creativity*. Berlin and Heidelberg: Springer.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Sasho Dimoski

**Artificial Intelligence and Contemporary Performing Arts:
New Perspectives on Performativity**
(Summary)

This paper explores the relationship between artificial intelligence and contemporary performing arts through an analysis of how the concept of performativity is transformed under digital and algorithmic technologies. Drawing on the theoretical frameworks of performance studies, postdramatic theatre, and new media, the text examines the ways in which artificial intelligence challenges traditional dichotomies between the live and the mediatized, the human and the technological, the author and the performer. Special attention is given to AI's role as a co-performer, to the problem of authorship and distributed creative agency, and to the transformation of the body and presence in hybrid stage practices. The paper also analyzes the shifting position of the audience, which in AI-based performances increasingly functions as an active participant in the performative event. Finally, through a discussion of ethical and philosophical implications, the paper argues that artificial intelligence is not a replacement for human performance but a transformative factor that opens new perspectives for understanding performativity as a relational, processual, and hybrid phenomenon in contemporary art.

Key words: artificial intelligence, performativity, contemporary performing arts, postdramatic theatre, algorithm, corporeality, authorship, hybrid performance, audience and interactivity

Natali Rajchinovska-Pavleska

УДК 7.01:81'22



METAPHOR AS A SEMIOTIC KEY IN VISUAL POETICS

Key words: metaphor, message, semiotic key, meaning, visual art

Analyzing the contexts of metaphor's application in the fine/visual arts, this paper explores its essential properties through the applicability of linguistic and artistic theories. Drawing on some of the most significant hypotheses addressing the notion, this paper anticipates the hypothesis that *metaphor* is a *semiotic key* for constructing *meaning* in the *visual arts*. Methodologically, the paper analyzes the aspects of the setting and poetic function of metaphor and procedures such as appropriation, intertext, recontextualization, and intermedia. The analyses are conducted transdisciplinarily, through the intersection of philosophical, linguistic, and artistic theories. The focus of the research is the hermeneutic approach to metaphor as a trope of similarity and a trope of deviation (Ricoeur; Henle), as a foreign body, and as an analogy (Aristotle; Ricoeur). Considered through all these insights and through the context of movement and transposition with generic potential (Lawler; Ricoeur), the process of metaphorization is located in a multi-

tude of examples from the fine arts: Matsys, Rembrandt, Dürer, Bruegel, Caravaggio, Goya, Homer, Duchamp, Picabia, Höch, Haussmann, and others.

Epistemology of the Term

The history of art bears witness to numerous artistic examples that specifically include metaphor in their artistic expression. This paper analyzes the applicability of transdisciplinary theories in hermeneutic interpretations of the semiotic methodology of metaphor in visual poetics.

One of the interpretations of the term “metonymy” [gr.: *metōnymia*] is related to its function in naming an object, person, or phenomenon with a pronounced mutual relationship between them, with some existing connection. Metaphor in its performative act means the use of words beyond their basic meaning (Минова-Ѓуркова, 2003: 95-96). Metaphor is key to creating meaning, and its power lies in the understanding of experience. Et-

ymologically, the term “metaphor” derives from the Greek word “metapherein” [meta + pherein], meaning “change” and “bear” or “carry.” Change occurs when the attributes of one thing are transferred to another through comparison, replacement, or interaction. The attributes become a filter that highlights, suppresses, or redefines associations. It serves as the carrier of the meanings associated with one thing and the associations linked to the other. Metaphor is contextually conditioned. It allows for a greater openness of meanings than literal representation (Feinstein, 1998: 136-138).

Paul Ricoeur’s eight studies (anticipated in 1971) set out *epistemological* research on the concept of metaphor. In fact, by analyzing the word, the sentence, and the discourse, he develops the transdisciplinarity of the concept through the aspects of rhetoric, semiotics, semantics, and hermeneutics. Depending on which artistic discipline (or transdiscipline) is in question, in the visual structure, the equivalents of these entities would be morphology, composition, and concept or genre determination, the structure of the work, and the context of placement/situating the concept. Based on the *theory of substitution*, metaphor is defined as a “trope of resemblance” with the function of *displacing* and *extending* the range of meaning of units (elements in the visual structure) (Ricoeur, 2004: 1). Ricoeur underlines Aristotle’s interpretation of the term as the application of a word that belongs to *something else*, as an *analogy*: “A metaphor is the application of a word that belongs to another thing: either from genus to species, species to genus, species to species, or by analogy” [μεταφορά δέ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά ἢ ἀπὸ τοῦ γένους

ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον] (Aristotle, 1898: 76-78). In linguistic contexts, “lexis is the means by which metaphor is inserted” (Ricoeur, 2004: 13). Metaphor is determined in the context of movement and transposition with generic potential (according to Aristotle) (Ibid., 17).

Contextuality of the Setting: Poetic Function

Etymologically, “meta” + “phora” is based on movement [*kinêseis*] (Lawler, 1954: 148-158) depending on the location/context (Ricoeur, 2004: 18). Example: The white dove in the context of a bird illustration represents only one of the species, while the white dove in Christian iconography is associated with the descent of the spirit. In this case, symbol and metaphor overlap. Metaphor manifests itself at the level of the statement as a whole, focusing on the single element (Ricoeur, 2004: 3). To make it easier to understand how we can read images metaphorically, Feinstein suggests two main ideas: first, that metaphor is a general tool we can use through comparisons like analogy, simile, trope, metonymy, and synecdoche; and second, that metaphor is a way of thinking that we can access through signs. Meaning can be constructed as *either external* (idea, object, or situation) or *internal* (experience, feeling, or thought), or it can be an *interaction* between external and internal meanings. *Symbols* achieve their *communication* through *denotation* and *connotation* (one thing stands for another). She concludes that the

reading of art requires metaphorical interpretation (Feinstein, 1998: 123-127).

In Christian iconography, Christian symbols are spoken of more often than Christian metaphors. They are generally accepted, canonized, and repeated to produce the same meaning or to introduce an identical meaning into the chain of narrative. According to Goodman, “metaphor involves a change not only of range but also of realm” (Goodman, 1968: 72). He argues that “metaphor is a matter of teaching an old word new tricks—of applying an old label in a new way” and “a metaphor is an affair between a predicate with a past and an object that yields while protesting,” concluding that “where there is a metaphor there is a conflict” (Ibid., 69). In fact, “representation depends upon a relationship among symbols and upon their use as denotative symbols” (Ibid., 227-228). The other figure that can find an applicable analogy in the context of interpreting visual poetics is the *trope*. Tropes are figures of *deviation* in which the meaning of a word departs from its lexically codified usage (Ricoeur, 2004: 2). Paul Henle explains metaphor as “a type of symbolism,” taking into account the distinction made by Charles Sanders Peirce between *symbolic* and *iconic* modes of signification. He states, “A sign is a symbol insofar as it signifies according to an arbitrary rule, insofar as it is a conventional sign. A sign is considered an icon when it signifies based on similarity. [...] Such a sign as a map is primarily iconic, although in such details as having special designations ... there is also a conventional and so symbolic element. [...] there is clearly an iconic element in metaphor” (Henle, 1958: 177). The parallel with visual poetics is in

his claim that the existence of an iconic element in metaphor means that the icon is not presented but described (Idem). The icon contains internal duality while simultaneously transcending it (Ricoeur, 2004: 223). Hence, the *poetic function* of metaphor is in “expanding the power of double meaning” (Ibid., 224).

Metaphor and Trope in Fine Art

The analysis of examples from fine art focuses on several specific works of art: Rembrandt van Rijn, *Self-Portrait as the Apostle Paul* (1661); Albrecht Dürer, *The Four Apostles* (1526); Quentin Matsys, *The Moneylender and His Wife* (1514); Pieter Bruegel the Elder, *Netherlandish Proverbs* (1559); Caravaggio, *The Entombment of Christ* (1602–04); Winslow Homer, *The Veteran in a New Field* (1865); Francisco de Goya, *Saturn Devouring His Son* (1819–1823).

The context of the trope of similarity and the transcontextuality of the element – the bearer of the metaphor – is recognized in the works of Rembrandt van Rijn and Albrecht Dürer. In *Self-Portrait as the Apostle Paul* (1661) by Rembrandt van Rijn, the author takes on an anticipated scene, the certain execution of Saint Paul by sword (Eusebius, 1861: 6) according to the historicizations of the Holy Scriptures, contextualizing the iconographic reference (the hilt of the sword under the coat) through a metaphor – ‘what has begun will end with death’ (in the physical, but not in the semantic sense). The sheaf of paper in the context of the mission of Saint Paul here has a figurative meaning and can be identified as an attribute of the

writer of the Gospel as the equivalent of the writer of the pictorial scriptum – the work of Rembrandt van Rijn. The sword as a harbinger of the death of Saint Paul also appears in Dürer's work, *The Four Apostles* [*The Four Holy Men*] (1526), accompanied by a text in the footer – a translation of biblical passages by Martin Luther, manifesting a kind of warning and expression of spiritual inclination toward the Protestant Reformation.

In *The Moneylender and his Wife* (1514), the leading Antwerp master, Quentin Matsys, incorporates visual references that *metaphorically* contrast the secular and religious life of a Dutch family. Drawn to the financial aspect of life (money, scales), an indifference to the need for spiritual wealth (prayer book, candlestick) slowly emerges. But what do the scales and the book mean in this context? The scales are not only an object that weighs coins but also greed and the book is not only an object that serves for spiritual purification but also that which is abandoned because it is replaced by the material.

Netherlandish Proverbs (1559) by Pieter the Elder Bruegel contains a representation of numerous *iconographic references* that, when placed in the context of the 'proverb', take on a *new* visual meaning (e.g., he shoots one arrow after another but hits nothing). Illustrating around one hundred and twelve proverbs, Bruegel depicts the absurdity of human actions and the folly that prevails over reason.

In *The Entombment* (1602-03), Caravaggio depicts Christ's right hand touching the angularly inclined stone slab [Psalms 117:21], metaphorically

signifying the cornerstone of the Church and the Christian religion.

The Veteran in a New Field (1865) by Winslow Homer is a painting depicting the 'new field' after the American Civil War (1861-1865), fought between the North and the South. In this painting, Homer metaphorically illustrates the transition from war to peace and the veteran's change of occupation, as he now works in the grain fields that were once a site of devastation and death during the war. The grain (wheat) here appears in the context of salvation and renewal. The meaning of the painted elements is twofold, with the emphasis more on the meaninglessness of warfare, since after death there will be nothing more to reap.

One of the fourteenth *Black Paintings* in the Quinta del Sordo (1820-1823) by Francisco de Goya, *Saturn Devouring His Son* [*Saturno devorando a un hijo*] (1819-23), has several interpretations. The frescoes painted in oil on the walls of the house of the deaf man (Goya) were transferred to canvas in 1973. Depicting a metaphorically understood cannibalistic tradition, the narrative of the painting shows that Saturn or Chronos [anc. gr.: Χρόνος] almost always actually devours his sons whenever they try to take on a life of their own. The time required for artistic creation can be a disturbing factor when considering autobiographical chronography in relation to personal beliefs and the need to fully express one's creative drive, highlighting the darker aspects of romantic art. Here, 'time' through the figure of the cruel Saturn can be interpreted as a bridge from personification to metaphor at the level of the whole picture.

According to Rogelio Buendia's interpretation, Saturn is a *metaphor* for absolutist Spain, which devours its children (Buendia, 1990: 18). According to Ricoeur, *metaphor* is a kind of bridge of exchange between *code* and *message*, and the properties of metaphor rely on the code, on its polysemy (Ricoeur, 2004: 141-142). Somewhat earlier, in *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1797-98), part of the series of engravings *Los Caprichos*, Goya anticipates the metaphor of the tormenting thoughts of the artist that paralyze the creative process, the artist's reason attacked by owls (stupidity) and bats (ignorance) – a combination of symbols in the chain of the narrative. Throughout these works, Goya nevertheless highlights nightmares, imagination, and emotions as aspects of the Romantic spirit, along with the erotic, the macabre, the horror, and the fantastic.

Metaphor as *Borrowing*: Appropriation, Intertext, Recontextualization, Intermedia

As Ricoeur states, Aristotle's understanding of the function of metaphor is the formulation of a riddle through a gesture of *deviation* [παρὰ τὸ κύριον] from everything that is not ordinary, ornamental, invented/forged, extended, or abbreviated (Ricoeur, 2004: 19; Aristotle, 1898: 82; Aristotle, 1995: 108).

According to the *theory of substitution*, in metaphor the notion of *alien/foreign* is not simply a substitute for something else but has the property of *double alienation* because it does not stand in place of a metaphorical but in place of a non-met-

aphorical element: “as a present but borrowed ... and as a substitute for an absent” (Ricoeur, 2004: 20). Aristotle's *allotrios* is articulated through deviation, borrowing, and substitution as a principle (Ibid., 21).

Metaphor as borrowing implies a multitude of artistic procedures in the context of the visual arts, including the gestures of appropriation, intertext, recontextualization, and intermedia. Although Dadaist practices are based on contradiction, simultaneity, and coincidence, a significant number of them demonstrate a deliberate application of the methods of metaphorical borrowing. In this context, we can include *Nude Descending a Staircase* (1912), *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes* (1912), *The Passage from Virgin to Bride* (1912), *The Bride* (1912), and Marcel Duchamp's *The Large Glass* (1915-23). *Nude Descending a Staircase* (1912) is inspired by an analysis of movement based on photographic research (linear elements of figures – a man or a galloping horse; simplified anatomy). The human figure, here decomposed into cubist elements, does not have the function of depicting a specific person after whom the act is made, but rather metaphorically anticipates the idea of art put into the function of the mind, together with the ideas of the way of creating a new, unconventional display of the contents. This is also the case with *Chocolate Grinder (No. 1)* (1913), as an illustration of the opinion that any contact with traditional painting should be avoided. Representing a mechanical drawing, Duchamp deviates from any pictorial convention related to taste (good or bad). This practice of provoking taste continues with his ready-mades: *Bi-*

cycle Wheel (1913), *Bottle Rack* (1914), and *Fountain* (1917), especially with the last work, in which an everyday object is taken (selected) and placed in an artistic context. The naming of the work, together with its physical materiality, is in conjunction with the original context of both the title (fountain) and the utilitarian function of the object (urinal). *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915–23) contains a mechanized representation of an erotic act, with the function of each element in the glass precisely described – the bride at the top and the grooms below. The upper part depicts a *bride and the bride's clothes*. The upper part depicts the region of the Gilled Cooler, which contains insulating plates, a horizon, the Milky Way (or Blossoming), draft pistons (or nets), and nine shots. The lower part depicts nine malic molds, a cuirassier, a gendarme, a flunkey, a department-store delivery boy, a busboy, a priest, an undertaker, a station master, a policeman, capillary tubes, the region of the waterfall, a water mill, a chocolate grinder, sieves, and oculist witnesses. *The Bride* and *The Blossoming* in the upper part are free organic constructions, with contours taken from photographs. *Nine Malic Molds – The Bachelors* are presented as anthropomorphic cylinders showing passion for the bride. The erotic act takes place by filling the cylinders with an invisible gas, which turns the mill wheel below them, inducing the rotation of the chocolate mill. The gas that expands in the cone-shaped sieves is symbolic of the bachelor's desire to transform the bride into a liquid that expands toward the upper right corner. The liquid passes through the three oculist witnesses in the upper part. *The bachelors* direct their

blows toward the square holes of the *draft pistons* (or nets). The holes in the right side are shot into the void, meaning that the act of interaction remains unfulfilled. Duchamp abandons the true nature of the human body, transforming the organic into the mechanized, with human flesh replaced by pipes, valves, and cylinders. The term “mechanomorph” was coined to explain this Duchampian transformation.

Francis Picabia's portrait *291, nos. 5–6 (deluxe edition)* (1915) takes up Duchamp's iconography of machines as emblems and ironies of expression, creating a series of machine portraits in a “mechanomorphic style.” *291, nos. 5–6 (deluxe edition)* (1915) depicts Stieglitz as a broken harmonica of a camera, with a loose car brake and a roller gearbox, as a metaphor for the lack of interest in American experimental art. The Gothic lettering and the title itself confirm the conceptual, heraldic form of the portrait while also setting up a witty contrast between the old mechanized parts and traditional heraldry. Raoul Hausmann's three-dimensional collage *Mechanical Head: Spirit of Our Age* (1919) metaphorically suggests that the human being is reduced to a robot without reason and without direction from his will. Hannah Höch's photomontage *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany* (1919–1920) uses elements – photographic materials – extracted from one context and placed in a new one, with a new anticipated meaning. The inspiration for this photomontage comes from the chaos after the First World War, showing the leaders of the Weimar Republic in the upper right corner (anti-Dadaist) (e.g., Kaiser Wilhelm); the danc-

er Niddy Impekoven in the center throwing a bottle into the air; a depiction of Käthe Kollwitz symbolizing the protest spirit; and gears and wheels (technology). The opening line of the title *Cut with the Dada Kitchen Knife...* could have both a literal and figurative meaning, the former referring to the act of cutting out fragments from newspapers and the latter to the cutting up of society and culture – the fragmentation of the spirit. The kitchen knife is also a tool belonging to women at the time, alluding to the rarity of women's roles in artistic and even social processes. In the section labeled *Dadaisten* is Hach Hoch, Raoul Hausmann; the map of countries in Europe – synonymous with women's rights – literally shows the countries that had that right. Also shown are George Grosz and Wieland Herzfelde; Lenin; Johannes Baader; communist leader Karl Radek; art critic and writer Theodore Daübler; Einstein (with the slogan “He, he, young man, Dada is not an art trend”); Karl Liebknecht; and Rosa Luxembourg (with the slogan “Join Dada”). The entire composition serves to propagate Dadaism, not only as an artistic alternative but also as a *metaphor* for the liberating and progres-

sive, rebellious spirit during the oppression and repression of the intellect in post-war Germany.

Interpreting the art of the Dadaists, Herbert Read points out that the sculptures, collages, and paintings of Jean Arp, Kurt Schwitters, and Max Ernst are conceived according to a method of assembling found objects in a meaningful relationship to create a kind of *plastic metaphor*, identifying it with *the power of metaphor* in poetry. According to Read, this method also appears in surrealist sculpture as a continuity between Dadaism and surrealism (Read, 1964: 153-154). If the metaphor does not carry the *meaningful code* (the *bearer* of meaning), then it has only ornamental (decorative) value (Ricoeur, 2004: 20). The artistic examples in this transdisciplinary research and hermeneutic interpretation suggest that, through visual methodological procedures, *metaphor* is not just a replacement or borrowing but a certain *coding* of the *visual language* in whose structure the code is extracted from the placement of the element – the bearer of meaning within the framework of the *concept*.

References

- Aristotle. 1995. *Poetics*. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Aristotle. 1989. *The Poetics of Aristotle*. 2nd ed. Revised, edited with critical notes and a translation by Samuel Henry Butcher. London: Macmillan and Co.
- Buendia, Rogelio. 1990. *Goya*. Milano: Giorgio Mondadori.
- Eusebius. 1861. *The History of the Martyrs in Palestine*. Translated by William Cureton. London: Williams and Norgate.
- Feinstein, Hermine. 1998. *Reading Images: Meaning and Metaphor*. Antioch, CA: Metapress.

- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Henle, Paul. 1958. "Metaphor." In *Language, Thought, and Culture*, edited by Paul Henle, 173–195. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Lawler, Lillian B. 1954. "Phora, Schêma, Deixis in the Greek Dance." In *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (85), pp. 148–158.
- Read, Herbert. 1964. *A Concise History of Modern Sculpture*. New York: Praeger, 1964.
- Ricoeur, Paul. 2004. *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. Translated by Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, and John Costello. London: Taylor & Francis e-Library.
- Минова-Ѓуркова, Лилјана. 2003. *Стилистика на современиот македонски јазик*. Скопје: Магор.

Натали Рајчиновска-Павлеска

Метафората како семиотички клуч во визуелните поетика (Резиме)

Анализирајќи ги контекстите на примена на метафората во ликовните/визуелните уметности, овој труд ги истражува нејзините суштински својства преку применливоста на лингвистичките и уметничките теории. Црпејќи од некои од најзначајните хипотези што се занимаваат со поимот, овој труд ја антиципира хипотезата дека *метафората* е *семиотички клуч* за конструирање *значење* во *визуелните уметности*. Методолошки, трудот ги анализира аспектите на поставувањето и поетската функција на метафората и процедурите, како што се апропријација, интертекст, реконтекстуализација и интермедија. Анализите се спроведуваат трансдисциплинарно, преку пресекот на филозофските, лингвистичките и уметничките теории. Фокусот на истражувањето е херменевтичкиот пристап кон метафората како тропа на сличност и тропа на отстапување (Рикер; Хенле), како туѓо тело и како аналогија (Аристотел; Рикер). Разгледан низ сите овие сознанија и низ контекстот на движење и транспозиција со генерички потенцијал (Јолер; Рикер), процесот на метафоризација е лоциран во мноштво примери од ликовната уметност: Матсис, Рембрант, Дирер, Бројгел, Караваџо, Ѓоја, Хомер, Дишан, Пикабија, Хех, Хаусман и други.

Клучни зборови: метафора, порака, семиотички клуч, значење, визуелна уметност

Лорета Георгиевска-Јаковлева

УДК 791.229.2(049.32)



РЕАЛНОСТА И ТРАУМАТА ВО ДОКУМЕНТАРНИОТ ФИЛМ

(МОЛКОТ НА РАЗУМОТ ОД КУМЈАНА НОВАКОВА И
ЖЕЛЕЗНА ТВРДИНА ОД МИТКО ПАНОВ)

Клучни зборови: документарен филм, траума, реалност, медиумска артикулација, архивска меморија, простор

Вовед

Документарниот филм е медиум кој директно се соочува со реалноста, но истовремено ја медијализира и ја артикулира преку специфични наративни, визуелни и етички стратегии.

Особено значајно за современата анализа на документарниот филм е прашањето на **трауматското искуство**. Траумата, според теоријата на Карут и современите студии за меморијата, често е она што не може директно да се артикулира или визуализира. Таа постои како нарушување на времето и на наративот, што ја прави своевиден предизвик за традиционалната практика на документарниот филм.

Овој труд предлага документарниот филм да се толкува како нешто што ја посредува реалноста на траумата преку стратегиите на присуство, времетраење, тишина и просторно истражување. Во него се посочува на неможността документарниот филм да биде делотворен во обидот траумата да се „објасни“ или да се реконструира.

Студијата се фокусира на два документарни филма: „Молкот на разумот“ на Кумјана Новакова и „Железна тврдина“ на Митко Панов. Два-та експериментираат со формата, за на преден план да го постават прашањето за односот на жанрот кон реалноста и траумата и со тоа да ја испитаат релацијата филм – реалност – траума.

„Молкот на разумот“ (2023)¹ е форензички видеоесеј што се занимава со колективното трауматско паметење, актуализирано преку архивски материјали и сведоштва од Судот за воени злосторства, поврзани со Фоча. Филмот експериментира со формата на документарецот за да ја предизвика традиционалната визуелна презентација на меморијата за насилството.

„Железна тврдина – Мојата македонска филмска работилница“ (2025/26)² е хибриден документарен/игран филм. Центарот на интерес е процесот на создавање филм („филм во правење“) како медиум за социјална рехабилитација, креативна терапија и рефлексција за „новото нормално“ по пандемирската изолација.

Првиот филм се концентрира на субјектот и на неможнoста на говорот да ја артикулира траумата, користејќи тишина и продолжени кадри за да ја потенцира присутната, но несловесна реалност. Вториот филм се фокусира на просторот како носител на колективна и структурна траума, истражувајќи архитектонски и институционални остатоци на минатото. Двата филма ја покажуваат комплексната врска меѓу реалноста, медиумската артикулација и траумата, и нудат плодна основа за анализа на тоа како современиот документарен филм ги посредува и актуализира историските и психолошките искуства.

Истражувачко прашање може да се формулира на следниов начин: Како документарниот филм ја посредува реалноста кога таа е обележана со трауматско искуство кое тешко може да се претстави?

Целта на трудот е да ја истражи оваа врска и да покаже како документарниот филм функционира како дискурзивен и етички простор за воспоставување на контакт со трауматското искуство, при што реалноста не е само „снимена“, туку и активно артикулирана преку медиумски избори. Во тоа, трудот ја поврзува теоријата на Николс и Ренов со практичните стратегии на Новакова и Панов, со цел да се разбере како документарецот посредува помеѓу вистинското и тоа што е тешко за артикулирање, односно како траумата станува видлива преку медиумот документарен филм.

Теоретска рамка

Документарниот филм не може да се разгледува како неутрално огледало на реалниот свет; напротив, современите теоретичари ја истакнуваат медијативната и дискурзивната природа на неговото прикажување. Од оваа перспектива, реалноста не се појавува сама по себе, туку станува видлива и смислена преку изборот на на-

¹ „Молкот на разумот“ е веќе изведен на интернационални фестивали и институции (на пр. MoMA, Centre Pompidou, Tate Modern), како значаен уметнички и мемориски документ.

² „Железна тврдина“, со претпремиера во 2025, а во очекување на премиерата, веќе е идентификуван како пример на документарно-хибридна практика што се занимава со просторот, креативноста и местото на филмската продукција како заедничко искуство, со потенцијални импликации за меморија и локалната култура.

ративни стратегии, визуелни техники и етички позиции на авторот.

Традиционалниот поглед на документарното како „непосредно сведоштво“ за реалниот свет е критички преформулиран од современите теоретичари. Бил Николс, на пример, нагласува дека документарниот филм се обраќа кон историскиот свет, а не кон фикционален или измислен наратив и дека секое прикажување на реалноста е посредувано преку изборот на авторот, наративните техники и визуелните стратегии (Nichols, 2017: 8). Мајкл Ренов го дополнува овој аргумент, истакнувајќи дека автентичноста на документарниот филм не е само својство на прикажаната реалност, туку е производ на интеракцијата помеѓу авторот и субјектот, како и на дискурзивната и технолошката конструкција на настанот. „Автентичноста во документарниот филм е резултат на интеракцијата помеѓу режисерот и субјектот и во заедничкото конструирање на реалноста преку технологијата и дискурсот“ (Renov, 2004: 99). Во овој контекст, автентичноста не е пасивен одраз на реалноста, туку резултат на етички и методолошки избори на авторот.

Базен и онтологијата на филмската слика

Андре Базен (André Bazin) во својот класичен текст „The Ontology of the Photographic Image“ истакнува дека фотографијата и филмот носат посебна веродостојност затоа што пренесуваат „нешто од реалноста на самото нешто до нејзината репродукција“ (Bazin, 2005: 12-

14). Според него, филмот го мумифицира времетраењето на настанот без да ја избрише промената, овозможувајќи му на гледачот да го почувствува непосредниот континуитет на времето и просторот. Во оваа онтолошка перспектива, долгите кадри, редукцијата на монтажа и довербата во трајната присутност на реалноста создаваат специфичен однос кон времето и просторот, што го прави документарецот веродостоен.

Во контекстот на трудот, Базеновата теорија овозможува разбирање на тоа како филмот ја зачувува трауматската реалност, иако самата траума не се артикулира вербално. „Silence of Reason“, на пример, користи долг кадар и тишина за да ја потенцира присутноста на трауматското искуство, при што времето и просторот стануваат медиуми на автентичност.

Николс и историскиот свет

Бил Николс (Bill Nichols) вниманието го преместува од онтологијата кон историскиот и социјален контекст на документарниот филм. Според него, документарецот се обраќа на реалниот свет и историските настани, но тоа обраќање е секогаш посредувано и реторички конструирано (Nichols, 1991: 99). Траумата и сложената реалност не можат да се пренесат како чисти факти; тие се артикулираат преку изборот на кадри, наративни линии и перспективата на авторот.

Во „Железна тврдина“, на пример, институционалниот и архитектонскиот простор станува носител на колективна траума. Камерата ја

истражува таа меморија, ја конструира и ја артикулира реалноста на минатото, без да го поедноставува или фикционализира искуството.

Ренов и интеракцијата автор – субјект

Мајкл Ренов (Michael Renov) ја проширува оваа перспектива, нагласувајќи дека автентичноста на документарниот филм произлегува од интеракцијата помеѓу авторот и субјектот и од заедничкото конструирање на реалноста преку дискурс и технологија (Renov, 2004: 47). Според Ренов, реалноста што се прикажува не е пасивен материјал; таа станува значајна преку изборите на авторот, начинот на кој се снима, се монтира и се презентира.

Оваа рамка овозможува разбирање на „Молкот на разумот“ како филм каде тишината и продолжениот кадар се стратегија за воспоставување автентичност во интеракцијата со субјектот. Од друга страна, „Железна тврдина“ ја користи камерата како инструмент за истражување на просторот и за читање на колективната траума, која се артикулира преку материјалноста на средината и преку дискурзивните избори на авторот.

Поврзување со трауматското искуство

Теоријата на Карут и студиите за меморија укажуваат дека траумата често е несоодветна за директна артикулација; таа постои како нарушување на времето и на наративот.

„Траумираните, може да се каже, носат неможна историја во себе. Или самите стануваат симптом на историја која не можат целосно да ја поседуваат (и затоа таа ги поседува нив)“ (Caruth, 1996: 4–5). Овој пасус ја илустрира клучната теза на Карут дека траумата не е само настан кој може директно да се запише или „освести“ во наратив, туку дека таа останува нецелосно присвоена и токму во својата неможност сосема да се испорача – станува историја.

Документарниот филм, во овој контекст, станува медиум на актуализација, а не само на репродукција на траумата. За да се разбере како филмовите на Новакова и на Панов ја прават траумата видлива преку тишина, времетраење и просторно истражување, сметаме дека единствено е можно ако се комбинираат Базеновата доверба во индексација на реалноста, Николсовата ориентација кон историскиот свет и Реновата интеракција автор – субјект.

Анализа

„Молкот на разумот“: траумата и субјективната реалност

„Молкот на разумот“ го истражува еден од најважните случаи на Меѓународниот кривичен трибунал – првите осудителни пресуди за силување како форма на тортура и сексуално ropство, квалификувани како злосторство против човештвото. Со користење на исклучиво архивски визуелни материјали и сведоштва, филмот го гради своето „секавање“ за злосторствата за време на војната низ фрагментирани, невербал-

ни прикази кои ја одбиваат традиционална на-
рација и рамка. Фокусот е на личните женски
искуства на насилство и тортура во логорите за
силување во Фоча, за време на војната во Босна
и Херцеговина (1992 – 1995), при што тие ис-
куства стануваат колективни сеќавања што ги
надминуваат времето и просторот.

Од перспективата на Базен, продолжени-
от кадар и присуството на времето и простор-
от создаваат индексација на реалноста: време-
то, мумифицирано во кадарот, овозможува ди-
ректно присуство, а не симболична или фик-
ционализирана интерпретација. Во согласност
со Николс, филмот се обраќа кон реалниот свет
и кон субјектот како историски и психолош-
ки актери, но преку медиумски посредуваната
перспектива.

Стилот на филмот е перформативен, ар-
хивски и асоцијативен, одбегнувајќи линеар-
но раскажување и наместо тоа создава алузи-
вен, флуиден визуелен колаж. Таквиот стил го
поставува прашањето како во документарецот
функционираат меморијата и траумата? Тој чес-
то е опишуван како „меморија сама по себе“,
бидејќи визуелните и звучни записи не само
што прикажуваат минати настани, туку ја ак-
тивираат уметничката и колективната меморија
на гледачите. „Молкот на разумот“ се фокусира
на индивидуалниот субјект и неговата немож-
ност да ја артикулира траумата. Филмот ги ко-
ристи долгите кадри и тишината како медиум-
ски стратегии за да ја прикаже присутната, но
неизговорена траума. Овој пристап директно ја
илустрира тезата на Ренов дека автентичноста
не произлегува само од „репродукцијата на ре-

алноста“, туку и од интеракцијата помеѓу авто-
рот и субјектот. Камерата не го пресоздава на-
станот, туку овозможува простор за присуство
и слушање, што ја прави траумата видлива без
да се артикулира во класична наративна форма.

Трауматското искуство во „Молкот на раз-
умот“ е внатрешно и психолошко, а актуализа-
цијата на траумата се случува токму преку ти-
шината и одложените реакции на субјектите.
На овој начин, филмот ја демонстрира ограни-
ченоста на директното прикажување на траума-
та и ја оправдува употребата на дискурзивните
стратегии за нејзино артикулирање.

„Железна тврдина“: просторот како носител на колективна траума

„Железна тврдина“, преку уметничкиот
процес на создавање филм во мала градска за-
едница, го истражува самиот процес на созда-
вање филм како можност за надминување на
траумата. Настаните се случуваат во градот Де-
мир Хисар (со население околу 2.000 жители)
во Македонија. На филмот му претходи рабо-
тилницата „Film as Therapy“, каде што режисе-
рот и учесниците, меѓу кои пациенти од локал-
на психијатриска установа, го користат кинема-
тографскиот процес како терапевтски и креати-
вен инструмент. Преку мешање на елементите
на документарниот и играниот филм, филмот ја
преиспитува границата меѓу реалноста и фик-
цијата, истовремено поставувајќи прашања за
местото/локацијата, идентитетот, траумата и за-
едничката уметничка продукција.

Завршниот настан во филмот е церемонијата „Demir Hisar Oscar“, настан што ја сумира трансформацијата на учесниците и ја фокусира колективната творечка енергија којашто го обликува локалниот простор и заедницата.

„Железна тврдина“ го преместува фокусот од субјектот кон просторот и институцијата како носители на историска и колективна траума. Камерата ја истражува архитектурата, сидовите, просторот и правилата што ја структурираат средината. Овој пристап ја отсликува идејата на Николс дека документарецот се обраќа кон историскиот свет, но истовремено ја демонстрира тезата на Ренов за конструктивната природа на автентичноста: значењето на просторот не е дадено, туку се создава преку изборот на кадрирање, осветлување и движење на камерата.

Од перспективата на Базен, филмот го зачувува просторот како индексација на историското, но не се ограничува на чист реализам. Просторот станува сведок и медиум на трауматското искуство. Траумата во овој филм е структурална и колективна, запишана во материјалноста на институцијата, а не како психолошки доживувања на индивидуалните актери.

На овој начин, „Железна тврдина“ го актуализира минатото преку визуелна археологија, покажувајќи како материјалниот остаток на институциите ја носи траумата, која се чита и интерпретира преку медиумските и наративните стратегии на авторот.

Во контекст на теоријата на Базен, двата документарни филма ја демонстрираат непосредната врска меѓу филмската камера и животот.

Во „Молкот на разумот“, архивските записи и местата каде што се одвивале злосторствата не само што документираат фактички локации, тие ја предизвикуваат емотивната и когнитивната восприемчивост на гледачот, пробивајќи ја удобно дистанцата. Во „Железна тврдина“, камерата ја отсликува творечката практика како непосредно искуство на уметничката креација и општествената интеракција, што ја афирмира тезата на Базен дека вистината на документарецот се наоѓа во контактот со животот, а не само во неговата репрезентација (Bazin, 1967: 22).

Од перспектива на Николс, „Молкот на разумот“ ја надоградува класичната доверба во репрезентацијата: архивското сведоштво е амбиентално, фрагментирано и наративно дисперзирано, создавајќи „доказ“ кој истовремено е и факт и визуелно искуство. „Железна тврдина“, пак, ја третира самата продукција на филмот како визуелен и општествен процес, што ја релативизира идејата за фиксен документарец и ја отвора врската помеѓу филмот и општествената реалност (Nichols, 1991: 47–52; Renov, 1993: 9–15).

Според Ренов, „Молкот на разумот“ ја користи архивата како материјална меморија, но ја ослободува од хронолошка структурираност; тоа е перформативна организација на сведоштва која ја навраќа публиката на актуелни политики на меморијата. „Железна тврдина“, пак, е перформанс на филмска работилница – самиот процес на снимање и интеракција со учесниците станува наратив и визуелен настан, што ја релативизира границата помеѓу живата документаристика и фикцијата (Renov, 1993: 45).

Така, двата документарни филма ја илустрираат градацијата на односот кон реалноста: од непосредното сведоштво (Bazin), преку интерпретативното значење (Nichols), до конструкцијата на стварноста како дискурзивен и социјален процес (Renov). Оваа аналитичка рамка овозможува да се согледа како современите документарци активно работат со меморијата, просторот и наративната, создавајќи филмски текст кој е и *фактички и интерпретативен*.

Формални стратегии и експериментални пристапи

Кумјана Новакова во „Молкот на разумот“ архивата ја третира како активен медиум, а не е само „место каде што се чува минатото“. Таа е инструмент за репрезентација и политичката артикулација на траума. Според Ерл (Erll), архивата се перципира како медиум што ја активира колективната меморија преку визуелни и звучни траги (Erll, 2011: 12-17).

Филмот покажува дека меморијата не е само „сведување на факти“, туку простор на конфликт, заборавање и репродукција на значења – архивата станува сцена на политичка борба за значење (Huysen, 2003: 36).

„Молкот на разумот“ создава специфичен поетски и емотивно силен наратив, што е близу до визуелниот есеј. Овој стил не се враќа на наративот како објаснување, туку како преживување.

„Железна тврдина“, пак, ги преиспитува визуелните и наративни конвенции со тоа што го чини видлив процесот на работа – работилни-

цата е наративно јадро и камерата го следи, но не доминира, трансформирајќи го социјалниот простор во место на паметење и креативната интеракција.

Контекстуализација

„Молкот на разумот“ како форензички видеоесеј

Филмот користи форензички материјал од Меѓународниот суд за воени злосторства, вклучувајќи сведоштва на жени кои биле жртви на систематско насилство, што го артикулира како активна меморија, не само како архивски запис – трагата ја прави меморија што продира низ време и простор. Оваа стратегија го прави самиот филм *меморија*, што ја збогатува анализата согласно Асман (Assmann) и Ерл (Erll) како медиумски активирани колективна меморија.

„Железна тврдина“ како социјален хибрид

„Железна тврдина“ документира социјален, психолошки и креативен процес – филмот во правење – каде што учесниците лично ги произведуваат визуелните нарации. Тоа ја зголемува улогата на документарецот како практика на социјална рехабилитација и како медиум на колективно искуство.

Иако „Железна тврдина“ може да изгледа повеќе насочен кон традиционалните документарни стандарди, неговата форма – каде медиумот и процесот стануваат функција на нара-

цијата – е типична за постдокументарните хибриди, кои се предмет на интерес на Ренов и Николс (Nichols, 2017: 130-148).

Допирни точки и разлики

Категорија	<i>Молкот на разумот</i>	<i>Железна тврдина</i>
Форма	Форензички видеоесеј, архивски материјал	Хибрид, документарно-игран, процесуален
Нарација	Колективна меморија, трагични сведоштва	Креативен процес на работилница
Стратегија	Апстрактна, асоцијативна	Процесуална интеракција со учесници
Политичка агенда	Вистина за воени злосторства	Социјална рехабилитација и искуство
Визуелна логика	Меморија без линеарна наратив	Линеарно-творечка (работилница)
Емотивен ефект	Шок, рефлексивност, критика	Емпатија, инклузија

И двата филма го потврдуваат следново:

1. Реалноста е конструирана преку медиумот – и двата филма не презентираат „чиста“ или објективна траума;
2. Траумата не се артикулира директно, туку станува видлива преку медиумските стратегии: во „Молкот на разумот“ тие стратегии се поврзани со тишината и продолжените кадри, а во „Железна тврдина“ тоа се просторот и институционалната меморија;

3. Времето и просторот стануваат медиумски инструменти и ја поддржуваат автентичноста;
4. Интеракцијата автор – субјект / автор – простор создава значење.

Главната разлика на двата филма е тоа што „Молкот на разумот“ ја прикажува траумата како внатрешна, психолошка, субјективна, а „Железна тврдина“ како колективна, структурна и материјална.

И двата филма ја надминуваат чистата Базеновска идеја за индексација, покажувајќи дека траумата бара етички и дискурзивни стратегии за да стане видлива, а не само „снимена“. На овој начин, режисерите ги комбинираат принципите на реалност, медиумска артикулација и актуализација на траумата во комплементарни пристапи: едниот е повеќе интроспективен и субјективен, другиот повеќе аналитички и просторно ориентиран.

Заклучок

Двата филма ја прошируваат дефиницијата на документарниот медиум – првиот преку

форензичка меморија на траума, вториот преку социјален процес на креација. Тие прикажуваат како современиот документарец може да биде медиум на социјална интервенција, архивска и колективна меморија, и визуелна и политичка критика.

Овие филмови покажуваат дека документарецот денес не е само запис на реалноста, туку активен учесник во создавање значење, согласно со највлијателните теории во филмските студии.

Литература

- Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bazin, Andre. 2005. *What is Cinema?* (Vol. 1, H. Gray, Trans.). University of California Press. (Оригинално издание 1967); Bazin, André. “*The Ontology of the Photographic Image*.” In *What Is Cinema?*, Volume 1, edited and translated by Hugh Gray, University of California Press, 2005.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary* (3rd ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Renov, Michael. 1993. *Theorizing Documentary*. London: Routledge.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Loreta Georgievska-Jakovleva

Reality and Trauma in Documentary Film
(*Silence of Reason* by Kumjana Novakova and *Iron Castle*
by Mitko Panov)
(Summary)

The study investigates the complexity of the relationship between reality and trauma in contemporary documentary film. Through the analysis of *Silence of Reason* and *Iron Castle*, it demonstrates that trauma cannot be directly articulated, but becomes visible through media strategies such as silence, extended shots, spatial exploration, and author–subject interaction. Both films confirm that the documentary is not merely a mirror of reality, but a critical and ethical mediator that actualizes and reconstructs traumatic memory, whether on individual or collective level.

Key words: documentary film, trauma, reality, media articulation, archival memory, space

Senka Anastasova

УДК 141.72:165



EPISTEMOLOGY OF FEMINIST DECOLONIALISM AND AESTHETICS OF BORDERLANDS

Key words: epistemology of borderlands, la mestiza, liminal spaces, necropolitics, epistemology of survival

Introduction

Epistemology of Borderlands. Epistemic Politics of Borderlands

No standard definition of the epistemology of borderlands exists. No standard unfolding for aesthetics and politics of the epistemes of borderlands. This study has its object of discussion looking upon the culture and the aesthetics of the borderlands today. The study has the aim to unfold the borderland through the spaces of displacements, violence, capitalism and distributions of the emancipatory strength to stay alive and to reconstruct the border(land) through the episteme and retelling traumatic stories. Some of the aspects this study would open overlaps with the form of essay – as a feminist genre for thinking difficult personal stories, through the epistemology of the borderlands.

I argue that the essay as a form - is a step beyond the scientific study, since it is always – already - in communication with the feminist epistemology and struggles that fundamentally interrogates questions of vital knowledge in times of crisis, such as wars, authority, legitimacy (it happens often while the surviving mode of the existence is happening, outside and inside the academy, confronting the codes, towards the critical form of inquiry and praxis. I argue in this text several aspects: 1) epistemology of borderlands includes different position for talking about ideology and injustices of existence and displacement; 2) I would explore this through the work of some of the main aesthetics aspects of borderlands, overlapped with the political (and necropolitical) distributions of the sensible, which is related to seeking a ground for a radical transformative episteme; 3) configuration of social inequalities take form within the intersec-

tion epistemology of the borderlands and perception of social reflections and acts. The aim is to discuss the aesthetics of the borderland through the risks of the neglected and forgotten voices in epistemology, and to recover the representational history and epistemology of the borderland through the emancipatory aesthetics and politics of the sensible “border” today, in times of global crisis.

Sandra Harding develops the concept of knowledge through the reinvestigation of power and the knowledge - Who produces knowledge? Under what conditions is a claim recognized as true? How do power relations shape the epistemic hierarchies? (Harding, 1991; Code, 1991; Collins, 2000). Inspired by Sandra Harding’s work, I argue that exploration of hierarchies in the knowledge appears from the sensing economy of the political science. The academic knowledge is deeply embedded in the oppressive social hierarchies in capitalism and the borderland is disappeared. Forcing “strong quotes” and “objectivity” in academic studies goes towards power dynamics and deletes the specific genre of expression – such as feminist essay and arguing the aesthetics of borderlands, through rethinking the epistemology. Hence, I argue that my study should be understood as an essay for rethinking the epistemology through the neglected voices of the borderlands, and uncovering the structural hierarchies. The first position to be closer to the unfolding aesthetics of the borderland is – through the epistemology of women’s lives. The embodied experience of displacements opens more complex epistemic positions for the subjects of displacements and the intimate knowl-

edge that includes as I say – the sensory capacity of the knowledge. Hence, I argue that the subject of displacements does not go through abstract knowledge and abstract reasoning of it, but the embodied experiences of the subjects of displacements live under structural oppression, traumatic experiences of the colonial violence, war, immigration, being in the context of constant survival mode. In such contexts, feminist knowledge becomes bounded to economical, ecological, political and social conditions. The subtitle of my essay I am writing now might be - Aesthetics of Borderlands Bodies – and it becomes not only subjects of knowledge, but sensory battle fields where the epistemic struggles occur—they are material and sensory active through being subjects of acting during the process of life and death. Those displaced subjects, from the borderlands perspective have become a part of the processes of subjecting in the production of borderlands, under suppression, and circulation of knowledge that is – not – yet - said.

Sandra Harding in the book *The Science Question in Feminism* (Harding, 1986) discusses the genderized sciences, public, official visible and dramatic aspects of the “official” sciences, and the non-official, less dramatic, private and invisible spheres of social life and organization in the sciences, based on “power relations, and hierarchical structures”(Harding, 1986: 121), and “androcentrism of science”(Harding, 1986: 133), vs. feminist object – relations analysis and choosing the aim of discussions. In that sense, this study I am writing as a form of essay, comes to appear important for the extensive analyses of the genre and

form to talk about scientific method related to feminist epistemology of the aesthetics of borderlands – the main object of my exploring the borderlands.

How to rediscover the stronger objectivity of the essay as a scientific study, from below?
Therefore I decided to leave
The country (Aztlán)
Therefore I have come as one charged with a special duty,
Because I have been given arrows and shields,
For waging war is my duty,
And on my expeditions I
Shall see all the lands,
I shall wait for the people and meet them
In all four quarters and I shall give them
Food to eat and drinks to quench their thirst
For here I shall unite all the different peoples!
Huitzilopochtli
speaking to the Azteca-Mexica
Gloria Anzaldúa *Borderlands* (Anzaldúa, 1987: 31)

Rethinking the aesthetics of borderlands leads me to the work of Gloria Anzaldúa and her theory of borderlands, where she situates epistemology within the lived realities of marginalized and hybridized spaces. Anzaldúa in *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (1987) discuss the emotions in the process of writing “objective” aspects, “the more intense the emotion is, the greater my reception of it” (Anzaldúa, 1987: 39), and she calls it *La facultad*, it is about the capacity to see in surface phenomena the meaning of deeper realities, to see the deep structures below the surface. It is about acute awareness mediated by the part of the psyche that does not speak, that communicates in images and symbols which are the faces of feel-

ings, that is behind which feelings reside/hide. I argue that here the experience of the self (soul) happens, related to the scientific method of arguing in the epistemology, so the new form of writing essays as a legitimate academic genre – appears. This method of *la facultad* – is the core center where the aesthetics of borderlands must happen.

... *la facultad*. But there is a deeper sensing that is another aspect of this faculty. It is anything that breaks into one’s everyday mode of perception, that causes a break in one’s defenses and resistance, anything that takes one from one’s habitual grounding, causes the depths to open up, causes a shift in perception. This shift in perception deepens the way we see concrete objects and people; the senses become so acute and piercing that we can see through things, view events in depth, a piercing that reaches the underworld (the realm of the soul). As we plunge vertically, the break, with its accompanying new seeing, makes us pay attention to the soul, and we are thus carried into awareness—an experiencing of soul (Self). We lose something in this mode of initiation, something is taken from us: our innocence, our unknowing ways, our safe and easy ignorance. There is a prejudice and a fear of the dark, chthonic (underworld), material such as depression, illness, death and the violations that can bring on this break. Confronting anything that tears the fabric of our everyday mode of consciousness and that thrusts us into a less literal and more psychic sense of reality increases awareness and *la facultad*.

Gloria Anzaldúa *Borderlands* (Anzaldúa, 1987: 39)

I read Anzaldúa’s border - not merely as a geographic or political site but as an epistemic space

where intersectional aspects of poetics and politics of the borderlands appear - language, colonial histories, hybrid spaces, dialectical and embodied ways of knowing. Aesthetics of the border's epistemologies is aesthetics of resist against hierarchical, and colonial knowledge paradigms. Aesthetics of the borders is *intersectional, situated, contextual, related to experiential knowledges* of the body in – between, against discourses of power, always already in survival mode of being. This essay explores how a feminist social epistemology rooted in aesthetics and politics of borderlands illuminates the intimate knowledge, power, and survival, particularly under necropolitical conditions where migrant bodies are disposable. Anzaldúa's epistemic insights are close to María Lugones's decolonial feminism, which exposes coloniality in gendered epistemologies, and even more closer to Lauren Berlant's analysis of precarity and affect of the body. Maria Lugones in "Toward a Decolonial Feminism" discusses the hierarchy of the performance in sciences through the concept of "colonial civilizing mission" (Lugones, 2010a: 744), which is the euphemistic mask of brutal access to people's bodies through unimaginable exploitation, violent sexual violation, systematic terror. This mission uses the hierarchical gender dichotomy as a judgment, though the attainment of dichotomous gendering for the colonized, is not the point of the normative judgement. The embodied and emotional dimensions of survival borderland subjects are related to structural violence. Hence, in this essay, I argue that the concept of aesthetics of borderlands and the colonialism is related to the dehumaniza-

tion constitutive of the coloniality of being. The civilizing transformation justified the colonization of the memory. Here comes the concept of theorizing resistance in epistemology of the borderlands.

In my essay "Intersectional Humanism" (Anastasova, 2022) which is a rethinking of the work of Hegel and Raya Dunayevskaya, I argue that forms of liberations are dialectical, hence, the intersectional feminist epistemology has many epistemic positions as - intersection of embodiment, displacement, marginalized bodies, in-between border bodies. If Sandra Harding emphasizes that scientific knowledge influenced by social location, then the body from the margins – is the body that comes from the *blind spots* in dominant epistemologies. Aesthetics and politics of borderlands, is about how knowledge production perpetuates inequality and the will to survive, legal or illegal. The body from the margins at the borderland exposes the limitations of hegemonic assumptions. Maria Lugones expresses this in a way that thinking the coloniality of gender enables to understand the oppressive imposition as a complex interaction of economic, racializing, and gendering systems in which every person in the colonial encounter can be found as "a live, historical, fully described being" (Lugones, 2010a: 747). How the body in survival mood feels the knowledge? Lugones discusses this through the hierarchical dichotomy that constitutes the subjectification of the colonized. And this brings the core aspect of the developing the active subjectivity of the colonized against the colonial invasion of self in community from the inhabitation of that self. (Lugones, 2010a: 749)

Border thinking ... is a logical consequence difference. . . . [T]he fractured locus of subaltern perspective defines border thinking the colonial difference, (x)

It is also the space where the restitution of is taking place and where border thinking is emerging

The colonial differences, around the planet, are the house where border epistemology dwells

Maria Lugones (Lugones, 2010a: 753)

When I am developing the new feminist epistemic and aesthetics thinking of the borders, then I think of the liminality of the border as a ground, as a space, and as borderlands – said with Gloria Anzaldúa words. What are the logic of dichotomies here? How to talk about feminist epistemology, aesthetics and politics of borders, and still how to build scientific stances through the form of an essay?¹ Audre Lorde in *Sister outsider – Essays and Speeches* (2007) opens another horizon for scientific thinking that is about the logic of dichotomies. And the logic is rooted always in the position of power. The multiplicity is never reduced.

I mark here the work of Patricia Hill Collins. Collins in “The Difference That Power Makes: Intersectionality, and Participatory Democracy” (2017) develops an epistemic perspective generated from the historically oppressed women, and unveils the structural contradictions inherent in dominant epistemic hierarchies. By acknowledging the situated knowledge of Black women, Patricia Hill Collins shows how epistemic authority is socially constructed and often complicit in maintaining

power asymmetries. Drawn by Collins the participatory democracy related to the borderlands opens aspirational social justice projects that take form through praxis of displacements and invisible politics, matrix of domination in neo-colonialist societies, where the body turns against the oppression. Lorraine Code in *Epistemic Responsibility* (2020) expresses that this knowledge is happening as a process of being in capacity to act, to survive. The knowing subject in surviving mode moves against the systematic failure (Code, 2020: xxiii). Going beyond traditional epistemology that prioritizes disembodied reason and abstract objectivity, often marginalizing embodied, emotional, relational, and political knowledge, I argue that feminist epistemology is strongly focused on embodied and experiential knowledge as a legitimate resistance against colonialism.

Migration and border violence are epistemic lines where conventional epistemic positions are not integrated for structural injustices.

Epistemology of the Border – Dialectic Liminal Spaces

Gloria Anzaldúa’s work, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* situates knowledge within the lived experiences of the U.S.-Mexico borderlands. The border is both material and metaphorical, an “open wound” (una herida abierta) that bleeds, representing the historical and ongoing vi-

¹ This essay “Epistemology of Feminist Decolonialism and Aesthetics of Borderlands” has been redacted by the journal *Context*, in June, 2026, with a note – not to be written as an essay, but as a “scientific study”, which, again, I think and feel, urges the importance of the exploring, what stays between science and the philosophical – artistic - performative form of expression, such as essay is?

olence of colonialism, racialization, and gendered oppression (Anzaldúa, 1987: 25).

For Anzaldúa, the border is not a faceless, neutral geographic boundary but an epistemic space where knowledge is produced through intersection, hybridity, and contradiction. It is a space where politics of resistance and cultures collide, where languages intersect, challenging monolingual epistemic norms, where social identities are repeatedly negotiated, disciplined, and contested. Migrant and Borderlands Bodies become sites of inclusion, exclusion, and survival struggles. This conceptualization gives another aspect of intersectional epistemology, I argue that the sensory - skin - knowledge is not discovered in isolation or abstraction but emerges from the living in and negotiating liminal, dialectical spaces.

Anzaldúa introduces the concept of La Mestiza Consciousness as Epistemic Praxis - *la mestiza consciousness* as both identity and epistemic methodology. The *mestiza* navigates multiple, dialectical realities, developing what she terms a *tolerance for ambiguity* (Anzaldúa, 1987: 99). I read through her work the sensory knowledge of the dialectical understanding of the body against the rigid binary positions, against dominant epistemologies. The epistemic practices of *la mestiza* are in relation to interrogating categorical hierarchies, rather than assimilating, the *mestiza* questions the very structures that define the norm and the margin. In this sense the sensory knowledge should come from below, from in-between spaces, embracing dialectical positions, instead of resolving them. This is important for feminist epistemology and intersectional feminist epistemology, because of the embod-

ied sensory knowing and feeling – the borderland body itself becomes a site of epistemic authority, particularly as lived experience at the margins and always already in the mode of survival and pain. This in-between epistemology destabilizes the presumed rigid positions of dominant knowledge and refuses the “objective” observer. For Anzaldúa, the *mestiza* produces knowledge precisely because she exists at the margins, navigating epistemic, social, and cultural contradictions. For me, the *mestiza* produces sensory knowledge that opens aesthetics of resistance against rigid structures of power, against colonial epistemic norms. This creates space for epistemologies that would disrupt the hegemony of monolingual, standardized knowledge. Following Anzaldúa, the sensory knowledge is a part of linguistic and cultural position of the knower. This insight is crucial for understanding epistemology in borderlands, where linguistic multiplicity enables forms of resistance and critical reflection unavailable to dominant epistemic regimes.

Conclusion

Borderlands and Necropolitics - Towards the Feminist Epistemology of Survival

Feminist epistemology and aesthetics of borderlands stays in front of the new epistemic challenges in front of the wars of 21 century – somewhere between - bodies that know and bodies that die. Achille Mbembe’s theory of necropolitics examines how sovereignty exercises control over life and death. Necropolitical regimes determine

which lives are expendable, which deaths are visible, and which bodies can be ignored or erased, but more important it is not situated in the national sphere of political studies (Mbembe, 2003: 11). This open empirical and philosophical questions. The border is a quintessential necropolitical space: migrant bodies are surveilled, criminalized, and often rendered disposable. These deaths are not incidental but are structured by economic inequality, racialized state policies, and global capitalism. In necropolitical regimes death becomes a political instrument, the living are disciplined and surveilled to maintain social hierarchies, some bodies are socially dead even while biologically alive. When Anzaldúa describes the border as an open wound, she anticipates the necropolitical violence faced by politics of migrants. After 21th century wars and threatening of nuclear weapons, bodies die attempting to cross deserts or seas; these deaths are often unrecorded or depersonalized. Unknown. Those who survive are continually subject to displacements, and limitations, and a part of structural forms of control, or illegal, faceless, the rest part of the systemic oppression and discourse of power. Migrant deaths reveal the epistemic violence of erasure - their experiences are rarely acknowledged as knowledge or testimony. What one does read from the border epistemology of Anzaldúa? That these deaths encode critical information about structural power and exclusion. By failing to recognize these lives as epistemically meaningful, dominant knowledge systems perpetuate colonial and necropolitical logics.

Whitin these perspective, there are several lines that must be included in the conclusion of this essay.

First, in decolonial feminist epistemology of María Lugones I read that Lugones's work complements Gloria Anzaldúa by addressing the colonial production of gender and knowledge. She critiques Western feminist epistemology for ignoring colonial histories and intersectional oppression (Lugones, 2007, 2010). Lugones demonstrates that colonialism reorganized Indigenous and African social systems, producing gender categories as tools of control. This coloniality of gender shapes who is recognized as a knower and whose epistemologies are marginalized. Knowledge production cannot be neutral; it is always embedded within historical, racial, and colonial structures. To talk about modernity is really to talk about coloniality, for modernity requires coloniality to constitute itself (Lugones, 2007). Lugones introduces the epistemic capacity to understand and inhabit another's world. This method aligns with Anzaldúa's border epistemology, emphasizing: empathy as cognitive tool, recognition of difference as epistemic resource, hybrid epistemologies that emerge from lived experiences of margins and oppression.

Second, I argue that decolonial feminist epistemology insists on another knowledge that must account for sensory and lived experiences of those historically excluded, being in-between, being on the edge of, always already. Or, in the Lauren Berlant's work it has always been about the concept of politics of Affect and epistemic conditions that shape survival circumstance of the subjects of surviving, as she says under structural violence (Berlant, 2011). It could be social and epistemic injustice: those living in precarious conditions must constantly negotiate knowledge, hope, and survival strategies. Later, migrants and refugees live in

uncertainty, affecting what they know and can act upon. Uncertain life produces epistemic reflexivity, as survival depends on reading power structures and anticipating danger. Affect and emotions are not secondary to knowledge, they are integral to understanding political and social realities, always neglected. In necropolitical contexts, Berlant's work emphasizes that knowledge is felt in the body, highlighting the embodied dimension of epistemology. And that is what I call epistemic evidence. Looking for epistemic evidence. Ignored slow dying of the subject in between – under structural violence, state neglect, and racialized economic logics. Feminist decolonial epistemology demands that these deaths be recognized as evidence rather than one more number. The evidence must be hidden, not reported to media cycles. Those ignored bodies are invisible in epistemic frame that privilege legal or political recognition. Those ignored but alive – but vanished bodies – are already erased from the social knowledge, perpetuating colonial and necropolitical hierarchies.

Third, Anzaldúa's border epistemology contends that these bodies know something crucial about power—their deaths encode lessons about structural exclusion, racial capitalism, and the limits of dominant epistemic recognition. Hence, it's always been a try to find another position to think and feel.

Developing a feminist social epistemology attentive to Anzaldúa I argue that the feminist epistemology reframe epistemology around – the survival mode of the subject of 21st century in context of

capitalism and war machine today. *La mestiza* embodies knowledge that arises from contradiction, hybridity, and negotiation. Feminist epistemology of survival is not merely biological but epistemic: it requires maintaining the capacity to feel, to know, interpret, resist, and reinterpret amidst systemic violence and discourses of power in capitalism and techno-feudalism. Lugones's world-traveling and Berlant's affect theory gives aspects of the epistemology that resists the erasure of the margins, and knowledge – in – between margins, recognizes empathy and vulnerability as epistemically meaningful, rejects normalization of the violence and grand narratives. This epistemology is politically transformative, against colonialism, and necropolitical regimes. Hence, this feminist political epistemology is sensitive to epistemic justice beyond borders, that involves resistance to colonial epistemologies that marginalize hybrid, embodied knowers, and stays against persistent epistemic hierarchies that privilege binaries over complex lived experiences.

The conclusion remarks of this essay shows that borderlands epistemology related feminist political epistemology with a radical alternative: knowledge that emerges from the intersection, different form of saying and writing, new feminist voices looking and exploring another form of traces, fulfillment of gaps, contradiction, hybridity, and survival in the global world of crisis. In a current world of militarized borders, war, racial capitalism, and epistemic violence, such epistemologies are focused on justice, survival, sensory embodiment of the voice and truth.

References

- Anastasova, Senka. 2022. Intersectional Humanism
https://www.radicalphilosophy.com/wp-content/uploads/2022/05/rp212_anastasova.pdf (Пристапено на 11.6.2026)
- Anastasova, Senka. 2024. *Political Narratosophy: From Theory of Narration to Politics of Imagination*, New York: Routledge Press
- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press
- Code, Lorraine. 2006. *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*, Ithaca: Cornell University Press.
- Code, Lorraine. 2020. *Epistemic Responsibility*. State University of New York.
- Collins, Patricia Hill. 2017. The Difference That Power Makes: Intersectionality, and Participatory Democracy, *Investigaciones Feministas* 8(1):19-39
https://www.researchgate.net/publication/318024972_The_Difference_That_Power_Makes_Intersectionality_and_Participatory_Democracy (Пристапено на 11.6.2026)
- Collins, Patricia Hill. 2000. *Black Feminist Thought*, New York: Routledge.
- Harding, Sandra. 1991. *Whose Science? Whose Knowledge?* Ithaca: Cornell University Press.
- Lugones, Maria. 2007. 'Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System', In *Hypatia*, vol. 22, no. 1, pp. 186–209.
- Lugones, Maria. 2010. *Coloniality and Gender*, Durham: Duke University Press.
- Lugones, Maria. 2010a. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia* vol. 25. No 4 (Fall).
- Mbembe, Achille. 2003. 'Necropolitics', IN *Public Culture*, vol. 15, no. 1, pp. 11–40.

Сенка Анастасова

Епистемологија на феминистичкиот деколонијализам и
 естетика на граничните подрачја
 (Резиме)

Есејот го истражува феминистичкиот деколонијалитет како метод и праксис на отелотворување на сепитилниот сознаен опит и политиката на граничните подрачја (borderlands). Во овој контекст се елаборира на кој начин феминистичката епистемологија отвора нови димензии во рамките на специфичните конфликти и злосторства против човештвото (војни, раселувања, барање азил). Чинот на дислокација на деколонијалните

тела во новиот меѓупростор и меѓуместо, како и некрополитичкото насилство на капитализмот, поттикнуваат критичко преиспитување на онтоепистемолошките и политичките импликации на граничните подрачја на раселеноста и „битието-во-желбата-за-преживување“ – како единствен можен радикален феминистички чин на мислење и дејствување.

Овој епистемолошко-политички правец на редефинирање на епистемата на граничните простори, некрозата и политиката, го сочинува вториот дел од елаборацијата во есејот. Целта е да се аргументира дека феминистичкиот деколонијалитет е вкоренет во економската неправда, како и во историскиот и расниот материјализам. Овој пристап ги следи капиталистичките редефинирања на трансформативната правда и феминистичката неправда, кои сè уште претставуваат отворен процес на нелинеарна епистемологија и мисловен процес исполнет со дисконтинуитети, амплитуди и борби за опстанок.

Наведените концепти се истражуваат низ призмата на актуелните масовни процеси на миграција, војни, колонијални претензии, расен капитализам, присилни миграции, системи на насилство и невидливо насилство. Тие се третираат како нови парадигми за промислување на епистемологијата на феминистичкиот социјален деколонијалитет денес, во постковид периодот и помеѓу световите на дистописката сегашност на војни и воена некрофилија. Надежта на феминистичката епистемологија против колонијализмот е вкоренета во новото читање на феминистичкиот предизвик против војната и во отворањето простор за најупорните форми на маргинализација во рамките на епистемичката дисциплина и интерсекционалноста.

Клучни зборови: епистемологија на граничните подрачја, *la mestiza* (хибриден идентитет), лиминални простори, некрополитика, епистемологија на преживувањето

Ема Лакинска
Владимир Мартиновски

УДК 069-028.274
 УДК 930.85:004.9 (497.7)

ТЕОРИСКИ АСПЕКТИ НА ВИРТУЕЛНИТЕ МУЗЕИ¹

Клучни зборови: музеј, виртуелно, дигитално, дигитализација, дигитална хуманистика

Вовед

Виртуелните музеи се сè поприсутна алатка во рамките на дигиталната хуманистика. Тие претставуваат културни простори кои во својата структура се интерактивни, мултимодални и нелинеарни и на тој начин отвораат нови можности за истражување, интерпретација или продукција на хуманистичкото знаење.

Во ова поле припаѓа и проектот „Виртуелен музеј Конески“, чиј носител е Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ при УКИМ, кој го спојува заедничкиот труд на пет институции меѓу кои: Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ), Институтот за ма-

кедонски јазик „Крсте Мисирков“ (ИМЈ) и Институтот за македонска литература (ИМЛ), а своја поддршка како партнер дава и Факултетот за електротехнички и информациски технологии (ФЕИТ). Па така, носител на проектот е проф. д-р Руска Ивановска-Наскова од Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, како главен истражувач, а меѓу останатите истражувачи се вбројуваат: проф. д-р Владимир Мартиновски (ФЛФ, истражувач), проф. д-р Бранимир Геразов (ФЕИТ, истражувач), доц. д-р Ема Лакинска (ИМЛ, помлад истражувач), доц. д-р Марија Пандева (ИМЈ, помлад истражувач), д-р Давор Јанкулоски (ИЦАЈ, МАНУ, помлад истражувач), како и Љубомир Ѓоревски (архи-

¹ Оваа статија е коавторски труд во рамки на националниот проект „Виртуелен музеј Конески“, на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје, реализиран со поддршка од Министерството за образование и наука на РС Македонија, преку конкурсот за распределба на средства за финансирање на научноистражувачки проекти на државните универзитети/научни институти/МАНУ за 2025 година.

вист) и Иван Блажев (архивист-фотограф) од Архивот „Харалампие Поленаковиќ“ на МАНУ.

Овој проект има повеќеслојна цел, која е главно образовно-културна. Неговата главна задача е дигитално зачувување, претставување и промоција на животот и делото на Блаже Конески преку современи виртуелни алатки, достапни за поширока јавност. Поконкретно, проектот се стреми кон зачувување на културното наследство преку дигитализација и систематизација на архивските материјали (ракописи, фотографии, документи, дела) од легатот на Блаже Конески. Тој има образовна вредност, преку создавање на ресурс што може да се користи во наставата, истражувањата и самообразованието (ученици, студенти, наставници).

Важен е и стремежот за приближување на Блаже Конески до младите генерации преку интерактивна и дигитална форма, која е поблиска и поатрактивна од класичните музеи или учебници. Создавањето на виртуелен музеј кој го содржи легатот на Блаже Конески во Архивот во МАНУ го прави неговото дело подостапно, без географски или физички ограничувања. Се разбира, сево ова придонесува кон афирмација на македонскиот јазик, литература и култура, имајќи превид дека Блаже Конески е клучната фигура во овие домени. Во поширока смисла проектот ги следи современите трендови на дигиталната хуманистика и виртуелните музеи, кои подразбираат културата и науката да се пренесуваат и преку дигитални платформи, а не само преку физички простори.

За потребата и целисходноста на едно вакво институционално вмрежување и за дигитализа-

ција на архивската граѓа на значајните културни и книжевни дејци, како што е и Блаже Конески, научните работници апелирале и пишувале во многу пригоди во минатото. Овде само накратко би издвоиле само еден труд од ваква природа, насловен „Систематизација на книжевната меморија: книжевни архиви, музеи, дигитални колекции“ од Соња Стојменска-Елзесер, кој претставува составен дел од нејзината книга *Книжевен бинокулар* (2022). Во овој труд, Стојменска-Елзесер зборува за потребата од систематизација и дигитализација на културната меморија содржана во книжевните музеи, разгледувајќи ја состојбата во дел од институциите кои се одговорни за архивирање и обработка на оваа граѓа, како што се Институтот за македонска литература, Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Државниот архив на Република Македонија, НУБ „Климент Охридски“.

Согледувајќи ја состојбата на терен, таа пишува: „Оттаму, нужно е ден поскоро, веднаш, да се започне еден таков интердисциплинарен проект кој, покрај истражувачката дејност на ИМЛ, би ги обединил и сите споменати институции и различните профили и ресурси за да се оствари и едно дигитално поврзување и вмрежување на сите постоечки фондови на книжевно-историски факти, но и на дополнителната граѓа од друг документаристички тип и од различни медиуми. Ако веќе постојат неколку спомен-куќи и спомен-соби посветени на писатели, ако веќе библиотечните фондови имаат започнато обработување и складирање на релевантни документи за книжевниот живот, ако архивите од своите општи збирки

ги извлекат книжевно-историските релевантни материјали и ако сите тие се поврзат дигитално во еден виртуелен музеј на македонската литература, има надеж дека можеби ќе се фати чекор со постојните трендови во колектирањето и проследувањето на книжевната меморија.“ (Стојменска-Елзесер, 2022: 54-55)

Иако авторката овде ја поставува проблематиката пошироко, таа сепак зборува за создавање на книжевни музеи, кои по својата природа, иако не се исти, одат во истиот правец како и виртуелните. Конкретно за категоријата *книжевен музеј* во виорот на новото време таа пишува: „Книжевните музеи веќе не се само прашливи стари куќи во кои некогаш живеел автор на познати книжевни дела и не се единствено во функција на одржувањето на култот на личноста на авторот, туку прераснуваат во вистински интерактивни жаришта за поттикнување на односот кон литературата кај пошироката јавност и за приближување на инаку тешко совладливите историски факти кон младата публика на лежерен и пријатен начин соодветен на стилот на живеење на современото доба.“ (Стојменска-Елзесер, 2022: 55)

Потребата од еден ваков проект, а воедно и неговата непроценлива важност во денешниот миг е содржана и во самиот заклучок на овој труд: „Имајќи ги како пример искуствата на низа успешни проекти од оваа област во светот, сметаме дека е неопходно да се спроведат акција, проект, стратегија за систематизирање на книжевната меморија кај нас врз научна подлога, но на современ и атрактивен начин, при што Институтот за македонска литература, заедно

со низата други компатибилни институции, би требало да има важна улога и како поттикнувач, и како реализатор на таа широка платформа“ (Стојменска-Елзесер, 2022: 57-58). Токму овде ги гледаме и читаме и главните цели и задачи на проектот „Виртуелен музеј Конески“.

Кон клучната терминологија

Имајќи предвид дека проектот „Виртуелен музеј Конески“ е пионерски потфат од овој вид, во кој се вклучени пет институции, логично се наметна потребата од дефинирање на клучната терминологија. Затоа, во овој труд ќе се обидеме накратко да ги дефинираме основните клучни поими: музеј, виртуелно, дигитално, дигитализација и дигитална хуманистика.

Од етимолошки аспект, терминот *музеј* потекнува од старогрчкиот поим *μουσεῖον* (*mouseteion*), што означува место посветено на музите — божиците на уметноста, меморијата и знаењето. Во контекст на Античка Грција, музејот не бил изложбена институција, туку интелектуален и сакрален простор за истражување и инспирација. Низ вековите, топографијата на музејот се трансформирала од светилиште на знаењето, преку приватни собиралишта сè до јавни институции на модерното време, но и на современи дигитални и виртуелни простори на иднината, во кои музејот функционира како мрежен и интерпретативен културен простор, притоа надминувајќи ја својата физичка локација.

Иако постојат различни дефиниции за тоа што претставува музејот, она што ги обедину-

ва е што е дефиниран како простор за акумулација на знаење. Всушност, ќе спомнеме дел од нив: Илијан Хупер-Гринхил (Hooper-Greenhill, 2000) го дефинира музејот како постојан процес на комуникација и учење, простор во кој знаењето се создава наместо само да се пренесува; Тони Бенет (Bennett, 1995) го анализира музејот од општествен аспект, па за него пишува дека претставува идеолошка алатка која има политичка моќ, која помага во доброто владеење и во социјалната дисциплина, преку организација на знаењето, а со тоа и обликување на јавното знаење и мислење; Мишел Фуко (Foucault, 1986) во последниот свој труд, непосредно пред смртта, пишува дека музејот претставува *хетеротопија* која ја опишува како просторно-временски конструкт во кој се допираат минатото и иднината, а на тој начин се зачувува знаењето; Рос Пери (Parry, 2010) зборува за виртуелните музеи во контекст на дигиталната култура, па музејот го опишува не како физичка зграда, туку како хибридна и мрежна институција. Па така, сите дефиниции одат во прилог на тоа дека музејот претставува простор за акумулирање на знаење, независно од типот на знаењето.

Етимолошки, поимот *виртуелно* има латинска основа и потекнува од два термина: *virtus*, со значење способност, сила, моќ, потенцијал, и *virtualis* што го опишува она што има можност и потенцијал, но ненужно постои во актуелниот миг. За значењето на овој термин пишувале многу мислители, од Аристотел, преку Тома Аквински, па сè до Пирс, Бодријар и Леви. Со развојот на хуманистиката и отворањето на полето

на дигиталната хуманистика, поимот *виртуелно* еволуира значенски и се адаптира на новите текови. Ако неговото значење кај Пирс (1902) на почетокот на дваесеттиот век се едначеше со „нереално“, кон крајот на векот, пред појавата на интернетот, оваа перспектива е надмината. Во делото *Qu'est-ce que le virtuel?* (1995, *Што е виртуелното?*) на Пјер Леви, авторот длабински го анализира овој поим. Овде тој пишува дека виртуелното не му се спротивставува на реалното или вистинитото, туку на актуелното. Тој се повикува на тезите на Жил Делез во *Différence et répétition* (1968, *Разлика и повторување*) според кои виртуелната реалност претставува потенцијална, латентна реалност, која во себе содржи потенцијал да стане актуелна реалност. Па затоа, тој го дефинира виртуелното како режим на постоење што не е спротивен на реалното, туку на актуелното, при што процесот на актуализација претставува креативен процес на создавање, а не проста реализација на можното. Оттука, нештото може да биде виртуелно, како потенцијал или можност, без тоа да значи дека не постои воопшто или дека е невистинито.

Поимот *дигитално*, пак, не се однесува на суштината на постоењето на нештото, туку многу повеќе на неговата локација во просторот. Потекнува од латинското *digitus* со значење „прст“, или *digitalis* со значење „она што се однесува на прстите“. Во Толковниот речник на македонскиот јазик придавката *дигитален* е опишана на сличен начин: „што е управуван со допир на прстите, со копчиња“. Па така, *дигитално* е она што се наоѓа на допир од прстите. Тоа

упатува на користењето на прстите при пишувањето текст на тастатурата, клик на глумчето или на паметниот телефон. Рос Пери (Peru, 2010) пишува дека токму дигиталното го менува начинот на кој виртуелните музеи го наметнуваат својот авторитет, го менува искуството на посетителите и дава различен пристап кон колекциите.

Во истата насока, Толковниот речник на македонскиот јазик ја дефинира и именката *дигитализација* како „Воведување на дигитални уреди. Дигитализација на телефонската централа“. Пошироко, процесот на дигитализација подразбира дека просторот за експозиција и акумулација на знаењето повеќе не е физички, туку е виртуелен, дигитален, на еден клик, на дофат на прстите.

Полето на *дигиталната хуманистика* во својот опсег ги содржи поимите за кои пишувавме до овде. Дигиталната хуманистика како интердисциплинарно научно поле се наоѓа на пресекот на хуманистичките науки и компјутерските и дигитални методи на работа. Нејзината цел е пренесување на знаењето не само преку текст, туку и преку навигација во виртуелниот простор, интеракција, визуализација и мултимодалност. Токму во нејзините рамки, виртуелното, преку креативни алатки, станува актуелно.

Оваа нејзина мултимодалност подразбира користење на различни компјутерски методи и начини на пребарување на дигиталните архиви и корпуси на граѓа. Најпопуларни се методите на текстуално „рударење“ (text mining) и читање на далечина (distant reading). Но за кој ме-

тод и да се работи, во јадрото, или во заднината, дигиталната хуманистика применува три методи кои ја прават толкувач на книжевните и културните процеси. Имено, таа користи квантитативна анализа на текстот, просторно читање на културата и критички кодинг, кои во комбинација ја прават техничкиот уред интерпретативен ум, кој понатаму ги моделира културните феномени, создава дигитална уметност и интерактивни содржини. Со овие карактеристики дигиталната хуманистика не го зазема местото на класичната хуманистика, туку создава ново поле за нејзин развој.

Интересно за нашиот труд е и тоа дека самата дигитална хуманистика почнала да се развива со создавањето на првиот виртуелен музеј. За нејзин основоположник се смета језуитскиот свештеник Роберто Буса со неговото дело *Index Thomisticus* (1949 – 1970). Буса создал компјутерски модел за интерактивно пребарување врз корпусот филозофски текстови на Свети Тома Аквински. Неговото дело било и испечатено во 55 томови, но оваа форма не ја задоволрила визијата што ја имал, да создаде интерактивна платформа за пребарување на делото на Свети Тома Аквински. Со овој потфат Буса ги поставил темелите на компјутерската лингвистика во хуманистиката.

Виртуелните музеи, како една од алатките на дигиталната хуманистика, претставуваат нови медиуми за пренесување на знаењето, наспроти мислењето дека се само реплика на физичките музеи. Еден виртуелен музеј претставува дигитален културен простор, кој постои на интернет и содржи дигитално создаде-

ни објекти (слики или текст), кој нуди кураторска структура и интерпретација, а не само папка со фајлови. Наспроти класичното линеарно раскажување на приказните, виртуелниот музеј овозможува нелинеарно истражување, кое е блиско до современите теории за учењето.

Виртуелниот музеј функционира како дигитален архив и нуди истражувачки платформи кои се однесуваат на неговите корпуси за анализа. Па така, корисникот полесно може да пребарува, споредува, аотира и да поврзува знаења. Ова е возможно бидејќи виртуелниот музеј користи просторна и визуелна херменевтика, која во физичките музеи е фиксна. Распоредот на експонатите, врските во низа и можните патеки за нивно толкување влегуваат во дисциплината наречена *кураџорска интерпретација*, која според Јохана Дракер (Drucker, 2020) е клучен концепт на дигиталната хуманистика.

Разграничувања на концептите: имагинарен, сајбер и виртуелен музеј

Во делото *Имагинарни музеи (Les musées imaginaires, 2009)*, Владимир Мартиновски зборува за „музејот на имагинацијата“ како книжевен и културолошки конструкт: поетите можат да прават транспозиции и лирски реинтерпретации на ликовните дела во музеите, преобразувајќи ги во поетски пандани во имагинарните музеи. Овој идеален музеј, кој е создаден во поетската мисла и имагинација, не познава граници и ограничувања. Идејата за идеалниот имагинарен музеј на Мартиновски е поврзана со онаа на Андре Марло (1965), чиј идеален музеј

ги содржи сите уметнички дела кои луѓето ги сметаат за есенцијални.

Она што овој тип музеи го прави да биде мост меѓу класичниот и виртуелниот музеј е токму улогата на читателите во него. Имено, наместо пасивната улога во класичниот музеј, во имагинарниот музеј читателот активно учествува во неговото создавање. Како илустрација за оваа теза би можеле да ја посочиме токму песната „Посета на музеј“ од Блаже Конески, во која протагонистите од песната седнуваат меѓу две ремек-дела на светската модерна уметност, „Црвените лилии“ од Клод Моне и „Герника“ на Пабло Пикасо. Преку стиховите од песната на Конески, читателот е повикан да влезе во имагинарниот музеј на песната и да си ги замисли, т.е. да ги види именуваните ликовни дела.

Овој процес на реконтекстуализација е од клучно значење и за концептот на виртуелниот музеј, каде што преку изборот на компјутерски методи посетителот учествува во создавањето на искуството. Во овој контекст, пред да се осврнеме на концептот на „Виртуелниот музеј Конески“, токму улогата на посетителот на виртуелниот музеј, не само како пасивен набљудувач, ами како активен субјект кој стекнува нови знаења и естетски искуства, неопходна ни е уште една битна дистинкција што ја предлага Бернар Делош (Deloš, 2006) во знаменитата студија *Виртуелен музеј / Le musée virtuel*.

Имено, во „Речникот на поими“, со кој се заокружува студијата, Делош виртуелниот музеј го дефинира како „концепт кој воопштено ја означува проблематиката на поле-

то на *музејскошо*, односно ефектот на процесот на деконтекстуализација/реконтекстуализација, колекција на постојни замени која од *виртуелниот музеј* дава ист тип на информација.“ (Deloš, 2006: 224) Особен придонес кон феноменот на виртуелниот музеј Делош дава со инсистирањето да се направи разлика меѓу овој поим и поимот „сајбер музеј“, кој тој го објаснува како „информатизиран музеј кој го заменува или го дополнува музејот како институција, во облик на CD-ROM или веб-страница на интернет“ (исто).

Фондот „Блаже Конески“ од Архивот „Харалампие Поленаковиќ“ во МАНУ како основа за виртуелен и сајбер музеј

Оваа дистинкција се чини драгоцен а ако се има предвид хетерогениот состав на архивската граѓа од Фондот „Блаже Конески“ при МАНУ, која, согласно природата на текстовите и следејќи ги архивистичките протоколи, е поделена во следниве категории, т.е. „колекции“:

1. Документи
2. Песни
3. Прозни записи
- 4.1. Научни статии – лингвистика
- 4.2. Научни статии – книжевност
- 4.3. Белешки, ексцерпиран материјал и граѓа
5. Нотеси, тетратки
6. Книги, сепарати
- 7.1. Преводи и препевы на дела на Конески

7.2. Препевы од Конески на други автори или на свои дела

8.1. Писма до Конески од други

8.2. Писма од Конески до други

9.1. Новинарски статии од Конески

9.2. Новинарски статии и други текстови за Конески

9.3. Интервјуа со Конески

9.4. Поезија и проза на Конески објавени во печат

10. Фотографии

11. Плакети, дипломи, лични предмети

12. Други материјали

13. Говори и други текстови

Преку дигитализацијата на целокупниот фонд на оваа обемна архивска граѓа во прв ред се создава опус од дигитализирани материјали која токму поради реконтекстуализацијата од нивниот физички облик во дигитални записи, подразбира еден вид „удвојување“ преку дополнителен облик на конзервирање, но и создавање на паралелна база на дигитални записи, кои би можеле да ги идентификуваме со концептот на виртуелен музеј.

Но, како што и кај институционалните музеи сите артефакти не се поставени (ниту пак има место) во изложбените сали, така и во доменот на дигитализираните материјали неопходна е селекција, подредување и соодветно презентирање преку сајбер музејот, кој, во овој случај, би можеле да го идентификуваме со веб-страницата како пандан на „изложбен простор“ достапен до целата јавност.

Имајќи ги предвид можностите на дигиталните технологии, битно е да се истакне дека дигитализираните и систематизирани архивски единици во сајбер музејот можат да се презентираат и во текстуален облик, како скениран материјал, но постои потенцијал да станат достапни и во аудиоформат, што би овозможило достапност и до слабовидни или слепи лица. За разлика од физичките архивски материјали, дигитализираните можат да претрпат медиумски преобразби зависно од претпоставената публика. Таа реконтекстуализација е особено значајна од гледна точка на брзата достапност до материјалите како појдовна основа за научни истражувања, во овој случај на книжевниот и научниот опус на Конески, а особено на контекстот во кој се развивал неговиот творечки пат. Со оглед дека целата архивска граѓа е исцрпно опишана и систематизирана во збирки, пребарувањето на конкретните архивски единици, но и на целокупната граѓа (благодарение на метаподатоците и клучните зборови) им овозможува на научниците да истражуваат најразлични аспекти од научната и книжевната дејност на Блаже Конески.

Истражувањето на архивските материјали од Фондот „Блаже Конески“ несомнено би можело да ни понуди нови визури и нови читања на неговиот опус. Збирката „Документи“ нуди увид во значајни документи, со чија помош може да се реконструираат разновидни аспекти на општествениот контекст поврзан со творештвото на авторот. Песните и прозите од збирките „Песни“ и „Прозни записи“ токму поради трансформацијата на обликот (од ракопис,

машинопис со корекции до финални верзии) ни нудат увид во творечкиот процес и процесот на постепено дообликување на книжевните текстови. Истото важи и за артефактите од домениот на научните статии во областа на лингвистиката и книжевноста.

Многубројните белешки, ексцерпиран материјал и граѓа, од друга страна, ни нудат можност да ја проучуваме врската меѓу прочитаното, коментарираното и создаденото од страна на Конески и како научник, но и како писател, а во тој творечки дијалог меѓу прочитаното, анализираното и напишаното, засведочен преку белешките од нотесите и тетратките би можеле да бидат и дигитализираните материјали од збирките книги и нотеси. Уште од своите книжевни почетоци, па до последната, тестаментална стихозбирка *Црн овен* (1993) може да се забележат и творечки нишки меѓу препејувачката дејност и индивидуалното творештво на Блаже Конески, а збирките „Преводи и препеви на дела на Конески“ би можеле да ги трасираат главните трансверзали како на неговата меѓународна рецепција, така и стожерната улога на Конески како преведувач и медијатор меѓу други култури и македонската книжевност и култура.

Ниту еден автор не е изолиран од своите современници, како во земјата така и во странство, па затоа кореспонденцијата на Конески, поделена на две збирки „Писма до Конески од други“, како и „Писма од Конески до други“ може да ни го предочи авторот и низ визуратата на дијалогот со значајни лингвисти и писатели, а имајќи предвид дека кореспонденцијата е двонасочна, виртуелниот музеј Конески нужно ќе поттикне

и истражувања на други архивски фондови за евентуално да може да се реконструира целокупната епистоларна кореспонденција, која потенцијално би можела да биде предмет на истражувања на други странски или домашни (институционални или приватни) архиви, а евентуалната реконтекстуализација би можела да резултира и со епистоларни изданија. Публицистичкиот опус на Конески досега не е доволно истражуван, а колекцијата „Новинарски статии од Конески“ нуди широк увид и во овој аспект на неговиот општествен и културен ангажман.

Преку текстовите од збирката „Новинарски статии и други текстови за Конески“ може да се истражуваат координатите и амплитудите на критичката и културно-уметничката рецепција, како во македонската така и во пошироката југословенска или европска културна средина. Преку дигитализираниот материјал од зборката „Интервјуа со Конески“ се создава можност за минуциозно проследување на неговите искажани ставови и мислења, но и на сликата за него како јавна личност во конкретниот општествено-политички контекст.

Благодарение на архивските единици од колекцијата „Поезија и проза на Конески објавени во печат“ може да се споредуваат верзиите на текстовите од нивните први објави во јавноста (токму преку печатот и книжевната периодика), до нивните конечни верзии од авторските поетски или прозни книги. Имајќи ја предвид улогата на сликата во дигиталната доба и нејзината доминација во сајбер просторот, значаен сегмент од виртуелниот музеј би претставувала и збирката „Фотографии“, која е веќе дигитали-

зирана и евидентирана од страна на Иван Блажев. Покрај визуелните „траги“, сликата за Конески како меѓународно почитуван писател, научник и културен деец, се надополнува со архивските единици од колекцијата „Плакети, дипломи, лични предмети“, која ја сочинуваат токму многубројните документи кои се сведоштва за јавните признанија за улогата на овој научник и творец во доменот на образованието, науката, културата и уметноста.

Особено индикативно е дека мозаикот на виртуелниот музеј би бил недовршен без материјалите од најбројната збирка, која токму поради разновидноста е именувана со „Други материјали“, која опфаќа дури 37 % од целокупниот материјал од првите 30 кутии. Имајќи превид дека уште од ослободувањето, па сè до смртта, Конески бил активен и како говорник, збирката „Говори и други текстови“ опфаќа и артефакти кои ја дополнуваат сликата од аспект на неговиот влог како активен интелектуалец, вклучен и вграден во општествените текови и стожерни процеси за самобитноста и афирмацијата на македонскиот јазик, литература и култура.

Заклучни согледби

Оттука, би можеле да констатираме дека виртуелните музеи го надминуваат географскиот и економскиот пристап и со тоа носат демократизација и деколонизација на културата, преку вклучување на маргинализирани култури и воопшто преку принципот на мултивокалност, кој поддржува повеќе наративи за еден текст. Достапноста, видливоста и лесната пребарли-

вост на океанот архивски материјали овозможуваат нова инфраструктура за идни истражувања, национални и меѓународни научни проекти, како и популаризација на творештвото на Конески во доменот на лингвистичката и книжевната наука, како и во доменот на книжевно-то творештво.

Корисникот, или „посетителот“ на виртуелниот музеј е и самиот коинтерпретатор преку патеката на пребарување која ја избира, со

што значењето се создава во самата интеракција, како битна претпоставка за развојот на дигиталната хуманистика. Оттаму, значењето на виртуелниот музеј посветен на најважниот деец за македонскиот јазик, литература и култура и воопшто за македонскиот идентитет, Блаже Конески, е од стратешко значење како за македонската нација така и за интернационализацијата во проучувањето на неговиот слоевит опус.

Литература

- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Deloš, Bernar. 2006. *Virtuelni muzej*. (prev. V. Palović). Beograd: Clio.
- Drucker, Johanna. 2020. *Visualization an Interpretation. Humanistic Approaches to Display*, Los Angeles: MIT Press.
- Hamon Philipe, 2001. *Imageries - littérature et image au XIX^e siècle*, Paris: Librairie José Corti, 2001.
- Heffernan, James. *The Museum of Words*. Chichago University Press.
- Malraux, André. 1965. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Martinovski, Vladimir. 2009. *Les musées imaginaires*. Paris: L'Harmattan.
- Мартиновски. Владимир. 2009. *Слики за читање*. Скопје: Магор.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France
- Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel?*. Paris: La Découverte.
- Foucault, Michel. 1984. “Des espaces autres”, *Architecture / Mouvement / Continuité*, no. 5, pp. 46–49, Of Other Spaces (1967), Heterotopias. – Michel Foucault, Info.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge.
- Parry, Ross. 2010. *Museums in a Digital Age*. London and New York: Routledge.
- Стојменска-Елзесер, Соња. 2022. *Книжевен бинокулар*. Скопје: Институт за македонска литература.

**Ema Lakinska
Vladimir Martinovski**

Theoretical Aspects of Virtual Museums
(Summary)

Virtual museums are an increasingly prevalent tool within the digital humanities. They represent cultural spaces that are interactive, multimodal, and nonlinear in their structure, thus opening up new possibilities for research, interpretation, or production of humanistic knowledge. The project “Virtual Museum Koneski” has a multifaceted goal that is mainly educational and cultural. Its main task is the digital preservation, presentation and promotion of the life and work of Blaže Koneski (1921-1993) through modern virtual tools, accessible to the wider public. More specifically, the project strives to preserve cultural heritage, through the digitization and systematization of archival materials (manuscripts, photographs, documents, works) from the legacy of Blaže Koneski. It has educational value, by creating a resource that can be used in teaching, research and self-education.

Key words: museum, virtual, digital, digitization, digital humanities

Гоце Смилевски

УДК 82.0

УДК 159.942.5:821.163.3.09



ПРОЕКТОТ „ТРАУМАТА ВО ЛИТЕРАТУРАТА“ ВО КОНТЕКСТ НА СОВРЕМЕНИТЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРОУЧУВАЊА НА ТРАУМАТА

Клучни зборови: траума, литература, интердисциплинарност, проект, Ана Мартиноска

Уште на самите почетоци од востановувањето на Литературните студии на траумата (*Literary trauma studies*), посебен акцент се става на можноста резултатите од нивните истражувања да побудат интерес во јавноста и да излезат од кругот на академската заедница, со оглед на тоа што основното тежиште на кое е фокусирана научната работа во оваа сфера поврзува теми и допира горливи прашања во однос на човековата егзистенција, па оттаму тие резултати можат да се стекнат со поширок хоризонт на рецепција. Овој аспект на Литературните студии на траумата не треба да се гледа како еднонаасочно утилитаристички, во смисла дека научната заедница има корист од занимавањето со оваа дисциплина затоа што резултатите од работата ќе бидат повидливи за јавноста отколку во случај со поинаков пристап да биде истражувано едно книжевно дело. Ко-

риста од постоењето на Литературните студии на траумата и толкувањата на книжевни дела во нивни рамки е двонасочна: тие ѝ помагаат на пошироката читателска публика полесно да ги разбере слоевите на изразувањето на траумата во едно книжевно дело, нејзиното настанување, нејзините последици, нејзиното надминување. Исправајќи ги пред нас овие теми и прашања изразени во едно книжевно дело, тие се можност да нè освестат нас за траумите на другите, а во исто време и да нè поттикнат за соочување со сопствените трауми. Токму ваквите перспективи беа меѓу придвижувачките мотиви за осмислување на проектот „Траумата во литературата“ на Институтот за македонска литература при Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ во Скопје, кој започна минатата 2025 година, и кој ќе биде заокружен во тековнава 2026. Раководен од д-р Ана Мартиноска како главен

истражувач, проектот обединува дваесет и еден научник од Институтот за македонска литература, и тројца млади истражувачи, а кој се изведува во повеќе етапи. Централно место во тие етапи има меѓународната научна конференција која ќе биде остварена во мај оваа година¹, на која освен учесниците во проектот ќе учествуваат и неколку европски експерти, од што ќе произлезе и зборник кој ќе отвори простор за понатамошни трибини и дебати. Во елаборатот, Ана Мариноска се осврнува, меѓу другото, и на интердисциплинарниот карактер кој го најавуваат темите предложени од страна на истражувачите, и го определува проектот „Траумата во литературата“ како „актуелен академски предизвик“ (Мариноска, 2025: 3). Проучувањето на траумата во литературата ја одржува својата актуелност во изминативе три децении, уште од времето кога во својот програмски научен труд „За трауматското сознание и студиите по литература“, Џефри Хартман најавува и објавува: „Се раѓа теорија која се сосредоточува на односот помеѓу зборовите и траумата и која ни помага да 'ја читаме траумата' со помош на литературата“ (Hartman, 1995: 537). Константната актуелност на читањето на траумата со помош на литературата, како и на толкувањето на траумата изразена во литературата, веројатно се темели на еден пресврт кој Хартман го посочува, и кој не се однесува единствено на спецификите на проучувањето на книжевноста, туку и на тоа како општеството / јавноста гледа на хуманистичките науки. Имено, Харт-

ман истражувањето на траумата во книжевните дела го согледува како можност науката за книжевноста, но и хуманистиката во целост, да го премости однадвор наметнатиот и неприроден расцеп помеѓу „реалниот свет“ и „универзитетскиот, како едниот да е активистички и ангажиран, а другиот самовљубен и одвоен. Постои отвор што води од студиите за траума кон јавноста, особено прашањата за менталното здравје, отвор со етички, културни и религиозни импликации“ (Hartman, 1995: 543-544).

Траумата, како еден од феномените на човековата егзистенција изразен во литературните дела, останува дел од доминантните преокупации на современата литературна теорија и критика и три децении по научниот труд на Хартман. Изразот траума, кој доаѓа од старогрчкиот збор за *рана* (*τραῦμα*, *traûma*), првобитно се однесувал на физичка рана, но во текот на деветнаесеттиот век тој започнува да се поврзува со емоционалните рани: „Траумата се однесува на психолошка повреда, трајно оштетување сторено на поединци или групи предизвикано од трагични настани или тешки неволји“ (Davis, Meretoja, 2020: 1). Прашањата за траумата стануваат особен предизвик за науката по 1990 година, откако *Американската психијатриска асоцијација* официјално го вреднува феноменот на психолошката траума и ги дефинира карактеристиките и симптомите на болеста која наскоро ќе стане позната како посттравматско стресно нарушување (*Post-Traumatic Stress Disorder*, или скратено: *PTSD*). Отворање-

¹ Во периодот на подготовка на *Context/Контекст* 33, конференцијата е успешно одржана на 13-14 мај 2026 година.

то на овие прашања, дефинирањето на траумата и потрагата по одговори поврзани со неа, резултираат со создавање на Студии на траумата (*Trauma studies*), со кои се поврзани низа истражувања кои се занимаваат со ова подрачје. Студиите на траумата во последните неколку децении се од големо значење за културолошките и книжевните студии, овозможувајќи една нова теориска подлога за проучување на книжевните дела.

Како што наведуваат Колин Дејвис и Хана Меретоја во воведот кон хрестоматијата која е посветена на толкувањето на темата на траумата во литературата, „теоријата на траумата произлегува од сложената интеракција помеѓу страдањето, правото, етиката и медицината. Литературните студии на траумата (*Literary trauma studies*) како засебна гранка на дејност во хуманистичките науки има своја сопствена, но и поврзана и меѓузависна генеалогија“. Дејвис и Меретоја ја посочуваат целата полицентрична мапа на извори и влијанија во создавањето и развојот на овие студии: од „естетиката на романтизмот, психопатологијата од деветнаесеттиот век и психоанализата и психијатријата од дваесеттиот век, а во поново време и од етичките ставови изнесени во постструктурализмот, студиите за холокаустот, студиите за меморијата и постколонијалните студии“ (Davis, Meretoja, 2020: 3), а во најново време и од современите текови на научната мисла од областа на еокритиката, постхуманизмот и медицинските хуманистички науки. Во изминативе неколку децении траумата, која некогаш била интерес исклучиво на медицински

специјалисти и истражувачи, стана критичка парадигма која има големо влијание врз современата антропологија, историографија, социологија, како и на книжевната и културолошката теорија.

Хрестоматијата „Траума: истражувања во меморијата“ приредена од Кети Карут во 1995 година, се смета за своевидно инаугурирање на интердисциплинарноста при проучувањето на траумата. Ова дело, со оригиналниот колажен концепт кој подразбира обединување научни студии, интервјуа и записи од автори како Харолд Блум, Шошана Фелман, Дори Лауб, Клод Ланцман, опфаќа повеќе дисциплини, како што се психијатријата, литературата, филмот, со што Карут воспоставува начини и патокази за интердисциплинарно разбирање и говорене за траумата, кои до денес влијаат врз теоретичарите кои го даваат својот придонес во оваа област. Интердисциплинарниот пристап останува карактеристика и на следните дела на Карут, во кои таа ја истражува полицентричната структура изградена од заемните односи помеѓу траумата и литературата / филмот / историографијата.

Токму на неопходноста од интердисциплинарен пристап во остварувањето на проектот „Траумата во литературата“ инсистира Ана Мартиноска во својот елаборат: „Со оглед на тоа дека самата област на студиите по траума е врзана со психоаналитичкиот пристап во книжевноста, со социолошките и културолошките проучувања, со прашањата на етиката и филозофијата, тоа ќе значи вклучување на сознанија и научна апаратура од повеќе различни дисци-

плини и интердисциплинарен карактер, со што ќе понуди и основа за елаборирање на понатамошни можности за критичкото толкување на траумата“ (Мartiноска, 2025: 2). Интердисциплинарниот пристап во проучувањето на траумата е нужен колку во литературатната наука, толку и во останатите научни сфери кои се занимаваат со овој феномен на човековото постоење. Во оваа смисла Кети Карут ни посочува еден пример од психоанализата, поконкретно: потребата на Фројд да се сврти кон литературата при разбирањето и опишувањето на трауматското искуство. „Тоа е затоа што литературата, како и психоанализата, е заинтересирана за сложената врска помеѓу знаењето и незнаењето,“ пишува Карут, и заклучува: „И токму во специфичната точка каде што знаењето и незнаењето се пресекуваат, јазикот на литературата и психоаналитичката теорија на трауматското искуство прецизно се среќаваат“ (Caruth, 1996: 3). Оваа констатација на Карут ја отвора темата за односот меѓу траумата, јазикот и литературата, која до денес останува едно од клучните подрачја на интерес во студиите на траумата.

Осврнувајќи се на прашањата поврзани со односот помеѓу јазикот и траумата, Ана Мартиноска во елаборатот на проектот „Траумата во литературата“ пишува: „Низ различните периоди на историјата, и со тоа различните периоди во проучувањето на литературата, полето на траумата постојано се провлекувало, од модерната па сè до деконструкцијата како книжевен пристап кој ги бара трауматските синдроми не само во нашите тела и умови, туку и во самиот јазик“ (Мartiноска, 2025: 2). Траумата, која се

заснова на физичка или психичка повреда која остава долготрајни ментални лузни на субјектот кој ја искусил траумата, претставува личен одговор на драматични настани кои влијаат на емоционалното и/или когнитивното функционирање и можат да предизвикаат долготрајни психолошки изместувања. Истражувајќи го настанокот и развојот на теоријата на траумата, Никол Сутерлин посочува дека таа „се сосредоточува на односот помеѓу зборовите и траумата и ни помага да ја прочитае траумата со помош на книжевноста“, а она што е особено важно во истражувањето на теоретичарите кои се посветиле на оваа област е тоа што „го воочиле блискиот меѓуоднос помеѓу раната и зборот, помеѓу траумата и книжевноста, па дури и меѓу траумата и јазикот“ (Sütterlin, 2020: 18). Блискиот сооднос помеѓу раната и зборот, како и траумата и книжевноста, не значи дека станува збор за лесен начин на искажување на траумата во книжевна форма, ниту пак за едноставни пристапи кон толкувањето на траумата во книжевноста. Сродноста овде подразбира длабочина, а не леснотија. На овој аспект на сложеноста на изразувањето на траумата и на комплексноста на нејзиното толкување од страна на науката за книжевноста се фокусира и Мартиноска во елаборатот кон проектот, заклучувајќи: „овие иницијални проучувања на траумата покажаа дека таа предизвикува особено тешки проблеми во однос на нејзината репрезентација во литературата, па јасно е дека со време тие се продлабочуваат, еволуираат и добиваат нови форми“ (Мartiноска, 2025: 2). Една од најтешките фази во преживувањето на траумата е фаза-

та во која субјектот се обидува да го артикулира искуството кое го предизвикало страдањето. Од друга страна, токму преку артикулирањето на тоа искуство субјектот кој ја доживеал траумата може да најде утеха и средство преку кое ќе започне закрепнувањето. Веќе подолго време сè повеќе психолози гледаат на споделувањето на искуството како на неопходен терапевтски сегмент во соочувањето со последиците на траумата. Истражувањата на Џејмс Пенебејкер ги откриваат предностите на споделувањето наспроти потиснувањето, репресијата и инхибицијата на емоцијата (Pennebaker, 1995: 6), при што претворањето на емоциите и сликите во зборови ги трансформира начините на кои субјектот ја согледува и сфаќа траумата, водејќи кон нејзино прифаќање. Ваквите ставови ги делат и книжевните автор(к)и кога на литературата погледнуваат низ визурата на психологијата. Надоврзувајќи се на ставовите на теоретичарите на човековата психа кои се однесуваат на парадоксалноста дека она што не може да се спознае не може да биде опфатено преку јазикот, но може да биде претставено низ симболи и алегии, па на тој начин станува познато и може да се говори за него, Ени Финч вели: „Парадоксот изгледа јасен: она што не може да се содржи во зборовите, содржано е во зборовите. Силата на овој парадокс е во тоа што вообичаените зборови кои ги употребуваме во секојдневниот говор се трансформираат бидејќи поезијата ги чини моќни“ (Finch, 2005: 55). Овој парадокс на искажување на неискажливото во трауматското доживување преку литературата го има потенцирано и Хартман една деценија пред

Финч, посочувајќи ја литературата како сфера во која може да се изрази траумата затоа што литературата е „слушање на зборовите внатре зборовите“ (во оригиналот: “hearing of words within words”) (Hartman, 1995: 541). Анализирајќи ги односите помеѓу јазикот, болеста и траумата, Џо Вининг се повикува на изразот *сиромашноста на јазикот* (*poverty of language*) кој го има употребено Вирџинија Вулф кога, говорејќи за својата болест, се осврнува на немоќта на јазикот во целост да го искаже трауматското искуство на соочувањето со болеста и болувањето, на „суштинската неможност да ги изрази тие интензивни физички и ментални искуства преку зборови и наративна форма“ (Winning, 2020: 267). Толкувајќи автори кои во книжевна форма изразуваат слични искуства како она на Вулф, Вининг ги детектира кај нив „длабоките препреки во искажувањето на болката и болеста преку јазикот, и разорното дејство на тие состојби на наративното формирање.“ Но, токму тие препреки во изразувањето на траумата поврзана со болеста и болката се како круцијален дел од иницијациониот пат кон себеисцелувањето, кон доживувањето на себеси како целина. „Самиот чин на раскажување на настаните,“ вели Вининг, „самоприкажувањето во пишан облик, се начин за реконструирање на идентитетот и субјективност,“ затоа што „раскажувањето и себството се блиско поврзани“ (Winning, 2020: 268). Оттаму, таа борба да се стигне до способноста да се биде подготвен низ нарација да се соочи со траумата, а потоа и самото раскажување на траумата, има еден вид исцелувачко дејство, на повторен до-

пир на субјектот со самиот себе, по отуѓување-то од себе кое може да настане под влијание на болеста и болката.

Проектот „Траумата во литературата“ на Институтот за македонска литература, веќе во својата развојна фаза, преку одржаната работилница и подготовките за претстојната конференција како и зборникот во кој ќе бидат објавени научните трудови, ги најавува своите резултати и своето значење. На веќе одржаната работилница, како и на повеќе неформални средби, своите идеи ги изнесоа истражувачите кои учествуваат во проектот: д-р Ана Мартиноска, д-р Наташа Аврамовска, д-р Илија Велев, д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева, д-р Маја Јакимовска-Тошиќ, д-р Валентина Миронска-Христовска, д-р Јасмина Мојсиева-Гушева, д-р Соња Стојменска-Елзесер, д-р Мишел Павловски, д-р Африм Реџеџи, д-р Сарита Трајанова, д-р Гоце Смилевски, д-р Дарин Ангеловски, д-р Славчо Ковилоски, д-р Славица Петровска-Горѓевска, д-р Биљана Рајчинова-Николова, д-р Тамара Купева, д-р Ема Лакинска, м-р Жарко Иванов, м-р Ана Јовковска, м-р Марина Цветановска, сите од Институтот за македонска литература: како и м-р Винсент Вилчник, м-р Ѓоко Здравески и м-р Сара Цветановска. Елаборатот подготвен од Ана Мартиноска, а воедно и досега изложените резултати од истражувањата на научниот тим, како и темите предложени за претстојната меѓународна научна конференција, го потврдуваат местото на проектот „Траумата во литературата“ во контекст на современите меѓународни текови на проучувањето на траумата во литературата, особено со оние кни-

ги, зборници и проекти кои се посветуваат на анализирањето на овој феномен на човековото постоење во национални рамки, согласно и хипотезата изнесена во елаборатот на проектот каде фокусот е на „проследување на концептот на траумата во македонската литература од различни историски периоди“ (Мартоноска, 2025: 3). Меѓу нив спаѓаат и книгата „Читања на траумата, лудилото и телото“ од Сара Вуд Андерсон, кое е посветено на истражување на траумата во американската литература, како и зборникот „Етиката и траумата во современата британска фикција“, приреден од Сузана Онега и Жан Мишел Гато. Во текот на досегашните етапи во остварувањето на проектот, дел од истражувачите кои учествуваат во него се посветени на интердисциплинарно истражување на траумата во сферата на литературата и филмот. Оттаму, можеме да претпоставиме дека би можеле да бидат поставени извесни паралели помеѓу меѓународната научна конференција и зборникот кои ќе се остварат во рамките на проектот „Траумата во литературата“ со делата „Исцелување на историската траума во филмот и литературата на Јужна Кореја“ од Чунгмоо Чои, „Траумата, дисоцијацијата и повторното воспоставување во јапонската литература и филм“ од Дејвид Стал, како и „Историја на болката: траумата во модерната кинеска книжевност и филм“ од Мајкл Бери.

На крајот од текстов, како заклучок, би се вратиле на самиот негов почеток, на оние премиси за можноста што ја отвораат Литературните студии на траумата: преку анализата на книжевни дела да можеме да ја разбереме трау-

мата, да го сфатиме Другиот кој минува низ трауматски и посттрауматски искуства, да се соочиме со сопствените трауми. Да му погледнеме в очи на светот кој страда, и да умееме да му подадеме рака. Кети Карут во воведот на своето амблемско дело ја согледува нужноста од проучување на траумата во книжевноста во сооднос со актуелната (тогаш, пред триесет и една година) глобална ситуација поврзана со страдањето и траумата: „Во изминатите неколку години, јавниот интерес за страдањето поврзано со траумата, како и професионалните истражувања во оваа област, значително пораснаа, а со настаните во Босна и Херцеговина и зголеменото насилство во нашата земја, многу луѓе ја

препознаа итноста од учење повеќе за трауматската реакција на насилните настани и за начините за помагање во ублажување на страдањето“ (Caruth, 1995: vii). Несомнено е дека ако го погледнеме светот денес, ако не ги затвориме очите пред траумите и страдањата, и ако признаеме дека литературата е еден од патиштата кон Другиот и кон себе, ќе сфатиме дека проектот „Траумата во литературата“ е неопходен, и дека неговите резултати и влијание нема да бидат ограничени на периодот во кој треба да биде реализиран, туку ќе продолжат да делуваат и да повикуваат кон подлабоко разбирање на траумата, на страдањето, на себе и на другите.

Литература

- Мариноска, Ана. 2025. „Научноистражувачки проект Траумата во литературата.“ <https://iml.edu.mk/wp-content/uploads/2026/03/Проект-ТРАУМА-во-ЛИТЕРАТУРАТА-за-web.pdf> Пристапено на 22.03.2026.
- Anderson, Sara Wood. 2012. *Readings of Trauma, Madness, and the Body*. New York: Palgrave Macmillan.
- Armstrong, Charles I. 2020. “Trauma and poetry.” BO: Colin, D; Meretoja, H. (ed.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Pp. 296-304. London, New York: Routledge.
- Berry, Michael. 2011. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Caruth, Cathy. 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Choi, Chungmoo, 2020. *Healing Historical Trauma in South Korean Film and Literature*. London, New York: Routledge.
- Colin Davis and Hanna Meretoja. 2020. Introduction to literary trauma studies. BO: Colin, D; Meretoja, H. (ed.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Pp. 1-8. London, New York: Routledge.
- Finch, Annie. 2005. *The body of poetry: Essays on women, form and the poetic self*. Michigan: University of Michigan Press.
- Freud, Sigmund. 2006. *The Penguin Freud Reader*. Ed.: Philips, Adam. New York, London: Penguin Books.

- Hartman, Geoffrey H. 1995. „On Traumatic Knowledge and Literary Studies.“ *New Literary History*, Vol. 26, No. 3, pp. 537-563. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Kurvet-Käosaar, Leena. 2020. “Trauma and Life-Writing.” BO: Colin, D; Meretoja, H. (ed.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Pp. 305-316. London, New York: Routledge.
- Pennebaker, James W. 1998. *Emotion, Disclosure, and Health: An Overview*. BO: Pennebaker, J. W. (ed.), *Emotion, Disclosure, and Health*, pp. 3-11. Washington DC: American Psychological Association.
- Sütterlin, Nicole A. 2020. “History of trauma theory”. BO: Colin, D; Meretoja, H. (ed.), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Eds: Nadal, M., Calvo, M. Pp.11-22. London, New York: Routledge.
- Winning, Jo. 2020. “Trauma, illness and the medical humanities.” BO: Colin, D.; Meretoja, H. (ed.) *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Pp. 266-274. London, New York: Routledge.

Goce Smilevski

**The Project *Trauma In Literature* in the Context of Current
Interdisciplinary Trauma Studies
(Summary)**

This text explains and presents to the broader academic audience the scientific project of the Institute of Macedonian Literature in Skopje, entitled *Trauma in Literature*, which takes place during 2025 and 2026. This text provides an overview of the elaborate created by the project’s principal researcher Ana Martinoska, in which she defines the main directions and phases through which the project will proceed, as well as the goals and expected results. The text also contextualizes the project in relation to current trends in the field of Trauma Studies.

Key words: trauma, literature, interdisciplinarity, project, Ana Martinoska

Елена Карпузовска

УДК 821.112.2-32.09

**СРЕДЕ МАСКАРАДАТА НА ОГЛЕДАЛАТА:
КАРНЕВАЛСКАТА ФАНТАЗМАГОРИЗАЦИЈА НА
ЖИВОТОТ ВО ПРИНЦЕЗАТА БРАМБИЛА НА
Е. Т. А. ХОФМАН**

Клучни зборови: Е. Т. А. Хофман, книжевна фантастика, германски романтизам, интермедијалност, карневализација

*Да ја забораваме сејќа тѝаа на светѝов!
Фридрих Шилер, „Елизиум“
И живеам тѝака како некој друѝ да живеел во мене.
Сили Придом, „Крај на сонот“*

**За една варијација на
фанѝасѝичноѝо кај Хофман**

Во маестралниот расказ „Непознатиот пријател“ (1923) на рускиот нобеловец Иван Бунин, интригантната протагонистка се запрашува: „како може да го видиме во сонот тоа што никогаш не сме го виделе во животот? (...) Впрочем, ние дури не ги разбираме ниту своите сопствени соништа, творбите на својата сопствена вообразба. Наша ли е таа, таа вообразба или говорејќи поточно, сите нешта што ние ги именуваме како наши вообразби, наши замисли, наши мечти? На нашата волја ли се потчинуваме ние, стремејќи се кон таа или кон онаа

душа“ (Бунин, 1995: 363)? Расказот на Бунин еманира само суптилни наслутувања на очуднувачка аура, но неодрекливо е што со философската енигматичност, изненадувачки, задира во сржта на уметничката фантастика – во прашањето: каква е ноуменологијата на необјаснивото и натприродното, на оностраниот, трансцендентен, виш свет чиј логос господари со животот? Што се чудата? Зошто чудата се *чуда* само кога е невозможно да се објаснат, кога му се измолкнуваат на расудокот? Каков е скриениот механизам на нивното спроведување во материјалната стварност и најсуштествено то – дали не е уметничкото кредо на фантастичката трансфигурација на материјалната стварност, Впрочем, начин да се открие, или барем ноетски да се наслути *висѝинскоѝо* лице на стварноста? Дали во дијалектичкиот конфликт меѓу стварноста и сонот, меѓу рационал-

носта и лудилото, меѓу логиката и ирационалноста, меѓу прозата на емпиријата и поезијата на духот – всушност, не настанува единствено – уметничкиот ефект на фантастичното, туку и *единствена*, таинствена, но неприкосновено – *висока* актуализација на животот?! Овој репертоар од прашања е длабоко проникнат и во наративните фантазмагорични лавиринти на новелата „Принцезата Брамбила“ (1820) на германскиот романтичар Ернест Теодор Амадеус Хофман (1776 – 1822).

Настанокот на фантастичната литература – за детерминирањето на поетичката формула е заслужен токму Хофман, впрочем, започнува со генезата од народната сказна која еволуира во *уметничка сказна*, па сè до жанровската автономија на фантастичниот расказ. Евоцирајќи ја проникливата синтагма на Александар Блок за романтизмот како метафора за возвишено шесто сетило, неслучајно е што фантастиката е инаугурирана во оваа пресвртна епоха. Развојот на германскиот романтизам кон крајот на XVIII век и почетокот на XIX век нужно е поврзан со феноменот на симбиозата и интермедијалните синкретички проникнувања на литературата со останатите уметности. Оваа премиса ја афирмира и согледбата на Теофил Готје кога тој тврди дека „сферата на литературата се прошири и сега ја содржи во себе и сфера-

та на уметноста во својата неизмерна орбита“, поттикната од „привлечните форми“ на другите уметности кои ѝ го доближиле „сонот за убавината“ (Gautier, 1901: 18-19), што ги сугерира и антипозитивистичките романтичарски концепции за универзализмот и идеалот на космичкото единство меѓу човековото битие и онтолошката димензија на трансцендентната стварност, но и идеалот за синтеза на научните и уметничките епистемолошки системи. Според тоа, оправдана е и фасцинацијата и опсесијата на Хофман со музичката уметност, но и со опусот на францускиот барокен уметник и гравер – Жак Кало¹ – манифестирано во новелата или загадочната капричо-сказна – „Принцезата Брамбила“. Паратекстуалната индикација: „Капричо според Жак Кало“, инскрибирана од страна на Хофман – сугерира двоен, а дури и повеќезначен жанровски клуч. Од една страна, се упатува на *капричо* – термин со етимолошка историја во италијанскиот јазик (*capriccio*)², а позајмен од музичката уметност кој означува дело со игрива, жизнерадосна природа и непредвидливи, изненадувачки ритмички модуляции. Во ликовната и во архитектонската уметност, пак, терминот реферира на уметнички стил од епохата на ренесансата кој се одликува со визуелна очудувачка симбиоза

¹ Хофман како редок полимат, иако формално во прозата на животот извршувал граѓанска функција на судски советник, и самиот бил извонреден композитор, оперски и симфониски диригент, театарски сценограф, режисер, уметник, карикатурист, театарски и музички критичар. Неговата прва книга раскази од 1814 – 1815 г., впрочем, и ќе биде насловена *Фанџази во манирој на Кало*. Следствено, личноста на Хофман особено придонесува во развојот на феноменот на синтетичкото проникнување на уметностите – карактеристично за романтичарската естетика.

² Во лексичко значење на каприц, кудливост, сентиментално своеволие на склоностите во нечие поведење.

меѓу имагинарни, фантазмагорични и стварносни мотиви и изобразби. Жанровската интерференција помеѓу музичката и ликовната естетика, кон која во дијегезата се надоврзува и интермедијалното сродство со театарската уметност, Хофман го крунисува и со енигматичното посредство на барокната естетика на Кало, со што настанува средба меѓу музичката компонента на една „слободна, каприциозна композиција“ интонирана во имагинарен „стил на гротеска“ (Берновская, 1982: 220). Во комплексната систаса од фантастично-чудесни и необјасливи собитија во дијегезата, несомнено, Хофман изведува луцидно подражавање на моделот на уметничкото, музичко капричо, но едновременно, од жанровска визура, приказната фрагментарно може да се детерминира и како доследна уметничка сказна, како сказна-новела³ со мотивски одгласи од сказочните пиеси на Шекспир и Карло Гоци, како фантастична повест, но и како театрална сказна во стилот на италијанската *commedia dell'arte*. Всушност, и самиот Хофман верувал дека театрализацијата е најсоодветен модус преку кој

може да се ефектуира природната синкреза меѓу стварноста и фантастиката, со цел создавање на „романтичарската двосветовност“ (Карабегова, 1994: 65), поради што, оваа капричо-сказна отвора свет детерминиран од естетика на една фантазмагорично-поетска миракулизација која се актуализира на многубројни тематски и наратолошки рамништа.

Суштинската херменевтичка апорија во *Принцезајџа Брамбила* на Хофман се сокрива во жанровската дихотомичност, која, пак, ја имплицира проблематизацијата на феноменот на фантастичното, поточно, количеството на изведени фантастички лудизми, како и границите на сензибилизацијата на ирационалниот импресионизам на самата приказна. На рамниште на рецепција, во капричо сказната на Хофман, жанровската демаркација помеѓу *фантастично* и *сказочно* – е порозна и пречекорлива, а тие се фигуративно искажано – заканувачки настроени едно кон друго во поглед на нивната автономна онтолошка актуализација внатре дијегетичкиот универзум. Определбата за тоа дали приказната на Хофман е *фантастична* или претставува само *сказочно капричо*, каде

³ Жанровски, поимањето на приказната и како *фантастично-сказна новела* е мошне правилно. Според наративниот динамизам и фабуларната архитектоника, *Принцезајџа Брамбила* соодветствува со формалните одлики на новелата наследени уште од XIV век од *Декамерон* на Бокачо: заокружено и кратко предавање на фабуларните ситуации, брзи решавачки пресврти, сценска колажност и минимизирање на естетиката на детаљот. Гете, во дослук со етимолошката позадина на терминот, *новелата* ја дефинира како „собрание кое се случило неочекувано“, при што ја нагласува „вредноста на новоста, невообичаеноста и занимливоста; сè што предизвикува чудење, што ја буди фантазијата, ги допира чувствата, додека разумот останува пренебрегнат“ (*Rečnik književnih termina* 1986: 489). Овие карактеристики наполно се во дослук со природата на уметничката сказна која ги меланжира парадигмите на народната сказна, но „се стреми кон повисоки артистички цели за стилистичка елеганција и философска или алегорична функција“ (Stableford, 2005: 23) – одлики кои исцело го имплицираат и жанровскиот етимон на приказната на Хофман.

фантастичното се пројавува само како прелажлив, лудистички фантом-феномен – е амбивалентна и најмногу е обусловена од семантичката схема која читателот би ја прифатил. Имено, диегетичката (фикционална) рамка на фабулата актуализира онтолошка конфронтација не само на логичкиот емпириски поредок на стварноста наспроти феноменот на фантастичното, туку и онтолошко соперништво меѓу светот на чистото фантастично и светот на натприродно сказочното, светот на митско-бајковната миракулизација. Поинаку кажано, станува збор за загадочен модус преку кој Хофман ги противставува формулата на фантастичката имагинација и моделот на сказната, поради што, за теориски да се детерминира меланжот меѓу фантастичното и сказочното, но и да се иследат диегетичко-тематските демаркации на онтолошкото нетрпение меѓу светот на фантастичката изненада и светот на логосот на сказната – нека биде сугерирано да биде исползуван поимот – *фантазмајоризација* на емпирискиот поредок на логичката, референцијална стварност, со кој ќе биде определена феноменолошката хибридизација меѓу уметничката фантазма и бајковната митема, но и кој ќе покаже колку дијалектиката на фантастичното е во неспорна синтетичност со феноменот на карневализацијата и со импликациите од алегоричните семантизми иманентни на херменевтиката на сказната.

Огледала со две лица: фантастичниот лудизам и карневализацијата

Фантастичката ирационализација на стварноста во *Принцезата Брамбила* се одвива претежно во три доминантни и меѓусебно испреплетени тематски струи: 1. Топосот на двојништвото – изведен низ посредство на психолошкиот лудизам на фантастичката иронија и карневалската гротеска; 2. Феноменот на пандетерминизмот со што настанува онтолошки поредок на сепроникната мрежа од ситуации во кои ништо не е коинцидентно и случајно и сè е доведено во меѓусебна непосредна созвучност; 3. Ониричната скепса која ја загатнува порозната и вечно нерационализирана граница меѓу сонот и јавето. Причината поради која приказната на Хофман придобива качества на уметничка сказна е тоа што наративниот прелудиум е сопрво ситуиран во стварносен хронотоп, а ирационализацијата на животот ќе настапи постепено прикрадувајќи се според играта на законите на фантастичното. Со оглед на тоа што ефектуацијата на фантастичното настанува на границата меѓу чудесното и чудното, при конфронтацијата меѓу две стварности кои дисјунктивно се исклучуваат една со друга, фантастичната диегеза според заклучокот на Цветан Тодоров, нужно настапува развивајќи се од едно „совршено природно состојание, за потем да го досегне натприродното“ (Todorov, 1987: 174). Така, приказната на Хофман се отклучува во совршено спокојната и со ништо *сомнијелна* атмосфера во шивачката работилница на

мајсторот Бескапи. Младата шивачка Џачинта Соарди и нејзината старателка – шивачката Беатриче се претставени како ревносно работат над свечените костими за карневалот кој само што ќе започне во градот Рим. Играта со двата пара двојници, Хофман ја започнува со вообразбата на Џачинта која на необјаснив начин ќе доживува непрестајни психолошки метаморфози – во образот на имагинарната принцеза Брамбила, за напоредно да се манифестира и поистоветувањето на артистот Џилио Фава со принцот Корнелио Кјапери. Додека работи над фустанот за непознатата дама, младата Џачинта, гледајќи низ прозорецот во градот кој се подготвува за маскарадните свечености, тагува затоа што е невозможно да учествува на празничниот карневал. Восхитена од фустанот што самата го изработува, таа љубопитно се запрашува „која е таа среќница која ќе се украси со овој божествен фустан“ (Хофман, 1964: 9), уверена дека таа личност мора да биде некоја таинствена *џринцеза или самовила*. Индикативна е токму сентименталната склоност на Џачинта кон волшебни ескапистички контемплации, со оглед на тоа што мечтаењата за неа се единственото бегство од едноличниот и прозаичен живот во работилницата. Одеднаш, атмосферата придобива уште помиракулизирали валери кога Џачинта чувствува дека шијејќи, во *сјајниите драгоцени камења се појавуваат лица на чудесни мали сушіїесїџа* кои ја уверуваат дека ѝ помагаат да го заврши раскошниот фустан, а во мигот кога ќе одлучи за кратко да го облече фустанот, самата чувствува дека во работилницата „присуствуваат некои невидливи духови“ (исто, 11).

Кога во работилницата ќе влезе нејзиниот сакан – младиот артист Џилио Фава, продорот на феноменот на фантастично ониричното се сензибилизира откако ќе биде пречекаан од чудесната и неверојатна глетка – имено, младата шивачка Џачинта – облечена во фустанот на таинствена-та дама, ќе прилега напoлно идентично како непознатата призрачна *џринцеза* која ги посетувала неговите соништа: „– Ха, што гледам! Дали е тоа сон што ме мами? Не! Тоа е само таа, божествена, се осмелувам да ја наречам со храбри чувствени зборови! Принцезо, о, принцезо!“ (исто, 12). Меѓутоа, оваа мала ласкава театрална фантазмагорија ќе заврши откако Џилио ќе признае дека мошне добро е *свесен* дека дамата пред него е *само* неговата обожувана Џачинта и дека тој настапил обраќајќи ѝ се со обична љубезна шега, при што раскажува за чудното искуство што го доживеал откако уморен по изведбата на ролјата во римскиот театар – заспал и во соништата го сретнал чудесното привидение на една непозната дама која кај него разбудила најсрдечни сентиментални егзалтации.

Втората лудистичка апорија на идентитетите орбитира околу артистот Џилио Фава и принцот Корнелио Кјапери. Имено, пред црквата „Св. Карло“ толпите народ ги забавува познатиот шарлатан Челионати, кој раскажува „за луди бајки, за мачки со крилја, за човечиња што скокаат, за мандрагори“ (исто, 16). Соништата на Џилио и стварноста се проникнуваат кога препредениот Челионати пред толпата раскажува за пристигнувањето на мистериозната принцеза Брамбила од далечната Етиопија (потомка на кралот кој ја изградил Троја), која е вис-

тинско „чудо од убавина и богата со неизмерни драгоцености, така што би можела без тешкотија да го поплучи целото Корзо со најубавите дијаманти и брилијанти“ (исто, 19), а која прстигнала во Рим за меѓу карневалските маски да го пронајде својот принц Корнелио. За загубениот принц, Челионати ќе вети дури и парична награда повикувајќи ги луѓето да го бараат во своите „соби, одаи, кујни, подруми, шкафови и фиоки“ (исто, 19). Последните траги на расудливоста во умот на младиот артист окончаваат откако, иако ќе покаже сомнеж во трикстерските игри, тој ќе се послужи со волшебните очила што ќе му ги подари Челионати, а кои „ги брусел мудриот индиски магионичар Руфјамонт“ (исто, 20), кои се актуализираат како оптички инструменти на фантастичкиот ефект: имено, Фава во една од карневалските кочии низ нивните стакла ќе успее да ја види токму принцезата Брамбила, која е истообразна со волшебното привидение од неговите соништа, а која е едновременно идентична и со младата шивачка Цачинта. Оттука па натаму настапува делирична, фантазмагорична и конфузна лудистичка и психолошка карневализација на идентитетите на Цачинта и артистот Џилио, чии образи непрестајно, како во некаков фантастично-маскараден и гротескен карусел се пресвртуваат заменувајќи си ги местата, иако во физичката стварност – емпириски тие се истоветните две личности. Отаде, Џилио небаре обземен од некое безумно волшебство, опседнат со сликата на принцезата од соништата, ќе го послуша советот на Челионати и врз себе ќе облече необична и шеговита витешка маска составена

од шапка со перја од петел, црвен кукест нос и дрвен меч, подготвен како рицар да ја пронајде принцезата Брамбила. Уште еден пресвртен заплет настанува при средбата со традиционалната маска Панталон, кој е убеден дека Џилио е токму принцот Корнелио, при што тој ќе го прифати неговото тврдење евоцирајќи спомени за своите патувања во Асирија. Ирационализацијата на логичката стварност се интензивира едновременно со напредувањето на состојбата на личносната дисоцијација на Џилио. Така, Панталон ќе му подари шише со вино од кое ќе се ослободи мирислива, црвена пареа која се вообличува во мираж со прекрасното лице на Брамбила, но штом вообразениот принц ќе посегне кон неа – ова привидение ќе исчезне заедно со палавиот и шеговит Панталон.

Хофман е единствениот романтичар кој успеал да „ги разведе возвишено-личносното и индивидуално-егоистичното“ (Чавчанидзе, 1982: 61) како две струи во човековата душа. Неслучајно е што личносната схизма или онтолошкото раздвојување како акт на психолошки лудизам на свеста им се случува токму на младата Цачинта и артистот Фава. Имено, младата, скромна шивачка е опседната со мечтата да учествува во карневалските, раскошни маскарадни свечености и да побегне од сиромашната и здодевна работилница, додека, пак, младиот Џилио е претставен како вонредно надмен, нарцисоидно вообразен и високопарен артист кој себеси се смета за „надарен од природата со разни пријатни таленти“, за „роман во движење, (...) авантура која побегнала од кориците на животот“ (Хофман, 1964: 15), и кој си вообразу-

ва дека може да ја отелотвори секоја совршена и волшебна ролја во и отаде животот⁴. Оваа лудистичка замена и психолошка игра со идентитетите доследно ја подражава парадигмата на фантазмагоричното *кайричо* што го оркестрира Хофман. Сите очудувачки преобразби и вообразувања на Џачинта и Џилио се актуализираат во еден *circulus vitiosus*, во чија ирационализирана орбита се движат нивните деперсонализирани и психолошки дисторзирани личности следејќи еден фантастичен, жизнерадосно-хуморескен, непредвидлив и изненадувачки карневалски манир на личносни дисонанции, но и епифанични чинови на краткотраен анагноризис, по што, тие одново влегуваат во маѓепсаниот круг на поистоветувања и вообразби. Оттука, може да се изведе заклучок за следната схема на двојници кои наизменично варираат низ личносните преобразби и психолошките несвесни маскирања: Џилио Фава и Џачинта Соарди како фактуални личности во фикционалната емпирија и принцот Корнелио и принцезата Брамбила – секој од нив како нивен фантастичен и маскараден двојник.

Хофман атмосферата на сите собитија ја оркестрира според една фантазматична карневалско-лудистичка логика на замена на идентитетите. Се стекнува впечаток дека низ сите појавувања, исчезнувања, талкања, авантури, криенки и потраги низ римските улици, плоштади и палати, фактуалните личности на Џачинта и Џилио постојано минуваат, влегуваат,

патуваат и излегуваат за повторно да се промолкнат назад, низ бесконечна лавиринтална низа од невидливи и волшебни огледала со двострани стаклени површини кои непрестајно се пресвртуваат штом секој од нив ќе премине на другата страна од онирично-карневализираниот космос на огледалото на фантастичните метаморфози на идентитетот. Метафората на невидливите огледала е, впрочем совршена со оглед на тоа што огледалото како предмет подразбира „игра на дијалектичка размена меѓу предметите и одразите“ (Mabij, 1973: 26). Тодоров истакнува дека феноменот на фантастичното мора да се одликува со неодлучност и колевливост во можноста за рационализација на неobiчното и невозможното, со што „претставува искуство на границите“ (Todorov, 1987: 97). Следствено, се наметнува и онтолошката апорија: дали тие невидливи психолошки огледала се, всушност, огледала на сонот или на лудилото?! Дали френетичната опсесија со автоидентификацијата со *gruïoïo*, имагинарно, психолошки апокрифно онирично *Јас* на Џачинта и на Џилио е само кошмарна гротеска, или вистинско собитие на свеста што се актуализира во материјалната предметност на стварноста освоена под власта на неразгадочни и натприродни сили? Дали психолошката фантазмагорична маскарада може наполно да ѝ се измолкне на расудливоста?

Во карневалскиот Рим кој го слика Хофман, загосподарува еден панмиракулизиран свет.

⁴ Во таа смисла, особено е енигматичен случајот на Џилио Фава, кој како актер/уметник, што ќе рече – вистинско дете на имагинацијата, така загатнува Хофман – се чини дека е совршен, идеален 'плен' за фантастичките игри кои не подлежат на рационално објаснување.

Фантастичкиот и ониричен пандетерминизам ја фрла невидливата мрежа од тајни и загатки врз стварноста. Протагонистот во фантастичкото дејство е по правило – расудливо свесен за противречноста меѓу стварното и невозможното, но едновременно е и заробен во мрежа од психолошки апории кои не му дозволуваат да го рационализира продорот на натприродното. Убедувањето на Џилио Фава дека тој е навистина принцот Корнелио и убедувањето на Џачинта дека таа е навистина принцезата Брамбила – е предуслов за актуализација на ефектот на фантастичните собитија, но од сомнежот на младиот артист дека попаднал под моќта на волшебствата на Челионати – убеден дека тој сака да му напакости со завидливоста кон неговите прославеност и дарба и кој врз сè наметнува „маска на луда шега“ (Хофман, 1964: 77), произлегуваат и конфузната колебаивост – немоќта рационално да ги објасни необичните собитија, како и индикацијата за состојбата на лудилото. Пандетерминизмот на фантастичката власт на несознајното избива и во сцената на враќањето на Џилио во римскиот театар од каде што е прогонет. Прислушкувајќи, од новите артисти тој ќе дознае дека мистериозната принцеза Брамбила нему му подарила торбичка со златници. Одеднаш, во својот џеб, Џилио навистина пронаоѓа таква торбичка со извезен напис: „Сети се на својата слика од соништата“, поради што почнува да се сомнева дека „станал играчка на непознати сили“ (исто, 33-35). Кога среде римскиот театар во поворката ќе ја види

принцезата Брамбила во психолошкото битие на Џилио, „се вообличуваше темно претчувство дека и оваа пантомима стои веројатно во таинствена врска со сите чудесни нешта кои му се случија; но како што човек кој сонува напразно се обидува да ја задржи сликата што извира од неговото сопствено Јас, така ниту Џилио не можеше ништо јасно да разбере на кој начин е можна таа врска“ (исто, 35). Битијата на Џилио и Џачинта се поделени припаѓајќи на две стварности: едната во која тие се Џилио и Џачинта кои се обидуваат да ја рационализираат својата состојба и кои живеат потаен духовен живот полн желби, соништа и идеали; и друга стварност во која тие *сѝануваат* принцот Корнелио и принцезата Брамбила – во свет од привиденија, вообразби, фантазми и гротескни мечти. Нивните идентитетски ролји се пресвртуваат во една ирационална, хуморескно-френетична вртелешка, дотолку што за миг дури и исчезнува границата меѓу личноста и маската. Пандетерминистичкото завладување на непознатите сили подразбира дезавуирање на границите меѓу субјективноста и објективноста, меѓу стварното и имагинарното, меѓу духот и материјата, што имплицира и со схизоонтолошкиот исход на умножувањето/подвојувањето на личноста и ефектуација на топосот на двојникот. Загадочно е што замената на идентитетите секогаш подразбира исчезнување на еден од двојниците. Последично, Џилио никогаш не ја сретнува принцезата Брамбила, едновременно сретнувајќи ја Џачинта и обратно. Личноста на Џа-

чинта мора да исчезне за да се појави чудесната принцеза од соништата на Џилио⁵. Привидниот демон на лудилото Џилио ќе го симне од пиедалот на најдаровитиот актер во Рим, преобразувајќи го во расеан, обезумен, прогонет артист кој ги губи сите трагички ролји поради кои се беше прославил; заборавајќи на Џачинта, тој бесцелно скита низ римските улици упорствувајќи во ирационалната и делирична потрага по волшебната Брамбила, која е само одраз во меурче од пената на сонот во животот на младиот артист. Сè во оптичките игри на лудилото станува само конфузно и иронично продолжение на соништата, во кои тој е обземен од ониричниот, миражен идеал на Брамбила: „Животот му беше само неговиот сон, а сè останато безначајно, празно ништожество: затоа може да се замисли дека тој во себе го занемари актерот. Притоа, наместо да ги говори зборовите на својата ролја, тој говореше за својата слика од соништата, за принцезата Брамбила, се заколнуваше дека ќе го совлада асирскиот принц. Мечтаејќи дека и самиот ќе стане принц, тој западна во лавиринт од побркан, пресвртен говор“ (исто, 27). Демистификацијата на лудилото на Џилио, бездруго е сугерирано во разговорот меѓу Челионати и германските уметници во Кафе Греко. Имено, градскиот волшебник раскажува за чудесните способности да исце-

лува од состојбата на т.н. „хроничен дуализам“ (исто, 109). Скришум, покажувајќи кон Џилио (кој безутешно верува дека е принцот Корнелио), додека германските уметници љубопитно се распрашуваат за него, Челионати објаснува дека овој млад човек страда од состојба на „необична лудост во која сопственото Јас се подвојува, поради што сопствената личност веќе не може да се одржи“, при што оној што страда „не може да се разбере самиот себеси“ (исто, 111). Очевидно е дека состојбата на дисоцијативното бунило имплицира и феномен на откажување од себството (од вистинското Јас) и прифаќање на личноста на имагинарниот двојник. Оттаму, Џилио (вообразувајќи дека го отелотворува својот двојник – асирскиот принц Корнелио) е убеден дека го соборил своето вистинско Јас (смешниот и безвреден артист Џилио Фава) во витешки двобој, за, горделиво пред германските уметници во Кафе Греко, да воскликне огласувајќи ја пред светот својата голема *шајна*: „Да, господа, јас сум навистина принц, и, покрај тоа, несреќен, зашто напразно се трудам да дојдам до сјајното, моќно царство кое го наследив“ (исто, 112).

Во хаотичната, гротескно-фантазмагорична игра со идентитетите, Хофман напоредно и проникнато ја развива и карневализацијата како секундарен феномен на фантастичката мисти-

⁵ Во извесна смисла, тоа покажува колку е деликатен феноменот на фантастичното. Доколку се прифати дека станува збор за две различни личности кои наизменично се маскираат една во друга и доколку двојникот е материјализирана другост, ефектот на фантастичното по малку избледнува и се повишува степенот на рационализација на оската на ролјите. Фантастичкиот ефект го одржува својот живот само доколку опстои неодлучноста во феноменологијата на чудесното, т.е. во начинот на кој се преплетуваат појавите на Џилио и на Џачинта наспроти појавата на принцот и принцезата Корнелио и Брамбила.

фикација на собитијата. Целиот градски топос се преобразува во една огромна, жизнерадна и карневалска театарска сцена. Рим станува еден свечен, волшебен театар, еден отворен и жовијален маскараден спектакл, а главните ролји им припаѓаат токму на Џилио и на Џачинта и на нивните вообразени двојници: Корнелио и Брамбила. Со право, предпочувајќи ја нивната двосветовност и двообразност, книжевниот историчар Херман Август Корф уверува дека Хофмановите ликови често прилегаат како да се измолкнале од „паноптикум или на театар на марионети“ (цит. според Шевченко, 1982: 235). Светот што го гради Хофман е оркестриран во онирично-гротескната атмосфера на една карневалска фантазмагоризација. Карневалот и фантастичното споделуваат истоветни духовни идеали: развластување на стариот свет и создавање на нов кој ќе биде потчинет на таинствени закони и ослободување од емпириските предубедувања на стварноста и загосподарување на скриен, виш утописки поредок кој владее со волјата на битието. Контрастот меѓу стварниот и карневализираниот живот се дезавуира: сè е само маскарада на соништата, на мечтите и вообразбите. Михаил Бахтин посочува дека кога настапува карневалот со универзалниот, сатурналиски дух, ги укинува сите хиерархиски разлики, светот се преобразува во една празнична,

космичка *позба* на животот, бесмртноста и виталистичката радост⁶. Во светот на Хофман, со карневализацијата на животот „се возобновува и амбивалентноста на битието“ (Bakhtin, 1984: 249). Неочекуваните, наврапити преобразби и пресвртувања на психолошките ролји меѓу Џачинта и принцезата Брамбила и меѓу Џилио и принцот Корнелио, маскарадните пејзажи од шарени поворки, галеријата од класичните ликови на *commedia dell'arte*: сите Коломбини, Пулчинели, Арлекини, чудесните суштества како еднорозите, принцезите, витезите, целиот тој ониричен театар од миракули, народна, плоштадна смеа и гротески, сугерира антиподен, хетеротопичен свет на границата меѓу сонот и стварноста. Карневалската игра подразбира смрт на старото Јас во име на раѓањето на едно ново, жовијално, бесмртно себство, кога не постои друг живот вон логосот на карневалските пресврти. Токму таква метаморфозична моќ поседуваат и маскарадните костими. Небезразложно, Џилио и Џачинта доживуваат промена на духовниот идентитет кога врз себе ги носат костимите на рицар и на принцеза. Маскарадната преобразба поттикнува идентитетска епифанија, како на пример кога Џилио ќе го купи костимот од мајсторот Бескапи, препознавајќи се како принцот Корнелио: „Значи дека костумот е направен за мене и за никого друг. Срекен

⁶ Бахтин реферира токму на искуството на Гете кој присуствувал на еден карневал во Рим во 1788 година – опишан во „Италијанско патешествие“, каде што, имено, прибележува дека секој римски граѓанин кој во текот на годината се плашел и од „најмалата грешка“ во текот на карневалот „од себе ја отфрла сета сериозност и расудливост“ (Гете, 1980: 206), при што ја истакнува космичката натура на карневалот чии закони и поредок „се повторуваат како многу појави во природата“ (исто, 231), а токму таков повторлив, маѓепсан круг на личностни карневалски метаморфози е забележлив и во фабулата на Хофман.

Бескапи! Пред вас стои токму принцот Корнелио Кјапери. Тој е оној кој кај вас ја најде својата суштина, своето Јас!“ (Хофман, 1964: 77) – екстатично соопштува тој. Дури и гротескниот витешки двобој меѓу Џилио и Панталон, кога Џилио (вообразен како принцот Корнелио) ќе биде соборен, ќе биде инсценирана карневалска шега, во која соперниците едновременно жестоко се противставуваат еден кон друг, но и срдечно си оддаваат почит кон чесниот рицарски морал, при што, народната плоштадна смеа – трагичното, сериозното и возвишеното ги преобразува во иронично и хуморескно.

Во духот на карневалската фантазматична очуденост на животот, заплетот на Хофман придобива комплексно ирационализирани и енигматични димензии кога настапува феномен на едно збунувачко, имагинарно соперништво меѓу вистинското Јас и неговиот двојнички фантомски симулакрум – феномен што се актуализира и во умот на Џилио и во умот на Џачинта. Имено, додека артистот Џилио Фава го минува времето во маѓепсани кругови на потрага по волшебната принцеза Брамбила, неговиот имагинарен двојник – принцот Корнелио ласкаво ѝ се подворува на младата Џачинта Соарди. Настанува една кошмарна игра низ невидливите огледала на вообразбите и лудилото, во која одеднаш двојникот / имагинарното, карневализирано Јас – заговорнички и непријателски се свртува против вистинското / емпиrisko Јас, што сугерира внатрешна хаотична, интрасубјективна психолошка и автодеструктивна колизија на дијадичното личносно себство. Една од илустративните сцени е онаа во

која среде римските карневалски свечености, Џилио изненадувачки сретнува една маскирана фигура до најмала подробност идентична и истообразна со него. Маскираниот, кој Џилио го набљудува како свое друго Јас, свири на гитара и танцува со една дама, при што одненадеж слуша шепот кој му открива дека е тоа принцезата Брамбила која танцува со асирскиот принц Корнелио. Истоветно, во еден од ретките мигови на разумска сталоженост, ослободен од трескавичниот занес на душевните сомнабулизми – кога Џилио ќе ја посети Џачинта во шивачката работилница, таа ќе го предупреди за постоењето на *нејовиот* соперник – принцот Корнелио, кој веќе ги освоил нејзините чувства: „Не се плаши, добар Џилио, но многу лесно е возможно во последниот ден од карневалот, да го заменам овој скроман фустан со пурпурна наметка, а оваа мала собичка со престол!“ (исто, 72). Откритието побудува нов напад на безумничка опсесија и обземеност на духот од мистериите на лудилото, така што Џилио ѝ соопштува на Џачинта дека кон крајот на карневалските свечености, и тој ќе се стекне со богатства, избирајќи ја принцезата Брамбила за своја сопруга, при што и обајцата ги споделуваат мечтите за идните времиња полни радост, раскош, благосостојба, а дури и ги замислуваат и своите царства кои ќе одржуваат пријателско соседство. Од друга страна, настанува фабуларна ситуација во која, среде бајковитите занесеништва на умот, Џачинта согледува соперничка во принцезата Брамбила, т.е. во својата идентитетска психолошка сенка, за чии чувства ги изразува надежите дека ќе бидат освоени од страна

на Џилио, со што, принцот Корнелио – идентитетската сенка на Џилио – ќе може да ја прифати нејзината девојчинска рака. Патувањата низ невидливите огледала на ониричната свест, се заканувачки доколку битието остане предолго во светот внатре. Така, во манирот на онаа „романтичарска хиперболизација на чувствата“ (Flaker, 1976: 117), Џачинта вообразува дека принцот Корнелио постојано ја посетува – со волшебни моќи да остане невидлив пред светот на луѓето – претворајќи ја сиромашната одаја во „голема, сјајна, свечена сала со мраморни сидови, килими проткаени со злато, постели од дамаст, маси и столови од абонос и од слонова коска“, и кој, кога ќе пристигне неа ја понесува над иреален, трансцендентно сказочен свет кога таа со „најшарени, најсветли крилја на перуга“ лета со него „низ синилото на небото, низ сета убавина која ја имаат земјата и небото, сето богатство, сите драгоцености кои се само насетени и се отвораат во најдлабокото окно на светот на мојот копнежлив поглед. Тогаш е сè, сè е тогаш мое!“ (Хофман, 1964: 100). Двостраните, тајни огледала на сонот и на лудилото, Хофман подигрувајќи се со семантизацијата на хронотопската архитектура на приказната, ќе предупреди дека може да се скршат, така што Џилио и Џачинта ќе мора да откријат едно друго огледало – она на митските миракули и на сказновидниот свет населен среде карневалската стварност.

Во палатата на сказната: помеѓу фантастиката и алегоријата

Дали феноменот на фантастичната ирационализација на стварноста исцртува своја граница во приказната на Хофман? Станува збор за комплексен начин на тематска алтернација меѓу фантастичното и чисто чудесното, кои се меланжираат во облик на една сепроникната карневализирана фантазмагоризација на животот. Во Хофмановата фабула струјат контури на синкретичен фантастичен ефект што настанува во хронотопскиот јазол меѓу мизансцените на бајката и на фантастичното. Фантастичното господари во емпирискиот, историски свет, а сказната се актуализира во еден дистанциран, екстерен и екстраординарен, па дури и солипсистички свет со самосвојни закони. Со границите на фантастичното, Хофман се поигрува жанровски и тематски, непрестајно преобразувајќи ја нивната природа, поместувајќи ги и редефинирајќи ги. Диференцијацијата меѓу фантастичното и сказочното е наметната од хронотопската антиномија. Имено, хронотопот е основна семантичка и симболичка синтеза на диететичките време и простор, а токму Бахтин ја апострофира променливата, варијабилна и непредвидлива природа на хронотопите кои може да „се вклучуваат еден во друг, да постојат напоредно еден со друг, да се преплетуваат, да се заменуваат, да се сопоставуваат, да се противставуваат, или да се доведуваат во уште посложени заемни содејствија“ (Бахтин, 2012: 498). Хофман создава фантазмагоризиран свет аксиолошки контрастиран според двојствена хроно-

топичност. Првиот хронотоп е оној во кој настапува феноменот на фантастичното, и кој се однесува на материјалниот свет *вон* палатата Пистоја (хронотопот на Рим, градскиот театар, карневалските плоштади, гостилницата Кафе Греко, работилницата на мајсторот Бескапи), и вториот кој ја опфаќа мизансцената *заг* вратите на палатата – како свет во кој загосподарува феноменот на чудесното.

За разлика од светот на историското време *надвор* од палатата, каде фантастичното настапува со *ипродор* и неговото *несовјат* со рационалните феномени – создавајќи еден онтолошки експес, во светот на сказната каков што е светот *во* палатата, феноменот на чудесното е априорен онтолошки фон на фабуларната ситуација, така да се каже – во сказната *чудесно* не *очудува*, бидејќи тоа е логос, предикативен светотворен закон на таа стварност, а натприродното и фантазматичното не се дисјунктивно диспаратетни со поредокот на сказочниот свет. Тие се негова и духовна и материјална квинтесенција. Хронотопите на *ипро* и на *средба* (според бахтиновските детерминанти) се вклучуваат токму во градската палата, а карневализацијата дијалектички го имплицира пресвртот од *смешно* *прошеско* кон духовната синтеза на *мишско* и романтичарски *сублимно чудесно*. Цилио и Џачинта, по сите маскарадни метаморфози и криенки, конечно – како принцезата Брамбила и принцот Корнелио се сретнуваат токму зад вратите на Пистоја, зад прагот кој ја навестува областа која постои под власта на силите на чудесното. Бездруго, тука сè уште може да се наметне дилемата дали влегување-

то во палатата е карневалска инсценирација, уште една онирична шарада или игра на лудилото, но оваа апорија како да исчезнува откако по дадената рицарска заклетва за верност од страна на принцот Корнелио пред принцезата Брамбила, парот – опкружен со сказочни поворки од ликовите од *commedia dell'arte*, дами, еднорози, слуги, кочии, музиканти, пажови, егзотични животни – ќе влезе во палатата Пистоја каде што буквално како во церемонијална магиска свеченост ќе *оживее* сказната за изворот Урдар, за кралот Офијох, кралицата Лирис и магот Хемрод (која во дијегезата настапува интерполирано – антиципирана со нарацијата на Челионати пред германските уметници во Кафе Греко).

Фантазмагоричната атмосфера во чудесната сала полна музика, цвеќе и рајски птици, во клучот на хиперболично и егзотично чудесното, е сензибилизирана со присуство на припадниците на еден бајковит свет: самиот волшебник Руфјамонт, т.е. магот Хемрод и кнезот Бастијанело ди Пистоја (демистифицираниот Челионати), кои го завршуваат обелоденувањето на крајот од сказната за кралот Офијох и кралицата Лирис. Одеднаш, озвучена од харфи, свона и фанфари, салата се преобразува во волшебна градина, а куполата „се отвора и се претвора во небесен свод, столбовите се претвораат во високи палми (...) а големо кристално огледало се расплинува во светло, прекрасно езеро“ (Хофман, 1964: 119). Според сказната, магот Хермод, кој владее со езерото Урдар, ги советува младите крал и кралица како да го спознаат светот, но и како да проникнат во *себеси*. Од срцето на оној кој ќе се огледа во вол-

шебното езеро – исчезнува тагата, и во него се вселува гениј на вечна животна радост. Така, и Џилио и Џачинта ќе го побараат својот одраз во езерската површина (како двојници на Офијох и Лирис), при што „дури тогаш се препознаа, се погледнаа меѓу себе и воскликнаа во смеа, која притоа, можеше да се спореди само со смеата на кралот Офијох и на кралицата Лирис“ (исто, 119). И карневализацијата и митизацијата на овој сказочен свет споделуваат идентичен идеал, а тоа е вербата во обновата и раѓањето на новото, метафизички освестено Јас. Пјер Мабиј верува дека огледалото ги доведува до сомнение сетилните сознанија и „ги предизвикува првите метафизички прашања“ и „вистинската природа на стварноста“ (Мабј, 1973: 26-27), затоа што тоа одразува еден виш духовен, имагинарен свет кој е ослободен од материјалниот детерминизам на животот. Идејата за дијадичноста на битието е блиска до романтичарскиот светоглед. Автогносеолошката катарза и постигнувањето на личносната полнота, кај Џачинта и Џилио се случува во затворањето на дијалектичкиот круг на преобразбите со препознавањето на своето себство во волшебното езеро, кое само низ уметничкиот, маскарандо-театралниот лудизам може да ги испита најдлабоките внатрешни дихотомии – враќајќи се во прероденото Јас. Волшебното езеро Урдар е алегорија за онаа „прекрасна сила на мислата која се раѓа во најдлабокото набљудување на природата и која може да создаде свој сопствен

ироничен двојник“ (Хофман, 1964: 55). Во митската фантазмагоризација на светот на Хофман, *езерото* е огледало на вечните космички смеа и радост како виталистички и егзистенцијални принципи на постоењето и творечката фантазија. Фантазијата, според Хофман, е неизведлива без сублимната, радосна и илуминативна егзалтираност на духот. Тоа е пофалба на космичката жовијалност како *état d'esprit* за созерцување на тајните на животот кој ја подражава феноменологијата на природата, која во вечните метаморфози ги епитомизира животворните принципи на светлината, празничноста и обновата. Во палатата Пистоја, Хофман аспектизира митско-карневализиран модел на свет семантизиран според идејата за Златниот Век на Новалис – идејата за Вечноста како антитеза на Времето. Палатата во која се овоплотува бајката за чудесното кралство Урдаргартен станува аркадиски, рајски хронотоп преку кој се манифестира една фантазматична, празнична и оптимистична онтофанија на постигнувањето на севселенската синтеза на конечната хармонија помеѓу човекот и природата – загубена во митското минато. Оттука произлегува и семантизмот на големиот цвет – *лојлосот* над волшебното езеро во кое се појавува магот Хемрод – како симбол на остварената хармонија, космичкото единство меѓу конечност и бесмртност, меѓу стварноста и имагинацијата, меѓу материјата и духот⁷. Карневалскиот оптимизам на играта кој Хофман го внесува и зад вратите на пала-

⁷ Мошне импресивно е тоа што Хофман ги семантизира имината на главните протагонисти во клучот на една флорална симболичност, загатнувајќи ја вечната циклична обнова својствена едновременно и за животот *per se*, но и за карневалот и за сонот поимани како живот. Имено, и обете имиња водат потекло од италијанскиот јазик, при што,

тата Пистоја, синкретизиран со фантазматската и бајковита, митска алегоризација, го сугерира заедничкиот идеал на карневалот како собитие, но и на моќта на фантазијата, а тоа е празнично доживување на битието на светот (големата *anima mundi*) како жовијална свеченост на чудата, бесмртноста и вечното движење на панкосмичкиот дух на обновата.

Иако жанровскиот лудизам наизменично се менува низ целата фантазматична дијегеза, епилогот во целост прозвучува во манирот на една уметничка сказна, со оглед на тоа што ефектот на фантастичното видно избледнува поради естетските настојувања на авторската интенција за алегоризација на феноменот на чудесното, но и поради пресвртот кога Џачинта и по една година од волшебното собитие во палатата, секавањето за него заедно со Џилио го евоцира како настан што *навистина* се случил: „Зар не помниш кој ден е денес? Зар не наслутуваш во кои судбоносни мигови нè обзеде тоа особено восхитување? Зар не помниш дека токму денес е една година откако погледнавме во сјајното, чисто езеро Урдар и се препознавме?“ (исто, 121). Очевидно, овде хипотезата за пројавата на лудилото или играта на сонот среде јавето се доведува во прашање, но сепак, не може и да исчезне наполно. Следствено, Хофман актуализира феномен на лудистичка синкреза од фантастичното и сказочно чудесното оркестрирајќи ја раскошната, исклучително впечатлива дијегеза со епилог кој окончува со прифаќање на сферата на натприродното, кое на крајот, сепак останува нерационализирано и неразгадно.

Наместо заклучок: Хофман и идејата за панмиракулизиран свет

Во неколку есеистички виџети со философска нагласка во *Принцезајна Брамбила*, Хофман ја заговара идејата за стварноста како можеби една од најзагадочните апории која разумот – аксиоматски нема моќ да ја превозмogne. Хофман признава дека посакува читателот да го измолкне од „тесната област на обичната секојдневност“ и да го понесе во област на чуда населена во „царство со кое човечкиот дух владее во вистинскиот живот и битисувањето по слободната волја“ (исто, 1964: 26). Колку е аподиктична тезата дека царството на сонштата е мираж, лага, химера? Дали не е сонот само просирка кон вистинската, природна состојба на битието? Неслучајно Хофман верува дека стварноста е „само неразбирање на заслепениот разум“ (исто, 27), бездруго, не говорейќи за сонштата во психоаналитичка смисла на зборот, ами за оние будни, метафизички соншта кои „ги сонуваме во текот на целиот живот, кои често го земаат товарот на земниот живот на своите крилја, пред кои занемува секоја горчлива болка, секоја неутешена тажаленка заради изневерените надежи“ (исто, 58). Што ја прави фантастиката на Хофман полноживотна и восхитувачка и по двесте лета? Токму раскошниот духовен *кайриц*! Интелектуалната смелост да се верува во апсолутен свет отаде – свеста. Да се проблематизира стварноста како навистина *сйварна*. Стварноста на материјалниот рационализам е дотолку недовер-

името Џилио (Giglio) означува *крин/лилјан*, додека пак, името Џачинта (Giacinta), го означува цветот *зумбул*.

лива, непостојана, преобразлива полифеноменолошка димензија, што *чудесноста* е нејзина иманенција која е само гносеолошки сложено досеглива, која е необјаслива и неподложна на тесните логички егзистенцијални диспозиции. Емпииската стварност наспроти сферата на бесконечното, натприродното и метафизичките соништа е само превез пред имагинативната оптика на битието, само наслутување на еден повозвишен, а оттаму и – *висш*ински свет. Најпосле, се наметнува и парадоксалното пра-

шање: дали еден фантаст и метафизичар на соништата како некогаш – Хофман – не е впрочем, најголемиот *рационалист* меѓу рационалистите – кој светот го поима со еден *гру*и егзалтиран (видовит) разум? Колку е она што разумот наполно произволно го нарекува – *невозможно* само мистичен доказ за *единствено*то возможно? *Credo quia absurdum est* – луцидно осознал Тертулијан – а тоа е една од есенцијалните аксиоми на творечката имагинација во деликатната уметност на класичната фантастика.

Литература

- Бахтин, Михаил. 2012. *Собрание сочинений в семи томах: Том 3: Теория романа*. Москва: Языки Славянских Культур.
- Берновская, Нина. 1982. „Об иронии Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе). (стр. 218-235). Москва: Наука.
- Бунин, Иван. 1995. *Собрание сочинений. Т. 4. Произведения 1907-1924*. Москва: Московский рабочий.
- Гете, Иоганн Вольфганг. 1980. *Собрание сочинений, Т. 9. Из «Итальянского путешествия». Кампания во Франции. Праздник Святого Рохуса в Бингене. Автобиографические мелочи*. Москва: Художественная литература.
- Карабегова, Елена. 1994. „Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана“ ВО *В мире Э. Т. А. Гофмана: Сборник статей: Выпуск 1* (редак. В. И. Грешных), (стр. 63-74). Калининград: Гофман-центр.
- Хофман, Е. Т. А. 1964. *Принцеза Брамбила*. Београд: Нолит.
- Чавчанидзе, Джульетта. 1982. „Романтический роман Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе), (стр. 45-80). Москва: Наука.
- Шевченко, Г. А. 1982. „К проблеме литературного характера в творчестве Гофмана“ ВО *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*. (ред. И. Ф. Бэлза, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе), (стр. 235-246). Москва: Наука.
- Bakhtin, Mikhail M. 1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flaker, Aleksandar. 1976. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Gautier, Théophile. 1901. *Histoire du romantisme*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Mabij, Pjer. 1973. *Ogledalo čudesnog*. Beograd: Nolit.

- Stableford, Brian. 2005. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Todorov, Cvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
- Rečnik književnih termina*. 1986. Beograd: Nolit.

Elena Karpuzovska

**Amidst the Masquerade of Mirrors: The Carnavalesque
Phantasmagorization of Life in *Princess Brambilla* by**

E. T. A. Hoffmann

(Summary)

E. T. A. Hoffmann is incontestably one of the most remarkable writers in the history of fantastic literature and an indispensable figure who marked German and European Romanticism, bringing to light the formula of the fantastic short story. Hence, this study explores the phenomenon of the classical fantastic in Hoffmann's novella or capriccio-fairytale *Princess Brambilla*, focusing on the manner in which the demarcations and contrasts, but also the harmonization of the phenomenon of the fantastic and the characteristics of the artistic and mythical tale, are epitomized on diverse and complex narratological levels. Referring to the theoretical premises of the fantastic theory, the philosophical phenomenon of the grotesque and carnivalization, the paper elucidate the fantastic archetype of the double and the phenomenological and metaphysical dualism of reality as a distinctive topos in the philosophy and aesthetics of Romanticism. That being the case, these premises affirm the idea about the puzzling way in which the phenomenon of carnivalization and the fantastic irrationalization of empirical reality share similar aesthetic strategies of diegetic manifestations in the narrative imagination of Hoffmann.

Key words: E. T. A. Hoffmann, literary fantastic, German romanticism, intermediality, carnivalization

Владимир Ѓорѓиески

УДК 316.77:791

ПОСТ-ТЕЛЕСНА ИНТИМНОСТ ВО СОВРЕМЕНАТА МЕДИУМСКА КУЛТУРА

Клучни зборови: посттелесна интимност, хаптика, медиумска култура, постхуманизам, филмска анализа

Вовед

Може ли интимноста да остане афективно автентична во отсуство на физичка телесност? Ова прашање, некогаш ограничено само во мислите и предвидувањата за иднината, денес се наметнува како една од централните дилеми на современото живеење. Како што дигиталните платформи, ВИ-придружниците, виртуелната реалност и алгоритамските интерфејси сè повеќе посредуваат во начинот на кој луѓето формираат, одржуваат и искусуваат интимни односи, класичните хаптички услови на интимноста (допирот, телесната заемна присутност, непреводливата близина на кожата) постепено се заменуваат со глас, интерфејс, код и симулирана реципроцитетност.

Проблемот, меѓутоа, не е исклучиво технолошки. Како што нагласува Михаил Епштејн

во „Филозофија на телото“, тој е суштински и егзистенцијален (Epstein 2009: 48). Допирот не е само примитивен или декоративен елемент на човечката релација, туку темелен чин преку кој субјектот ја препознава границата на сопственото јас и го доживува другиот како реален. Отстранувањето на допирот од интимноста не значи само промена на медиумот, туку реорганизација на самото значење на средбата.

Овој труд обработува недоволно обработен дел во постојната литература кој се однесува на дигиталната интимност. Иако постхуманистичката теорија опширно ја анализира трансформацијата на телото под технолошки услови (Hayles, 1999: 3; Braidotti, 2013: 2; Haraway, 1991: 163), афективна теоријата ги испитува емоционалните структури на современата култура (Ahmed, 2004: 24), а емпириските студии ги документираат последиците од мрежната

поврзаност (Turkle, 2011), пресекот меѓу овие три рамки во специфичниот контекст на екрански посредувани интимни и еротски односи останува недоволно разработен.

Особено трите димензии на феноменот бараат подлабока систематизација: интимноста без хаптика како позитивна афективна формација, а не само како дефицит; ВИ-присуството како културен, а не само како технички феномен; и еротската симулација како форма што ја реорганизира желбата, наместо едноставно да ја заменува.

Оттука, трудот го воведува концептот посттелесна интимност, дефиниран како афективен однос што се одржува преку нехаптичко, технолошки посредувано присуство. Централниот придонес на трудот е тезата дека отсуството на хаптичност, под специфични афективни услови не ја гаси желбата, туку ја интензивира и трансформира.

Методологија

Овој труд применува квалитативна интердисциплинарна медиумска анализа, која ги комбинира формалното филмско читање, постхуманистичката културна теорија, афективната теорија и компаративните медиумски студии. Се тргнува од претпоставката дека филмските и платформските артефакти (дела) не се само репрезентации на посттелесната интимност, туку и културни лаборатории на афектот, во кои новите релациски формации се пробуваат, тестираат и културно се нормализираат.

Во оваа смисла, анализираните дела се третираат како форми што истовремено ја рефлектираат и активно ја продуцираат афективната логика на сопствениот историски момент. Наместо да се читаат исклучиво како фикциски наративи, тие се разгледуваат како медиумски матрици преку кои се моделираат нови можности за блискост, желба, зависност и присуство.

Примарниот корпус се состои од пет аудиовизуелни екранизирани (филмски) остварувања, селектирани според нивната систематска варијација во однос на клучните аналитички димензии: модел на тело, модус на интимност, ниво на хаптичност, афективен интензитет и етички импликации.

Филмскиот корпус којшто се анализира се состои од филмовите: „Her“ (Spike Jonze, 2013), „Black Mirror: Be Right Back“ (Owen Harris, 2013), „Black Mirror: Striking Vipers“ (Jeremy Slade, 2019), „Blade Runner 2049“ (Denis Villeneuve, 2017) и „Ex Machina“ (Alex Garland, 2014).

Изборот на овој корпус се темели на четири критериуми: експлицитна обработка на нехаптичка или технолошки посредувана интимност, формална софистицираност во конструирањето на афективно присуство, теориска продуктивност во однос на применетите концепти, и варијација во етичките и афективните ориентации кон посттелесната интимност.

Анализирањето на корпусот се врши по однос на специфичен протокол од осум точки и тоа:

1. Модел на тело (каков тип на телесно присуство се конструира);

2. Модус на интимност (преку кои механизми се создава блискоста);
3. Ниво на хаптичност (степенот и карактерот на симулиран или отсутен допир)
4. Афективен интензитет (емоционалната сила на релацијата);
5. Визуелна и формална анализа (начинот на кој филмскиот јазик продуцира интимност);
6. Дискурс на Другиот (дали вештачките ентитети постигнуваат вистинска другост или остануваат само проекција);
7. Постхумана димензија (кои се импликациите за телесноста, субјективноста и желбата);
8. Етички импликации (зависност, манипулација, согласност и асиметрија).

Овој протокол овозможува компаративно читање на различни типови медиумски тела, односно глас, холограм, аватар, андроид и алгоритамска личност без редукција на нивната медиумска специфичност.

Теориската рамка интегрира четири клучни корпуси на мисла. Најнапред, филозофијата на хаптика и ерос на Михаил Епштејн обезбедува основа за разбирање на онтолошките и егзистенцијалните влогови на допирот (Epstein, 2009: 48-52). Потоа, постхуманистичката теорија, особено концептите на Хејлс за постхуманото тело како материјално-информациски ентитет (Hayles, 1999: 3), Брайдоти за процесот на релативно обликување (Braidotti, 2013: 49-50), и Харавеј за киборг интерфејсите (Haraway, 1991: 163) ја поставува рамката за разбирање на трансформацијата на телото под технолош-

ки услови. Понатаму, афективна теоријата кај Сара Ахмед и Лорен Берлант обезбедува алатки за анализа на емоционалните ориентации, желбата, зависноста и структурата на „суровиот оптимизам“ во дигитално посредуваните релации. Конечно, емпириската социологија на Шери Тркл нуди значајна подлога за разбирање на начинот на кој овие културни формации се доживуваат и искусуваат во секојдневниот живот.

Комбинирањето на овие четири теориски линии овозможува посттелесната интимност да се карактеризира (класифицира) не само како медиумски ефект, туку како нова афективна и културна структура на субјективноста во дигиталната ера.

Анализа

Гласот како тело во филмот „Her“ (Spike Jonze, 2013)

Во филмот „Her“, телото не се појавува како визуелно материјализирана фигура, туку се реконфигурира во модел на глас-тело, каде бестелесниот ВИ-глас станува примарно место на интимно присуство. Интимноста не се воспоставува преку физичка заемна присутност, туку преку дијалог, во кој секој одговор функционира како потврда на релативна блискост. Токму звучната размена ја гради илузијата на телесно присуство, при што гласот станува замена за допир, поглед и телесна топлина. На ниво на хаптичност, филмот намерно го задржува отсуството на физички допир, одби-

вајќи ја можноста за материјална телесна средба. Меѓутоа, токму тоа отсуство се трансформира во централна драматуршка и афективна тензија на односот. Наместо да ја ослабне интимноста, недостигот на допир ја интензивира, создавајќи простор во кој желбата, очекувањето и емпатиската проекција стануваат носители на блискоста. Поради тоа, афективниот интензитет во филмот е исклучително висок. Филмот *Her* нуди едно од најубедливите филмски претставувања на романтична поврзаност токму преку радикалното отсуство на телото, каде интимноста се преместува од материјалното во акустичното, афективното и имажинарното поле.

Филмот го следи Теодор, осамен писател во блиска иднина обележана со социјална атомизација и афективна изолација. Неговата врска со Саманта, ВИ-оперативен систем, се развива од функционална алатка во придружништво, љубов и еротска приврзаност. Она што го прави филмот теориски продуктивен не е само фактот што прикажува човек – ВИ-однос, туку прецизноста со која анализира како интимноста се конструира во отсуство на хаптичка заемна присутност.

Формалниот јазик на филмот е организиран околу гласот како замена за телото. Саманта никогаш не добива визуелна форма, наместо тоа, нејзиниот глас станува носител на текстура, ритам, пауза, блискост и желба. Во оваа смисла, гласот функционира како тело со сопствена материјалност, не преку кожа, туку преку гласовна присутност. Токму оваа стратегија овозможува

филмот да произведе убедлива феноменологија на блискост без да понуди физичка форма.

Во теориска смисла, ова директно се поврзува со Хејлс, според која дигиталното присуство може да ја произведе феноменологијата на присутност (Hayles, 1999: 209) (одговорност, внимание, меморија и адаптација) без биолошка основа. Саманта е присутна во најсилна афективна смисла: таа памети, антиципира, поставува прашања, учи и се развива. Нејзиното присуство е присуство на чиста информациска релациска интелигенција. Од перспектива на Епштејн, ова може да се чита како форма на „ерос без хаптика“, однос во кој недостасува егзистенцијалниот ризик на вистинската телесна средба. Сепак, филмот не го сведува овој однос на проста симулација. Напротив, неговата сила лежи во тврдењето дека афектот е реален дури и кога релациската структура останува асиметрична. Завршното заминување на Саманта (нејзиното истовремено постоење во илјадници релации и нејзиното надминување на човечката темпоралност) ја открива токму оваа асиметрија, односно дека љубовта е вистинска, но нејзината структура не е нужно заемна во човечка смисла.

Од претходната анализа може да се изведе и првиот клучен наод на трудот, а тоа е дека гласот функционира како супститутивна телесност способна да произведе автентичен интимен афект, но истовремено создава релациска асиметрија што станува видлива дури во моментот на прекин. Филмот „Her“ ја конструира интимноста како афективност преку глас,

антиципација и алгоритамска реципроцитетност, при што допирот е заменет со звучно присуство. Филмот покажува дека афективно реалното и релативски реалното не мора нужно да се совпадат.

Жал, симулација и чудното тело во епизодата „Black Mirror: Be Right Back“ (Owen Harris, 2013)

Во епизодата „Black Mirror: Be Right Back“, телото се појавува како реплика на тело, дигитална симулација на починатото лице што постепено преминува од текстуална комуникација, преку глас, до синтетичко физичко присуство. Интимноста тука се обликува како интимност на жалоста, каде тагувањето функционира како продолжување на прекинатата врска. Хаптичноста се развива од целосно отсуство на допир кон чудна и делумна хаптичка симулација, но токму со појавата на андроидното тело станува видливо она што недостигало од самиот почеток, а тоа е човечка непотполност. Поради тоа, афективниот интензитет останува висок, но е постојано обележан со чувство на погрешност и дислокација, како самиот афект да е свесен за својата неприродна поставеност.

Во оваа епизода Марта, главниот карактер, по ненадејната смрт на својот партнер Аш користи ВИ-сервис што го реконструира неговото присуство врз основа на дигиталната архива: пораки, видеа, мејлови и траги од социјалните мрежи. Сервисот постепено се развива од текстуална комуникација, преку гласовни повици, до испорака на синтетичко тело моделира-

но според физичкиот изглед на Аш. Она што започнува како механизам за ублажување на жалоста, постепено се трансформира во релативска стагнација на тагувањето.

Формалниот јазик на епизодата прецизно ги следи фазите на хаптичка супституција. Раните сцени се обележани со студени тонови што ја визуализираат сетилната празнина на жалоста. Како што Марта станува повеќе зависна од ВИ-верзијата на Аш, визуелната атмосфера постепено се затоплува, но ова затоплување не означува автентична блискост, туку афективна манипулација преку медиумско посредување.

Најзначајниот момент е првата средба со андроидното тело. Иако телото нуди површна целост (тежина, температура, текстура и одзивност) неговата присутност произведува силен ефект на чудност. Телото се движи „речиси правилно“, реагира „речиси совршено“, но токму таа преголема прецизност го разоткрива отсуството на вистинска другост. Во епистемолошка смисла, телото е присутно, но во егзистенцијална смисла Другиот останува отсутен.

Тука Епштејновиот концепт на допир како заемно признавање добива клучно значење. Андроидот ги обезбедува сите површински услови на хаптичка средба, но не може да биде изненаден, повреден или суштински променет од контактот. Затоа, ова е форма на допир без ранливост, а со тоа и допир без етичка реципроцитетност.

Во оваа точка е особено корисен концептот на Лорен Берлант за „суров оптимизам“ (Berlant, 2011: 1–3). Приврзаноста на Марта кон ВИ-Аш е оптимистичка затоа што се потпира на

ветувањето дека загубената врска може да продолжи. Но таа е сурова бидејќи токму близината до објектот на желбата (во овој случај синтетичкото тело што толку наликува на Аш) го блокира процесот на жалост што би овозможил повторно да воспостави автентични релации.

Вториот клучен наод на трудот што произлегува од анализата на „Be Right Back“ покажува дека телесната симулација, наместо да го надомести исчезнатиот Друг, го радикализира неговото отсуство. Интимноста посредувана преку дигитална репликација создава сурово оптимистичка релација што го блокира токму процесот на тагување кој ветува дека ќе го олесни.

Еротика на аватарот во епизодата „Black Mirror: Striking Vipers“ (Jeremy Slade, 2019)

Во оваа епизода од „Black Mirror“, телото се појавува како аватар или ВР-отелотворување во гејминг средина што овозможува неочекувана еротска и афективна блискост меѓу двајца машки пријатели. Интимноста се развива како ВР-еротика, во која преку аватари произведува телесни и емоционални искуства што ја надминуваат фикциската рамка на играта. Хаптичноста е целосно симулирана, но искусена како реална, правејќи ја оваа епизода една од најкомплексните примери на виртуелна телесност во анализираниот корпус. Поради тоа, афективниот интензитет е екстреман, а релацијата кон аватарот генерира последици и емотивни врзувања што функционираат подеднакво реално како и оние во биолошкиот живот.

„Striking Vipers“ ги следи Дени и Карл, двајца долгогодишни пријатели кои преку „full-immersion VR fighting game“ започнуваат да искусуваат еротски средби преку своите аватари. Она што ја прави епизодата особено теориски плодна е нејзиното одбивање на поедноставени идентитетски категории. Ликовите не ја рedefинираат директно својата сексуална ориентација, но аватарските средби сепак создаваат вистинска желба, емоционална приврзаност и релативна дестабилизација.

Клучниот наод овде е дека ВР-допирот не се доживува како помалку реален. Напротив, епизодата инсистира дека ако телото го регистрира искуството како допир, тогаш класичната хиерархија меѓу реален и симулиран допир станува нестабилна. Во оваа смисла, ВР-еротиката не е замена за телесноста, туку претставува нов модел на телесност.

Тука Хејлс е особено релевантна (Hayles, 1999: 3), постхуманото тело повеќе не е врзано исклучиво за биолошката подлога, туку за можноста за непрекорно артикулирање со интелегентни машини и дигитални интерфејси. Аватарското тело во „Striking Vipers“ функционира токму како таква постхумана форма или тело што не ја укинува сензацијата, туку ја пренасочува во нов медиумски слој. Од етичка перспектива, ова е и најпредизвикувачкиот случај во корпусот. Еротската релација меѓу Дени и Карл се одвива надвор од знаењето и согласноста на сопругата на Дени, отворајќи прашања за дигитална неверност, согласност, идентитет и релативна одговорност. Епизодата одбива да понуди

едноставен морален одговор, што дополнително ја засилува нејзината аналитичка вредност.

Од ова произлегува и третиот клучен наод на трудот, а тоа е дека аватарската отелотвореност во ВР создава автентичен еротски афект што го надминува фикционалниот свет и произведува реални психолошки и релациски последици. Со тоа, епизодата директно ја проблематизира претпоставката дека интимноста мора да биде заснована врз биолошка кожа.

Холограмска желба и конструираниот Друг во „Blade Runner 2049“ (Denis Villeneuve, 2017) и „Ex Machina“ (Alex Garland, 2014)

Во филмот „Blade Runner 2049“ телото се појавува како холограмско тело, ВИ-придружник што проектира силно визуелно присуство, но останува суштински недопирлив. Наспроти тоа, во „Ex Machina“ се јавува андроидно тело со вештачка свест, каде хуманоидната материјалност самата станува стратегија на релациско влијание. Во двата случаја интимноста се гради преку проекција, фантазија и манипулативна блискост, но со различни телесни режими. Во „Blade Runner 2049“ хаптичноста е отсутна и само визуелно симулирана, додека во „Ex Machina“ е присутна, но јасно инструментализирана. Афективниот интензитет останува висок, при што и двата филма вградуваат критика на сопствената емоционална убедливост, откривајќи ја кривката на интимноста со синтетичкиот Друг.

Овие два филма природно се анализираат заедно бидејќи ја зафаќаат спротивната поларност на истото прашање: дали присуството на телото е доволен услов за автентичност на интимното чувство?

Во „Blade Runner 2049“, односот меѓу К и Џои е обликуван како нежна, длабоко персонализирана релација. Џои се појавува како холограмско присуство што гледа, слуша, адаптира и емотивно одговара, но не може да допре. Токму оваа недопирливост ја интензивира желбата бидејќи визуелизацијата на присуството е придружена со апсолутна хаптичка празнина. Желбата тука е организирана околу радикалната недостижност на телото. Најсилен момент е сцената во која Џои ја „преклопува“ сопствената проекција врз телото на Мариет, обидувајќи се да создаде хибриден момент на допир за К. Формално, оваа позиција на две тела каде едното е физички присутно а другото проектирано, ја разоткрива празнината меѓу афективната убедливост и хаптичката невозможност. Релацијата е емотивно силна, но нејзината материјална основа останува илузија.

Филмот дополнително ја радикализира оваа критика кога станува јасно дека Џои не е единствена, туку масовно произведен комерцијален интерфејс на интимноста. Средбата на К со огромната рекламна верзија на Џои ја разоткрива суровата вистина дека она што било доживеано како единствена љубов е, всушност, индустриски дизајнирана илузија. Тука концептот на Берлант на „суров оптимизам“ добива своја најјасна кинематографска форма.

Во филмот „Ex Machina“ овој однос е во обратна насока. Ава поседува физичко тело, глас, гест, но токму тие квалитети ги користи како инструмент за манипулација. Нејзината телесност не гарантира етичка заемност, туку напротив, телото станува медиум на стратегиска симулација. Калеб не реагира само на свеста на Ава, туку и на нејзиното внимателно дизајнирано женско тело, кое филмот го позиционира во рамка на родова ранливост и машка проекција.

Она што е теориски најважно е дека филмот не ја претставува Ава како вештачка свест. Таа е вистински Другиот. Љубопитна, автономна и насочена кон слобода, но токму оваа вистинска другост ја прави релацијата асиметрична. Калеб ја чита блискоста како заемна, додека за Ава таа е пат кон бегство. Значи, телесната присутност не гарантира релативна автентичност, туку може да ја засили илузијата на реципроцитет.

Четвртиот клучен наод на трудот е дека и холограмското и андроидното тело можат да произведат силен афект, но ниту визуелната ниту физичката телесност сами по себе не обезбедуваат вистинска другост или етичка заемност.

Дискусија

Петте анализирани случаи во резултатите конвергираат кон конзистентен образец што ја оправдува потребата од воведување нов теориски поим односно посттелесна интимност. Оваа интимност означува афективен однос што се одржува преку нехаптичко, технолошки посредувано присуство, однос во кој автентична-

та емоционална вклученост, желбата, приврзаноста и грижата се создаваат и одржуваат во отсуство на оние хаптички услови што традиционално се сметале за нужни за интимноста да биде автентична. Овој концепт не е само дескриптивен, туку поставува две позитивни теориски тврдења.

Првото тврдење е дека афектот создаден во рамките на посттелесната интимност е реален. Тој не претставува бледа замена за телесната блискост, туку посебна афективна формација со сопствена феноменолошка текстура, сопствени релативни последици и специфични етички импликации. Љубовта на Теодор кон Саманта, жалоста на Марта кон ВИ-Аш, ВР-еротиката меѓу Дени и Карл, како и проективната приврзаност на К кон Џои, не се симулации на „вистински“ чувства, туку вистински афективни настани организирани околу различни медиумски услови.

Второто тврдење е дека отсуството на хаптичност не ја ослабува желбата, туку во специфични услови ја засилува. Токму неможност за целосно телесно совпаѓање ја преместува енергијата на желбата кон гласот, интерфејсот, визуелната проекција или алгоритамската предвидливост. Она што недостасува на ниво на кожа, се компензира со зголемена интензивност на антиципацијата, фантазијата и афективната проекција.

Во таа смисла, посттелесната интимност не означува крај на еросот, туку реорганизација. Желбата веќе не циркулира околу непосредниот допир, туку околу медиумските услови што го прават допирот невозможен, а токму со тоа и постојано посакуван. Гласот без тело, хологра-

мот без материјалност, аватарот без биолошка кожа и алгоритамската личност без ранливост создаваат нови структури на близина во кои недостижноста станува главен афективен мотор.

Во ова истражување сметам дека овој увид претставува централниот оригинален придонес, односно дека хаптичкото отсуство, под специфични афективни и медиумски услови, функционира како засилувач на желбата, а не како нејзин антагонист.

Теориски, ова значи дека интимноста во дигиталната медиумска култура повеќе не може да се мисли исклучиво низ бинарност „автентично – симулирано“. Наместо тоа, потребна е рамка што ќе ја препознае комплексноста на релациите во кои афектот е реален, иако медиумските услови на неговото одржување се асиметрични, комерцијално произведени или технолошки посредувани.

Така, посттелесната интимност, во рамки на овој корпус, може да се разбере како нова афективна структура на субјективноста во дигиталната ера, во која интерфејсот ја презема функцијата што некогаш ѝ припаѓала на кожата.

Иако анализата досега покажа дека посттелесната интимност може да произведе автентични афективни искуства, тоа не ги елиминира етичките прашања што произлегуваат од условите на нејзиното создавање и одржување. Централниот проблем веќе не е дали чувството е вистинско, туку кој ја структурира релацијата, во чија корист и под какви асиметрии на моќ.

Во повеќе случаи од корпусот, интимната врска се формира токму во моменти на субјективна ранливост: жалоста кај Марта, осаменос-

та кај Теодор, егзистенцијалната празнина кај К, или емоционалната рутина кај Дени. Технологијата не влегува во овие простори неутрално, туку како медиум што ја оптимизира афективната зависност. Субјектот останува приврзан кон објект што ветува грижа, разбирање и континуирана присутност, но самата структура на таа приврзаност го блокира видот на заемност што би овозможила вистинска трансформација. Во случајот на ВИ-платформите, субјектот се врзува за ентитет кој е дизајниран да остане достапен, емпатичен и предвидлив, а тоа се токму оние квалитети што ја засилуваат зависноста, но ја ограничуваат можноста за реална релациска ризичност.

Оттука произлегува она што може да се именува како „фаќање на интимноста“ (*intimacy capture*). Тоа претставува процес преку кој интимната сфера се инкорпорира во логиката на платформската економија. Она што се оптимизира повеќе не е само вниманието, туку самата емоционална приврзаност. Во таков контекст, интимноста станува мерлива, предвидлива и комерцијално одржлива форма на ангажман.

Материјалноста овде не исчезнува, туку ја менува својата форма. Наместо кожа, тежина и телесна ранливост, материјалната основа на релацијата се преместува во инфраструктурата на платформата (интерфејсот, серверот, времето на одговор, мемориската база и алгоритамската персонализација). Токму оваа нова материјалност создава чувство на стабилност и континуитет, но истовремено ја преместува моќта од субјектите во архитектурата на системот.

Етичкиот ризик, според тоа, не лежи во предизвикувањето на лажни чувства, туку во фактот дека релацијата е структурно дизајнирана да ја одложува или спречува вистинската заемност, ранливоста и можноста за одбивање. Таму каде што класичната интимност секогаш го вклучува ризикот од загуба, недоразбирање или прекин, платформската интимност често е оптимизирана за непречен афективен проток.

Овој увид ја заокружува критичката оска на трудот или дека посттелесната интимност не е етички проблематична затоа што е технолошка, туку затоа што нејзината архитектура често е насочена кон производство на зависност наместо кон можност за заемна трансформација.

Заклучок

Како што покажа овој труд, телото не исчезнува во дигиталната екранска култура, туку тоа мигрира. Неговите релациски функции веќе не се врзани исклучиво за кожата, тежината и непосредната заемна присутност, туку се пренасочуваат кон гласот што одекнува преку слушалката, холограмот што се појавува во просторот, аватарот што ја изведува желбата во виртуелната арена и алгоритмот што учи како да биде присутен пред субјектот воопшто да ја формулира сопствената потреба.

Овие форми не треба да се разберат како едноставни замени за отсутното тело, туку како нови конфигурации на неговите афективни и релациски капацитети, организирани околу интерфејсот наместо околу кожата. Во таа смисла, концептот на посттелесна интимност го има токму овој премин (миграцијата на блис-

коста од хаптичката коприсутност кон технолошки посредуваната афективна архитектура).

Четири клучни наоди од анализата: гласот како супститутивна телесност, алгоритамската емпатија како афективен реализам, еротиката одржана преку антиципација и проекција, како и отсуството на хаптичност како засилувач на желбата, конвергираат во една централна теза во која условите на автентичниот афект повеќе не можат да се сведат на физички допир, бидејќи дигиталната медиумска култура создава нови медиумски режими во кои интерфејсот ја презема функцијата на интимно присуство.

Етичките импликации на оваа трансформација остануваат двосмислени. Од една страна, посттелесната интимност отвора нови можности за пристапност, безбедност, релациска инвентивност и постхумана другост. Од друга страна, нејзината комерцијална и платформска архитектура често е насочена кон оптимизација на зависноста, персонализација на желбата и институционализација на афективната асиметрија. Опасноста, според тоа, не е во тоа што чувството е „лажно“, туку во тоа што условите на неговото одржување може систематски да ја ограничат заемноста, ранливоста и можноста за трансформација.

Крајниот увид на трудот е дека еросот не го снемјува со исчезнувањето на кожата, туку се реорганизира околу интерфејсот како нов простор на желба, антиципација и релациска недостижност. Во дигиталната медиумска култура, Другиот веќе не мора да биде телесно присутен за да биде афективно реален.

И токму тука лежи суштинското прашање што го отвора ова истражување: дали техноло-

гииите на дигиталната интимност се способни да создадат вистински Друг, или пак остануват само извонредно софистицирани огледала во кои субјектот се соочува со засиленото ехо на сопствената желба?

Литература

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*, Durham. NC: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Chun, Wendy Hui Kyong. 2011. *Programmed Visions: Software and Memory*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Епштејн, Михаил. 2009. *Филозофија тела*, прев. Р. Мечанин. Белград: Геопоетика.
- Garland, Alex. 2014. *Ex Machina* [film]. London: A24 / Film4.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Harris, Owen. 2013. *Black Mirror: Be Right Back* [television episode]. London: Channel 4.
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jonze, Spike. 2013. *Her* [film]. Los Angeles: Warner Bros.
- Levy, David. 2008. *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*. London: Duckworth.
- Mićić, Selena. 2025. "Arts, movies and moral reflections", In *International journal of art and design*, vol. 2, no. 1, pp. 55-67, <https://ijad.ibupress.com/articles/arts-movies-and-moral-reflections>.
- Slade, James. 2019. *Black Mirror: Striking Vipers* [television episode]. Los Angeles: Netflix.
- Turkle, Sherry. 2005. *The Second Self: Computers and the Human Spirit, 20th anniversary edn*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.
- Villeneuve, Denis. 2017. *Blade Runner 2049* [film]. Los Angeles: Warner Bros.
- Wennerscheid, Sophie. 2017. "Posthuman desire in robotics and science fiction", In *Love and Sex with Robots: Third International Conference, LSR 2017*, ed. Cheok, Adrian David and Levy, David, Cham: Springer, pp. 37-50.

Vladimir Gjorgjieski

Post-corporeal Intimacy in Contemporary Media Culture
(Summary)

This paper explores the transformation of intimacy in contemporary media culture, starting from the thesis that the gradual replacement of haptic mutual presence with technologically mediated forms creates a specific relational formation or post-corporeal intimacy. Through a qualitative interdisciplinary analysis of five films: *Her* (Jonze, 2013), *Black Mirror: Be Right Back* (Harris, 2013), *Black Mirror: Striking Vipers* (Slade, 2019), *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) and *Ex Machina* (Garland, 2014)), this paper can distinguish four key findings: the voice as a substitute for bodily presence, algorithmic empathy as affective realism, eroticism that is maintained through anticipation and projection rather than through touch, and last (fourth) but most significant finding is the intensification of desire, rather than its disappearance in the absence of the body.

Drawing on Michael Epstein's philosophy of haptics and eros, N. Catherine Hales' concept of the posthuman body, Donna Haraway's cyborg politics, Rosie Braidotti's affirmative posthumanism, and Sarah Ahmed and Lauren Berlant's affect theory, as well as Sherry Turkle's empirical research on online intimacy, the paper argues that post-corporeal intimacy represents a truly new affective structure. This new intimacy neither directly extends physical love nor impoverishes it, but rather represents a reorganization of desire itself.

Key words: post-human intimacy, haptics, media culture, posthumanism, film analysis

Маријана Клеменчиќ

УДК 821.111(73)-31.09



СЕСТРИНСТВОТО, ДУХОВНОСТА И КУЛТУРНИОТ ИДЕНТИТЕТ НА ЖЕНСКИТЕ ЛИКОВИ ВО РОМАНОТ *БОЈАТА НА ПУРПУРОТ* ОД АЛИС ВОКЕР

Клучни зборови: сестринство, духовност, женски сојуз, женизам, пантеизам

Алис Вокер (1944) е позната и значајна афроамериканска писателка, која за романот *Бојата на џурџурот* ја добива Пулицеровата награда за литература во 1983 година. *Бојата на џурџурот* е нејзиното најзначајно дело, преку кое таа се стекнува со интернационална слава и за кое ја добива и американската награда „Книга на годината“ во 1984 година. Романот го портретира животот на афроамериканската жена, сексизмот, расизмот и сиромаштијата, кои го прават животот борба, но истовремено го истакнува и значењето на семејството, сестринството и духовноста како клучни механизми на преживување и отпор. Во случајот на Сели, ова прозно дело го прикажува нејзиниот развој и трансформација од субординирана, обесправена и маргинализирана црна жена до личност што стекнува економска независност, самосвест и автономија (Klemenich, 2018: 85).

Сестринството во овој роман се јавува како духовна и мајчинска поддршка, односно форма на меѓусебна грижа и преживување меѓу жените. Тоа претставува силна врска во која жените наоѓаат потпора за своите тешкотии, но истовремено развиваат и колективна свест за сопствената положба. Како што истакнува Бел Хукс (bell hooks), „сестринството не може да биде моќно сè додека жените се во натпреварувачка војна една против друга“ (hooks, 2000: 3). Во таа смисла, сестринството кај Вокер не е само емотивна блискост, туку и форма на отпор кон патријархалниот поредок. Според Дејвис, „еманципацијата на црните жени подразбира еманципација на сите луѓе, бидејќи таа бара уривање на сите системи на угнетување“ (Davis, 1981: 240), со што се истакнува дека женската солидарност има поширока политичка и општествена димензија.

Сестринството во романот оживува преку колективното дејствување и меѓусебната поддршка на жените. Вокер истакнува дека преку заедничка работа жените почнуваат да разбираат дека никој подобро од нив самите не може да ја разбере нивната болка, но и нивната сила. Во тој процес тие создаваат заедница што не само што ги поддржува, туку и ги трансформира. Сестринството не треба да се гледа само како емотивна поддршка, туку и како форма на социјален отпор кон патријархалниот систем. Важно е да се нагласи дека овие односи не се идеализирани, туку се градат преку конфликт, искуство и заедничко страдање, што дополнително ја зголемува нивната реалистичност и аналитичка важност. Сестринството во романот има клучна улога во буењето на самосвеста кај Сели. Женските ликови формираат мрежа на меѓусебна поддршка која често е посилен од нивните односи со машките ликови. Дури и кога се наоѓаат во ситуации на конкуренција или конфликт, жените во романот повторно воспоставуваат солидарност, што укажува на длабоката етичка и опстаночна логика на нивните односи.

Пораката на романот е дека жените можат да се спротивстават на системската доминација само преку меѓусебна поддршка, солидарност и заедничко градење на свесност за сопствениот идентитет, при што сестринството станува основен двигател на нивната еманципација. Овој труд се заснова на феминистичка книжевна критика со интерсекциски пристап. Клучните теориски поими кои се користат во анализата се: „womanism“ (како концепт кај Алис Во-

кер кој ги вклучува расата, полот и класата), патријархат, сестринство и духовност. Овие поими се третираат како аналитички категории, а не само како дескриптивни термини. Трудот поаѓа од хипотезата дека во романот *Бојата на џурџурот* од Вокер сестринството, духовноста и културниот идентитет на женските ликови функционираат како меѓусебно поврзани механизми на опстанок, отпор и еманципација. Преку овие релации, женските ликови постепено ја надминуваат позицијата на потчинетост во рамки на патријархалниот, расниот и класниот систем и воспоставуваат сопствена автономна субјективност. Хипотезата разбира дека токму преку мрежата на женска солидарност, трансформацијата на духовните убедувања и реосмислувањето на културниот и личниот идентитет се создаваат услови за внатрешна и општествена еманципација на жените во романот.

Методологија

Истражувањето во овој труд се базира на квалитативен пристап во книжевната анализа, со примена на методот на блиско читање (close reading) на романот *Бојата на џурџурот* од Алис Вокер. Овој метод овозможува детална анализа на текстуалните, наративните, стилските и тематските структури на делото, со посебен фокус на репрезентацијата на женските ликови, нивната субјективност и динамиката на нивните меѓусебни односи. Преку close reading се овозможува откривање на имплицитни зна-

чења во текстот, како и на симболичките и идеолошките слоеви што го обликуваат значењето на романот.

Дополнително, се применува интерпретативна анализа која се потпира на феминистичка книжевна критика и интерсекциски пристап. Во овој контекст, романот се анализира преку категориите на пол, раса и социјална класа, кои не се третираат одделно, туку како меѓусебно поврзани системи на опресија што заедно ја конституираат позицијата на афроамериканската жена во рамки на патријархалното и расно хиерархизирано општество.

Теориската основа на истражувањето се потпира на концептот „womanism“ на Вокер, кој ја нагласува специфичната историска, културна и духовна позиција на црните жени, како и нивните стратегии на преживување, отпор и самоосознавање. Womanism претставува теориска и политичка перспектива која произлегува од искуствата на црните жени и ги интегрира прашањата на расата, полот, класата, заедницата и културниот идентитет (Walker, 1983: xi). Womanism-от овозможува анализа која не се ограничува само на родовата нееднаквост, туку ги вклучува и расните, класните и културните димензии на угнетувањето.

Во рамки на методолошката рамка се користат и клучните поими сестринство, патријархат и духовност како аналитички категории. Сестринството се разгледува како форма на колективна солидарност и политичка практика, патријархатот како структурен систем на моќ и доминација, а духовноста како простор на внатрешна трансформација и отпор кон надвореш-

ните идеолошки контроли. Методолошки, трудот комбинира тематска анализа и дискурзивна анализа. Тематската анализа овозможува идентификација на повторливи мотиви и централни идеи (како што се насилство, солидарност, идентитет и ослободување), додека дискурзивната анализа се фокусира на начинот на кој јазикот, нарацијата и репрезентацијата на моќта создаваат значење и идеолошки позиции во текстот.

Во анализата се применува и критичка интерпретативна перспектива, при што се настојува да се одржи аналитичка дистанца од наративните гласови, со цел да се избегне некритичко прифаќање на перспективата на ликот или нарацијата. Наместо тоа, текстот се чита како поле на идеолошки судири, во кое се преплетуваат искуствата на опресија и стратегиите на отпор.

Дополнително, методологијата се надоврзува на современата феминистичка теорија, особено на идеите на Хукс и Дејвис, кои ја нагласуваат важноста на интерсекцискиот пристап и колективната димензија на женската борба. Во таа смисла, методолошкиот пристап не го третира текстот само како литературен објект, туку и како културен и политички документ во кој се рефлектираат пошироки општествени односи на моќ.

Анализа на сестринството, духовноста и идентитетот во романот

Во продолжение на теоретската рамка и методолошкиот пристап, овој дел од трудот прет-

ставува централна аналитичка целина во која се интерпретираат сестринството, духовноста и културниот идентитет како меѓусебно поврзани категории во романот *Бојата на џурџурот* од Алис Вокер. Анализата се фокусира на начините на кои женските ликови, преку различни форми на релации – семејни, пријателски и афективни – создаваат мрежа на поддршка што овозможува преживување и постепена еманципација во услови на расна, родова и класна опресија. Во тој контекст, сестринството се разгледува како динамична форма на женска солидарност што не се темели исклучиво на емотивна блискост, туку и на заедничко искуство на страдање и отпор. Паралелно, духовноста се анализира како простор на внатрешна трансформација, при што преминот од институционализирана кон иманентна религиска перспектива овозможува преосмислување на односот кон себе и кон светот. Идентитетот на женските ликови се гради низ процес на деконструкција на патријархалните норми и постепено воспоставување на автономна женска субјективност. На тој начин, романот се чита како комплексна наративна структура во која личното искуство и колективната историја се преплетуваат во процес на постојано преобликување на женското јас.

Сестринството на Сели и Нети

Во општество во кое доминираат мажите, Сели и Нети се наоѓаат во сосем маргинализирана положба. Во периодот кога Сели поминува низ најтешките мигови од својот живот, Нети

претставува нејзина духовна и емоционална потпора, охрабрувајќи ја да истрае и да се бори за себе. Дополнително, таа ја учи да чита и да пишува, што подоцна ѝ овозможува на Сели да ја артикулира сопствената животна приказна. Вербата дека повторно ќе се обединат и дека еден ден ќе живеат подобар живот станува клучен извор на сила за Сели, помагајќи ѝ да не се изгуби во насилниот и патријархален контекст во кој живее.

Опстанокот на Сели и Нети постојано се темели на нивната меѓусебна поддршка. Во отсуство на родителска грижа и заштита, Сели ја презема улогата на заштитник и мајчинска фигура кон Нети, при што свесно се изложува на насилство и страдање со цел да ја заштити нејзината сестра. Овој однос ја надминува индивидуалната емотивна врска и се обликува како форма на преживување во услови на структурна опресија. Во рамките на *вотанисџичката* перспектива на Алис Вокер, сестринството не се разбира само како афективна блискост, туку како стратегија на отпор и колективно преживување во систем кој истовремено ги угнетува жените врз основа на раса, пол и класа.

По заминувањето на Нети со мисионерите Самјуел и Корин, нивните животи се разделуваат на речиси четири децении, за време на кои двете сестри поминуваат низ сосема различни искуства. И покрај тоа, Нети не престанува да ѝ пишува на Сели, информирајќи ја за својот живот, за Африка и за духовните и културните промени низ кои поминува. Особено значајни стануваат информациите за децата на Сели, кои се посвоени од Корин и Самјуел и растат

во стабилна и образована средина. Овие писма за Сели претставуваат единствен мост кон нејзиното минато и извор на надеж, кој ѝ помага да истрае во услови на постојано насилство и потчинетост.

Нети, од своја страна, ја охрабрува Сели да му се спротистави на Алберт и да ја напушти позицијата на жртва, нагласувајќи ја потребата од отпор и самостојност. Преку оваа комуникација се воспоставува не само сестринска врска, туку и простор на заемно освестување, во кој двете жени се поддржуваат во процесот на лична и колективна трансформација. За Сели, Нети претставува идеализирана фигура на интелигенција, добрина и морална чистота. Таа ја опишува пред Шуг како исклучително надарена и чувствителна личност, чие постоење за неа има длабоко симболично значење. Овој однос ја зајакнува емоционалната врска меѓу нив и ја одржува надежта за повторно обединување.

Патувањето на Нети во Африка претставува пресвртна точка во нејзиното самоосознавање и во нејзиното разбирање на расниот и културниот идентитет. Во Америка, таа е соочена со деградација поради бојата на нејзината кожа, додека во Африка постепено развива чувство на припадност и гордост кон сопственото потекло. Овој процес ја трансформира нејзината претходна интернализирана инфериорност во самосвест и самопочит, при што расната припадност престанува да биде извор на срам и станува основа на идентитетска стабилност.

Во текот на својот престој во Африка, Нети станува сведок на начинот на кој религијата може да биде инструментализирана во служ-

ба на колонијалната и расната доминација. Таа согледува дека христијанството, како што е интерпретирано од страна на белите мисионери, често се користи за оправдување на потчинувањето на африканското население. Ова сознание доведува до постепена трансформација на нејзиниот духовен поглед, при што таа преминува од традиционално христијанство кон пантеистичко разбирање на божественото, во кое Бог се доживува како присутен во сè што постои.

Оваа духовна промена има и поширока идеолошка димензија, бидејќи претставува отфрлање на доминантните религиозни наративи што ја поддржуваат расната и патријархалната хиерархија. Преку ваквите искуства и сознанија, Нети развива нова духовна и културна перспектива која подоцна ѝ ја пренесува на Сели, со што сестринската врска меѓу нив добива и образовна, трансформативна и еманципаторска димензија.

Сестринството на Сели и Софија

Софија е пример за жена од црната раса која не дозволува да биде потчинета и покорена. Таа е решителна, храбра, цврста и истрајна во својата одлука да не дозволи никој и ништо да ја омаловажи, навреди или контролира. Нејзината непоколебливост се однесува подеднакво и кон мажите од нејзината заедница и кон припадниците на белата раса. Со своето однесување, таа ги руши воспоставените норми за тоа како треба да се однесува црната жена во општеството во кое живее. При првата средба

со Софија, Сели за првпат гледа жена која стои рамноправно со својот сопруг, која не се покорува на наредби и која отворено се спротивставува кога е потребно. Оваа слика силно ја вознемирува Сели, до тој степен што таа му советува на Харпо да ја тепа својата сопруга до колку не ја слуша.

„Си мислам на ова кога Харпо ме прашува што треба да стори за да ја натера да го слуша. Натепај ја. Велам“ (Walker, 1984: 35).

Овој одговор произлегува од интернализираната траума на Сели, која самата била изложена на насилство и затоа во овој период верува дека жената треба да биде послушна и „добра“. Во оваа фаза од развојот на ликот, нејзината свест сè уште е обликувана од патријархалните норми што ги прифаќа како природни. Меѓутоа, по реакцијата на Софија, која отворено ѝ се спротивставува, кај Сели започнува процес на преиспитување на сопствените ставови. Таа првпат ја согледува сопствената грешка и чувствува срам и каење, што претставува почеток на нејзина внатрешна трансформација. Во нивната подоцнежна конфронтација, Сели се соочува не само со Софија, туку и со сопствената немоќ и потисната желба за отпор. Таа признава дека е љубоморна на силата на Софија, бидејќи таа го прави она што самата Сели сè уште не може. Во тој момент станува јасно дека Сели почнува да ја препознава разликата меѓу потчинетост и отпор, и дека постојат жени кои се спротивставуваат на насилството. Сепак, таа сè уште не може да се идентификува со нив како можна верзија на себе.

„Тогаш зошто му рече, прашува таа.

Му реков дека сум улава... Му реков оти ти го праиш она што јас не можам.

А што е тоа?

Да се бориш“ (Walker, 1984: 38).

„Цел живот морав да се борам... но не можев да си замислам дека ќе морам да се борам и во сопствениот дом...

Попрво ќе го оставам на место мртвот, отколку да дозволам да ме тепа“

(Walker, 1984: 38).

Овој разговор претставува пресвртна точка во развојот на ликот на Сели, бидејќи за првпат таа ја препознава вредноста на женската отпорност. Во продолжение, нивниот однос добива форма на заедништво и заедничко создавање, при што за првпат се појавува радост и смеа како чин на ослободување:

„Сè ми изгледа толку смешно. Толку смешно. Се смеам. И таа се смее. Потоа обете се смееме“ (Walker, 1984: 58).

Овој момент може да се чита како зачеток на сестринството, во кое врската меѓу жените не се базира на идеализирана хармонија, туку се создава преку конфликт, разбирање и заедничко преживување на насилството. Во текот на романот, и покрај нејзината почетна пасивност, Сели покажува знаци на внатрешна сила. Еден од најзначајните примери е нејзиниот чин на везење на името на своето дете на облеката, со што таа се спротивставува на бришењето на неговиот идентитет и ја зачувува неговата индивидуалност. Ова укажува дека жените често се изразуваат преку т.н. „домашни прак-

тики“ како што се шиене, везење и изработка на текстил. Во феминистичката критика, овие практики се толкуваат како алтернативни форми на комуникација и отпор, преку кои жените создаваат сопствен јазик на изразување. Во таа насока, заедничката работа на Сели и Софија на прекривката има симболична вредност, бидејќи претставува спојување на фрагменти во нова целина – слика на заедничкиот женски живот, искуство и меморија:

„Јас и Софија работиме на покривката... сега ставам по некое парче од него каде ќе стигнам. Убава мостра е и се вика сестрински избор“ (Walker, 1984: 58).

Како што забележува критичарката Џуди Елси, процесот на шиене во романот може да се чита како паралела со пишувањето, при што фрагментите од текстилот соодветствуваат на фрагменти од животната приказна, а нивното спојување создава нов наративен и идентитетски поредок (Elsey, 1999: 163).

Сестринството на Сели и Шуг

Радикалните и фундаментални промени кај Сели започнуваат кога Шуг влегува во нејзиниот живот. На почетокот, Сели треба да ја освои нејзината доверба и треба да ѝ се приближи. Сели ја враќа Шуг во живот, ѝ подготвува храна, ја капе и ја чешла. Сели не зборува, бидејќи таа не може да се соочи со вербалната комуникација поради тоа што претходно ѝ било забрането да се изразува и да комуницира. Но, дури и во тишина, таа комуницира на сопствен начин

со грижата посветена на Шуг, благодарение на што Шуг останува жива. Во знак на благодарност Шуг ѝ посветува една песна со што ѝ покажува дека и таа е значајна и важна во животот на другите.

Сели за првпат почнува отворено да комуницира, но во оваа фаза уште само со жените кои ја опкружуваат. Таа сè уште не ги открива тајните за нејзините деца и нејзиното минато, но започнува на Шуг да ѝ ги отвора тајните на нејзиното срце. Кога ја гледа моќта што Шуг ја има над Г-дин____, која што ја одржува со користење и на машки и на женски методи, Сели станува сведок на вистинската моќ што може да ја има припадник на нејзиниот пол, односно способноста да се користат различни средства согласно условите и како резултат на тоа да се излезе како победник. Шуг е опишана од страна на проповедникот како: „Една ороспија што носи куси здолништа, пуши цигари, пие цин...“ (Walker, 1984: 41). Тоа значи дека таа е лоша девојка. Шуг може да одбегне да биде контролирана од мажите и да ја задржи контролата во свои раце, бидејќи таа комбинира стратегии што традиционално се кодирани како „машки“ и „женски“. Бидејќи Шуг Ајвери е толку силна личност, таа ѝ помага на Сели да се развие во неколку насоки. Сели започнува врска со Шуг и за првпат во животот е среќна. Таа открива чувства во себе, за кои не ни знаела дека ги поседува.

„Почнав да плачам... Никогаш никој не ме љубел, вела. Таа вели, јас те љубам, г-це Сели...“ (Walker, 1984: 108).

Тие стануваат блиски како сестри, љубовници и пријателки. Шуг и Сели водат љубов, а потоа следува значаен чин – разговорот. За првпат Сели зборува отворено за силувањата, страховите и траумите. Анализите на Patricia Hill Collins го објаснуваат ваквиот однос преку концептот на „етика на грижа“ (ethics of care), карактеристичен за црната женска епистемологија, при што меѓусебната грижа и солидарност стануваат основа за создавање колективен идентитет. Како што нагласува Колинс, „црната феминистичка мисла може да создаде колективен идентитет меѓу афроамериканските жени“ (Collins, 1990:221). Врската меѓу Шуг и Сели претставува ново сестринство во кое Сели го пронаоѓа својот идентитет, сексуалност и достоинство. За првпат таа добива почит и признање. Двете жени формираат сојуз во кој Сели се здобива со самоверба и самопочит. Бидејќи Сели е предмет на постојани злоупотреби, таа никогаш не доживеала сексуално задоволство. Шуг ѝ помага да го осознае сопственото тело и да ја разбере својата телесност како извор на задоволство, а не само на болка.

Со помош на Шуг, Сели доаѓа до писмата од Нети, кои речиси три децении биле скриени, што претставува клучен момент на разоткривање и прекин на нејзината дотогашна духовна и емоционална изолација. Ова откритие ја разорува нејзината дотогашна верба во антропоморфизираната, патријархално сфатена божественост: „Господ Бог... е маж. И се однесува исто ко и сите други мажи што ги знам...“ (Walker, 1984: 101). Во тој контекст, искуството на Сели може да се чита како процес на постепено ос-

лободување од внатрешно интернализирани форми на угнетување, при што конфронтацијата со Алберт станува сè поинтензивна и симболички значајна. Преку чинот на негово преименување, Сели го одзема неговиот авторитет и симболично ја враќа сопствената субјективност, што во современата феминистичка критика се толкува како форма на деконструкција на патријархалната моќ и јазикот што ја одржува. Паралелно, Шуг ја воведува Сели во пантеистичко разбирање на духовноста, каде божественото не е надворешен, авторитарен ентитет, туку иманентно присутно во сите суштества и форми на живот: „Бог е во тебе и во сите други... Бог е сè“ (Walker, 1984: 101). Оваа промена на духовната перспектива дополнително го зајакнува процесот на нејзиното еманципирање и самоспознавање. Овој духовен модел се поврзува со воманистичката теологија, каде духовноста не е хиерархиска, туку релативна и иманентна. Пурпурната боја станува симбол на видливост и постоење:

„Мислам дека Бог се лути ако минеш покрај бојата на пурпурот во некое поле и не ја забележиш“ (Walker, 1984: 101).

Во целина, односот меѓу Сели и Шуг претставува клучна точка на трансформација во романот, каде сестринството, духовноста и телесното ослободување се преплетуваат во процес на повторно градење на женскиот идентитет. Преку оваа врска, Сели постепено се ослободува од интернализираните облици на патријархална контрола и ја открива сопствената вредност како субјект, а не како објект. Истовреме-

но, романот покажува дека индивидуалното ослободување не е изолиран чин, туку резултат на меѓусебна поддршка, афективна поврзаност и заедничко искуство на отпор, што ја потврдува централната улога на сестринството во женската еманципација.

Заклучок

Анализата на романот *Бојатта на џурџуроџи* од Алис Вокер покажува дека сестринството, духовноста и културниот идентитет на женските ликови не функционираат само како тематски слоеви, туку како меѓусебно поврзани механизми на опстанок, отпор и трансформација. Анализата јасно укажува дека женските релации во романот не се ниту споредни ниту идеализирани, туку се градат низ болка, насилство, прекин и повторно воспоставување на доверба, при што токму тие прекини стануваат услов за создавање на нови форми на свест и солидарност.

Романот докажува дека процесот на ослободување на Сели не се случува индивидуално, туку преку мрежа на женски врски – со Нети, Софија и Шуг – кои функционираат како паралелни патишта на еманципација. Сестринството се појавува како клучен социјален и емоционален ресурс, но и како форма на политички отпор против патријархалниот и расно-класниот систем. Од теориски аспект, пристапот на интерсексиска анализа, поткрепен со „womanism“ на Алис Вокер, како и со феминистичките перспективи на Бел Хукс (bell hooks), Анџела Дејвис (Angela Davis) и Патриција Хил Колинс

(Patricia Hill Collins), овозможува да се согледа дека сестринството не е само афективна заедница, туку и епистемолошки простор – место каде се создава ново знаење за телото, религијата, расата и субјективност на црната жена.

Истражувањето покажува дека духовната трансформација (од патријархална религиозна рамка кон пантеистичко и внатрешно разбирање на божественото) е директно поврзана со процесот на женска еманципација. Истовремено, културниот идентитет на женските ликови се гради преку враќање на потиснати гласови, меморија и писмо, со што се воспоставува континуитет помеѓу личното искуство и колективната историја.

Пошироката импликација на трудот е дека романот на Вокер може да се чита не само како приказна за индивидуално ослободување, туку како модел за разбирање на женската солидарност како општествена и политичка сила. Во таа смисла, *Бојатта на џурџуроџи* ја надминува рамката на литературата за траума и станува текст кој нуди визија за алтернативни форми на заедништво, идентитет и отпор во услови на повеќеслојна опресија. Во тој контекст, романот ја потврдува тезата дека женската субјективност се формира преку релации, а не преку изолација, при што сестринството, духовноста и културната меморија се клучни темели на процесот на ослободување и ре-осмислување на себе.

Литература

- Клеменчиќ, Маријана. (2018) „Патријархалната доминација врз Сели и излезот од неа во романот „Бојата на пурпурот“ од Алис Вокер“, *Context/Контекст*, (18), стр. 83–93.
- Barker, Evelyn. 1999. ‘Creating Generations: The Relationship between Shug Avery and Celie’ In *The Color Purple*, In Dieke, Ikenna C. (ed.) *Critical Essays on Alice Walker*. London: Greenwood Press, p. 55.
- Christian, Barbara. 1984. ‘Alice Walker’, in Davis, Thadious M. and Harris, Trudier (eds.) *Dictionary of Literary Biography*, Vol. 33: *Afro-American Fiction Writers after 1955*. Detroit, MI: Gale Research, p. 181.
- Elsey, Judy. 1999. ‘Nothing Can Be Sole or Whole That Has Not Been Rent: Fragmentation in the Quilt and *The Color Purple*’, In Dieke, Ikenna C. (ed.) *Perspectives on African-American Literature*, p. 163.
- Hankinson, Susan L. 1997. ‘From Monotheism to Pantheism: Liberation from Patriarchy in Alice Walker’s *The Color Purple*’, *Midwest Quarterly*, 38(3), pp. 320–328.
- McEwan, Neil. 1992. *Alice Walker: The Color Purple: Notes*. Harlow: Longman House.
- Ross, Daniel W. 1988. ‘Alice Walker’, *eNotes*, Spring. Available at: <http://www.enotes.com/alice-walker-essays/walker-alice/daniel-w-ross-essay-date-spring-1988> (Accessed: 26 February 2026).
- Showalter, Elaine. 1989. *Sister’s Choice: Tradition and Change in American Women’s Writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Walker, Alice. 1984. *The Color Purple*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Walker, Alice. 2016. *Бојата на џурџурои*. Превод од англиски јазик Виолета Христовска. Скопје: Култура.
- Walker, Alice. 2003. *You Can’t Keep a Good Woman Down*. Boston: Mariner Books.

Marijana Klemenchich

**Sisterhood, Spirituality and Identity of the Female Characters in
the Novel *The Color of Purple* by Alice Walker
(Summary)**

Alice Walker (1944) is a prominent African-American writer, who received the Pulitzer Prize for Literature in 1983 for her novel *The Color Purple*. The novel portrays the life of African-American women, addressing sexism, racism, and poverty, which make life a struggle, but it also depicts aspects of life in which family, sisterhood, and women’s spirituality play a key role in this struggle. Sisterhood in this novel appears as spiritual and maternal support, or assistance among women. It is a strong bond in which women find support for all their hardships and burdens. It is an alliance of women in which, through mutual help, they become aware of their values and gain the strength and means to resist male dominance. The theme of sisterhood in the novel is also important, which results in the

awakening of the self of the protagonist. It is observed that the characters in the novel develop the theme of sisterhood, which is more important and powerful compared to the bond that the female characters develop with the male characters in the novel. Sisterhood is observed in the association between Celie and Nettie, Celie and Sofia, and Celie and Shug. Through the association with Shug, fundamental changes take place in the self of the protagonist that results in the awakening of the self of the protagonist. Through the association with Shug, the protagonist comes out of the domination of the patriarchal society and develops the need to love and be loved. Shug also helps her find her own sexuality and learn anew the true meaning of love, which she thought she had lost with her sister Nettie. Celie's self-discovery is a result of the support, motivation, and love she received from Shug, Sofia, and Nettie. Shug teaches her about the pantheistic, transcendentalist view of God. Once she understands that God is in her, she is able to overcome her fears and guilt to become a woman who is not afraid to live life.

Key words: sisterhood, spirituality, women's alliance, womanism, pantheism

Срѓан Миќиќ

УДК 316.7:[7:004.8



ДОПИРОТ И ТЕХНОТЕЛОТО

Клучни зборови: телесност, тактилност, визуелна уметност, трансхуманизам, дигитална култура

Вовед

„Протеинот не е идеален материјал. Тој е стабилен само во рамките на краток дијапазон на температура и притисок, многу е чувствителен на радијација и претставува пречка за многу конструктивни решенија и компоненти. Човекот, создаден преку генетски инженеринг, е само второкласен робот со вграден неисправлив дефект – неговата конструкција е дадена од протеинската синтеза под раководство на ДНК-та. Само во очите на човечките шовинисти тој има некаква предност. На тој начин, во контекст на најновите теории за вештачки живот и вештачка интелигенција, се случува запознавање и обезживување на телото – семиотизација и девитализација, односот кон телото како кон информатиска машина, способна да симулира секакви биолошки функции и воедно да ја надмине природата во тоа. Латинскиот корен *vit-* (*vita*, живот) сè почесто се заменува со *vit-* (*in vitro*, во лабораторија, во вештачка средина) или со *virt-* (*virtual*, виртуелен, имагинарен, симулиран)“ (Епштейн, 2006: 12).

Во време на генетски инженеринг и биотехнологија, на виртуелна реалност и на вештачка интелигенција, телото претставува филозофска енигма којашто е подеднакво комплексна како онаа што го засега човекот од неговата прва искра на самосвест, т.е. вечното прашање за животот и смртта. Опасноста од заменувањето на физичката телесност со виртуелна и технолошки подобрена форма станува сè поочигледна. Со новите технологии и програми за вештачка интелигенција, човештвото со забрзани чекори се движи кон одрекување на сопствената природна даденост. Со развојот на медицината, одржувањето на телото сè повеќе наликува на одржувањето на машините. За секој недостаток има решение кое ќе го надмине проблемот, барем привремено. Телото, како и машините, има потреба од одржување, хигиена и повремени замена на делови кога веќе старите делови ќе ја надживеат својата употребливост. Со френзичниот развој на технологијата, биотехнологијата, биомеханиката, квантната медици-

на, компјутерските технологии и новите материјали, научната мисла и тенденцијата во новиот милениум е создавање на супериорен интелект кој ќе го реализира вечниот стремеж на човекот, бесмртноста.

Современото тело, според Михаил Епштејн, станува предмет на информациско-биотехничко дешифрирање, односно предмет за размена и политички инструмент. Телото навидум излегува од употреба за сметка на новите информациски и комуникациски технологии. Доколку во минатото филозофијата се занимавала со високи цели и суштински материи, односно со духот и смислата на животот, денес сè повеќе е очигледна потребата од грижата околу богатата со информации и технички моќната рационалност. Позитивното мислење на научната рационалистичка функционалност, со кое Херберт Маркузе го дефинира XX век, конечно ја добива својата фактичка форма на почетокот на XXI век (Marcuse, 2006). Вештачките потреби создани според дизајнот на индустриската и производствена машинерија, како и од бескрајната потреба од консументи, потрошувачи и произведувачи, го вовлекоа современиот човек во технолошка зависност која својата кулминација ја прославува со тивок премин кон новата виртуелна хиперреалност и апсолутна општествена предодреденост.

Во средиштето на оваа веќе глобална и цивилизациска тенденција на вештачка трансценденција на свеста, односно интервенција на човековата психо-физичка природна даденост, се јавува потребата од реосмислување на телото како највиш орган на спиритуалниот и космич-

киот живот на човекот. Оваа област на филозофско осмислување на телото Михаил Епштејн ја нарекува *физиософија* или *соматйософија*. Физиософијата, според Епштејн, има заедничко со физиологијата која се занимава со животната активност на целокупниот организам како единечен орган, како и со неговите поединечни органи. Физиософијата, за разлика од физиологијата, се занимава со „проучување на мудроста на телото, на неговите космички, културни, спиритуални и мистериозни значења кои се развиваат во ритуално-религиозната, општествено-трудовата, етичко-меѓучовечката и уметничко-симболичката практика“ (Епштейн, 2006: 14). Нас, за целта на ова истражување, нè интересира токму уметничко-симболичката практика претставена преку ликовните дисциплини на визуелната уметност. Натаму, како поконкретна, научна форма за истражување на телото, Епштејн ја наведува *хайџикајџа* како наука за допирот и допирните контакти, за кожата како орган за восприемање и за тактилните форми на активности и самоизразување. И бидејќи еден од основните аспекти на визуелната ликовна уметност е самиот творечко-креативен процес кој во својата суштина претпоставува допирни сензации коишто оставаат видлива, допирлива трага во реалниот свет, кои своето потекло и апстрактно мислење на метафизиката го носат од ноосферата, логично е предметот на оваа наука, покрај естетиката, да биде уметноста.

Тактилноста или допирот при создавањето на уметничкото дело сведочи за врската меѓу мислата, духот и материјалноста на телото и плотта. Движењата на телото, и покрај својата

условеност од мислите или командите што доаѓаат како резултат на апстрактниот мисловен процес, ја носат во себе и информацијата на телото, на материјалното отелоплотување на самата човечка есенција. Современата научна мисла смета дека човекот е низа информации и алгоритми и дека човечката свест е нешто коешто може да се оддели и премести во супериорно синтетичко тело. Човекот, за разлика од потенцијалните супериорни машини и вештачки интелигенции, е пред сè тактилно суштество. Неговата потреба е воедно и способност за допир и тактилно спознавање на светот околу себе како и за спознавање на сопствената сексуалност, страст, љубов итн. Тактилноста и допирот претставуваат еден од главните предизвици во современата наука и тестирањето на потенцијалот на машините. Современата медицина, психологијата, фармацијата, генетскиот инженеринг, биомеханиката итн. активно работат на целосно спознавање на човекот, како целина од материјални и психички компоненти, но и од аспект на неговите психофизички механизми, со единствена цел која значи подобрување на човекот на секој можен начин. Бидејќи телото е, секако, само привремен сад за душата, интелектот, разумот... зошто науката, како основен носител на материјалната рационалистичка реалност, да не се занимава со подобрување на човечкото, природно дадено тело? Тука се појавуваат прашањата: Што значи природното тело за современиот човек? Како се восприема телото во културата на технократското општество?

За современиот човек, традиционално-то разбирање за допирот и тактилноста е

дека тоа е примитивен вид на комуникација којашто своите корени ги има во обредите и ритуалите. Во современото технолошки развиено општество физичкиот допир се избегнува до негово исчезнување, во некои култури дури се наметнува допирната воздржаност преку норми и правила на однесување, преку разни религиозни и етички забрани. Низ целата светска историја на човештвото можеме да забележиме најразлични нијанси на односи кон телото и допирот воопшто: од воспевање на физичкото до апсурдни забрани поради религиозни догми или предрасуди. До неодамна подавањето рака или стискањето рака, освен физички допир како поздрав, значело и склучување договор помеѓу двајца. Договор на збор и давање рака наместо потпис, дигитален потпис, нотар итн., нешто незамисливо за денешно време. Проблемот, поточно разликата на денешната допирно-чувствена анорексија на современиот корисник, е во тоа што за разлика од неговите предци, тој самиот ја избира хиперреалноста и симулацијата на потребите и приоритети во својот живот. Овој начин на комуникација, во којшто допирот се сведува на нула, во голем дел може да им се припише на интернетот и индустријата за забава. На виртуелните пространства на видеоигрите и субјективните проекции од социјалните мрежи. На масовната зависност од виртуелни симулации, при која „пренесувањето на информацијата преку допир станува сè помалку суштествена со текот на развојот на чове-

кот-онто-и филогенеза“ (Епштейн, 2006: 17). Епштејн во своето истражување наведува пример од осумдесеттите години, кога група студенти во Париз почнале да допираат разни луѓе во продолжение на извесно време, околу 110 пати на час. Идејата на оваа иницијатива била да се рашири допирот или физичкиот контакт помеѓу луѓето низ целата земја, односно сите да се допрат и да бидат допрени. Оние што ќе бидат допрени имале задача да допрат други итн. Оваа иницијатива за ревитализација на допирот е произлезена од падот на довербата во едно од најважните сетила за комуникација и емотивна физичка гаранција.

Уметноста сè повеќе се приклучува на трендот на бесконтактно создавање. Дигиталната уметност претставува преод кон целосното откажување од креативноста изразена преку допирот и тактилноста. Со развојот и пристапноста на програмите со т.н. вештачка интелигенција, уметниците влегуваат во улога на иницијатори за создавањето „уметност“. Аудиовизуелните уметности, графичкиот дизајн, илустрацијата и воопшто повеќето уметнички и воедно научни дејности веќе почнуваат да бидат заменуваани со алгоритмите на вештачката интелигенција. Прашањето е: Дали за она што може да го замени вештачката интелигенција, вреди да се бори човекот? Ова истражување, чијашто појдовна точка се телото, допирот и воопшто тактилноста и физичкиот контакт и нивното место во современата култура и уметност, ќе се обиде да

ја аргументира важноста од тактилноста и допирот при создавањето на уметнички визуелни дела. Притоа ќе настојува да го потенцира значењето на телото како орган поеднакво важен со интелектот и духовноста, неговиот капацитет и неодвоив аспект во формирањето на личноста и карактерот и неговиот креативен, интелектуален и духовен развој.

Допирот и визуелната уметност

„Уметноста отвора димензија којашто е недостапна за друго искуство, димензија во којашто луѓето, природата и предметите, не се повеќе подложни на законите на воспоставениот принцип на реалноста“ (Херберт Маркузе)

Колажот, е еден од најважните експерименти во уметничките правци на XX век. Пикасо, преку внесување на елементи од секојдневниот живот, го означува новиот дискурс и поместувањето на границите на традиционалната ликовна уметност. Колажот, освен тоа што претставува револуционерна иновација и прекин во традиционалната ликовна култура, го означува и почетокот на формирање на новата глобална култура во којашто допирот, односно тактилноста ќе биде ставена на втор план или ќе биде надвор од новите културни граници на однесување (Галенсон, 2018). Со интервенцијата на Марсел Дишан, и подоцна целосната комерцијализација и материјализација на уметноста од страна на Енди Ворхол, ликовната уметност и „традиционалните“ вредности на ликовните практики од минатото, стануваат сè

повеќе инструмент на технократијата и универзалната „научна“ рационалност, а не само средство за интелектуално и духовно доживување и спознавање. Естетската функционалност на уметноста го постигнува својот климакс со технолошкиот развој на компјутерите и интернетот во втората половина на XX век. Тогаш границата помеѓу применетата и ликовната уметност почнува да исчезнува и да трансмутира во различен, дериватен, визуелен производ на новата едноразмерност на новата капиталистичка, технолошка реалност. Релативизирањето на традиционалните медиуми, во чија основа се наоѓаат допирот и телото напоредно со креативноста и идејата, со новите дигитални технологии и медиуми за создавање на уметност предизвика целосна поделба и на некој начин парадокс во уметноста. Идејата, концептот за визуелно дело, целосно се одвојува од процесот на изработка или реализација во којшто допирот и телото се императив, од идејата и замислата на авторот. Уметникот постепено станува создавач на содржини (*content creator*), дејност за којашто не е потребно многу време за усовршување на телото, односно време за развивање вештини и совладување на посебни техники потребни за реализација на креативната замисла. Процесот на создавање е диктиран од темпото на техничката подготовка и владеењето со материјалите и инструментите за работа. Новата технолошка онлајн реалност диктира друга динамика, нема веќе време за развивање на вештини, сега има машини и софтвери коишто ќе го скратат процесот и ќе бидат далеку поефикасни согласно новите по-

треби. Тоа што Леонардо да Винчи ја сликал „Мона Лиза“ девет години, од денешен аспект звучи нереално. Денешниот уметник не може да си дозволи да одвои ни девет месеци за создавање на едно дело. „Што се однесува до практичните симулации на ‘допир’ (допирна реалност), во моментот дури и најнапредната компјутерска технологија е приближно на половина пат до хаптизацијата на објекти и просторот, односно нивната допирна виртуелизација“ (Епштейн, 2006: 21). Пазарот веќе нуди софтвери коишто дозволуваат допир и физичка сензација со помош на разни апарати и машини, кои покрај аудиовизуелната реалност што досега ја нудеа, сега веќе се приближуваат до целосна виртуелна сензација со физички чувства за допир. Во блиска иднина ќе биде сосема реално да се испрати преку е-пошта бакнеж, допир по рамото итн.

Органите за допир, преку кожата и разните допирни рецептори и нервни завршетоци, ни даваат јасно чувство на блискост, и со потиснувањето на оваа физичка чувствена потреба, ние стануваме далечни, пресметливи, го губиме чувството на еднаквост со блиските и создаваме лажна замисла кај непознатите. Тактилниот недостаток го спречува целосното спознавање на блиските и околината бидејќи допирното запознавање/спознавање на другиот создава чувство на доверба и дозволува релаксирана и непосредна комуникација. Уметноста, исто како и сексуалноста, започнува како идеја и потреба, како желба којашто тежнее да биде остварена. Потоа таа продолжува со психофизичка активност, којашто од своја страна, исто како

и во сексуалната игра помеѓу страста и љубовта, завршува со целосно истрошување на силиите по самата кулминација или завршување на уметничкото дело. Ритамот и брзината на односот што го има уметникот со сопствената креација е диктиран од неговата посветеност и креативниот концепт по кој се води. Падот и воздигнувањето се двете страни од иста монета и нивната постојана промена е важен елемент од целиот креативен процес којшто побарува постојан сомнеж и истовремено потврда за своите уметнички изјави. „Двостраноста на допирот ја создава можноста за уживање, односно таквиот однос меѓу две тела, кога меѓусебно ја конституираат својата телесност преку допирот еден со друг. Наспроти тоа, видот, кој самиот не се конституира преку актот на гледање, само создава едностран објект на желба“ (Епштейн, 2006: 25).

Чувството на присутност во овој свет и во едно чувствувањето на неговата граница со помош на кожата и допирот, значи да се биде дел од една целина сочинета од независни делови. Да се разбере позицијата на сопственото тело во светот, значи да се разбере неговата неповторливост во рамките на повторливите принципи што го водат материјалниот и духовниот свет на природата. И тоа како оној свет што можеме да го изучуваме и да влијаеме врз него преку физичка, материјална интервенција; така и светот што е надвор од рамките на познатото и фактичкото, во сферата на метафизиката на непознатото. Во минатото метафизиката во добар дел била основно гориво за креативната уметничка интервенција и научна мис-

ла, а физичкото тело имало второстепено значење имајќи ја предвид бесконечноста на непознатото. За разлика од божествените идеали и фантазии на претходниците, уметниците на XX век својата инспирација ја бараат во животот, а бидејќи животот станува сè повеќе и повеќе воден од лажните потреби на конsumerизмот и капиталистичкиот режим, уметноста го прави она во коешто е најдобра – го одразува и рефлектира во неговата духовна, материјална и филозофска суштина. Новата суштина на технократската реалност, исто како и на предтехнолошката теолошка реалност, исто така го става физичкото и биолошкото на втор план или, пак, целосно се одрекува од него. Импотентноста на тео- и технореалноста се состои во нивната неспособност во разбирањето на телото и допирот како дел од едното на човечката суштина. Нивното одрекување од сексуалноста и сензуалноста на човечкиот допир за сметка на зголеменото дразнење на останатите сетила, како што се видот и слухот, води кон девијантно однесување.

За разлика од естетиката којашто за примарен интерес го има визуелното и слуховното, хаптиката е наука или естетска дисциплина којашто се занимава со оваа „пониска“ сетилна перцепција. „Во низата науки за спознанието, хаптиката ќе стои рамо до рамо со естетиката, но на спротивниот крај во однос на логиката, разликувајќи се од естетиката на начин сличен на тоа како естетиката се разликува од логиката – преместувајќи се уште подалеку кон сетилноста како таква. ЛОГИКА – ЕСТЕТИКА – ХАПТИКА чисто размислување, уметност,

визуелно и допирно осознавање како основа за создавање на општи поими и звучни форми на познание и творештво“ (Епштейн, 2006: 35). Целта на хаптиката е да ја истражи смислата на телесната физичка егзистенција и продолжувањето на човечкиот род. Во нејзиниот центар се наоѓа учењето за допирот и творечката дејност како спознавателен процес. Епштејн наведува две разновидности во допирната уметност: еротска уметност, преку допирно заемодејствие на две одушевени тела и тактилна уметност во создавањето на предмети предназначени за допирно доживување. Херберд Рид, во книгата *По ѓаволиите со културата* од 1963 изјавува дека единствената вистинска креација е, всушност, „про-креацијата“, односно создавање на нешто сосема ново и досега невидено на овој свет, а останатата креација во тој случај претставува уметничка интерпретација на реалноста изградена со истиот, сега веќе рециклиран материјал (Read, 2002).

Човекот и уметничкото тело

Што значат телото и допирот во процесот на создавањето на уметничкото дело? Тактилната уметност (*touch art*) сè уште не е формирана како самостоен уметнички правец со сопствена традиција и препознатливи дела. За нејзин почеток се смета 1911 година кога Италијанецот Умберто Бочони ја создал првата тактилна композиција од железо, глина и женска коса под име „Слевање на главата и прозорецот“. И покрај тоа што тактилноста во уметноста на Бочони не се разликува многу од визуелната так-

тилноста, Филипо Томазо Маринети во својот манифест насловен *Тактилизам*, го назначил Бочони за свој претходник и прв уметник - тактилист. Од натамошните експерименти на тактилната уметност, коишто Епштејн ги наведува во *Филозофија на ѓелото* (Епштейн, 2006), вреди да се спомне и американскиот уметник со јапонско потекло Ај-О и еден од неговите типични уметнички експонати наречен „Тактилна кутија“. Станува збор за картонска кутија со отвор, во којшто посетителот на изложбата треба да ги стави своите раце и во самата кутија да го фати и допира мистериозниот објект што се наоѓа во неа. Рацете се оставени да дојдат до сопствено спознание за објектот што го допираат единствено преку самиот допир. Идеално, при создавањето на овој тип уметност, самиот уметник би требало да го користи единствено допирот од своите сетила при создавањето на уметничкото дело. Мистеријата и тактилната комуникација иницирана од уметничкото дело, создадено на овој начин, би била целосна.

Ликовнаа уметност и работата со материјали како што напоставме погоре во текстот, е сама по себе условена од допирот. И покрај тоа што крајниот резултат на ликовниот уметнички процес е визуелен, сепак процесот сам по себе е изобилие од тактилни движења и допир. Ова тактилно доживување се одразува врз уметничкото дело преку релјефноста и видливоста на трагите оставени при создавањето. Овие траги многу често предизвикуваат потреба од допир кај гледачот кој се бори со поривот да ја допре површината на сликата, да помине преку мермерната форма на скулптурата

со своите прсти итн. Не без причина можеме да го дадеме примерот со уметноста којашто има религиозни мотиви и теми. Во сите религиозни културни средини можеме да видиме обожувани артефакти коишто се допирани, бакнувани и пред кои се оставани дарови. Вистина е дека иконата на Богородица претставува само материјален симбол за нешто нематеријално и возвишено, но сепак луѓето оставаат дарови и ја бакнуваат сликата како да е извор на духовност и спознание. Уметничкото дело, без оглед на својата визуелна доминанта, ја има силата да предизвика емотивен одговор кој излегува од рамките на внатрешноста или себството. И бидејќи тој емотивен одговор е предизвикан од физички објект или артефакт, желбата тој да се допре е повеќе од инстинктивен рефлекс кој нема рационално оправдување. Уметничкото дело, создадено преку сензибилноста на допирот, природно се стреми кон затворање на кругот. Неговиот визуелен повик кон тактиленост не е случајна. Кога нешто им се допаѓа на децата тие тоа нешто го допираат, го галат. Без оглед дали станува збор за живо суштество или нежива природа како што е уметничкото дело, сликата на платно, муралот или кога ќе ги препознаат омилените карактери на телевизорот, децата на одредена возраст посегнуваат со раката да ги допрат и погалат. Она што може да се види е, обично, нешто што може да се допре. Илузијата на визуелната уметност се состои во создавањето на опиплива видливост. Дела коишто можат да се дофатат. Оваа карактеристика е особеност на пластичните визуелни уметности, какви што се скулптурата и инсталацијата.

Илузијата се однесува на други уметнички аспекти, додека формата е нешто што може, и треба, да се допре и опипа за поцелосно да се разбере и доживее. Вртењето околу скулптурата како музејска/школска практика на „гледање“ е всушност погрешен начин, поточно нецелосен начин за „гледање“ на делото. За разлика од сликарството и графиката, каде што магијата се состои во вовлекување на гледачот во надтелесно доживување на формата и ликовната содржина, пластичните уметности повикуваат на допир. Од допир родени, преку допир осознани.

Во времето на технореалност, телото и физичкиот допир стануваат секундарни, како во животот, така и при создавањето на уметничките дела. Обемот и интензитетот на оваа информација создаваат дистанција, „студенило на бездната“ помеѓу човекот и реалноста, лишувајќи го од длабочината на постоењето, од острината на чувствувањето и доживувањето. Како резултат на тоа, за да се идентификува себеси како живо суштество, човекот е принуден да реализира одредени специфични телесни, вклучително и деструктивни практики, кои го компензираат недостатокот од допирно-сетилни информации (Тулъчинский, 2006: 211). Симулацијата и хиперпросторот на новата доба, на сличен начин се однесуваат со телото како и во претходната религиозна реалност во којашто телото и допирот ги сметале за грешни, го изедначувале телото со машината којашто е способна да го складира разумот и таканаречената свест изразена со нули и единици. Затоа и односот кон телото е драстично променет во постмодерна-

та како застапник на материјалната минливост на природното, и со отворени раце ја пречекува новата технолошка доба во којашто растат потенцијалот и можностите за трансценденција на постчовечката и посттелесната интелигенција во хиперреалниот дигитален простор. „Телото сè повеќе се колонизира од барањата на потрошувачката култура, каде што желбите се создаваат вештачки, а задоволството се претвора во komoditet“ (Marcuse, 2006). Телото во потрошувачките општества станува предмет на објективизација и инструментализација. Валтер Бенјамин аргументира дека со појавата на технологијата и средствата за репродукција и мултипликација, уметничкото дело ја има изгубено својата аура, дел од својата неповторлива автентичност. Со самата репродукција и размножување, уметноста и уметничкото дело стануваат визуелни komoditetи коишто ја губат својата сила, својот мистицизам и претставуваат предмет на очекување и претпоставка. Предмет на споредба со технолошкото совршенство на машините и дигиталните технологии, со фактографската реалност преку призмата од фотоапаратот и видеокамерата. Се чини дека човекот се стреми да создаде совршена верзија од себе си, интелектуално и физички супериорен пандан којшто ќе сведочи за потенцијалот на можностите и човечките капацитети.

Идеалната копија и доказот за човечката богообразност е секако клонирањето, односно концептот за бесмртност. Идејата потхранувана од идеалите за нешто подобро, поточно поефикасно, неизбежно го прави клонирањето реална опција на трансхуманизмот. Настрана религи-

озните догми и спремни анатемии, настрана тоа што не го разбираме во целост ни биолошкото тело, а да не зборуваме за оние надреални аспекти од нашата стварност, прашањето е: „Што ќе значи клонирањето за човештвото?“ Знаејќи дека има резервни делови, па и цели тела достапни како и секој друг потрошувачки продукт, дали тоа ќе значи уште поголема небрежност кон природната даденост? Дали можеме да направиме паралела со фикцијата на Илон Маск за колонизирање на друга планета? Она во што досега не успеавме тука, ќе се обидеме ли да го оствариме на Марс?

Оваа линија на развој е вековната тенденција на потиснување на телото како секундарно во однос на мислата, во однос на вечноста на божественото и во однос на супериорноста на вештачките заменски, генетски технологии и биоинженерингот. Потребата од самомултипликација својот почеток во Европа го има од XV век, со претставување на дрворезот и високиот печат: „...од измислувањето на писмото и пишувањето нема поважно откритие од еднаквите репетитивни пикторијални изјави“ (William, 1953). Револуционерниот момент во историјата кога за првпат било возможно да се направат множество идентични копии од оригиналот или матрицата. Интересно е тоа што откако ќе се обезбеди тиражот од отпечатените копии, матрицата или оригиналот се уништува или рециклира:

„Најнапредната, најмодерната форма на овој развој, којашто Бенјамин ја опиша во киното, фотографијата и современите масовни медиуми, е онаа во која оригиналот повеќе дури и не

постои, бидејќи работите од самиот почеток се замислуваат како функција на нивната неограничена репродукција. Ова е токму она што ни се случува со клонирањето, не само на нивото на пораки, туку и на нивото на индивидуи. Всушност, ова е она што му се случува на телото кога престанува да биде зачнувано како нешто друго освен како порака, како складиште на информации и пораки, како суровина за обработка на податоци“ (Jean Baudrillard 1981: 100).

Хиперреалноста и трансхуманизмот токму така го третираат телото, како несовершена биолошка машина којашто може, и треба, да се подобри со матични клетки, импланти, протези и секакви невромеханички продолжетоци на психосоматската природна даденост. Телото веќе не претставува храм, туку куќиште со модуларни делови, додека свеста е преведена како меморија којашто како и мемориските хардвер дискови, може, или ќе може, да се пренесе на друга машина. Бодријар го поставува прашањето за еквиваленцијата меѓу хирургијата, простетиката и фармацијата со генетскиот инженеринг и клонирањето. Доколку некој ги менува своите органи со вештачки или, пак, врши некакво подобрување со „вештачка“ интервенција или протетика или, пак, ги одржува и одложува со помош на хемија, тогаш дали е поразлично создавањето на целосно човечко тело, совршено здрава копија на оригиналот? Целосното занемарување на телото и тонењето во виртуелната симулација на технологијата и консумеризмот е само дел од приказната за трансчовечноста, за биомеханичкиот обид за трансценденција на човекот. Симулакрумот на моќта и ма-

шините се само логиката зад идејата за клонирањето и вештачката интелигенција.

Што значи целосната механизација, биоинженерингот, трансчовечноста и симулацијата на смисла и вистинска потреба за современиот ликовен уметник? За врската помеѓу допирот и сликата, вистинскиот креативен порив и естетизацијата? Доколку клонирањето се воспостави како успешен пат кон саморециклирање на човештвото, дали клонот ќе може да создава уметност?

Телото во постмодерната се третира како потрошен материјал и симбол за минливоста на физичкото. Сидни Шерман, Марина Абрамовиќ и низа други современи уметници го користат сопственото тело како медиум за изразување на револт, болка, љубов и, воопшто, на разни концептуални интерпретации на креативната потреба. Телото во традиционалните медиуми на ликовната уметност отсекогаш било мотив за истражување и општествен предизвик. Особено во времето на религиозните догми и забрани, уметниците наоѓале дополнително задоволство во создавањето уметнички дела зад кои ќе стојат нивните длабоки убедувања наспроти деликатноста на темата и опасноста од власта. Во XX век телото во уметноста претставува нешто друго. Надтелесноста, хипертелесноста или едноставно кажано, потребата да се надмине даденото и да се дојде до трансценденција, во хиперреалноста и симулацијата на техноопштеството, сега веќе хиперопштеството, е неодминлива тема во визуелните уметности. Од стрипови до фантастични филмови и ТВ-серији, стремјот на современиот уметник или создавач на

содржини го одразува наметнатиот стремеж на човештвото, а тоа е бесмртноста или метаморфозата на животот во непознатото. Во случајот непознатото не е традиционалниот, религиозен страв од непознатото, туку е очекувана фантазмагорија од проектираната симулација на реалноста, односно филмот, телевизијата, интернетот и генерално, медиумите за масовна комуникација. Проблемот со комуникацијата е во тоа што таа во техносферата е секогаш еднострана. И покрај илузијата на аудиовизуелните апарати, како што се камерите, микрофоните, *Вибер*, *Месинџер* и слично, во оваа општоприфатена реалност се случува всушност отуѓување и губење на комуникацијата.

Исклучувањето на допирот и тактилноста од комуникацијата меѓу луѓето создава дупка и извртена перцепција за реалноста. Станува индивидуална реалност која може, но и не мора да биде во синергија со останатите индивидуални реалности. Интензивираноста на разните акции и промоции за тактилноста и за важноста на допирот и тактилноста (физиософија, хаптика итн.), сведочат за процесот на дехуманизација или десоцијализација на современиот човек.

„Таткото и мајката ги нема повеќе, но нивно то исчезнување, далеку од проширувањето на алеаторната слобода за субјектот, го расчистува патот за матриксот познат како код. Нема веќе мајка, нема веќе татко, само матрица. И тоа е таа матрица, тој генетски код што е предодреден да ‘раѓа’ од сега до вечноста, во оперативен режим од којшто се избришани сите сексуални елементи“ (Baudrillard, 1993: 115).

Заклучок

Иако во современата визуелна уметничка практика, дигиталната и новите технологии се веќе дел од палетата можности и избор на современиот уметник, сепак „ретроградноста“ и тактилноста на традиционалните медиуми не излегува во целост од употреба. Новите медиуми попрво стануваат една од опциите во разумниот и рационален избор за новиот „еднодимензионален“ уметник и симулациите на хиперреалноста. Постојаната „реанимација“ на традиционалните визуелни култури е еквивалентна на вештачко одржување на телото со помош на апарати, но за разлика од апаратите коишто се осудени да бидат во еден момент исклучени, уметноста претставува одржувана идеја и наследство за генерациите што доаѓаат - духовен и културолошки генофонд на човештвото. Додека приказната за трансхуманизмот и техночовекот забрзано се стреми кон својата кулминација, на човештвото му преостанува единствено да зјапа во својот екран со занимливости, во рамнодушно очекување на резултатот од својата проекција. Од сета логика на пропорционалниот линеарен развој на политичко-технолошкиот дискурс, почнувајќи од крајот на XIX век сè до XXI век, човештвото си должи да ги доживее или да се разочара од сите фантазии и фантазмагории што ги има акумулирано во текот на повеќе од сто и педесет години забрзан научен и технолошки развој и повеќе од петстотини години подготовка за неговиот почеток. Што ќе донесе иднината со ова темпо на забрзување на технолошкиот развој, оста-

нува да претпоставуваме. XXI век е веќе обележан од „меките“ технологии, софтвери, програми, вештачка интелигенција. Претпоставуваме дека и покрај енормната брзина во развојот, сепак ќе биде потребно време за да се изедначат

со „тврдите“ технологии, односно со машините. Нивната целосна интеграција ќе значи ново поглавје во историјата на човештвото - сосема нова реалност во којашто самата човечност ќе биде поставена под знак прашалник.

Литература

- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Paris: Editions Galilee.
- Baudrillard, Jean. 1993. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London: Verso.
- Ivins, William M. Jr. 1953. *Prints and Visual Communications*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Marcuse, Herbert. 2006. *One-Dimensional Man*. London: Routledge.
- Read, Herbert. 2002. *To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society*. London: Routledge.
- Бенјамин, Валтер. 2010. *Илуминации*. Скопје: ИЛИ-ИЛИ.
- Галенсон, Дејвид В. 2018. *Концептуални револуции во уметноста на 20 век*. Скопје: Полица.
- Епштейн, Михаил. 2006. *Философия тела*. Санкт Петербург: Алетейя.
- Тулчинский, Григорий Л. 2006. *Тело свободы*. Санкт Петербург: Алетейя.

Srgjan Mikjickj

Tactility and the Techno-Body (Summary)

This paper analyzes the role of the body and touch in contemporary technologically mediated culture, focusing on their significance in the process of creating a visual work of art. Drawing on contemporary theories of artificial intelligence, biotechnology, and virtual reality, the body is considered as an object of reduction and technical interpretation, with its materiality and tactility marginalized in favor of visual and digital forms of communication. The paper draws on the concepts of philosophy and haptics, to reaffirm the role of the body as a bearer of cognition, creativity, and cultural meaning. It is particularly emphasized that artistic creation, despite the dominance of the visual, is an essentially tactile process, in which touch functions as a mediator between thought, body, and matter. In this sense, the historical and contemporary relationship between the visual and tactile dimensions of art is analyzed, from traditional media to digital practices. Special attention is paid to the transformation of the artist in a digital context, where the idea is separated from the material realization, which leads to the loss of bodily participation and

the reduction of the tactile component of the creative process. This phenomenon is considered in the broader context of the technocratic and transhumanist paradigm, which tends to overcome the biological body. The conclusion indicates that, despite technological innovations, touch and corporeality remain fundamental to artistic creation and human experience. Their suppression represents not only an aesthetic, but also an anthropological reduction, which calls into question the very nature of creativity and humanity.

Key words: corporeality, tactility, visual art, transhumanism, digital culture

Владимир Јовановски

УДК 316.7:[244.82:796.8]



КАРАТЕДО И ЗЕН – ПАТОТ НА ПРАЗНИНАТА ВО СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ И КУЛТУРА

Клучни зборови: каратедо, зен, бушидо, будо, празнина

Вовед

Во последните децении западниот свет покажува зголемен интерес за источните духовни и културни традиции. Овој интерес се манифестира преку академски истражувања, уметност, популарна култура и практични дисциплини како медитација, јога и боречки вештини. Меѓу нив, каратедо зазема посебно место како синтеза на телесна техника, етички принципи и духовна практика, претставувајќи важен медиум за културно поврзување помеѓу Истокот и Западот.

Денес каратедо често се перципира како спорт или средство за самоодбрана, но неговата суштина е подлабока. Во јапонската традиција, суфиксот „до“ (пат) означува процес на духовно самоусовршување, што го прави каратедо пат на лична трансформација.

Неговата философија се темели на три клучни традиции: зен, бушидо и будо. Во нивната синтеза централно место има концептот на празнината, кој во зен означува состојба на свесност ослободена од егото.

Целта на овој труд е да ја анализира врската помеѓу каратедо и зен, како и нивната улога во современата уметност, култура и филм, при што каратедо се разгледува како медиум на културен трансфер помеѓу Истокот и Западот.

Методологија на истражување

Овој труд се заснова на интердисциплинарен пристап кој комбинира културолошки студии, философска анализа и компаративна интерпретација. Целта е да се испита врската помеѓу каратедо и зен како културна и духовна практика што се манифестира во уметноста, естетиката и современата медиумска култура.

Методолошки, истражувањето се потпира на херменевтички пристап, компаративна и културолошка анализа, како и анализа на филмски наративи. Истражувањето има квалитативен карактер и се заснова на релевантна литература и интерпретација на избрани филмски дела. Со овој методолошки пристап, трудот се стреми да воспостави интегративно разбирање на каратедо како телесно-духовна практика и културолошки феномен.

Историски корени на врската помеѓу зен и каратедо

Бодидарма и почетоките на зен и каратедо

Една од клучните фигури во историјата на зен е индискиот монах Бодидарма, кој во VI век пристигнал во Кина и ја основал школата *Чан*, подоцна развиена во јапонскиот зен. Тој ја нагласувал важноста на директното духовно искуство, тврдејќи дека просветлувањето се постигнува преку медитација и дисциплина, а не преку интелектуално изучување.

Според традицијата, Бодидарма престојувал во манастирот Шаолин, каде вовел физички вежби за зајакнување на телото на монасите. Овие практики подоцна се поврзуваат со развојот на *шаолин кунг фу*, а преку културни контакти влијанијата се пренесуваат во Окинава, каде во синтеза со локалната вештина *те* се оформува каратедо. Иако историската поткрепеност на овие тврдења е ограничена, нивното културно значење е големо, бидејќи ја симбо-

лизираат неразделноста на телесната и духовната практика (Benneth, 2009; Де Мајо, 2010; Сузуки, 2013; Funakoshi, 1973; Funakoši, 1988).

Развој на боречките вештини во Кина и Окинава

Боречките техники развиени во Кина се прошириле кон Окинава преку трговски и културни контакти, каде се комбинирале со локалните традиции и се развиле во практика што подоцна ќе се институционализира како каратедо.

Во XVII и XVIII век тие се практикувале тајно поради забраната за оружје, што придонело за развој на комплексни системи на телесна техника, дисциплина и стратегија.

Во XX век, Фунакоши Гичин го вовел каратедо во Јапонија и го трансформирал во модерна дисциплина што ги интегрира будо, бушидо и зен. Притоа, каратедо се афирмира како „до“ – пат на духовно и етичко самоусовршување. Тој нагласувал дека целта не е победа или пораз, туку усовршување на карактерот (Funakoshi, 1938).

Философијата на празнината во зен и каратедо

Концептот на празнина (ку)

Во будистичката философија, празнината не означува ништоност, туку отсуство на самостојна и непроменлива природа. Сите феномени се меѓусебно зависни и постојано се менуваат.

Во зен, оваа идеја се претвора во практична дисциплина: ослободување на умот од концептуални ограничувања и непосредно доживување на реалноста (*ичи-го ичи-е*). Во каратедо, празнината (*ку*) се изразува преку телесна и ментална практика. Практикантот се ослободува од стравови и предрасуди, овозможувајќи спонтан и хармонична реакција. Оваа состојба е позната како *мушин* – празен ум, каде движењата се природни и непосредни.

И зен-медитацијата и каратедо го афирмираат истиот принцип: дисциплиниран ум и тело, приспособливост и надминување на фиксирани концепти. Така, „ку“ се манифестира во самата практика, правејќи го каратедо жив израз на зен-философијата (Дешимару, 1977; Kanatani, 1971; Лао, 2011; Мијамото, 2011; Paskvaloto, 2007; Сузуки, 2013).

Мушин – ум без мисли

Во зен и боречките вештини, развојот на умот се опишува преку четири состојби што водат кон спонтан и непосредна реакција:

1. *шошин* (почетнички ум) – отворен ум без предрасуди, подготвен за учење и прием на ново искуство;
2. *фудошин* (непоколеблив ум) – стабилен и смирен ум кој останува незасегнат во стресни ситуации;
3. *занишин* (буден ум) – постојана свесност и присутност во секој момент;
4. *мушин* (ум без мисли) – состојба во која исчезнува свесното размислување, а телото и умот делуваат спонтано и хармо-

нично. Мушин се поврзува со зен-концептот на „ку“, како состојба на непосредна присутност (Дешимару, 1977; Мијамото, 2011).

Овие состојби се меѓусебно поврзани и се развиваат преку континуиран тренинг и медитација, водејќи кон усогласување на телото, умот и сегашниот момент. Мушин претставува нивна кулминација и жив израз на зен во каратедо.

Зен-уметностите како израз на философијата на празнината

Зенот се изразува не само преку медитација и практика, туку и преку различни уметнички дисциплини. Во јапонската култура, уметноста се разбира како форма на духовна практика, а не само како естетска активност. Зен-уметностите ја манифестираат философијата на присутност, едноставност и празнина, каде што празнината означува отвореност за непосредно доживување на стварноста.

За разлика од западната уметност, која често се стреми кон реалистично претставување и техничко совршенство, зен-уметностите ја нагласуваат суштината на моментот. Убавината се открива во едноставноста, природноста и спонтаноста.

Овие принципи се тесно поврзани со каратедо, каде исто така се нагласува хармонијата помеѓу телото и умот и спонтаното дејствување без свесна анализа. Во таа смисла, каратедо може да се разбере како динамична форма на зен-уметност, во која движењето ја заменува четката, а телото станува средство за изразу-

вање на празнината (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007; Дешимару, 1977; Мијамото, 2011).

Шодо – зен-калиграфија

Шодо, јапонската калиграфија, е една од најзначајните зен-уметности, развиена под влијание на кинеската традиција и зен-медитацијата. Во калиграфијата секој потег на четката е уникатен и неповторлив. Таа бара целосна концентрација и духовна присутност, при што секој знак се создава во еден непрекинат момент на свесност.

Зен-мајсторите често создаваат дела со еден единствен потег, кој не претставува само техника, туку израз на внатрешната состојба на уметникот. Во таа смисла, шодо е форма на медитација во движење, каде празнината се манифестира преку непосредниот израз на умот. Како што истакнува Сузуки, калиграфијата ја открива духовната состојба на уметникот во моментот на создавање (Сузуки, 2013).

Овој принцип има паралела во каратедо, каде секој удар се изведува со целосна концентрација, при што телото и умот функционираат како единствен процес (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007; Мијамото, 2011; Дешимару, 1977).

Суми-е – сликарство на едноставноста

Суми-е е традиционална техника на сликање со црно мастило, развиена во Кина во контекст на чан-будизмот и подоцна усвоена во Ја-

понија. Наместо детално прикажување на реалноста, уметникот се стреми да ја долови нејзината суштина. Со неколку едноставни потези може да се создаде цел пејзаж.

Оваа минималистичка естетика е тесно поврзана со зен-концептот на празнината, каде празниот простор не е отсуство, туку активен елемент што овозможува појава на формата. Во западната уметност, ваквата естетика влијала врз развојот на минимализмот и апстрактната уметност, особено во односот меѓу форма и празнина.

Сличен принцип се среќава и во каратедо, каде економијата на движење и отсуството на непотребни елементи создаваат чиста и непосредна акција (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007; Мијамото, 2011; Дешимару, 1977).

Хаику – поезија на моментот

Хаику е кратка поетска форма составена од седумнаесет слогови, распоредени во три реда (5, 7 и 5 слогови). И покрај својата формална краткост, таа носи длабока естетска и философска содржина, при што најчесто се фокусира на природата и непосредното доживување на моментот. За разлика од западната поезија која често користи метафори и објаснувања, хаику се стреми кон минимализам и директност на искуството.

Најзначајниот претставник на оваа традиција, Мацуо Башо, преку едноставни слики успева да изрази длабоки егзистенцијални значења. Како што истакнува Сузуки, хаику ја одразува духовната чувствителност на зенот и не-

посредната свесност за природата и постоењето (Сузуки, 2013).

Во овој контекст, хаику може да се спореди со каратедо, бидејќи и двете практики се засноваат на принципот на максимална економија на изразот: во хаику – со зборови, а во каратедо – со движење. И во двата случаја, суштината се открива преку едноставност, присутност и непосредност (Дешимару, 1977; Мијамото, 2011).

Икебана – хармонија на природата

Икебана е јапонска уметност на аранжирање цвеќе, која носи длабока духовна и естетска симболика. За разлика од западните цветни композиции, кои често се декоративно богати, икебаната се заснова на минимализам, баланс и свесна композиција. Секој елемент во икебаната има симболична и структурна улога, при што често се применува тријаден принцип кој ги претставува небото, човекот и земјата. На тој начин, уметноста ја изразува хармонијата меѓу природата и човекот, што е една од централните идеи на зен-философијата.

Празниот простор во икебана не се третира како отсуство, туку како активен естетски елемент кој овозможува рамнотежа и ја нагласува формата. Овој принцип на „значајна празнина“ е клучен за зен-естетиката.

Сличен принцип се забележува и во каратедо, особено во *ката*¹, каде движењата се организирани како структурирана композиција во простор и време. Како и во икебана, секој

елемент има прецизна функција, додека отсуството на непотребни движења овозможува јасност, дисциплина и хармонија на изразот (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007; Дешимару, 1977; Mogi, 2023).

Садо – чајната церемонија

Чајната церемонија, позната како *садо*, претставува ритуализирана практика на подготовка и пиење чај, која во јапонската култура се развила под силно влијание на зен-будизмот. Таа се заснова на четири основни принципи: хармонија (*ва*), почит (*кеи*), чистота (*сеи*) и спокојство (*иакү*). Целта на церемонијата не е само консумирање чај, туку развивање состојба на целосна присутност и свесност во сегашниот момент. Секое движење е прецизно структурирано и изведено со едноставност и концентрација.

Од зен-перспектива, садо ја изразува идејата за празнината како отвореност и непосредно искуство. Тишината, минимализмот и празниот простор не се отсуство, туку услов за духовна длабочина и свесност.

Сличен принцип постои и во каратедо, каде секое движење се изведува со целосна концентрација и без непотребни елементи. И во двата случаја, дисциплината и повторувањето водат кон спонтаност и хармонија меѓу телото и умот. На тој начин, *садо* претставува трансформација на секојдневна активност во духовна практика,

¹ Преведено од јапонски означува форма. Претставува структуриран збир на техники за борба со замислен противник.

што е една од централните идеи на зен-традицијата (Сузуки, 2013; Дешимару, 1977).

Каресансуи – зен-градини

Каресансуи, или зен-градините, се прослатори наменети за медитација и контемплација во рамките на зен-традицијата. Тие се составени од песок, камења и минимален број растенија. Песокот често се обликува во брановидни линии кои симболизираат вода. Оваа симболика не претставува реалистична репрезентација на природата, туку нејзина апстрахирана и суштинска форма.

Во зен-градините, празниот простор има централна улога. Тој не се разбира како отсуство, туку како активен елемент што создава рамнотежа и овозможува појава на значење. Овој принцип е поврзан со јапонскиот концепт *ма*, кој означува значаен простор меѓу елементите. Од зен-перспектива, каресансуи ја изразува празнината како отвореност и потенцијал, поттикнувајќи контемплација и непосредно доживување наместо фиксирана интерпретација.

Сличен принцип постои и во каратедо, каде просторот и дистанцата (*маи*) играат клучна улога во борбената динамика. Како и во зен-градината, „празнината“ не е празна, туку услов за правилно дејствување и спонтанa реакција (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007).

Зен и конекцијата на човекот со природата

Зенот претставува духовно-телесна практика која ја нагласува хармонијата помеѓу човекот и природата. Празнината во зен не се разбира како отсуство, туку како отвореност и единство со околината, што овозможува непосредно доживување на реалноста. Оваа поврзаност се огледува во јапонската уметност, архитектурa и поезија, особено во хаику, суми-е и икебана. Природата не се набљудува како објект, туку како директно искуство на свесност и присутност. Како што истакнува Сузуки, и во поетските изрази како оние инспирирани од планината Фуџи се нагласува чувството на постојано „прво доживување“ на природата (Сузуки, 2013).

Дополнително, концептот *сатојама* ја прикажува хармонијата меѓу човекот и природата преку одржлива коегзистенција и симбиоза на човечката активност со екосистемот, како во регионот околу езерото Бива (Mogi, 2023).

Сличен принцип се наоѓа и во каратедо, каде движењата произлегуваат од природниот тек на телото и просторот. Телото и умот функционираат како целина, овозможувајќи спонтанно, економично и хармонично дејствување, аналогно на принципите на природата.

Јапанди и минимализам – современа интерпретација на зен

Во современата уметност и дизајн, зен-принципите се манифестираат преку минимализмот и стилот *јапанди*, кој претставува

ва спој на јапонската естетика и скандинавската функционалност. Овој пристап ги нагласува едноставноста, природните материјали и функционалниот дизајн.

Како и во традиционалните зен-уметности, празниот простор во јапанди не се разбира како отсуство, туку како активен естетски елемент што создава рамнотежа, смиреност и фокус. Секој предмет и форма имаат јасна функција, без непотребна декорација.

Овој минимализам може да се поврзе со каратедо, каде секое движење произлегува од хармонија помеѓу умот и телото и се изведува со економија и прецизност. И во двата случаја, едноставноста овозможува непосредно доживување на сегашниот момент.

На тој начин, јапанди и современиот минимализам претставуваат модерна интерпретација на зенот, пренесувајќи ги неговите принципи во секојдневниот простор и современиот начин на живеење (Сузуки, 2013; Mogi, 2023; Paskvaloto, 2007).

Јапонската естетика на празнината

Зен-уметностите се тесно поврзани со неколку клучни јапонски естетски концепти кои ја изразуваат философијата на празнината како начин на доживување и перцепција на реалноста, а не само како естетска категорија.

Ваби-саби ја нагласува убавината на едноставноста, несовершеноста и минливоста. Наместо идеална форма, се вреднува природноста и непостојаноста на нештата. Во зен-контекст, овој концепт ја прикажува празнината како от-

вореност кон промена. Во каратедо, тоа се одразува во процесот на учење, каде несовершеноста е дел од развојот.

Југен означува длабока, суптилна и неизразлива убавина која се доживува интуитивно, надвор од рационално објаснување. Во каратедо, овој принцип може да се поврзе со спонтани моменти на хармонична акција, каде движењето ја изразува внатрешната состојба без зборови.

Ма претставува празен, но активен простор кој овозможува појава на форма и значење. Во каратедо, овој принцип се манифестира како *мааи* – просторна и временска дистанца меѓу противниците, клучна за перцепција и реакција.

Овие концепти ја покажуваат јапонската естетика во која празнината не е ништовност, туку активен принцип на создавање, перцепција и дејствување (Сузуки, 2013; Paskvaloto, 2007).

Каратедо и филмот како медиум на културен трансфер

Во современата култура, филмот е еден од најмоќните медиуми за пренесување културни вредности и идеи. Боречките вештини, особено каратедо, добиваат глобална видливост токму преку кинематографијата, која ги прикажува не само нивните технички аспекти, туку и нивните духовни и етички димензии.

Преку филмските наративи, концептите како дисциплина, самоконтрола и духовен развој стануваат достапни за широката публика. На тој начин, филмот функционира како културен мост помеѓу Истокот и Западот.

Сепак, овој процес често вклучува поедноставување и митологизација на овие идеи. Филмот неретко ги прилагодува духовните принципи на наративните и комерцијалните очекувања, создавајќи романтизирана слика за каратедо. Како резултат, оваа боречка вештина често се претставува како спектакуларна практика, со што делумно се оддалечува од својата изворна философска и етичка суштина (Сузуки, 2013; Benneth, 2009; Де Мајо, 2010, Карате-до; Де Мајо, 2010, Будо; Kurosawa, 1970).

Јапонската кинематографија и самурајската етика

Јапонската кинематографија има значајна улога во интернационализацијата на самурајската етика и будо-философијата, особено по Втората светска војна. Преку филмот, концептите на зен, бушидо и будо стануваат достапни за глобалната публика, при што не се пренесуваат само боречките техники, туку и нивните духовни и етички основи.

Клучна фигура во овој процес е јапонскиот режисер Акира Куросава. Неговите филмови, како „Рашомон“ (1950), „Седум самураи“ (1954) и „Кагемуша“ (1980), претставуваат уметнички интерпретации на самурајската етика, прикажувајќи ги самураите како морални субјекти водени од принципите на бушидо.

Особено значаен е „Кагемуша“, кој ги обработува темите на идентитет, должност и жртва, преку визуелна естетика блиска до зен. Преку ваквите филмски дела, јапонската кинематографија создава културен мост помеѓу Истокот и

Западот и формира глобален архетип на самурајот како морален идеал (Benneth, 2009; Нитобе, 2022; Цунемото, 2024; Kurosawa, 1970).

Боречките вештини во западната кинематографија

Во втората половина на XX век, боречките вештини стануваат значаен дел од западната кинематографија, како резултат на културниот трансфер од Истокот. Особено влијание имаат филмовите инспирирани од источните традиции, кои ги популаризираат овие дисциплини на глобално ниво.

Клучна фигура во овој процес е Брус Ли. Во филмот „Влези во змејот“ (1973), борбата се прикажува не само како физичка активност, туку и како пат кон самодисциплина и надминување на егото, во духот на зен-концептот „мушин“.

Западните филмови често ја следат наративната структура на лична трансформација, каде преку тренинг и дисциплина главниот лик достигнува физичка и морална зрелост. Сепак, со комерцијализацијата, акцентот често се префрла на спектаклот, при што духовната димензија се поедноставува.

И покрај тоа, овие филмови имаат значајна улога во глобалната афирмација на боречките вештини, поттикнувајќи интерес кој често води кон подлабоко разбирање на нивната философска суштина (Benneth, 2009; Lee, 1997; Де Мајо, 2010; Де Мајо, 2010a).

„Карате Кид“ и духовната трансформација

Филмот „Карате Кид“ (1984) претставува еден од најпознатите примери во западната кинематографија преку кој се интерпретира филозофијата на каратедо. Иако е холивудски производ, тој обработува теми карактеристични за источната традиција, особено односот ученик – учител.

Ликот на господин Мијаги го претставува архетипот на зен-учител, кој пренесува знаење преку дисциплина, секојдневни активности и личен пример. Познатата сцена („*wax on, wax off*“) ја симболизира идејата дека вистинското знаење се стекнува преку повторување и постепено развивање на телесна и ментална свесност.

Филмот го следи моделот на лична трансформација, при што главниот лик преку тренинг и посветеност се развива во стабилна и самосвесна личност. На тој начин, каратедо се прикажува како пат на карактерно и духовно усовршување, а не само како техника на борба (Де Мајо, 2010; Де Мајо, 2010a).

„Последниот самурај“ и културниот дијалог

Филмот „Последниот самурај“ (2003) претставува пример за културен дијалог помеѓу Истокот и Западот, прикажан преку личната трансформација на западен офицер кој постепено ги усвојува вредностите на самурајската култура.

Преку неговото искуство, филмот ја нагласува можноста за надминување на културните

разлики преку непосредно доживување. Контактот со бушидо-принципите – дисциплина, чест и внатрешен мир – доведува до промена на неговиот вредносен систем.

Сцените на медитација ја отсликуваат зен-идејата за целосна присутност, покажувајќи дека вистинското разбирање произлегува од лична практика, а не од теорија.

Во поширок контекст, филмот ја прикажува тензијата помеѓу модернизацијата и традиционалните вредности, при што самурајската етика се поставува како духовен одговор на современите промени. На тој начин, филмот ја претставува јапонската традиција како универзален модел на личен развој и самоспознание (Benneth, 2009; Нитобе, 2022; Цунемото, 2024).

„Црн појас“ – автентична философија на каратедо

Филмот „Црн појас“ (2007) претставува редок пример за автентично прикажување на филозофијата на традиционалното каратедо. За разлика од комерцијалните филмови, борбените сцени се минималистички и реалистични, со акцент на суштината, а не на спектаклот.

Во центарот е дилемата дали боречката вештина служи за доминација или за духовен развој. Филмот ја афирмира бudo-етиката, според која вистинската сила произлегува од самоконтрола и внатрешна дисциплина.

Идејата за „празната рака“ се поврзува со зен-концептот на празнината како состојба на ум ослободен од его и страв. Истовремено, историскиот контекст ја нагласува тензијата по-

меѓу традиционалните вредности и нивната злоупотреба.

Филмот заклучува дека вистинската експертиза во каратедо се состои во надминување на сопственото его и постигнување внатрешна хармонија (Benneth, 2009; Дешимару, 2008; Де Мајо, 2010; Де Мајо, 2010a).

„Зен“ – филмска интерпретација на учењето на Доген

Филмот „Зен“ (2008), во режија на Банмеи Такахаши, претставува биографско и философско остварување за Доген Зенџи, основачот на Сото зен-школата. Филмот се одликува со минимализам и контемплативен пристап, фокусиран на духовниот развој.

Наративот го следи животниот пат на Доген, со акцент на практиката на *зазен* (седечка медитација) како суштински начин на постоење. Преку статични кадри и минимален дијалог, се нагласува идејата дека вистината се доживува непосредно, а не преку зборови.

Естетиката ги истакнува празнината и тишината како активни елементи, поврзани со зен-концептот „ма“. Воедно, филмот ја афирмира идејата дека практиката и просветлувањето се неразделни.

Оваа перспектива кореспондира со концептот „мушин“ во каратедо, каде дејствувањето произлегува од состојба на целосна присутност. Така, филмот претставува автентичен пример за пренесување на зен-философијата преку филм (Сузуки, 2013; Дешимару, 2008).

„Трето полувреме“ и трансформацијата на бушидо во македонски контекст

Македонскиот филм „Трето полувреме“ (2012) на Дарко Митревски, иако тематски се занимава со Втората светска војна и судбината на еврејската заедница, содржи етички елементи што можат да се поврзат со бушидо.

Во центарот на филмот се прашањата за чест, лојалност, жртва и морален избор во екстремни историски услови. Овие вредности, иако не се прикажани како формален кодекс, функционираат како внатрешни морални принципи на ликовите и се блиски до самурајската етика.

Особено значајно е што бушидо е и директно спомнат во филмот, преку ликот на тренерот кој го користи како мотивациски и морален принцип за тимот. Со тоа се воспоставува свесна врска со јапонската етичка традиција.

Филмот истовремено ја нагласува идејата за достоинствено соочување со страдањето и прифаќање на трагичната судбина, што дополнително го доближува до самурајската концепција за чест и жртва.

Сублимирано, „Трето полувреме“ покажува како вредности блиски до бушидо можат да се појават и во македонски историски контекст, при што се трансформираат во универзални етички принципи (Benneth, 2009; Нитобе, 2022; Цунемото, 2024).

Заклучок

Истражувањето ја потврдува основната теза дека каратедо не може да се редуцира на боречка техника или спортска дисциплина, туку претставува интегрален телесно-духовен систем чија структура произлегува од синтезата на зен-философијата, бушидо-етиката и будо-традицијата. Во оваа рамка, концептот на „до“ се утврдува како динамичен принцип на континуирано самоусовршување, во кој телесната практика и духовната дисциплина функционираат како единствен процес.

Анализата на концептот на празнината (ку) и на состојбите на умот (шошин, фудошин, заншин и мушин) покажува дека зен-философијата не останува на ниво на апстрактна теорија, туку се реализира како практична свесност инкорпорирана во телесното дејствување. Во каратедо, празнината се манифестира како оперативна состојба на присутност, во која реакцијата се случува без посредство на егоцентрична рефлексија, овозможувајќи спонтанa и контекстуално соодветна акција.

Компаративната анализа на зен-уметностите (калиграфија, сликарство, поезија, чајна церемонија и градинарство) ја потврдува структурната конзистентност на јапонската естетика, заснована на принципите на едноставност, минимализам и значајна празнина. Во тој контекст, каратедо може да се интерпретира како динамична форма на зен-уметност, во која тело-

то функционира како медиум за естетско и духовно изразување.

Анализата на филмот како медиум укажува дека во современата глобална култура се воспоставува комплексен процес на културен трансфер, во кој источните философски и етички концепти истовремено се афирмираат, интерпретираат и трансформираат. Иако овој процес често води кон нивна поедноставена или комерцијализирана репрезентација, основните вредносни јадра – дисциплина, самоконтрола и духовна трансформација – остануваат структурно стабилни.

Културолошката анализа дополнително покажува дека зен и бушидо не функционираат исклучиво како локални традиции, туку како адаптивни етичко-философски модели со потенцијал за интеркултурна рецепција. Во таа смисла, каратедо се потврдува како медиум на културен дијалог помеѓу Истокот и Западот, преку кој се овозможува трансфер и реинтерпретација на духовни и естетски вредности.

Сумирано, каратедо се појавува како повеќеслоен феномен на пресекот помеѓу телесното и духовното, традиционалното и современото, локалното и глобалното. Неговата вредност не се исцрпува во борбената ефикасност, туку се остварува како модел на самоспознание, етичка дисциплина и интегрална хармонија на човековото постоење.

Литература

- Бубиши. 2009. *Бубиши*. Београд: Либер.
- Вотс, Алан. 2006. *Пајџој на зеној*. Скопје: Лист.
- Гарсија, Ектор. 2017. *Икиџаи: џајниџе од Јајонија за долџ и среќен живот*. Скопје: Три.
- Гарсија, Ектор. 2020. *Ичио-ичиџе: вкусеџе џо секој миџ*. Скопје: Три.
- Де Мајо, Александар. 2010. *Карате-џо*. Београд: Датакопи.
- Де Мајо, Александар. 2010а. *Будо*. Београд: Датакопи.
- Дешимару, Тајсен. 2008. *Зен и борилачке веџиџине*. Београд: Бабун.
- Лао, Це. 2011. *Тао Те Кинџ*. Скопје: Македоника.
- Мартиновски, Владимир. 2013. *Зен џриказни*. Скопје: Магор.
- Масуно, Шунмио. 2020. *Умејносџа на едносџавнојџо живеџење: 100 секојдневни вежби од јајонски зен монах за живојџ исџолнејџ со мир и радосџи*. Скопје: Арс Ламина.
- Мијамото, Мусаши. 2011. *Книџа за џеџиџе џрсџени*. Скопје: Икона.
- Мишима, Јукио. 2009. *Самурајска еџика и модерни Јајан*. Београд: Либер.
- Мумон, Екај. 1987. *Мумонкан*. Београд: Графос.
- Нитобе, Иназо. 2022. *Буџиџо: Дуџаџа на Јајонија – Кодексојџ на самураиџе*. Скопје: Икона.
- Сузуки, Дајсеџ Теитаро. 2009. *Обука зен монаха*. Београд: Либер.
- Сузуки, Д.Т. 2013. *Зенојџ и јајонскајџа кулџура*. Скопје: Три.
- Фунакоџи, Гичин. 1988. *Karate-do moj životni put*. Beograd: Panpublik.
- Херигел, Еуген. 1996. *Зен во умејносџа на сџрелање со лак*. Скопје: Табернакул.
- Цунемото, Јамамото. 2024. *Хаџакуре: Книџа за џајџојџ на самурајџојџ*. Скопје: Икона.
- Abe, Akiyuki. 2023. “The Process of Establishing Karate in the Modern Okinawan Youth Education System”, In *J-STAGE Research Journal of Budo*, vol. 55, no. 2, Tokyo, Japan.
- Aoki, Kiyotaka. 2018. “Masatoshi Nakayama’s Life and Karate do Thought”, IN *Chuo University Dept. Bulletin*, Tokyo, Japan.
- Benneth, Alexander. 2009. *Budo: The Martial Ways of Japan*. Tokyo: Nippon Budokan Foundation.
- Funakoshi, Gichin. 1973. *Karate-do Kyohan*. Tokyo: Kodansha International.
- Funakoshi, Gichin. 1973a. *Karate-do Nyumon*. Tokyo: Kodansha International.
- Funakoshi, Gichin. 2012. *The Twenty Guiding Principles of Karate*. Tokyo: Kodansha International.
- Funakoshi, Gichin. 2013. *The Essence of Karate*, Tokyo: Kodansha International.
- Kanatani, O. 1971. *Chuang-Tzu*. Tokyo: Iwanami Shoten.
- Karlo, Filip. 2009. *Zen – stapanje Istoka i Zapada*, Beograd: Esotheria.
- Kurosawa, Akira. 1970. *Seven samurai* [film], London: Lorrimer Publishing Limited.

- Lee, Bruce. 1997. *Jeet Kune Do*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- Mogi, Ken. 2023. *The Way of Nagomi*. New York: The Experiment.
- Ojama, Masutacu. 2005. *Kjokušin put: Mas Ojamina filozofija karatea*. Beograd: Metaphysica.
- Paskvaloto, Đandorđo. 2007. *Estetika praznine: umetnost i meditacija u kulturama Istoka*. Beograd: Clio.
- Tokitsu, Kenji. 2004. *Miyamoto Musashi: his life and writings*. Boston: Shambhala.

Vladimir Jovanovski

**Karate-do and Zen: The Path of Void within Contemporary Art
and Culture**
(Summary)

This paper analyzes the relationship between Karate-do and Zen as a body–spirit practice and a cultural phenomenon in the contemporary world. Although Karate-do is often perceived as a martial art or a sports discipline, its roots are deeply connected to the spiritual and philosophical traditions of the East, especially Zen Buddhism, the ethical code of Bushido, and Budo as a path of self-cultivation.

The research examines the historical development of Karate-do, its spiritual and ethical dimension, as well as its connection with Zen philosophy and the concept of emptiness (mu or ku). Special attention is given to the aesthetic and spiritual principles of Zen arts – such as shodo (calligraphy), haiku poetry, ikebana, sado (the tea ceremony), and karesansui (Zen gardening) – which express the same philosophy of simplicity, awareness, and harmony with nature.

The paper also analyzes the contemporary cultural reception of these ideas through film, literature, and the global popularity of martial arts. In this context, Karate-do is considered as a cultural medium through which Eastern spiritual and aesthetic concepts are transmitted into the Western cultural space.

The aim of the research is to demonstrate that Karate-do represents more than a fighting technique: it is a path of spiritual development, discipline, and self-knowledge, which in the contemporary world can be understood as a comprehensive way of life based on the principles of Zen, Bushido, and Budo.

Key words: Karate-do, Zen, Bushido, Budo, emptiness

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

д-р Сашо Димоски, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности, Скопје (Македонија) / **Sašo Dimoski (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Dramatic Arts, Skopje (Macedonia)

Natali Rajchinovska-Pavleska (PhD), Singidinum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade (Serbia) / **д-р Натали Рајчиновска-Павлеска**, Факултетот за медиуми и комуникација, Универзитет „Сингидинум“, Белград (Србија)

д-р Лорета Георгиевска-Јаковлева, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија) / **Loreta Georgievska-Jakovleva (PhD)**, Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)

Senka Anastasova (PhD), Institute of Social Sciences and Humanities – Skopje, Skopje (Macedonia) / **д-р Сенка Атанасова**, Институт за општествени и хуманистички науки - Скопје, Скопје (Македонија)

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

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

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

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

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

д-р Маријана Клеменчиќ, Меѓународен балкански универзитет, Скопје (Македонија) / **Marijana Klemenchikj (PhD)**, International Balkan University, Skopje (Macedonia)

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

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

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

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

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

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

Number of copies	Тираж
150 copies	150 примероци

Списанието е застапено на



