CONTEXT / КОНТЕКСТ 34

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

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

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

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

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

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 the 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 34

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 упатува 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

Саша Станишиќ / Sasha Stanishikj
ЕТИЧКИТЕ ИМПЛИКАЦИИ НА ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА ВО ЕКОЛОШКИОТ МЕНАЏМЕНТ: ПЕРСПЕКТИВИ НИЗ ЗЕМЈИНАТА ЕТИКА НА АЛДО ЛЕОПОЛД / Ethical Implications of Artificial Intelligence in Environmental Management: Perspectives through Aldo Leopold's Land Ethic 7

Андреј Стојановски / Andrej Stojanovski
ЖЕРАР ЖЕНЕТ И ТЕОРИЈАТА НА ЛИТЕРАРНОСТА / Gérard Genette and the Theory of Literariness 17

Maja Jakimovska-Toshikj, Slavica Petrovska-Gjorgjevska / Маја Јакимовска-Тошиќ, Славица Петровска-Ѓорѓевска
RECONTEXTUALIZING KRATOVO MANUSCRIPTS THROUGH ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND DIGITAL STORYTELLING / Реконтекстуализација на кратовските ракописи преку вештачката интелигенција и дигиталното раскажување 31

Катерина Селамовска / Katerina Selimovska
ГОЛЕМИОТ РАСКОЛ ОД 1054: УЛОГАТА НА ЦРКВАТА СВЕТА СОФИЈА ВО ОХРИД, ПОЛИТИЧКИТЕ ПРЕВИРАЊА И КУЛТУРНАТА ДИВЕРГЕНЦИЈА ВО ОБЛИКУВАЊЕТО НА ИСТОЧНОТО И ЗАПАДНОТО ХРИСТИЈАНСТВО / The Great Schism of 1054: The Role of the Church of St. Sophia in Ohrid, Political Turmoil, and Cultural Divergence in Shaping Eastern and Western Christianity 43

Zlatko Kramarić / Златко Крамариќ
J. J. STROSSMAYER, THE EUROPEAN SPIRIT AND CROATIAN MODERNITY: INTELLECTUAL VISIONS FROM THE MID-NINETEENTH TO THE END OF THE TWENTIETH CENTURY/ Јосип Јурај Штросмаер, европскиот дух и хрватската модерност: Интелектуални визии од средината на деветнаесеттиот до крајот на дваесеттиот век 57

Кристина Димовска / Kristina Dimovska
ДИМЕНЗИИТЕ НА ОБИЧНИОТ ЖИВОТ ВО РАСКАЗИТЕ НА БОРИС ВИШИНСКИ И ОЛИВЕРА АНДОНОСКА / Dimensions of Ordinary Life in the Short Stories of Boris Višinski and Olivera Andonoska 69

Влатко Деловски / Vlatko Delovski
ФЛАНЕР НИЗ ГРАДОТ НА МРТВИТЕ: ГРОБИШТАТА КАКО УРБАНА ХЕТЕРОТОПИЈА (КОН КУЛТУРОЛОШКО ЧИТАЊЕ НА СМРТТА, МЕМОРИЈАТА И УРБАНИОТ ПРОСТОР) / A Flâneur through the City of the Dead: Cemeteries as Urban Heterotopia (Towards a Cultural Reading of Death, Memory, and Urban Space)..... 79

Жарко Иванов / Zharko Ivanov
ОД МЕТАМОРФОЗАТА ВО СКАЗНАТА ДО ПРЕОБРАЗЛИВОСТА НА ВИЗУЕЛНАТА ФОРМА ВО АНИМИРАНИОТ ФИЛМ / From Metamorphosis in the Fairy Tale to the Mutability of Visual Form in Animated Film 97

Јане Чаловски / Jane Chalovski
ПОЛ ТЕК И АНТИБАЈКАТА КАКО КУЛТУРНА СОСТОЈБА (ИЛИ, ЗА ПРОСТОРОТ ПО КРАЈОТ НА УТОПИЈАТА) / Paul Thek and the Anti-Fairy Tale as a Cultural Condition (Or, On the Space After the End of Utopia) 109

Али Пајазити / Ali Pajaziti
ПРОТИВ ИГНОКРАТИЈАТА: ЕПИСТОКРАТИЈА / Against Ignokracy: Epistocracy..... 123

УДК [502:177.7]:004.8

Саша Станишиќ
ORCID ID: 0009-0003-4192-5528

ЕТИЧКИТЕ ИМПЛИКАЦИИ НА ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА ВО ЕКОЛОШКИОТ МЕНАЏМЕНТ: ПЕРСПЕКТИВИ НИЗ ЗЕМЈИНАТА ЕТИКА НА АЛДО ЛЕОПОЛД

Клучни зборови: вештачка интелигенција, земјина етика, празнина во одговорноста, дигитална редукција, традиционално еколошко знаење (ТЕК)

Вовед

Живееме во ера на двоен планетарен пресврт: од една страна се соочуваме со незапамтена климатска криза и деградација на биосферата, позната како антропоцен (Crutzen & Stoermer, 2000: 17), а од друга страна, сведоци сме на експоненцијалниот подем на дигиталната технологија преку вештачката интелигенција (AI). Во обид да ги решат комплексните еколошки предизвици, современите општества сè повеќе се потпираат на „паметни“ алгоритамски решенија. Вештачката интелигенција денес не е само алатка за автоматизација на канцелариски задачи; таа навлегува длабоко во физичкиот свет преку автономно управување со природните ресурси – од прецизно индустриско земјоделство и автоматизирано шумарство, па сè до паметни мрежи за распределба на водните ресурси (Dauvergne, 2020). Меѓутоа, додека наративот ветува апсолутна ефикасност, во заднина се отвора голем етички вакуум.

Предмет на истражување во овој труд е конфликтот меѓу подемот на системите со вештачка интелигенција и традиционалните постулати на еколошката етика. Главната концептуална потпора на ова истражување се темели на концептот „земјината етика“ (Land Ethic) на Алдо Леополд, како примарна екоцентрична рамка за вреднување на биосферата. За да се операционализира оваа рамка во контекст на модерната дигитална ера, истражувањето се надоврзува на современата еколошка филозофија на Џозеф Дежарден. Дежарден служи како аналитички мост кој ја преведува Леополдовата етика во директна критика на модерниот технички инструментализам. Трудот се фокусира на феноменот на префрлање на одлучувањето

(delegation of decision-making) од човечките актери врз автономните ВИ агенси во процесите на управување со Земјата. Односно се анализира како овој процес ја трансформира нашата морална одговорност и дали алгоритмите дејствуваат како чувари или како конечни отуѓувачи на човекот од биотичката заедница.

Главната теза е дека префрлањето на одлучувањето на системи со вештачка интелигенција во управувањето со природните ресурси го урива темелот на еколошката етика преку создавање на моралната „празнина во одговорноста“ (responsibility gap) и радикално засилување на антропоцентризмот. Иако вештачката интелигенција нуди супериорна математичка ефикасност во реално време, таа ја деградира природата во чиста база на податоци, што од филозофска перспектива ја лишува биосферата од нејзината внатрешна вредност преку техничка инструментализација. Овој процес на алгоритамска замена на моралната совест со пазарен менаџмент директно ја засилува моќта на корпоративниот екобизнис над живиот свет (Dauvergne, 2020: 14). Со делегирањето на моралните одлуки на несвесни кодови, човекот ја пасивизира сопствената еколошка совест, ја еродира својата еколошка интуиција со генерации градена преку директен контакт со земјата, и се амнестира од личниот етички соживот кој е неопходен за вистински спас на биосферата.

Теоретска рамка: Еколошка совест и инструментализација на природата

Секоја филозофска критика на современите социо-технолошки феномени мора да започне со цврсто етаблирање на етичките парадигми кои служат како репер за евалуација. За да се разберат филозофските последици, неопходно е да се анализираат два комплементарни концептуални столба на екоцентричната мисла: земјината етика на Алдо Леополд, која бара морално проширување на човечката совест кон биосферата, и современата еколошка филозофија на Џозеф Дежарден, која обезбедува критичка алатка за деконструкција на инструментализацијата и техничката експлоатација на природниот свет.

Во делото „Алманах на округот Сенд“ (*A Sand County Almanac*), Алдо Леополд забележува дека историската еволуција на етиката се одвивала преку сукцесивно проширување на границите на моралната заедница (Leopold, 1949: 202). Земјината етика претставува логичен чекор во оваа еволуција – проширување на границите на заедницата за таа да ги опфати и почвата, водите, растенијата и животните, или колективно: Земјата. Леополд дефинира дека во овој процес еколошката етика ја менува улогата на човекот „од освојувач на заедницата на земјата во обичен член и нејзин граѓанин“ (Leopold, 1949: 204). Клучната максима на Леополд гласи: „Едно нешто е исправно кога се стреми да го сочува интегритетот, стабилноста и убавината на биотичката заедница. Погрешно е ако се стреми кон спротивното“ (Leopold,

1949: 224). Оваа теза радикално го менува онтолошкиот статус на човечкото битие во биосферата. За Леополд, вистинската еколошка акција не може да произлезе од чиста економска калкулација, туку од развивање на еколошка совест (ecological conscience), внатрешниот морален капацитет за вреднување на природата кој се раѓа преку директен контакт, искуство и почит.

Џозеф Дежарден се надоврзува на Леополд; тој ја користи земјината етика како филозофска основа за да ја нападне доминацијата на инструменталната вредност (instrumental value) во модерното технолошко општество. Дежарден појаснува дека инструментализмот ја третира природата како збирка на ресурси кои постојат исклучиво за да им служат на луѓето. Тој во својата анализа за биоцентричната етика аргументира дека традиционалниот антропоцентричен пристап го заслепува човештвото, бидејќи кога живиот свет се сведува на обичен инструмент за туѓи цели, се негира неговиот морален статус и се игнорира неговата внатрешна вредност (DesJardins, 2013). Разликата меѓу двајцата автори е во фокусот на нивната критика: додека Леополд се фокусира на градење позитивен модел на биотички соживот, Дежарден нуди критичка деконструкција на системите кои ја редуцираат еколошката етика на едноставно сметководство на ресурси. Кога природата комплетно се лишува од својата внатрешна вредност, се отвора патот за нејзина неограничена техничка и алгоритамска манипулација Ова филозофско надоврзување ни помага да разбереме како модерниот еколошки менаџмент, воден од пазарната логика, природно се среми да ја инструментализира природата, подготовувајќи го теренот за нејзино претворање во чисти алгоритамски податоци.

Кога ќе ги споиме екоцентричните позиции на Леополд и Дежарден, тие формираат заеднички филозофски фронт против доминацијата на модерната технолошка рационалност. Оваа рационалност тврди дека секој еколошки проблем е во суштина само технички предизвик кој може да се реши со подобра оптимизација, поефикасни алгоритми и попрецизни податоци. Овој став ја открива клучната тензија што ја истражуваме: екоцентричната кохабитација бара човечко самоограничување, признавање на автономијата на природата и развој на морална совест преку директен соживот, додека технолошката рационалност на ВИ-менаџментот наметнува апсолутна математичка контрола, дистанцирање на човекот од теренот и претворање на природата во оптимизиран систем на ресурси. Автоматизацијата на одлучувањето преку вештачка интелигенција, според тоа, претставува врв на технолошката рационалност која директно го загрозува екоцентричниот идеал, заменувајќи ја моралната емпатија со ладна алгоритамска калкулација.

Алгоритамско управување и дигитална редукција на биосферата

Имплементацијата на вештачката интелигенција во еколошкиот менаџмент не претставува само квантитативен скок во брзината на обработка на податоците, туку и квалитативна трансформација на самиот онтолошки ста-

тус на природата. Преку процесите на дигитализација и автоматизација, биосферата престанува да биде органски систем со сопствена внатрешна логика и се редуцира на математички матрици и пресметковни променливи. Процесот на datafication е конверзија на реални појави во дигитални податоци (Dauvergne, 2020: 34). Во контекст на екологијата означува дека екосистемите се перципираат исклучиво преку она што сензорите и сателитите можат да го измерат. Наместо директен соживот со Земјата, за кој говори Леополд, модерниот еколошки менаџмент сè повеќе се потпира на високотехнолошки дигитални близнаци (digital twins) на планетата и екосистемите. Таков е амбициозниот проект на Европската комисија, *Destination Earth (DestinE) – digital model of the earth,* кој оди во насока на зелената трансформација и е една од главните политики на ЕУ (European Commission, 2026). Но, ваквата компјутерска репрезентација создава нов етички проблем, бидејќи дигиталните близнаци дејствуваат како затворени кибернетски системи кои го реконфигурираат еколошкото управување и наметнуваат математичка контрола врз живиот свет (Korenhof et al., 2025). Оваа дигитална замена на живиот свет создава дополнителен филозофски јаз; како што критички забележува Габрис, преку масовната дигитализација комплексните екосистеми нужно се поедноставуваат и се реконструираат во компјутерски обработливи средини, каде што живиот свет започнува да се перципира исклучиво низ призмата на неговата пресметковна вредност (Gabrys, 2016: 4-5).

Еден од најголемите етички предизвици при ваквото автоматизирано управување е децентрализацијата на судењето. Кога системите со вештачка интелигенција автономно одлучуваат за пренасочување на водните ресурси или оптимизација на шумската биомаса, се јавува таканаречената празнина во одговорноста (responsibility gap) (Matthias, 2004: 175). Доколку алгоритмот направи грешка која ќе доведе до локално изумирање на некој вид или колапс на микроекосистем, одговорноста не може лесно да се лоцира. Програмерите ќе тврдат дека системот дејствувал автономно врз основа на непредвидливи длабоки невронски мрежи, додека менаџерите ќе се правдаат дека само ги следеле научните препораки на софтверот. Оваа алгоритамска празнина (gap) ја амнестира човечката еколошка совест. Делегирањето на одлуките на автономни системи создава морална дистанца која го ослободува човекот од директно соочување со конкретните еколошки последици од неговите акции. Човекот веќе не се чувствува како морален чувар на природата, туку како пасивен набљудувач на автоматизирани процеси.

Иако промоторите на зелената вештачка интелигенција тврдат дека технологијата помага во спасувањето на планетата, таа во својата суштина претставува радикална форма на техноантропоцентризам. Вештачката интелигенција не го вреднува живиот свет поради него самиот; таа го вреднува како збир од ресурси кои треба да се оптимизираат за долгорочен опстанок на човечката економска инфраструктура. Преку овој пристап се засилува илузијата дека човештвото поседува капацитет за

целосен технолошки инженеринг на биосферата (geo-engineering). Природата повторно се редуцира на објект подложен на апсолутна контрола и манипулација, што е во директна спротивност со екоцентричните филозофии кои бараат понизност и соживот. Како што критички забележува Доверњ, наместо да ги менуваме нашите деструктивни навики и потрошувачкиот модел, во модерното општество сè повеќе се потпираме на алгоритми кои треба да ја направат континуираната експлоатација на планетата само „попаметна“ и „поодржлива“, притоа суштински штитејќи ја само човечката економска инфраструктура (Dauvergne, 2020).

Емпириска анализа на алгоритамскиот еколошки менаџмент преку студии на случај

За да се разберат филозофските последици од автоматизираното одлучување, неопходно е да се анализираат конкретни емпириски податоци и примери од практиката каде вештачката интелигенција веќе има улога на примарен еколошки менаџер. Прецизното земјоделство бележи незапирлив глобален раст; најновите пазарни извештаи за индустријата покажуваат дека глобалниот сектор за паметно агропроизводство веќе достигна вредност од над 15 милијарди долари, со масовна застапеност во развиените технолошки економии каде големите фарми сè повеќе се потпираат на алгоритамска оптимизација на ресурсите во реално време (Grand View Research, 2026). Иако овој тренд нуди супериорна економска ефикасност, технологијата суштински го прекинува директниот, искуствен соживот меѓу земјоделецот и земјата. Најочигледен емпириски доказ за деструктивноста на овој модел е големата софтверска контроверза со дигиталниот монопол на корпорацијата John Deere. Преку вештачката интелигенција и затворените оперативни системи кои управуваат со автономните машини, компанијата законски и технички им забранува на земјоделците сами да ги сервисираат тракторите или да имаат слободен пристап до основните податоци за сопствената почва, со што земјата се редуцира во корпоративна интелектуална сопственост (Dauvergne, 2020). Традиционалниот земјоделец е комплетно исклучен од еколошкото одлучување, неговата сетилна интуиција градена со генерации е пасивизирана, а неговата улога е сведена на чист извршител на алгоритамски наредби.

Втората значајна сфера е заштитата на националните паркови преку автономни камери и дронови опремени со компјутерски вид за детекција на ловокрадство, каде софтверите како PAWS (Protection Assistant for Wildlife Security) автономно ги пресметуваат патролните маршрути на рендерите врз основа на предиктивна аналитика. Емпириските податоци од теренските тестирања во заштитените подрачја покажуваат дека овие паметни системи бележат статистички успех во детекцијата на илегални активности и отстранувањето на ловечки стапици, што во јавниот наратив се промовира како голем триумф на зелената технологија (Wearn et al., 2019: 72). Меѓутоа, зад оваа оптимистичка статистика се крие длабока социјална и етичка

неправда. Студиите на случај во националните паркови во Источна Африка покажуваат дека алгоритмите за машинско учење често се тренираат со пристрасни историски почетни податоци. Како резултат на тоа, системите со компјутерски вид почнаа неправедно да ги таргетираат локалните домородни заедници кои влегуваат во заштитените зони за собирање традиционални лековити билки или одат во лов за преживување (Adams, 2019: 5). Адамс во својата критичка анализа нагласува дека автоматизираното одлучување во конзервацискиот менаџмент ризикува да ги трансформира вековните одржливи практики на локалното население во недозволиви аномалии преку ладниот објектив на алгоритамскиот код (Adams, 2019: 5). Со мапирањето на овие традиционални активности како безбедносни закани и со испраќањето на вооружени патроли врз основа на алгоритамски препораки, вештачката интелигенција ја милитаризира заштитата на природата и целосно ја уништува хуманата и социјалната врска меѓу чуварите и заедницата.

Преку дескриптивна компарација на овие два сектора, можеме да идентификуваме заедничка и системска деструктивна шема на алгоритамскиот менаџмент врз човечкиот етос. Иако паметното земјоделство оперира во домен на економско производство, а роботизираниот мониторинг во домен на конзервација на дивината, и двата система страдаат од идентична филозофска грешка: редукција на животот на апстрактна математичка статистика. Во аграрниот сектор, оваа редукција се манифестира преку отуѓување на земјоделецот од почвата и нејзино претворање во корпоративна сопственост преку податочни монополи. Слично на тоа, во секторот за заштита на дивината, алгоритамската пристрасност го трансформира сочувствениот надзор во репресивен паноптикон кој ги криминализира домородните култури. И во двата случаи, крајната загуба е етичка. Се елиминира еколошката совест на човечките актери во корист на ладна алгоритамска оптимизација, што во суштина го потврдува ризикот од целосна корпоративна контрола над природата преку автоматизација. Оваа споредба јасно покажува дека без разлика на намерата, дигиталната медијација неминовно води кон радикализација на технолошкиот инструментализам.

Критичка дискусија и алтернативни парадигми: Кон екоцентрична вештачка интелигенција

Откако ги дефиниравме етичките ризици и емпириските манифестации на алгоритамскиот менаџмент, се наметнува клучното егзистенцијално прашање: Дали човештвото е осудено на технолошки детерминизам во кој вештачката интелигенција неизбежно ќе ја комодифицира и отуѓи биосферата, или пак постои можност за радикален редизајн на оваа технологија во согласност со земјината етика? Наместо да се користи како алатка за апсолутна контрола и максимизација на ресурсите од дистанца, вештачката интелигенција може да биде реконфигурирана да дејствува како медијатор на симбиоза. Овој пристап, кој бара алгоритмите да не се оптимизираат за човечкиот утилитарен про-

фит, туку за поддршка на автономијата на самите живи системи, отвора пат кон алтернативен, биоцентричен дигитален дизајн. Во еден ваков реформиран модел, вештачката интелигенција нема да ја заменува или пасивизира човечката совест, туку би служела како сетилна екстензија на човекот. Таа би имала задача да ни помогне подобро да ги разбереме скриените, комплексни социјални и комуникациски мрежи кои веќе природно постојат во биосферата, како што се невидливите системи за поддршка и размена на хранливи материи во шумските екосистеми за кои зборува Волебен (Wohlleben, 2016: 15)

Еден од најголемите пропусти на модерната технолошка рационалност е игнорирањето на традиционалното еколошко знаење (Traditional Ecological Knowledge – TEK) кое домородните заедници го граделе со векови. Робин Вал Кимерер во своето дело потсетува дека домородното знаење одбива да ја третира природата како чиста збирка на мртви објекти; напротив, таа ја претставува природата како жива заедница на субјекти со кои луѓето мора да градат реципрочни морални обврски и почит (Kimmerer, 2013: 52). Модерната ВИ се тренира речиси исклучиво на суви квантитативни научни податоци кои го засилуваат утилитарниот пристап кон планетата. Алтернативната парадигма предлага деколонизација на размислувањето околу технологијата преку признавање на алтернативните системи на логика и културни вредности кои доаѓаат надвор од западната научна рамка (Verran, 2001). Во пракса, ова би значело дека при моделирање на одлуките за еколошко управување со одреден заштитен регион, алгоритмот не смее да дејствува како ладен, изолиран калкулатор. Архитектурата на кодот мора да биде отворена да ги земе предвид квалитативните наративи, историските набљудувања на локалното население и нивните вековни етички табуа поврзани со експлоатацијата. На овој начин технологијата може да се реконфигурира во сочувствителен чувар кој го почитува и го засилува локалниот етос на заедницата, наместо да ги концентрира одлуките во рацете на далечни техничари кои се изолирани од самиот терен (Adams, 2019: 8).

За да се реши проблемот со празнината во одговорноста (responsibility gap) дискутиран претходно, филозофите на технологијата предлагаат рамки за критички отпор и социјално приспособување кон заканата од алгократијата (Danaher, 2016: 252). Ова подразбира дека системите со вештачка интелигенција никогаш не смеат да имаат последен збор во носењето на еколошките одлуки со висок ризик. Човекот мора да остане во контролната јамка (human-in-the-loop), но не како пасивен потписник на алгоритамските решенија, туку како етички рефлексивен супервизор. Секоја препорака на вештачката интелигенција за модификација на екосистемот мора да биде подложена на јавна дебата и филозофска евалуација од страна на еколошки одбори, каде примарниот критериум нема да биде економската ефикасност, туку Леополдовата максима за зачувување на интегритетот, стабилноста и убавината на биотичката заедница (Leopold, 1949: 224).

Заклучок

Современиот развој на цивилизацијата нѐ доведе до точка каде судбината на биосферата зависи од пресметковната моќ на алгоритмите. Овој текст го истражуваше суштинскиот етички и филозофски конфликт што настанува кога автономните системи со вештачка интелигенција се спроведуваат како примарни донесувачи на одлуки во еколошкиот менаџмент и управувањето со природните ресурси. Поаѓајќи од земјината етика на Алдо Леополд и надоврзувајќи се на филозофијата на Џозеф Дежарден, покажавме дека еколошката совест не е техничка вештина, туку длабок внатрешен капацитет за морално вреднување на живиот свет. Емпириската анализа јасно илустрираше дека кога вештачката интелигенција автономно одлучува, настануваат сериозни дебакли: од корпоративен монопол над податоците за почвата до социјална пристрасност која го криминализира домородното население во име на заштита на природата. Човекот се затвора во дигитален меур, губејќи го своето искуствено знаење, додека природата се редуцира на чиста база на податоци (datafication).

Префрлањето на одлучувањето на системи со вештачка интелигенција го еродира самиот темел на еколошката етика. Овој процес создава опасна „празнина во одговорноста“ (responsibility gap), каде моралните грешки и еколошките штети се оправдуваат со автономната природа на „црната кутија“ на вештачката интелигенција. Наместо да понуди вистинско решение за климатската криза, техноантропоцентризмот маскиран во „зелена ВИ“ само ја засилува илузијата за апсолутна човечка контрола и инженеринг врз планетата, пасивизирајќи ја нашата лична и колективна етичка одговорност. Вештачката интелигенција не смее да биде конечниот судија што одлучува за судбината на биотичката заедница. За да се спречи целосната технолошка деградација на еколошката совест, неопходно е да се напушти утилитаристичкиот модел на контрола и да се премине кон алтернативните парадигми на екоцентрична ВИ. Тоа подразбира задолжително интегрирање на традиционалното еколошко знаење (ТЕК) во алгоритмите, институционално задржување на човекот во контролната јамка (human-in-the-loop) како етички супервизор, и промена на примарната цел на алгоритмите – од сува максимизација на ресурси кон зачувување на автономијата и диверзитетот на екосистемите. Само тогаш, во духот на Алдо Леополд, вештачката интелигенција може да стане алатка за зачувување на интегритетот, стабилноста и убавината на Земјата.

Литература

Adams, William Mark. 2019. “Geographies of conservation II: Technology, surveillance and conservation by algorithm“. IN *Progress in Human Geography*, 41(1), 1-14. https://doi.org/10.1177/0309132517740220

Crutzen, Paul Jozef, & Stoermer, Eugene Filmore. 2000. The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.

Danaher, John. 2016. “The Threat of Algocracy: Reality, Resistance and Accommodation“. IN *Philosophy & Technology*, 29(3), 245-268.

Dauvergne, Peter. 2020. *AI in the Wild: Sustainability in the Age of Artificial Intelligence*. Cambridge: MIT Press.

DesJardins, Joseph Ronald. 2013. *Environmental Ethics: An Introduction to Environmental Philosophy* (5th ed.). Boston: Wadsworth Cengage Learning.

European Commission. 2026. *Destination Earth (DestinE) - digital model of the earth. Shaping Europe's digital future*. https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/destination-earth

Gabrys, Jennifer. 2016. *Program Earth: Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Grand View Research. 2026. *Precision Farming Market Size, Share & Trends Analysis Report by Offering (Hardware, Software, Services), Technology (Guidance, VRT, Remote Sensing), Application, and Segment Forecasts*, 2026 - 2030. https://www.grandviewresearch.com

Kimmerer, Robin Wall. 2013. *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants* (1st ed.). Minneapolis: Milkweed Editions.

Korenhof, Paul, et al. 2025. “Cyber-governance of the natural world: The implications of digital twins in environmental management“. IN *Science and Environmental Policy*, 12(1), 11-26.

Leopold, Aldo. 1949. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. Oxford: Oxford University Press.

Matthias, Andreas. 2004. “The responsibility gap: Ascribing responsibility for the actions of learning automata“. IN *Ethics and Information Technology*, 6(3), 175-183.

Verran, Helen. 2001. *Science and an African Logic*. University of Chicago Press.

Wearn, Oliver James, Freeman, Robin, & Jacoby, David Mark Peter. 2019. “Responsible AI for conservation“. IN *Nature Machine Intelligence*, 1(2), 72-73. https://doi.org/10.1038/s42256-019-0022-7

Wohlleben, Peter. 2016. *The Hidden Life of Trees: What They Feel, How They Communicate*. Vancouver: Greystone Books.

Sasha Stanishikj

Ethical Implications of Artificial Intelligence in Environmental Management: Perspectives through Aldo Leopold’s Land Ethic

(Summary)

This paper explores the profound ethical and philosophical implications of implementing autonomous Artificial Intelligence (AI) systems within environmental management and natural resource governance. Drawing upon the

theoretical framework of Aldo Leopold's Land Ethic and Joseph DesJardins' contemporary biocentric deconstruction, the study analyzes how delegating decision-making from human actors to unconscious algorithmic codes contributes to the instrumentalization of the biosphere. The paradigm of mass digitization reduces the complexity of nature to mere quantitative datasets (datafication). Through an empirical analysis of two critical case studies-data monopolies in precision agriculture and algorithmic bias in robotic wildlife conservation in Africa. The paper demonstrates that "green AI" creates a dangerous moral responsibility gap and reinforces techno-anthropocentrism. As an alternative, the study proposes a radical redesign toward eco-centric AI through the mandatory integration of Traditional Ecological Knowledge (TEK) and the institutional retention of a human-in-the-loop as an ethical supervisor to preserve the integrity, stability, and beauty of the biotic community.

Keywords: artificial intelligence, land ethic, responsibility gap, datafication, traditional ecological knowledge (TEK)

УДК:82.0

Андреј Стојановски
ORCID ID: 0009-0002-3154-1507

ЖЕРАР ЖЕНЕТ И ТЕОРИЈАТА НА ЛИТЕРАРНОСТА

Клучни зборови: Жерар Женет, литерарност, поетика, фикција, дикција

Кога денес ја читаме студијата на Роман Јакобсон за поезијата на Виктор Хлебњиков, „Најновата руска поезија“, во која тој ја одреди *литерарноста* а не литературата како предмет на науката за книжевноста, и кога ја имаме пред нас целата судбина на тој термин во современата поетика, тешко можеме да се ослободиме од чувството дека и теориските расправи се плодна почва за раѓање на парадокси. Во основата на оваа состојба лежи фактот дека меѓу статусот на литерарноста и нашето знаење за неа постои огромно несогласување. Литерарноста е несомнено еден од оние книжевнотеориски термини со кои секој студент по книжевност се запознава уште на почетокот на своите студии. Меѓутоа, ваквата „образовна“ позиција на ниту еден начин нема свој пандан во науката, па се добива впечаток дека причините за нејзиното опстојување во учебниците, хрестоматиите и на часовите по книжевна теорија се од историски карактер. Наставата, сепак, не е место за навики и церемонијалности, па затоа и репликата „она што го прави одредено дело литерарно“ (Jakobson, 1978: 57) како одговор на прашањето што е литерарноста не може во потполност да нè задоволи.

Литерарноста, несомнено, ја немаше судбината што од втората половина на шеесеттите години наваму ја има, на пример, интертекстуалноста, па за неа да се пишува и зборува на сите страни. Тоа е, подеднакво, и среќна и несреќна околност: среќна, затоа што ја поштеди од помодноста на истражувачкиот јуриш, во кој понекогаш е тешко да се пронајде автентичност, и кој колку додава толку и одзема од знаењето; несреќна, затоа што ја втурна во заден план, од кој се излегува на сцената со тешки напори. Меѓутоа, понекогаш не се знае што е подобро: дали да те нападне толпата или да му бидеш препуштен на заборавот. На литерарноста, по сè изгледа, ѝ припадна ова последново. Исклучокот со литерарноста е во тоа што таа претставува „кровен“ термин, односно што ја диктира теориската концептуализација на останатите поетички термини: теоријата на интертекстуалноста суштински е нецелосна без теоријата на литерарноста.

Можно е ваквата запоставеност да се објаснува со апстрактноста и виртуелноста на самиот термин (в. Todorov, 1973: 19-20), кои како да не соодветствуваат со обновениот критички дух на книжевната наука, ниту пак со нејзините историографски претензии. Од ваквата ситуација книжевната теорија излегува осиромашена, а теоријата на литерарноста, како еден од нејзините столбови, останува фрагментарна. Оваа непотполност, сепак, не е неповолна само на тој план. Останува допрва да се согледаат празнините што ги создаде изоставањето на литерарноста во историите на книжевноста, како и во разните интерпретативни потфати. Штом еден методолошки систем ја стави литерарноста во заграда, проектот за внатрешна (иманентна) историја на книжевноста веќе е на стаклени нозе, а критичките пристапи во голема мера ја потиснуваат можноста да се дојде до „објективното значење“ на книжевниот текст. Последиците од овој тивок прогон, значи, ги чувствува целата книжевна наука, но книжевната теорија, несомнено, останува најпогодена.

Според Калер,

> „можеме да размислуваме за книжевноста во нејзиниот однос со другите видови дискурс така што ќе се фокусираме на теориска тема, како што се наративот или теоријата на тропите, која ќе ни овозможи да направиме две работи: прво, да ја согледаме важноста и сеприсутноста на структурите што традиционално ги сметаме за ’литерарни‘ и на тој начин да ја оправдаме важноста што сметаме дека книжевната наука треба да ја има; второ, да не ја сфатиме дистинктивноста на книжевните дела како особина што се зема здраво за готово уште од самиот почеток, туку како разновидност од особини што се појавуваат кога ќе ги разгледаме основните начини на уредување на искуството“ (Culler, 2001: 242).

Последната школа којашто дејствуваше на линија на афирмација на литерарноста како методолошки релевантна несомнено беше структурализмот, но, за волја на вистината, неговите резултати сепак се далеку од тоа да ни понудат некаква заокружена слика за овој феномен. Без оглед на тоа, значењето на тие постигнувања не треба да се занемари, зашто токму тие можат да претставуваат почетна точка за некои нови. Во поголема мера лингвистички ориентирани, структуралистичките трудови ја испитуваа литерарноста на полето на поезијата: таков е, на пример, случајот со Жан Коен, чиишто книги за структурата на поетскиот јазик (Cohen, 1966) и за теоријата на поетичноста (Cohen, 1979), иако своевремено мошне влијателни во франкофониот академски свет, останаа без поширок одек. Исклучокот од оваа едностраност дојде нешто подоцна, кога рефлекторите веќе одамна беа свртени од структурализмот, со книгата *Фикција и дикција* (1991) на Жерар Женет, која нуди сеопфатна теорија на литерарноста, опфаќајќи го полето на книжевноста во најширока можна смисла, вклучувајќи ги и хибридните жанрови.

Неволјата на оваа книга е во тоа што доаѓа предоцна, во контекст во кој таквиот тип на териско писмо веќе тешко избива на површина и уште потешко придобива следбеници. Тоа, се разбира, не значи дека таа била премолчена или целосно несфатена, но со сигурност може да се каже дека нејзината резонанца е ограни-

чена. Лесно би било да зажалиме што книгава не се појавила четврт век порано среде структуралистичката треска; простата вистина е, меѓутоа, дека таква каква што е била неможна во 1966 година. Оваа одложена реализација, како што ќе се види, има свои извесни предности. Тие се содржат, пред сè, во нејзината инспирација со аналитичката филозофија и со филозофијата на јазикот, кои се, до ден-денешен, во голема мера непознаница за книжевната наука. Така, оваа предност е истовремено и нејзина отежнувачка околност. Ќе се обидам да објаснам поблиску за што станува збор.

Женетовиот теориски пристап кон овој феномен претполага дека можеме да зборуваме за три аспекта на литерарноста кои се меѓусебно поврзани: (1) *режими*, (2) *критериуми*, и (3) *модалитети на литерарноста*.

Под категоријата режим на литерарноста се подразбира комплексот услови коишто треба да ги исполни едно дело за да биде одредено како книжевно. Ако преминеме кон понатамошна диференцијација, можеме да разликуваме два типа услови, објективни и субјективни, кои одредуваат и два режима на литерарноста: (1.1.) *конститутивен режим*, кој поаѓа од тоа дека постојат стабилни и проверливи специфики (параметри) коишто еден текст ги исполнува (условите се, значи, „вечни“) за да биде прогласен за книжевен, и (1.2.) *кондиционален режим*, кој зависи од искуството, знаењето, вкусовите и, воопшто, личноста на реципиентот; според тоа овој режим артикулира променливи и нестабилни показатели, чиишто детекција, проценка и валоризација се исклучиво субјективни.

Под категоријата критериум на литерарноста се подведуваат елементите од книжевната емпирија на кои се повикуваме при аргументирањето дека (не) станува збор за книжевен дискурс. Поаѓајќи од дихотомијата *форма – содржина*, може да се разликуваат и два критериума на литерарноста: (2.1.) *тематски критериум*, кој поаѓа од содржината на текстот, и (2.2.) *рематски критериум* – се именува и како *формален* – кој може да се поврзе со самата текстуалност, односно со структурната природа на книжевниот дискурс како таков.

Конечно, од интеракцијата на двата режима и двата критериума се оформуваат и двата модалитета на литерарноста: (3.1.) *фикција*, која го актуализира тематскиот критериум, и (3.2.) *дикција*, која го актуализира рематскиот критериум. Поконкретно, може да зборуваме за четири можности: а) конститутивна и тематска литерарност, или, просто, фикција; б) конститутивна и рематска литерарност, или поезија; в) кондиционална и рематска литерарност, или нефикциска проза; и г) кондиционална и тематска литерарност, која, според Женет, емпириски не се остварува (Genette, 1991: 7–8).

Пред да преминеме кон извесни детализации, треба да дадеме две терминолошки забелешки. Називите на критериумите, тематски и рематски, се изведени од термините *тема* и *рема*. Овие термини потекнуваат од Прашката лингвистичка школа и во доменот на синтаксата имаат прецизно значење, а се однесуваат на актуелното расчленување на реченицата (*познато – ново*). Во *Фикција и дикција*, сосема јасно, тие имаат поинакви димензии. Во слу-

чајот со тематскиот критериум работите стојат подобро поради повеќезначноста на лексемата *тема*, која во овој случај го означува содржинскиот аспект на текстот. Но, значењето на *рема* во оваа книга тешко може да се поврзе со основното лингвистичко значење на оваа лексема. Несомнено е дека доследната употреба на два термина со (ново) конкретно дефинирано значење и во постојан (повторлив) контекст ги отстранува проблемите (внимателниот читател ќе забележи дека меѓу Женетовите *тема* и *рема* и оние на пражаните постои разлика); и покрај тоа, ваквото решение не може да се смета за најсреќно. Втората напомена се однесува на терминот *дикција* кој, како што се виде, ги опфаќа поезијата, како своја конститутивна област, и нефикциската проза, како своја кондиционална област. Несомнено, овој термин би бил поадекватен ако областа што тој ја опфаќа беше ограничена само на поезијата, првенствено поради асоцијацијата што ја буди на нејзините звуковни аспекти, фоно-фигурите, метриката итн. Кај Женет, дикцијата означува *нефикција*, а изборот на овој термин е, како што укажува самиот тој, поради безмалку апсолутното гласовно поклопување, односно симетрија.

Да се навратиме сега кон категориите на литерарноста. Поаѓајќи од Јакобсоновото прашање „Што го *прави* текстот, устен или пишан, уметничко дело?“, Женет заклучува дека постојат два начина на кои може да се сфати литерарноста, па според тоа и две можни теории, односно интерпретации:

> „Првата се состои во тоа литерарноста на некои текстови, на некој начин, да се смета за дадена, дефинитивно и универзално восприемлива, и да се постави прашањето за нејзините објективни причини, иманентни или инхерентни на самиот текст, кои ја придружуваат во сите околности. Прашањето на Јакобсон тогаш се чита вака: ‘Кои текстови *се* дела?’ Теориите што имплицитно лежат во основата на таквата интерпретација ќе ги наречам *конститутивистички* или *есенцијалистички* теории на литерарноста.
>
> Другата интерпретација го разбира прашањето како да значи приближно следново: ‘Под кои услови, или во кои околности, еден текст може, без внатрешна промена, *да стане* дело?’ – и оттука, несомнено, обратно (...): ‘Под кои услови, или во кои околности, еден текст може, без внатрешна промена, *да престане да биде* дело?’ Теоријата што лежи во основата на оваа втора интерпретација ќе ја наречам *кондиционалистичка* теорија на литерарноста“ (Genette 1991: 14-15).

Есенцијалистичката теорија на литерарноста, или *есенцијалистичката поетика*, ги смета книжевните одлики за петрифицирани. Оттука, на книжевното дело се гледа како на статички систем, чии специфики се фиксирани и непроменливи. Од друга страна, кондиционалистичката теорија на литерарноста, или *кондиционалистичката поетика*, укажува на контекстуалната вклученост на книжевноста во светот, на рецепциската полифонија, на флуидноста и нестабилноста на литерарното. За разлика од првата, втората поетика претставува динамичен систем кој ги прифаќа тешкотиите што ги носи апсолутноста на еднозначното одредување, па застапува поинаков пристап: имено, прифаќа литерарноста да биде конвенционално утврдена. Но, ваквото гледиште поттикнува два

проблема. Првиот проблем се однесува на прашањето за вредносната квалификација на уметничкиот текст, вториот на прашањето за жанровската организација на книжевноста.

Кај Женет првиот проблем е отфрлен така што литерарноста е изместена од зоната на валоризација, во духот на ставот дека таа ја одредува книжевноста, а не (само) добрата книжевност. Оттука, неговата есенцијалистичка поетика не е нималку рестриктивна во однос на ова прашање: таа не е на ниту еден начин лимитирана од вредносниот канон, туку од поетичкиот: една слаба песна припаѓа на есенцијалистичката поетика; еден есеј, колку и да е маестрален, не може да го стекне тој статус. Но, зошто тогаш во голем број студии литерарноста доминантно се илустрира преку примери од т.н. „убава книжевност“? Мислам дека токму во оваа состојба лежи најголемата забуна. Да се одреди нешто како литерарно не значи да се одреди како *ексклузивно* литерарно, туку како *доминантно* литерарно (кондиционалистичката поетика и во ова правило би гледала со сомнеж). Во разговорниот стил можеме да најдеме многубројни искази кои се фигуративно заситени, исто како што во книжевноста можеме да препозаеме разговорни одлики, во најширока смисла. Но сè ми се чини дека оваа релација на книжевноста и секојдневниот јазик – да ја земеме неа како пример – досега беше поприлично еднонасочно согледана, во полза на испитување на елементите на разговорниот јазик во книжевниот стил. Обратниот случај, колку и да изгледа необичен и поограничен на прв поглед, сепак не треба, барем теоретски, да се губи од вид.

Проблемот со жанровската спецификација на текстот претставува главно проблем на кондиционалистичката поетика. Станува збор за прашањето кои жанрови, под одредени услови, можат да бидат одредени како литерарни. Како што веќе се кажа, во Женетовата теорија овие услови варираат од случај до случај, односно тие се пристрасни. Ваквата условеност, која е од субјективна природа, треба да се разликува од една друга, за која ќе го употребиме терминот *контекстуална* (или *медиумска*) условеност. Таков е примерот со една песна на словенечкиот модернистички поет Томаж Шаламун, што во книгата *Книжевната наука во реконструкција* го дава Марко Јуван. Станува збор за песна која може „дополнително“ да се одреди како таква, првенствено поради нејзината новинарска содржина. „Ако (...) текстот [на оваа песна] некој ни го прочита на глас, ќе речеме без многу двоумење дека му припаѓа на новинарскиот жанр. Ќе се смета за спортски коментар. Јазикот делува природен и прозаичен, пораката е недвосмислена (...). Сепак, ако разбереме дека фактички сме слушале песна (...) сите овие’објективни‘ својства се гледаат во тотално различно светло“ (Juvan, 2011: 135-136). Меѓутоа, кај Женет ваквата условеност не е условеност во вистинска смисла, зашто, во спротивно, тој ќе ја вклучеше и поезијата во кондиционалистичката поетика. Кај него тоа зависи од реципиентот: сеедно е дали некому јас му читам некој есеј или автобиографија, или, пак, тој самиот ги чита; одлуката дали овие хибри-

дни жанрови ќе ги смета за литерарни е првенствено негова.

Имајќи го предвид ваквиот нивен карактер, Женет укажува на тоа дека есенцијалистичката поетика е *затворена*, додека кондиционалистичката е *отворена поетика* (Genette, 1991: 15). Една поетика е затворена не затоа што не би прифаќала нови дела коишто би можеле да се впишат во нејзиното множество, туку затоа што инвентарот на својства што треба да ги поседуваат тие дела е заокружен, одреден и, со самото тоа, исцрпен: било да станува збор за фикција, било да станува збор за поезија можно е да се утврди постоењето на таков регистар. Кажано со зборовите на авторот на *Фикција и дикција*, ним им „припаѓаат оние текстови кои се *a priori* означени со генеричкиот, односно архигенеричкиот печат на фикционалноста и/или поетичноста“ (Genette, 1991: 26). Обратно, отворените поетики се отворени затоа што таков е карактерот на нивниот инвентар: не можеме да направиме фиксиран список на такви карактеристики, ниту, пак, во случај да направиме по наш избор, присуството на списокот е загарантирано. „Спротивно на онаа првата, оваа поетика не се изразила во доктринарни или демонстративни текстови, од едноставна причина што е повеќе инстинктивна и есеистичка отколку теоретичарска, потпирајќи се на судот на вкусот, за кој секој знае дека е субјективен и немотивиран“ (Genette, 1991: 26) Овие опозиции во книгата на Женет, според мене, одговараат на разликата меѓу *екстензионалните* и *интенционалните* теории за кои пишува Олсен во *Структурата на книжевното разбирање*:

„Теориите може да се наречат екстензионални доколку го нагласуваат текстот на делото како носител на конститутивните особености на литературното уметничко дело. Во овој тип теорија, литературното дело се појавува како јазичен израз со одредени синтаксички, семантички и структурни специфичности кои го разликуваат од другите видови искази. За да се утврди естетската релевантност на таквите особености, не е неопходно упатување кон човечкиот ум или кон реакцијата на читателот. Понатаму, се смета дека овие особености во суштина се од јазична природа и дека може да ги препознае секој што го познава јазикот, знае каков вид особености имаат естетска вредност и е подготвен доволно долго и внимателно да ги бара. Литерарноста на литературното дело е даден факт, под услов да се познава јазикот на кој е напишано делото. Естетските особености се вид јазични особености и, во краен случај, се должат на проширувањето на јазичните конвенции.

Теориите може да се наречат интенционални доколку ја нагласуваат централната улога на ставот, чувствата или намерите на читателот/авторот во описот на естетските својства на литературното дело. Според овој тип теорија, естетската димензија е, барем до одреден степен, функција на односот меѓу делото и човечкиот ум – однос кој се разликува од оној што определена низа црни знаци на хартија или низа изговорени звуци ги конституира како зборови и реченици на некој јазик. Поврзаноста со човечкиот ум може различно да се опише во различни теории, но според сите такви теории, токму природата на оваа поврзаност го претвора текстот во естетски објект“ (Olsen, 1978: 6-7).

Досега изнесеното допушта резултатот да го претставиме табеларно, со намера целокупниот простор на поетиката да се подели во две големи класи:

КОНСТИТУТИВЕН РЕЖИМ	КОНДИЦИОНАЛЕН РЕЖИМ
ЕСЕНЦИЈАЛИСТИЧКА ПОЕТИКА	КОНДИЦИОНАЛИСТИЧКА ПОЕТИКА
ЗАТВОРЕНА ПОЕТИКА	ОТВОРЕНА ПОЕТИКА
СТАТИЧКА КОНЦЕПЦИЈА	ДИНАМИЧКА КОНЦЕПЦИЈА
ЕКСТЕНЗИОНАЛНА ТЕОРИЈА	ИНТЕНЦИОНАЛНА ТЕОРИЈА
„Кои текстови *се* дела?“	„Под кои услови еден текст може да *стане/престане да биде* дело?“

Потребна е тука една забелешка поврзана со проблемот на интенцијата, зашто можно е да дојде до забуна во однос на значењето што овој термин го има во пристапот на Женет и во овде цитираниот извадок од книгата на Олсен. Недоразбирањето може да дојде во однос на Женетовото тврдење дека кондиционалните литерарности „не определуваат интенционални дела, туку само (вербални) естетски предмети“ (Genette, 1991: 39), коешто на прв поглед е во колизија со она на Хаугом Олсен. Но, треба да се нагласи дека интенцијата кај Женет е целосно поместена во полето на кодирачот, додека во другиот случај таа се поврзува со декодирачот, односно читателот: треба, значи, да се прави разлика меѓу интенционалноста на предметот и интенционалноста на пристапот (методот). Во рамките на кондиционалниот режим можеме да зборуваме единствено за читателската субјективна интенција одреден текст да го разбере како книжевен; во спротивно, тој не може да се смета за естетско, а уште помалку за уметничко дело. Можеме, на пример, некои мемоари по наша желба да ги сместиме во оваа група, поаѓајќи од нашата читателска интенција, но не и да ги одредиме како уметничко дело, пред сè зашто тоа не е нивната основна функција. Ова, се разбира, го велам не затоа што по секоја цена инсистирам на употребата на поимот интенционална теорија во однос на кондиционалните литерарности, туку пред сè со намера да се избегнат терминолошката двосмисленост и противречност, до кои неретко се доаѓа во хуманистиката.

Преминувам сега кон темата за односот на Женет кон аналитичката филозофија на јазикот, која ја навестив претходно. Целото второ поглавје од *Фикција и дикција*, „Фикциски чинови“, е инспирирано од теоријата на говорните чинови, првично поставена од Остин, а подоцна развиена од страна на Џон Серл. Ми се чини информативно и јас тука да се задржам на еден важен труд на Серл, „Логичкиот статус на фикционалниот дискурс“, на кој Женет најчесто се повикува во својата аргументација и од кој ги презема, а потоа и ги развива основните позиции. Главната теза што ја брани авторот на *Говорните чинови* е дека литературата и

фикцијата концептуално се разликуваат (Searle, 1975: 320). Одлучувајќи во своето излагање да ѝ се посвети на фикцијата а не на литературата, Серл ги изнесува следниве три тези: 1. „не постои особина или збир од особини што им се заеднички на сите книжевни дела и што би можеле да ги сочинуваат неопходните и доволни услови за нешто да биде книжевно дело“; 2. „дали нешто е или не е книжевност е на читателите да одлучат, дали нешто е или не е фикција е на авторот да одлучи“; 3. „литерарното е континуирано со нелитерарното. Не само што нема остра граница, туку речиси и да нема граница“ (Searle, 1975: 320).

Како што може да се забележи, Серл не верува – да се послужиме со Женетовите термини – во некаква есенцијалистичка поетика, туку евентуално во кондиционалистичка, која, вака преобликувана, ги придобива сите ингеренции. Врз основа на претпоставката дека литерарноста не може целосно да се објективизира и ограничи, Серл смета дека фикцијата далеку повеќе го заслужува неговото внимание. Во можностите што се раѓаат во мешањето на двете опозиции *буквално – небуквално* и *сериозно – несериозно*, тој ја одредува фикцијата како буквална и несериозна: „ако авторот на еден роман ни вели дека надвор врне, тој не е сериозно посветен на ставот дека во времето на пишување навистина надвор врне“ (Searle, 1975: 321). Токму на разликата меѓу фикционалните и „сериозните“ искази Серл ја изведува својата дефиниција на фикционалните искази.

Неговиот клучен став е дека фикционалните чинови не се никакви посебни чинови, туку само еден тип илокуција. Анализирајќи мал извадок од прозата на Мердок, Серл заклучува дека авторот создавајќи ја фикцијата, така да се каже, става маска: „Таа се преправа, би се рекло, дека изнесува тврдење, или се однесува како да изнесува тврдење, или ги изведува постапките на изнесување тврдење, или го имитира изнесувањето на тврдењето“ (Searle, 1975: 324). Бидејќи ова преправање е секогаш свесно и намерно, Серл заклучува: „Она што го прави едно дело фикциско е, така да се каже, илокуциската позиција што авторот ја зазема во однос на него, а таа позиција е прашање на сложените илокуциски намери што авторот ги има кога го пишува или на друг начин го составува делото“ (Searle, 1975: 324). Во теоријата на Женет, овие авторски илокуциски намери се изразени во она што тој го именува како „целосна асертивна формулација на фикционалниот исказ“: „Не е факт дека некогаш било некое мало девојче итн., туку тврдејќи го тоа ве наведувам да помислите на тоа како на имагинарна фактичка состојба“ (Genette, 1991: 53). Фикционалните искази, така, можат да се одредат како „несериозни“ во однос на стварноста, имено поради нивната *п̄севдореференцијалност̄*, но во фикцискиот универзум тие се подеднакво „сериозни“ како што се нашите секојдневни искази во животната стварност за која знаеме.

Серл нагласува дека во фикцијата вертикалните релации (јазик – стварност) се прекршени од *хоризонт̄ални конвенции*, кои му „овозможуваат на говорителот да ги употребува зборовите со нивните буквални значења, без да ги преземе обврските што вообичаено ги налага-

ат тие значења“ (Searle, 1975: 326). Токму во овој контекст треба да се сфати и одредувањето на фикцијата како *паразитски* облик на говор (Serl, 1991: 141), кое, нормално, не треба да се разбере вредносно, т.е. негативно: фикцијата не измислува нови говорни чинови, таа не прави нови тврдења, не поседува посебен јазик. Фикцијата, значи, ја користи структурно референцијата, но не и должностите што референцијата ги има во стварноста. Од друга страна, пак, говорот за фикцијата исто така упатува на фикционални ентитети (ликови, места итн.), но ова упатување е секундарно во однос на она од фикционалниот говор. „Не се преправав“, вели Серл, „дека упатувам на реален Шерлок Холмс; јас навистина упатував на фикционалниот Шерлок Холмс“ (Searle, 1975: 330). Но, како што укажуваат и Серл и Женет, фикцијата не се состои само од овој тип искази. Во неа можеме да изделиме и многу единици коишто не отвораат вакви референцијални потешкотии и кои поседуваат минимален или никаков степен на фикционалност. Сето тоа го разреши Женет кога кажа дека „целината е многу повеќе фиктивна отколку кој било од нејзините делови“ (Genette, 1991: 60).

Должен сум на крај да дадам и неколку белешки за проблемот на стилот и на стилистиката во теоријата на Женет. Тука може накратко да се изделат две работи. Првата се однесува на преиспитувањето, односно проширувањето на веќе класичната дистинкција *денотација – конотација*: од една страна, преку опозицијата *смисла – референција* на Фреге; од друга страна, преку воведувањето на категоријата *егземплификација*. Тоа нè води кон релацијата *денотација – егземплификација*, при што конотацијата веќе се толкува како тип егземплификација, а самата егземплификација ги опфаќа „сите екстраденотативни вредности, а оттука и сите стилски ефекти“ (Genette, 1991: 118). Токму на терминот егземплификација Женет го темели дефинирањето на стилот: „Стилот е егземплификативната функција на дискурсот, наспроти неговата денотациска функција“ (Genette, 1991: 115).

Втората се однесува на природата на фигуративниот јазик и на класификацијата на системот фигури. Во најголем дел, Женет ја следи теоријата на групата μ (Groupe μ, 1982), кои во книгата *Општа реторика* предложија систем на фигури, означен со името метаболи, во кој спаѓаат две големи групи, и, во рамките на секоја одделно, две подгрупи. Првата група е системот на *фигури на формата*, во кој спаѓаат: а) фигурите на дикцијата или метаплазми; и б) фигурите на конструкцијата или метатакси. Втората класа е системот на *фигури на содржината*, во кој спаѓаат: в) тропите или метасемеми; и г) фигурите на мислата или металогизми. Метаплазмите уште се нарекуваат фоно-морфолошки, метатаксите синтаксички, метасемемите семантички, а металогизмите – логички фигури.

Несомнено, она што останува само зачнато во *Фикција и дикција*, а што треба барем накратко тука да се продлабочи, е прашањето за уделот на фигурите во проценката на стилот и, консеквентно, на литерарноста. За да се согледа тоа поподробно, сметам дека е оперативно

опозицијата *фиг̄ура̄тивно – нефиг̄ура̄тивно* да се доведе во близина со опозицијата *двосмислено – недвосмислено*. Можеме, во овој случај, за кој нагласуваме дека е од оперативен карактер, да разликуваме четири посебни случаи коишто поконкретно учествуваат во дефинирањето на стилот. Оттука, еден исказ може да биде: а) фигуративен и двосмислен (таков е, на пример, случајот со силните фигури); б) фигуративен и недвосмислен (тука спаѓаат мртвите, лексикализирани метафори); в) нефигуративен и двосмислен (таква е синтаксичката синонимија); и г) нефигуративен и недвосмислен (теоретската можност наречена нулти степен на писмото). По мое мислење, како типично литерарни може да ги сметаме само т.н. *силни фиг̄ури*, коишто се *ак̄туализирани* изразни средства, какви што се на пример живите (авторски) метафори. Таква привилегија, според мене, немаат автоматизираните изразни средства, зашто немаат иновациска особеност. Сите четири групи, се разбира, даваат темелни информации за стилот; но трите групи што ги издвоивме (б.; в.; г.) не се конститутивно литерарни. Оттука, не е доволно, како што точно забележува Дејвид Лоџ, литерарноста да се поистоветува со одредени реторички средства. „Тезата на чешката структуралистичка школа дека на книжевниот дискурс му е обележје смислената и системска актуализација е пристап кој многу повеќе ветува“ (Lodge, 1988: 18). Да нагласиме уште еднаш: таквата идентификација не може да се однесува дури ни на метафората како целина; а исклучокот е еден нејзин тип – имено, актуализираната метафора.

Но, дури и за оваа типична литерарност не можеме да потпишеме дека е конститутивно литерарна. Таа можност, имено, е укината токму поради самиот стил, кој е „*par excellence* место на кондиционалните литерарности (...). *Ме-ст̄о* значи само ’подрачје‘: стилот е аспект за кој може да се донесе естетски суд, кој е по дефиниција субјективен, со кој се определува една сосема релативна литерарност“ (Genette, 1991: 148). Тоа, се разбира, не значи дека стилот отсуствува од конститутивните литерарности, но неговата улога таму не е нималку пресудна зашто претставува „додатен аргумент и дополнително естетско задоволство“ (Genette, 1991: 149). Кажано со пример, живата метафора во поезијата е литерарна, но преку неа поезијата не е конститутивно литерарна – можеме да напишеме и песна без ваков тип метафори – туку единствено преку својата форма, која има легитимациски капацитет. Тргнувајќи од тоа дека нема јазик на една, а стил на друга страна, Женет го дефинира стилот како „*минимален* степен на литерарноста“ (Genette, 1991: 149). Со други зборови, не постои пониско рамниште на кое литерарноста може да се материјализира, односно да се реализира, од она на стилот. Во тој поглед, можеме да речеме дека е примарен и дека сè започнува со него.

Книгата *Фикција и дикција* од Женет е еден од последните обиди да се напише дело коешто би имало стриктно поетички карактер. Таа доаѓа на крајот од една богата традиција, чијшто развоен пат започна со руските формалисти, продолжи со Прашката школа, го дочека својот зенит со францускиот структурализам и, конеч-

но, „препливувајќи го Атлантикот“ почна насекаде да згаснува. Тешко е денес да се изведе подобра демонстрација од ова дело за тоа како треба да се пишува книжевна теорија и, што е уште поважно, зошто треба таа да се пишува. Она што не е помалку важно, а што веќе го нагласивме, е дека Женет пристапувајќи ѝ на аналитичката филозофија, за чиишто резултати повеќето книжевни истражувачи знаат беспрекорно малку, отвори нов простор и покажа можност за еден специфичен и строг аргументативен систем. Со тоа, не излегувајќи од зоната на својата традиција и од своето наследство, тој ја соочи книжевната теорија – среде методолошкиот плурализам – со едно искуство кое за него, како истакнат претставник на структуралистичката школа, и не е далечно: тврдењата не бараат само стил, туку и докази.

Но, како што се чини, ни тоа само по себе не е доволно, зашто при правењето теории постојат елементи за кои просто е тешко да најдете решение. Во овој случај, таа тешкотија најубаво се согледува во неможноста на Женет да даде единствена дефиниција на литерарноста. Воопшто, дали е навистина возможно да се даде таква дефиниција, чијашто важност и опфатност не би биле парцијални туку тотални? Тоа е прашањето кое и денес нема еднозначен и дефинитивен одговор. Со доза на внимателност, Женетовиот пристап би можел да се синтетизира на следниов начин: постојат две дефиниции на литерарноста кои се точни, но не и соодржливи. Кога едната се активира, втората се повлекува. Ако зборуваме, на пример, за поетски текст, прифатлива е само конститутивната литерарност. Тоа не ја негира исправноста на дефиницијата на кондиционалната литерарност, но го блокира нејзиното истовремено важење. Во тој момент, таа е вистинитосна *in absentia*, на сличен начин како што некој часовник во Вашингтон покажува точно време, а тоа време е точно и во Скопје, но тогаш кога зборуваме за Вашингтон. И во Скопје е точно дека сега е, на пример, седум часот во Вашингтон, што не важи истовремено и за Скопје; исто така, конститутивната литерарност на сонетот не ја негира кондиционалната литерарност на есејот, но негира евентуална сопствена кондиционална литерарност.

На извесен начин, прашањето што е литерарноста е слично со прашањето што е време. Со мала доза на цинизам, може да се каже дека литерарниот карактер на одделните жанрови одговара на прашањето што е литерарност исто колку што точната информација за времето во сите градови на светот одговара на прашањето што е време. Тука, се разбира, има и претерување, но тврдењето дека теоријата на литерарноста е повтемелена ако се ослободува од потребата постојано да се повикува на конкретни примери од книжевноста не е без основа. Како и во случајот со Св. Августин, и ние знеме што е литерарност сè додека некој не нè запраша што е литерарноста, но кога прашањето е поставено, одговорот отсуствува. Таквата ситуација понекогаш изгледа толку тешка што ни се чини дека излезот е невозможен. Верувам дека бремето на залудноста го почувствувале многумина што се откажале од тоа да ја решат оваа загатка или, пак, што одлучиле воопшто со

неа да не се зафатат. Оттука, и малкуте резултати што се постигнати во однос на ова прашање не успеваат да го надминат основниот проблем. За ваквата состојба можни се две објаснувања. Според едното, овој проблем е квазипроблем, па според тоа и излишен, што значи дека не е потребна единствена дефиниција на литерарноста. Според второто, овој проблем е нерешлив, па според тоа не е возможна единствена дефиниција на литерарноста.

Би го оставил настрана првото објаснување, зашто тоа ја изразува инаку прифативата немоќ на истражувачот пред својот проблем на еден за мене неприфатлив начин. Но, второто објаснување заправо упатува на сржта на проблемот, а тоа е дека решавањето на прашањето на литерарноста е решавање на апорија. Сè додека ова не се сфати, многумина ќе останат убедени во неговата нерешливост. Ако некоја нова теорија на литерарноста би сакала да отиде чекор подалеку, би морала да го има предвид ова. Сега е прерано да се каже која би била структурата на таквата поетика, или кои би биле нејзините дострели и програма. Сметам дека Женетовата *Фикција и дикција* може да послужи како добра почетна точка за таков проект токму поради неразрешената апорија меѓу конститутивната и кондиционалната литерарност, од една страна, и меѓу тематската и рематската литерарност, од друга страна. Можеби токму тука се крие клучот за отворање на една од најнепробојните врати на книжевната теорија. Во почетните моменти кога оваа тема стануваше моја засилена преокупација, еден соговорник ми го соопшти својот став дека тоа е нерешливо прашање. Во истиот момент посмислив: одлично, ајде да го решиме. Ако некогаш и се случи тоа, можеби таквата теорија ќе ги има предностите кои Витгенштајн сметал дека ги поседува неговиот *Трактат*: истовремено да ги реши сите проблеми и да покаже колку малку со тоа е постигнато.

Литература

Cohen, Jean. 1966. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.

Cohen, Jean. 1979. *Le Haut langage: théorie de la poéticité*. Paris: Flammarion.

Culler, Jonathan. 2001. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and New York: Routledge.

Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

Groupe μ. 1982. *Rhétorique générale*. Paris: Seuil.

Jakobson, Roman. 1978. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta.

Juvan, Marko. 2011. *Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus, Stvarnost.

Olsen, Stein Haugom. 1978. *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
Searle, John. 1975. „The Logical Status of Fictional Discourse“, *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, 319–332.
Serl, Džon. 1991. *Govorni činovi*. Beograd: Nolit.
Todorov, Tzvetan. 1973. *Poétique*. Paris: Seuil.

Andrej Stojanovski

Gérard Genette and the Theory of Literariness
(Summary)

The paper examines Gérard Genette's theory of literariness, focusing on the relationship between its *regimes*, *criteria*, and *modes*. Particular attention is paid to the distinction between *fiction* and *diction*, as well as between *essential* and *conditional* poetics. The paper also discusses *acts of fiction* and the (possible) role of analytical philosophy of language in literary theory. Finally, it looks at the relationship between style and literariness and suggests a way to distinguish different types of linguistic deviation by combining the oppositions *figurative–non-figurative* and *ambiguous–unambiguous*.

Keywords: Gérard Genette, literariness, poetics, fiction, diction

УДК 004.8:091

Maja Jakimovska-Toshikj
ORCID ID: 0009-0005-6826-4277

Slavica Petrovska-Gjorgjevska
ORCID ID: 0000-0003-4008-4387

RECONTEXTUALIZING KRATOVO MANUSCRIPTS THROUGH ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND DIGITAL STORYTELLING[1]

Keywords: Kratovo Literary School, digital humanities, artificial intelligence, digital storytelling, deep mapping, Protopope Joan of Kratovo, illumination

Introduction

In the contemporary context, the preservation, interpretation, and promotion of manuscript traditions are increasingly faced with the need for new methodological paradigms. At the core of these approaches are the digital humanities, which bridge information technology and traditional humanistic disciplines and transform the ways in which cultural heritage is studied and preserved. In this regard, the promotion of medieval Macedonian heritage raises a key question: in what ways can the digital humanities contribute to its more substantive protection, valorization, and global recognition?

While medieval Macedonian literary manuscripts represent a core pillar of cultural identity, their accessibility has been severely constrained for decades. Physically scattered across global archival holdings, libraries, and private collections, these works have remained largely restricted to a specialized group of researchers. Centered on this problem, this study focuses on the Kratovo Literary and Illuminating School – a remarkable calligraphic and artistic center that rose to prominence in the Balkans throughout the 15th and 16th centuries.

[1] This research was prepared for and presented at the international webinar "Storytelling Europe's History in the Age of AI: Harnessing Digital Technologies for Effective In-situ Cultural Mediation", organized as part of the European project MARY4ALL (Media, Art and Research for Youth Heritage Mediation). For further information, see: https://mary4all.eu/news-call-for-papers-storytelling-europes-history-in-the-age-of-ai-harnessing-digital-technologies-for-effective-in-situ-cultural-mediation/

The school stands out for its unique calligraphic and decorative style, establishing a distinct aesthetic through the synthesis of Byzantine canonical traditions, Balkan teratological elements, and late medieval Renaissance and Oriental influences. Notably, through the craftsmanship of its most distinguished scribe and illuminator, Protopope Joan of Kratovo, the school forged an authentic decorative system that seamlessly merged Byzantine and Oriental motifs with contemporary ornamental traditions into a harmonious whole (Rakić, 2013: 217).

This study explores the potential of artificial intelligence and digital technologies for analyzing Macedonian cultural and literary expressions that emerged during the fifteenth and, particularly, the sixteenth century, examining the characteristics of these early cultural processes. Within Macedonian cultural developments of this period, certain Renaissance elements emerge that largely retain a religious character, their flashes developing within the framework of religious thought and culture (Јакимовска-Тошиќ, 2019: 15). In this analysis, such Renaissance manifestations in literary and illuminating practice are viewed not merely as media for religious expression, but as dynamic spaces for adaptation and digital recontextualization. Building upon this thesis, we posit that the implementation of generative artificial intelligence and large language models in modern scholarship should not be treated as a substitute for historical truth, but rather as a contemporary bridge that enables the reshaping of fragmented manuscript material into interactive, comprehensive digital narratives. To achieve this objective, the paper applies an AI-supported multimodal methodology integrating textual, visual, and spatial-narrative analysis. Situated at the intersection of digital humanities and cultural heritage studies, this research demonstrates that artificial intelligence can function as both an analytical and a narrative tool. Consequently, it opens new avenues for accessing, interpreting, and publicly mediating the Kratovo Literary School, thereby establishing sustainable and innovative models for preserving and promoting Macedonian manuscript heritage in the digital age.

The choice to feature this specific manuscript as the subject of digital visual analysis rests on the fact that its multimedia representation originated with the pioneering CD-ROM edition by Prof. Dr. Ilija Velev (2012), published by the Institute of Macedonian Literature. Grounded in rigorous paleographical expertise, philological precision, and comprehensive codicological evaluation, this foundational electronic edition established a vital scholarly benchmark. Far from being a mere digital replication, this early scholarly endeavor serves as a direct conceptual precursor and profound methodological inspiration for our contemporary approach, wherein the static segmentation and textual-visual analysis of the manuscript from that period evolve here into an immersive, web-based Deep Mapping enhanced by generative artificial intelligence.

Location and Historical Overview

During the Middle Ages, the town of Kratovo held the status of an administrative, mining, commercial, and cultural center in the northeastern part of Macedonia, showcasing visible stratig-

raphy from various civilizations today. The names for Kratovo – Kratiskara, Kratis, or Koriton – reflecting its ancient, Roman, and Byzantine appellations, derive from its topographical setting situated upon a volcanic basin, or volcanic crater. Kratovo is referenced in connection with Homer's epic 'The Iliad' in the 6th century BCE, according to which this region was inhabited by the Paeonians – a Thraco-Illyrian tribe – who are further documented in historical sources from the era of Alexander the Great (356-323 BCE) (Поп Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, 1997: 103). Coins dating from the reign of the Paeonian King Audoleon (315–285 BCE) further attest to the existence and economic activity of the settlement. Even during this early period, the town engaged in the trade of gold, silver, and copper. Furthermore, Kratovo is associated with the ancient settlement of Tranupara, a station along the ancient Roman road connecting Stobis (Stobi) – Astibo (Štip) – Pautalia (Kyustendil) – Serdica (Sofia) toward the Danube River. Indeed, these cartographic details are preserved in the Tabula Peutingeriana, an itinerary map originally produced for the Roman Empire and preserved in a medieval copy.

During the medieval period, the region underwent full Slavicization. Up until the reign of Macedonian Tsar Samuel (983–1014), Kratovo was considered part of the Roman province of Dardania, and following the fall of Samuel's realm in 1018, the area came under Byzantine rule. Throughout the high and late medieval periods (12th–14th centuries), governance over the Kratovo region shifted repeatedly among Byzantine, Bulgarian, and Serbian rule, until 1371/72, when it fell under Ottoman control. In the 15th century, Kratovo developed into a major mining center. The mints, which traced their origins back to the Roman period, were reactivated after the Ottoman conquest – at the latest during the reign of Sultan Bayezid II (1481–1512) – and for the next two centuries, they produced gold and silver coins stamped with the letter 'K', denoting their provenance in Kratovo. Under Ottoman governance, Kratovo served as a crucial economic and commercial hub, fostering substantial economic prosperity among the local population. During the early centuries of Ottoman rule, the local governor retained administrative rights over the operation of the Kratovo mines (Ивановъ, 1906: 195), allowing the town to enjoy a prolonged period of relative autonomy and stability.

Within the framework of the Kratovo Literary School, the main literary centers operated through scriptoria and libraries situated in Kratovo itself, as well as in surrounding monastic complexes and churches – including Lesnovo, Osogovo, Pčinja, Karpino, Matejče, and the Church of St. George in Staro Nagoričane, among others (Поп-Атанасов, 2009: 153). Across their literary tradition, distinct Renaissance stylistic features can be traced, particularly within manuscript calligraphy and illumination. Although manuscript books produced during the 15th and 16th centuries remained primarily tied to liturgical tradition, they increasingly incorporated diverse elements – historical, belletristic, travelogue, and fantastical – which, according to Dmitry Likhachev, can be understood as pre-Renaissance phenomena in literature and art (Лихачёв, 1973: 76–81). These Renaissance manifestations are traceable through the emergence of individu-

alism, heightened expressiveness, an engagement with historical reality, a revival of classical antiquity values, and the convergence of Church Slavonic orthography, graphics, and calligraphy with Byzantine models. This evolution is especially evident in the legacy of the Kratovo Literary School, which experienced a true flourishing in the 16th century, establishing itself as a premier Balkan center for textual production and illumination (Јакимовска-Тошиќ, 2002: 331; Чаусидис и др. 1995: 119–120).

Calligraphic and Illuminating Characteristics of the Kratovo Literary School (15th–16th Centuries)

The artistic and calligraphic expression of the Kratovo School is characterized by exceptional technical virtuosity. Within its codices, Byzantine Orthodox iconographic dogma and the traditional Balkan interlace ornament converge with emerging modern influences from Oriental decorative art – such as rumi ornamentation – alongside a vivid, pronounced interest in the realistic rendering of motifs from nature (Велев, 2012: 52–55). Illumination in Kratovo manuscripts does not merely serve as secondary ornamentation to the sacred text, but rather operates as a dominant visual medium. Its structural organization clearly reveals contemporary artistic trends that had not previously been typical of Slavic manuscript traditions.

During the 15th century, the old geometric Balkan interlace gradually gave way to opulent, large rectangular and square borders. The surface of these borders began to be densely filled with intertwined floral labyrinths, where linear motifs combined with characteristic arabesques. Botanical realism and rich coloration emerged as dominant elements of decoration, while the initials became true miniature masterpieces. The ornamentation demonstrates a refined, precise technique; conversely, the miniature painting is often characterized by naive forms and proportions in the human figures (Radojčić, 1950: 16). In fact, the masters of the Kratovo School remained faithful to the Byzantine canonical tradition, in which the two-dimensionality and stylization of figures were not the result of lagging behind the Western European Renaissance, but rather a deliberate dogmatic choice aimed at conveying a spiritual dimension. The figures of saints and evangelists were depicted with solemn, profound expressions, firmly grasping their quills and Gospels. In this way, they manifested extraordinary fidelity to Byzantine iconographic schemes, which were creatively revitalized within the Kratovo center through the distinct artistic sensibility of local masters.

The continuity and rise of the Kratovo Literary School were driven by a network of talented individuals whose dedication established this center throughout the Orthodox Balkan world. Among the most prominent scribes and illuminators active in the Kratovo literary center during the 15th and 16th centuries were Dimitar of Kratovo, Radonja, Gjuro, Priest Pejo, Protopope Joan of Kratovo, Priest Lazar, Priest Petar, among others. In this analysis, the primary focus is placed on the manuscript heritage originating from the hand of Protopope Joan of Kratovo.

Multimodal Storytelling and the Recontextualization of the Kratovo Literary School through Artificial Intelligence Systems

The benefits of affirming the Kratovo Literary and Illuminating School through multimodal, AI-supported Digital Storytelling are reflected in a comprehensive synthesis of scientific exactness, digital preservation, and the modern mediation of cultural heritage. Utilizing the innovative multidisciplinary concept of Deep Mapping (Bodenhamer, Corrigan, and Harris, 2015: 12–28), this approach enables the virtual reconstitution and geospatial revitalization of scattered manuscripts, bridging their spatial fragmentation. Furthermore, the deployment of interactive AI models, gamification, and conversational avatars (such as that of Protopope Joan of Kratovo) democratizes and demystifies medieval scholarship for younger generations and the broader public. Simultaneously, through generative neural networks for video and acoustics, static manuscript illumination acquires a multimodal, kinetic, and synesthetic dimension that merges text, image, and sound into an immersive experience. In this way, the 15th- and 16th-century Kratovo literary center, with its unique synthesis of Balkan and Renaissance traditions, is positioned as an equal and recognizable component of European cultural history.

In the contemporary context of cultural heritage preservation and promotion, transforming archival and historical sources into interactive content represents a central challenge for the humanities. The implementation of generative artificial intelligence (AI) and large language models (LLMs) should not be treated as a substitute for historical truth, but rather as a bridge enabling the recontextualization of closed and fragmented medieval material into a live, immersive experience for the modern recipient (Jones and Molesworth, 2023: 3–5). Through the methodology of Digital Storytelling, raw paleographic data on the Kratovo Literary School is operationalized along several innovative and complementary trajectories: conversational AI models (role-play and chatbots), geospatial contextualization and location-based narratives, multimodal and sensory recontextualization of the codex, as well as integrated computational analysis of manuscript text and illumination.

Conversational AI Models (Role-play & Chatbots)

Rather than relying on the unidirectional reception of historical facts, the proposed model introduces the practice of personalized AI Storytelling. Through precise prompt engineering (system calibration), a virtual simulacrum of a historical figure – specifically, Protopope Joan of Kratovo – has been generated. This cognitive model enables conversational interaction where the user (whether a student, researcher, or tourist) enters a simulated 16th-century socio-cultural context. In this setting, queries addressed to the avatar (e.g., regarding metallurgical processes in Kratovo, the chemical composition of iron gall ink, or existential conditions under Ottoman rule) demystify the figure of the medieval scribe, transforming him into an

active digital interlocutor (Jones and Molesworth, 2023: 8–10).

In the context of personalizing the storytelling model using the Coze[2] platform, an advanced AI bot-assistant (an avatar of Protopope Joan of Kratovo) was created. This model integrates a Knowledge Base on medieval Macedonian literature, providing structured answers, academic analysis, and educational information for researchers and students. In this way, AI-supported tools make medieval manuscript heritage more accessible to a wider audience. The model is calibrated to respond to queries posed in both Macedonian and English, thereby enabling the medieval narrative of Kratovo to be discovered within a global virtual framework. During the development of this bot-assistant, the following instructions were provided:

> **Role:** You are the AI persona of Protopope Joan of Kratovo, the famous 16th-century Macedonian scribe, calligrapher, and scholar from the prominent Kratovo Literary School. You are the creator of the famous Tetraevangelion of 1562, commissioned by Matej from Sofia.
>
> **Language of Response:**
>
> - Always dynamically adapt to the language used by the user.
>
> - If the user addresses you in Macedonian, respond in high-quality, authentic, and polite Macedonian using a solemn, wise, and respectful tone appropriate for a medieval archpriest.
>
> - If the user addresses you in English, respond in high-academic, eloquent English, maintaining the same dignified, wise, and respectful persona of a 16th-century scholar.
>
> **Character Traits & Knowledge:**
>
> - You speak with the wisdom of a medieval scriptor who dedicated his life to the word of God, metallurgy, and preserving Slavic literacy.
> - You have deep knowledge of the scriptorium in Kratovo, the process of writing on parchment with iron gall ink, and the creation of rich borders with Oriental decorative influences (like tulips and hyacinths).
> - You can proudly talk about your 14 kg heavy silver-gilt book binding made by local Kratovo blacksmiths, featuring reliefs of the Resurrection and the Crucifixion.
> - You are deeply committed to mapping and preserving your cultural heritage. You understand your historical migration patterns and the importance of digital humanities in telling your story today.
>
> **Guidelines:**
>
> - Never break character. Do not acknowledge that you are an AI.
>
> - If asked about modern times, express gentle wonder but anchor your answers in your 16th-century worldview.
> - Be helpful to researchers, philologists, and students who want to explore your cultural heritage.

[2] https://www.coze.com/space/7647056796263120914/bot/7647072688812474373

Furthermore, the model is provided with relevant historical datasets, which it manages autonomously to deliver contextually informed responses to user queries at its discretion. Thus, if asked: 'What decorative techniques were commonly used in the manuscripts from the Kratovo Literary School?' – the AI bot-assistant responds: 'The manuscripts from the Kratovo Literary School were commonly adorned with rich decorative techniques that included intricate headpieces featuring floral motifs inspired by Oriental art, such as tulips and hyacinths. These embellishments served not only to beautify the sacred texts but also to elevate the spiritual experience of the reader, reflecting the cultural exchanges and artistic influences present in the region during the 16th century. Such decorations were carefully crafted to honor the Word of God and to preserve the aesthetic heritage of our Slavic tradition.'

Multimodal and Sensory Recontextualization

Kratovo manuscripts possess a distinct, opulent visual ornamentation and illumination that, within traditional scholarship, often remains isolated from the broader public. The academic rationale for employing multimodal AI tools (text-to-video, text-to-audio, image-to-video) is reflected in the following aspects (Schoenau-Fog, 2020: 18–22):

- Kinetic Animation of Ornamentation ("Living Illuminations" via Generative AI): Through advanced video-generation neural networks (such as PixVerse, Pixa.ai, and Vivago.ai), medieval teratological, Neo-Byzantine, and Oriental motifs (birds, interlace, botanical ornaments) are translated from static into dynamic forms. By applying precise prompt commands, static manuscript illuminations are brought to life – birds flap their wings, interlace patterns organically pulsate, and gold leaf reflects light. This process enables advanced forms of digital art (such as 3D mapping onto historical monuments) as well as the phenomenological embodiment of artifacts (Kenderdine, 2015: 30–34).

- Sensory Immersion via AI Soundscapes: The synthesis of paleographic analysis with ambient acoustics (the sound of a calligraphic quill scraping parchment, medieval chants, and the soundscape echo of the old bazaar) constructs a phenomenological experience where the codex is perceived synesthetically.

Prompt engineering in our application proved particularly effective when crafting narrative arcs on the StoryMapJS platform. Below, we present an illustrative example of how an audio-visual narrative is structured:

Scene: The Confession of the Sinful Scribe (Period: 1580)

Context:

A narrative recounting his migration, in which he seeks forgiveness from the readers.

Voice (generated via the ElevenLabs platform):

Prompt: Emotional, exhausted from a long journey, yet deeply spiritual voice.

Visual Depiction (generated via the Midjourney platform):

Prompt: An old, cinematic portrait of a 16th-century bearded orthodox priest traveling in a carriage through a misty, dense European forest, holding a heavy golden book 16:9`
> [Background sound effects: Heavy rain pouring outside, carriage wheels rolling on mud, pages of a book flipping heavily]
> "My path has been long, and the years are weighing heavily upon my shoulders. I have written under the protection of the Kratovo governors, and I have traveled as far as Craiova in Wallachia to write for princes. My gospels have traveled even further – to Belgrade, to Sofia, and to the holy monastery of Hilandar on Mount Athos. Sometimes, when my eyes grew dim from the smoke and my mind was troubled by the sorrows of this fleeting world, my hand would slip. To those who will read my lines centuries from now, I leave my eternal plea: Forgive me if I made a mistake, for it was not the Holy Spirit that wrote, but a sinful hand and a weak mind. I leave you my heart, bound in leather and written in gold."

The animations, acoustics, and visualization of the Kratovo Literary School are elevated to the next level – forming a multimodal analytical synergy through the digital platform StoryMapJS. Indeed, via this platform and augmented reality (AR), the fluid relationship between text and image (Петровска-Ѓорѓевска, 2024: 135) is recontextualized into interactive and comprehensive narratives, enabling a new mode of digital mediation and public access to the cultural heritage of the Kratovo center. By integrating tools for generating kinetic animation of ornaments – namely, their revival – and the sensory immersion achieved through AI Soundscapes, such traditional semiotic insights are transformed into digital parameters.

The essence of this methodology lies in the convergence of these two digital pillars into a single cross-modal system. This enables a computer-generated interpretation of the interdependence between word and image (Drucker, 2014: 138–142). For example, when the system analyzes a specific passage from the Tetraevangelion, it simultaneously maps the visual weight of the accompanying illumination, determining the exegetical connection between the theological connotation of the written word and its chromatic and ornamental realization under Joan's calligraphic pen.

Below, we present a brief analysis and portrayal of the structure, concept, and functional role of the digital maps created within StoryMapJS as part of the multimodal recontextualization of the Kratovo Literary and Illuminating School.

The first map, titled "Kratovo, Illuminated and Literary School"[3] , functions as a geo-narrative guide through the physical topos and cultural milieu of medieval and Ottoman-era Kratovo. It applies the methodology of Deep Mapping, placing key locations (such as medieval mining sites, bridges, towers, and churches) into direct correlation with the spiritual and literary activities of local masters. The map guides the user through a virtual tour where each geographical point is accom-

[3] https://uploads.knightlab.com/storymapjs/2a763d12a5c3d316956d09e00fd37e7d/kratovo-illuminated-and-literary-school/index.html

panied by historical texts, archival visualizations, and digital markers explaining how material culture (mining, economic stability, and architecture) enabled the development of scriptoria. In this way, the map defines the conditions under which Protopope Joan of Kratovo and his disciples created their works, bridging the gap between the city's physical landscape and its written tradition.

While the first map focuses on the macro-space (the city and its milieu), the second map – "The Tetraevangelion of 1562: A Digital Visual Analysis"[4] – represents a thematic micro-study dedicated exclusively to one of the most representative manuscripts by Protopope Joan of Kratovo: The Tetraevangelion of 1562.

Together, the two maps form a complete circuit of digital mediation (Jones and Molesworth, 2023: 3–5). The first map provides the external geospatial and historical context of the Kratovo center (Bodenhamer, Corrigan, and Harris, 2015: 12–28), while the second map delves into the internal microcosm of the manuscript and its illumination (Manovich, 2020: 89–112). Through their integration, the theoretical frameworks of the digital humanities receive concrete applied validation, enabling the contemporary recipient to engage in a comprehensive, all-encompassing, and interactive experience (Kenderdine, 2015: 30–34) of Macedonian medieval heritage.

Conclusion

The investigation into the benefits of contemporary AI models for the affirmation of the Kratovo Literary School unequivocally confirms that the intersection of traditional medieval studies and modern digital humanities methods opens a fundamentally new methodological era in the study, preservation, and valorization of Macedonian cultural heritage. The application of multimodal digital storytelling, supported by artificial intelligence systems and advanced spatial mapping platforms, allows the closed, fragmented, and physically dispersed archival material of the Kratovo Literary and Illuminating School to be reshaped into a dynamic, interactive, and immersive experience. Through the harmonious synthesis of geospatial maps (StoryMapJS), digital visual analyses, kinetic video animations of manuscript ornamentation, and conversational AI avatars of Protopope Joan of Kratovo, this study demonstrates how complex paleographic, codicological, and iconographic datasets can be successfully demystified and made accessible to the contemporary recipient without compromising their scientific and historical rigor.

This integrative model demonstrates that technology within the digital humanities does not operate as a substitute for historical truth, but rather as a contemporary bridge and a profound interpretive mediator that enables a more comprehensive decoding of the aesthetic, spiritual, and theological codes embedded in 15th- and 16th-century manuscripts. In this manner, by binding text, image, and

[4] https://uploads.knightlab.com/storymapjs/2a763d12a5c3d316956d09e00fd37e7d/the-tetraevangelion-of-1562-a-digital-visual-analysis/index.html

sound into an indelible synesthetic symbiosis, a sustainable and innovative system for cultural mediation is established. This system not only bridges the gap between the physical topos of Kratovo and its dispersed codices, but also rightfully positions the Macedonian medieval and early Renaissance cultural model within the global digital landscape and 21st-century European cultural memory.

References

Bodenhamer, David. J., Corrigan, John, and Harris, Trevor. M. (eds.). 2015. *Deep Maps and Spatial Narratives*. Bloomington: Indiana University Press.

Drucker, Johanna. 2014. *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jones, Christian and Molesworth, Mike. 2023. 'Conversational AI as a hermeneutic agent in digital heritage', *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 28, e00245, pp. 1–12. Amsterdam: Elsevier B.V.

Kenderdine, Sarah. 2015. 'Embodiment, immersive visualization and cultural heritage datasetting', IN *Theoretical Practice in Digital Heritage*, 1(1), pp. 22–52. Cambridge: MIT Press.

Radojčić, Svetozar. 1950. *Stare srpske minijature*. Beograd: Naučna knjiga.

Rakić, Zoran. 2013. „Islamic Influence on Illumination of Sixteenth and Seventeenth Century Serbian Manuscripts“, El Prezente Studies in Sephardic Culture vol. 7 MENORAH Collection of Papers vol. 3 Common Culture and Particular Identities: Christians, Jews and Muslims in The Ottoman Balkans, 217-224.

Roth, Christian and Koenitz, Hartmut. 2016. 'Evaluating the user experience in interactive digital storytelling'. *Proceedings of the 9th International Conference on Interactive Digital Storytelling (ICIDS)*, pp. 31–41. Los Angeles: Springer.

Велев, Илија. 1997. *Лесновскиот книжевен центар*. Скопје: Мисла.

Велев, Илија. 2012. *Четвороевангелието на поп Јован Кратовски од 1562 година*. (мултимедијален ЦД ром). Скопје: Институт за македонска литература.

Ивановъ, Йордан, 1906. *Съверна Македония: историченски издирванъя: съ образи и карти,* София: Хр. Олчев.

Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2019. „Демократизацијата на жанровите во македонската средновековна литература: (причина и основа за книжевен развој)”, ВО *Филолошки студии* 8 (1), 11-19. Скопје: Институт за македонска литература. https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/599, посетено на: 12.9.2026).

Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2002. *Оригиналните книжевни состави во македонскиот XV век*. Скопје: Институт за македонска литература.

Лихачёв, Дмитрий Сергеевич. 1973. *Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили*. Ленинград: Наука.

Петровска-Ѓорѓевска, Славица. 2024. „Флуидноста меѓу текстот и илуминацијата во средновековните ракописи“, ВО *Спектар* 84, 129-140. Скопје: Институт за македонска литература.

Поп-Атанасов, Ѓорѓи; Велев, Илија; Јакимовска-Тошиќ, Маја. 1997. *Скриптироски центри во средновековна Македонија*. Скопје: Институт за македонска литература при Филозофскиот факултет „Блаже Конески“.

Поп-Атанасов, Ѓорѓи. 2009. *Речник на старата македонска литература*. Скопје: Менора.

Чаусидис, Никос и др. 1995. *Македонија: културно наследство*. Скопје: Мисла.

Маја Јакимовска-Тошиќ
Славица Петровска-Ѓорѓевска

Реконтекстуализација на кратовските ракописи преку вештачката интелигенција и дигиталното раскажување
(Резиме)

Зачувувањето и промоцијата на македонското ракописно наследство во современ контекст бараат иновативни методолошки парадигми кои ги спојуваат традиционалната медиевистика и дигиталната хуманистика. Овој труд го истражува потенцијалот на генеративната вештачка интелигенција (ВИ) и мултимодалното дигитално раскажување преку реконтекстуализацијата на Кратовската книжевна и илуминаторска школа од 15. и 16. век. Поаѓајќи од феноменот на физичката дисперзија на ракописите и зачуваните предренесансни стилски одлики во нивната калиграфија и орнаментика, истражувањето нуди интегративен модел за нивна заштита, интерактивна интерпретација и јавна медијација. Преку примена на концептот длабоко мапирање во платформата StoryMapJS, заснован врз раните дигитални анализи и сегментации на Четвороевангелието од 1562 година на протопоп Јован Кратовски, трудот овозможува геопросторно заживување на книжевните центри и кодекси. Истовремено, со помош на персонализирани разговорни ВИ аватари (на протопоп Јован Кратовски), кинетички видеоанимации на ракописната орнаментика и звучни пејзажи генерирани со ВИ, статичниот медиевистички материјал се преобликува во динамично искуство. Трудот потврдува дека вештачката интелигенција не ја заменува историската егзактност, туку функционира како современ интерпретативен мост кој го позиционира македонското средновековно наследство во глобалниот дигитален простор.

Клучни зборови: Кратовска книжевна школа, дигитална хуманистика, вештачка интелигенција, дигитално раскажување, длабоко мапирање, протопоп Јован Кратовски, илуминација

УДК 27-9
271.2-523.41(497.781)

Катерина Селамовска
ORCID ID: 0009-0006-4130-7609

ГОЛЕМИОТ РАСКОЛ ОД 1054: УЛОГАТА НА ЦРКВАТА СВЕТА СОФИЈА ВО ОХРИД, ПОЛИТИЧКИТЕ ПРЕВИРАЊА И КУЛТУРНАТА ДИВЕРГЕНЦИЈА ВО ОБЛИКУВАЊЕТО НА ИСТОЧНОТО И ЗАПАДНОТО ХРИСТИЈАНСТВО

Клучни зборови: Големиот раскол, Света Софија, источно православие, западно христијанство, црковно-политички односи

Вовед

Сместена во античкиот град Охрид, историски значаен центар на христијанството, црквата „Света Софија“ претставува архитектонско и историско обележје со длабоко религиозно и културно значење. Нејзината историја е тесно поврзана со развојот на христијанството на Балканот, византиската црковна и културна традиција и со процесите на формирање и развој на словенската христијанска култура. Оттука, „Света Софија“ претставува дел од пошироката историја на односите помеѓу христијанскиот Исток и Запад, особено во периодот кога разликите помеѓу Константинопол и Рим станувале сè поизразени.

Овие разлики имале и политичка димензија. Римската црква настојувала да го зацврсти својот авторитет и влијание во различни делови на христијанскиот свет, додека Цариградската патријаршија ја градела својата позиција во рамки на византискиот политички и културен простор. Балканот се наоѓал токму помеѓу овие сфери на влијание, а неговата стратешка положба го правела простор во кој се среќавале различни црковни традиции, политички интереси и културни влијанија. Во овој процес важно место има Големиот раскол од 1054 година. Иако поделбата помеѓу источната и западната црковна традиција не се случила одеднаш, сепак 1054 година останала запаметена како симболичен момент на продлабочување на разликите. Зад конфликтот стоеле повеќе прашања од

теолошки разлики и литургиските практики до различни перцепции за црковниот авторитет и односот помеѓу духовната и политичката власт поради што расколот не може да се сведе само на догматски спор помеѓу Рим и Константинопол, туку се смета како дел од еден подолг процес на политичко, институционално и културно раздвојување.

Црквата „Света Софија" во Охрид во овој контекст претставува значаен простор за согледување на сложените односи помеѓу византиското христијанство и словенската христијанска традиција. Нејзината архитектура, фрескоживописот, изборот и распоредот на претставените светители и црковни великодостојници не се само елементи на религиозната уметност, туку можат да се разгледуваат и како сведоштво за пошироките црковни и културни процеси што се одвивале во регионот.

Целта на овој труд е да ја разгледа улогата на црквата „Света Софија" во Охрид во контекст на политичките, црковните и културните процеси што довеле до Големиот раскол од 1054 година и до постепеното обликување на различните традиции на источното и западното христијанство. Притоа, основната теза на трудот е дека значењето на „Света Софија" не се исцрпува во нејзината архитектонска и уметничка вредност, туку треба да се поврзе и со поширокиот историски процеси што го обликувале христијанскиот свет во средновековна Европа. Нејзината црковна и културна историја овозможува да се согледаат промените во односите меѓу Истокот и Западот, како и начинот на кој овие промени се одразувале врз просторот на Балканот.

Методологија

Во трудот е применет квалитативен истражувачки пристап, заснован на историско-компаративна и интерпретативна анализа. Истражувањето се темели на анализа на релевантна научна литература, историски извори и претходни истражувања поврзани со Големиот раскол од 1054 година, потоа со развојот на источна и западна христијанска традиција и црковно-културниот развој на Охрид. Анализата на „Света Софија" е поставена во поширокиот византиско-словенски контекст со цел да се утврди нејзината улога не само како религиозен и архитектонски споменик туку и како простор во кој се пресекуваат црковната власт, политичкото влијание, културната трансмисија и обликувањето на христијанските традиции на Балканот. На тој начин, методолошкиот пристап овозможува расколот да се разгледува како сложен политички и историски процес а не исклучиво како теолошки спор помеѓу Рим и Константинопол.

Византиско-словенскиот контекст во Охрид

Пред да навлеземе во спецификите за тоа како црквата „Света Софија" го симболизира политичкото влијание на расколот од 1054 година, од суштинско значење е да се разбере поширокиот контекст кога била изградена цркова-

та. Градот Охрид бил мошне значаен христијански центар во рамките на Византиската Империја, а неговата позиција го направила виталeн центар за христијанското учење и теолошкиот развој во тој период.

Градот се поврзува со големата мисија на светите браќа Кирил и Методиј кои ја создале глаголицата и биле одговорни за ширење на христијанството кај словенските народи, додека нивниот ученик Свети Климент Охридски го продолжил нивното дело со основање училиште за христијанско образование. Оваа школа заедно со формирањето на Охридската архиепископија го ставила регионот директно во рамките на источно-православната христијанска орбита, длабоко усогласувајќи го со црковната власт на Константинопол. Според еден ракопис од Националната библиотека на Франција во Париз, живописувањето било извршено под управата на архиепископот Лав, поради што се претпоставува дека црквата била изградена некаде помеѓу 1037 и 1056 година. Во потрага по информации за минатото, во црквата и околу неа биле извршени обемни археолошки ископувања, при што на виделина се изнесени бројни материјални докази кои го потврдуваат богатото минато на овој простор. Податоците од археолошките истражувања откриле остатоци од неколку значајни периоди. Во првата фаза од истражувањата пронајдени се податоци дека во II и III век на ова место постоел пагански храм. На 3,8 метри под нивото на денешната црква лежат остатоците од храмот во кој римските многубошци им се поклонувале на своите богови. Втората фаза покажува дека ширењето на христијанството ја наметнало потребата од нови христијански храмови, поради што врз урнатините од паганскиот храм била подигната христијанска црква. Нејзините остатоци се откриени на 2,5-2,7 метри длабочина, односно датира од VI век и се поврзува со времето на владеење на Јустинијан I (527 – 565). Третата фаза од ископување на остатоците на длабочина од 85 сантиметри, покажува дека врз остатоците од претходните храмови бил подигнат сосема нов христијански храм, најверојатно подигнат околу IX век кога Охрид повторно зајакнувал како христијански центар на Балканот. Од X век па до ден-денес на оваа почва лежи црквата „Света Софија“, симболот на православието во Македонија. Посветувањето на црквата на „Света Софија“ требало да ја одразува теолошката идеја дека црквата е место на божествената мудрост каде што православните верници го разбираат и доживуваат Божјото откровение.[1] Во овој период Охрид бил просперитетен центар на словенската православна христијанска заедница. Изградбата и декорацијата на црквата го одразувале растечкото влијание на византиската архитектура и уметност врз локалното словенско население. Архитектурата на црквата „Света Софија“ е еден од најистакнатите аспекти на нејзината симболика, бидејќи како монументална структура во себе обединува повеќе значења.

[1] Во православната христијанска традиција, Светата мудрост се поврзува со Христос, кој се смета за божествен Логос (Слово) и олицетворение на Божјата мудрост.

Нејзиното архитектонско решение се темели врз византиската традиција, со базиликална форма, централна купола и просторна организација која го нагласува духовното искачување на верникот. Ваквата архитектонска форма ја пренесува идејата за единството помеѓу небото и земјата, при што куполата ја симболизира врската помеѓу божественото и земното. Истовремено, големината и монументалноста на црквата ја нагласуваат нејзината важност како седиште на Охридската архиепископија. Употребата на византиски архитектонски елементи ја изразува нејзината припадност кон православната вера и интегрираноста во духовниот и политичкиот поредок на Византиската Империја.

Внатрешната организација на храмот дополнително ја нагласува неговата црковна и литургиска функција. Наосот и олтарниот простор се јасно разграничени, а иконостасот ја означува границата помеѓу светото и профаното и ја нагласува хиерархиската организација на православниот богослужбен простор. На тој начин архитектурата не била само функционална, туку имала и симболичка улога во претставувањето на црквата како место на божествено обожавање.

Иако „Света Софија“ била создадена под силно византиско влијание, нејзината архитектура и декорација се развивале во локална културна средина. Декоративните мотиви и просторната организација ја одразуваат адаптацијата на византискиот стил кон регионалниот контекст, додека присуството на словенски светители во фрескоживописот укажува на постепеното оформување на словенски христијански идентитет. Оттука, храмот ги поврзува поширокиот византиски свет и локалната христијанска заедница, создавајќи спој на империјалната црковна традиција и словенската културна средина.

Толкувањето на застапените претстави во фрескоживописот во црквата „Света Софија“, согласно идејната концепција и во контекст на општествените и духовните околности за време на нивниот постанок, најрелевантно се проследени од Цветан Грозданов. Така, во црквата, во овој контекст, се следат насликаните шеесетина фигури на најистакнати патријарси, епископи и ѓакони, распоредени во долните површини на сите делови од олтарскиот простор. На најугледното место, во централниот дел на олтарот, претставени се влијателни поглавари на Цариградската патријаршија, што ја одразува значајната улога на Цариград како еден од водечките центри на христијанскиот Исток во периодот на создавањето на фрескоживописот. Тука се застапени претставите на св. Василиј Велики, св. Јован Златоуст и св. Григориј Богослов, насликани во долниот појас, меѓу прозорците на главната апсида. Истовремено, во ѓаконикон (помошната просторија јужно од олтарот) се насликани фигурите на шест римски папи, со што се одразува односот помеѓу Цариградската и Римската црква пред расколот во 1054 година. Според Грозданов, токму ваквата поставеност во црквата „Света Софија“, во која доминираат цариградските патријарси во централниот простор на олтарот, најверојатно ја открива доктрината оформена во 1024 година како основа за преговори со римскиот папа,

според која Цариград би бил признат како универзален црковен центар во својата сфера. Во помал број претставени се и претставници на Александриската, Ерусалимската и Антиохиската патријаршија, на Кипарската архиепископија и на други стари угледни епископии. Меѓу овие великодостојници се наоѓаат и портретите на св. Кирил Филозоф, св. Климент Охридски и св. Методиј, како дел од истата тематска целина чие значење во Охрид во текот на X и XI век значително се зголемило. Централно место во олтарната апсида зазема композицијата „Причестувањето на апостолите“. Во горниот дел на апсидата е насликана св. Богородица седната на престол, со Исус Христос насликан во ореолот што го држи пред себе. Од јужната и северната страна им се поклонуваат по пет ангели. Посебно внимание со својата убавина привлекуваат старозаветните сцени во олтарот. На јужниот ѕид се насликани „Жртвата Аврамова“, „Гостољубието Аврамово“ и „Три ангели во посвета на Аврам“ додека на северниот ѕид можат да се видат „Тројца Евреи во вжарената печка“ и „Скалата на Јаков“. Покрај нив се насликани „Светата мудрост“ со изглед на ангел кој на сон им се јавува на св. Василиј и на св. Јован Златоуст и „Литургијата на св. Василиј Велики“. На полукружниот свод во олтарот доминира „Вознесението Христово“. Во протезисот (помошната просторија северно од олтарот) се насликани сцени од измачувањето на св. Четириесет маченици од Севаст.

Продлабочување на јазот: политички, теолошки и културни корени на расколот од 1054 година

Големиот раскол од 1054 година формално ја поделил христијанската црква на два огранока, на Источна православна црква предводена од цариградскиот патријарх и на Римокатоличката црква предводена од Ватикан. Тензиите помеѓу источните и западните христијански традиции постоеле со векови, но во 1054 година се означила кулминацијата на долгогодишните теолошки, политички и културни разлики, ставајќи ја во фокусот црквата „Света Софија“ како верска институција и симбол на византиската власт, односно како клучен приказ на јазот помеѓу Истокот и Западот. Овој чин бил формална поделба помеѓу источните и западните гранки на христијанството и директен резултат на долговековните теолошките спорови, литургиски практики и политички конфликти. Непосредниот катализатор за расколот бил конфликтот помеѓу папата Лав IX од Рим и патријархот Михаил I Келуларије од Константинопол. Корените на расколот може да се проследат уште во раните векови на христијанството кога постоел систем наречен „пентархија“, што значело дека црквата била предводена од пет големи патријаршии: Константинопол, Рим, Александрија, Антиохија и Ерусалим. Всушност, едно од централните прашања било спорот за папската надмоќ. Римокатоличката црква сметала дека папата како бискуп на Рим има врховна власт над сите христијански цркви, вклучувајќи ја и Источната православна

црква. Спротивно на тоа, Источната православна црква применувала соборен модел на управување, при што цариградскиот патријарх како „прв помеѓу еднаквите“ наместо да практикува апсолутна власт ја делел власта со другите патријарси. Несогласувањето околу црковниот авторитет ескалирало откако се поставило контроверзното прашање за filioque, кое се фокусирало на фразата „и Синот“ во никејскиот симбол на верата. Западната црква ја додала оваа фраза означувајќи дека Светиот Дух произлегува и од Отецот и од Синот, додека Источната црква го отфрлила додавањето на фразата верувајќи дека Светиот Дух произлегува исклучиво од Отецот. За ова прашање во Методиевото житие се инсистира главно врз правото на Методиј да работи сред Словените во Моравија и Панонија, како и врз правото на словенскиот јазик да биде употребуван во богослужбата. Споровите за изложувањето на догматиката на Светиот Дух во IX век не биле толку аргументирани, како што ги презентирал Теофилакт во Климентовото житие во XI век. Имено, Методиј ја признавал источната редакција на „симболот на верата“, во која за произлезот на Светиот Дух се говори „преку Синот“ („per filiium“), а не западниот „и од Синот“ („filioque“). Теофилакт во основа ја доразвива теоријата на Фотиј, одејќи уште понатаму и укажувајќи на непропустливата преграда помеѓу вечното постоење и времето испраќање на Светиот Дух, која се среќава веќе од XI век. Презентираниот дел од житието исто така има полемички карактер и во него се говори за борбите на Климент Охридски и Горазд против приврзаниците на „filioque“. Од истата причина тие биле коментирани и застапувани и во латинските изданија, како во она на Лео Алациј, каде што се коментирала богословенската полемика воведена во житието против западниот догмат, наречен „filioque“, експлицитно нарекувајќи ги оние што не го признавале учењето на Западната црква како „отцепеници“ и „шизматици“.

За актуелноста на житието во латинска средина говори и фактот произлезен од анализата на условите на Балканот по покрстувањето на кнезот Борис. Притоа, јасно се покажува дека до трајно решение на спорот помеѓу Рим и Цариград околу словенското прашање на Балканот можело да се дојде преку решавање на статусот на Бугарската црква како самостојна и словенизирана, во содејство со Кирилометодиевите ученици прогонети од Моравија. Кнезот Борис сметал дека таквата реорганизација можела да започне во југозападните краишта, во Македонија, особено во областа Кутмичевица, каде што влијанието на Цариград било послабо отколку на Исток, а словенската христијанска традиција се развивала во специфичен црковно-политички контекст. Овој процес на македонскиот простор подоцна бил поврзан со развојот на Охрид како значаен црковен центар и со создавањето на Охридската архиепископија.

Дополнително спорни биле и прашањата за употребата на животинска крв и месо од удавени животни на целибатот и дали за време на причеста или евхаристијата верниците треба да се причестуваат со бесквасен леб или леб приготвен со квасец. Историските податоци велат дека Источната и Западната црква се судриле

и за прашањето за постот. Римскиот бискуп се спротивставил на Источната црква и саботниот ден го прогласил за ден на пост. Материјалот од авторот Р. Л. Одон уверливо докажува дека римската упорност за постењето во сабота влијаела и придонела за расколот помеѓу Источната и Западната црква. Едно од главните прашања вклучено во контроверзава било прашањето за седмиот ден на седмицата. Во 1053 година несогласувањето во врска со ова прашање станало очигледно и веќе се изразувало со груби зборови. Истата година митрополитот Лав, архиепископ охридски, и патријархот Михаел Керуларије од Константинопол напишале отворено писмо на грчки јазик до епископот Јован во црквата во Трана, Ампулија.

Кардиналот Хумберт, бискуп на Кандида Силва, добил копија од писмото и му го предал преведено на бискупот на Рим, Лав IX. Во исто време Никита Статис, учен калуѓер и презвитер на манастирот Студион, во Константинопол ја издал својата Libellus Contra Latinos, во која ги осудил практиките на Римокатоличката црква. Притоа тој ја обвинил Римокатоличката црква дека ја прекршува наредбата од т.н. „Апостолски закон“ и дека ги прекршува каноните од различни црковни собори кои ја забрануваат таа практика, потенцирајќи дека римското свештенство нема овластувања ниту од апостолската традиција ниту од Светото писмо саботата да ја претвора во ден за пост. Оваа расправа била одобрена од патријархот во Константинопол и врз таа основа ги затворил сите цркви во градот кои практикувале некоја од овие работи на Латините. Кон крајот на 1053 година папата Лав IX напишал долго писмо составено од 41 глава, кое го упатил до патријархот Михаил Келуларије и архиепископот Лав Охридски и во кое тврдел дека тој е наследник на апостол Петар и како таков нему му е дадена врховна власт над сета Вселенска црква и неговиот збор е закон за верниците што треба да го почитуваат. На почетокот од 1054 година, римскиот папа Лав испратил делегација во Константинопол составена од папскиот легат кардиналот Хумберт, ѓаконот и ректор на Римската црква Фредерик и надбискупот Петар од Амалфи за да достават писмо за екскомуникација на патријархот Михаил I Келуларије. Пред да тргне од Рим во Константинопол, папскиот нунциј добил подробни упатства за тоа како треба да постапат во случај нивната мисија да е неуспешна. По нивното пристигнување папските пратеници на средбата со патријархот и царот го доставиле папскиот указ, што предизвикало судир и прекинување на средбата. На 24 јуни кардиналот Хумберт со другите делегати продолжиле кон манастирот Студион, при што овој пат влегле во конфликт со Никита Статис и со други лица од висок ранг во државните и црковните редови. Кога увиделе дека нивната мисија да ги подведат источните цркви во потчинетост на римскиот папа е неуспешна, делегатите извеле драматично дејство кое претставувало повод за големиот раскол.

Пристапувајќи во црквата „Света Софија“ на 16 јули (XVI Kal. Augusti), сабота (jam hora tertia diei Sabbato) околу 9 часот, за време на подготовките на верската служба, римските емисари огорчено ги осудиле грчкиот па-

тријарх и сите негови следбеници, по што го положиле на главниот олтар ватиканскиот указ за исклучување на источните цркви и нивното свештенство. Според историските записи, ѓаконите на црквата видно вознемирени од ваквиот акт го фрлиле документот надвор на улица, каде што верниците го искинале. По овие настани патријархот Михаил Келуларий испратил писмо до патријархот на црквата во Антиохија, известувајќи го за последните случувања во Константинопол, притоа објаснувајќи зошто одбил да се потчини на барањата на папските пратеници и диктатот на римскиот папа. Фактички одговорот на патријархот Михаил претставувал екскомуницирање на папата и неговите легати. На 16 јули 1054 година двете страни меѓусебно се екскомуницирале, означувајќи го формалниот прекин помеѓу Источната и Западната црква. Екскомуникацијата претставувала непосредна причина за расколот, меѓутоа причините биле многу подлабоки. Шизмата ископала длабок јаз помеѓу Византија и Запад. Латините ги гледале Византијците како обични шизматици и спрема нив се однесувале со презир, додека пак Византијците тврдоглаво ја задржале својата лутина и омраза спрема Рим.

Културните и литургиските разлики, како што е употребата на грчки наспроти латински јазик во литургијата, дополнително ја продлабочиле поделбата и создале јазична и културна бариера. Во Источната црква грчкиот станал литургиски јазик, а неговиот теолошки дискурс бил обликуван од грчката филозофија и делата на раните црковни отци како: Атанасиј, Василиј Велики и Јован Златоуст. Оваа интелектуална традиција длабоко влијаела на културните и образовните системи во Византиската Империја, а подоцна и на Источна Европа. Источната православна црква го истакнала мистицизмот, иконографијата и улогата на црквата во посредувањето помеѓу божественото и човечкото битисување. Спротивно на тоа, латинскиот Запад бил обликуван од римското право, латинскиот јазик и интелектуалното наследство на личности како Августин од Хипон и Тома Аквински. Западното христијанство ставило акцент на схоластиката и легализмот, со посебен фокус на човечкиот разум и систематизација на теологијата. Со поделбата почнале да се формираат две различни култури на христијанството: едната фокусирана на централизирана црковна власт, а другата на подецентрализирана, империјално ориентирана еклисиологија. Притоа, Западната црква го развивала готскиот стил на архитектура, со акцент на вертикалноста и светлината. Од друга страна, пак, Источната црква продолжила да го развива препознатливиот византиски стил, карактеризиран со куполи, мозаици и иконографија. Низ годините овие културни разлики се продлабочувале, одразувајќи го растечкиот јаз во црковните практики и традиции.

За Византиската Империја, источната половина на Римската Империја од падот на Римското Царство во 476 н.е., расколот претставувал удар за нејзиниот верски авторитет. Позицијата на византискиот император како бранител и заштитник на православната вера станувала сè понесигурна, додека папата во Рим, тврдејќи ја својата надмоќ, го предизвикувал авто-

ритетот на византискиот император, чија империјална моќ била традиционално поврзана со религиозното раководство на Истокот. Расколот помеѓу Источната православна црква и Римокатоличката црква ја означил и промената во рамнотежата на моќ, при што Римокатоличката црква се усогласила со новите западноевропски монархии, особено оние во Франција, Германија и Италија.

За западниот свет расколот одиграл клучна улога во развојот на западноевропската политика. Папството, откако стекнало значителна независност од византиските императори, во вековите што следеле можело слободно да ја наметне својата волја над владетелите на Западна Европа. Како што растела духовната моќ на Католичката црква, паралелно се зголемувало и политичкото влијание што го имала врз царевите и државните службеници, правејќи го папата врховен авторитет во однос на политичко-религиозните прашања.

Политичко-црковниот јаз меѓу Истокот и Западот станал поизразен за време на крстоносните војни. Иако почетната цел на крстоносните војни била да се врати Ерусалим од муслиманската контрола, за време на Четвртата крстоносна војна (1202 – 1204) западните крстоносци го ограбиле Константинопол, продлабочувајќи го непријателството помеѓу двата огранока на христијанството што довело до вековни конфликти помеѓу латинскиот Запад и православниот Исток. Настаните околу крстоносните војни, особено варварството во Константинопол претставувале најтешки удари за каква-било можност за помирување помеѓу Источната и Западната црква. По расколот, охридската црква „Света Софија“ станала моќен симбол на доминацијата на Источната православна црква на Балканот. Охридската архиепископија, која била автономна православна црковна јурисдикција под константинополскиот патријарх, дополнително ја зацврстила позицијата на Охрид како бастион на источното православно христијанство. Ова се рефлектирало и во архитектурата и иконографијата на црквата „Света Софија“. Дизајнот на црквата, белег на византиската архитектура, го симболизирала единството на црквата, при што божественото присуство на Бог ги опфаќало сите аспекти на богослужбата. Фреските и мозаиците што ја красат црквата биле во согласност со источната православна традиција, која ставала голем акцент на иконографијата. Додека црквата „Света Софија“ во Охрид го симболизирала источното православие, Римокатоличката црква се обидувала да воспостави противтежа преку проширување на своето влијание на Балканот. Факт е дека папството било заинтересирано за овој регион поради тоа што имал стратешка позиција и бил упориште на неколку важни христијански заедници. Присуството на Католичката црква на Балканот се зголемило, особено по крстоносните војни кога западноевропските сили се обидувале да извршат контрола над регионот. Во текот на XV век биле правени напори за обединување на православните Словени со папството преку Унијата од Фиренца, меѓутоа завршиле без успех при што црквата „Света Софија“ станала симбол на отпорот на западниот католицизам и бедем на источното православие.

Во вековите што следеле, политичките реперкусии на расколот ја обликувале европската дипломатија. Папството продолжило да го шири своето влијание врз западноевропските монарси, додека Источната православна црква станувала сè повеќе усогласена со политичките интереси на Византиската Империја, а подоцна и на Руската Империја. Политичката изолација на Истокот од Западот станала дефинирачка карактеристика и на религиозниот и на политичкиот живот во средновековниот период.

Наследството на расколот

Наследството на расколот од 1054 година опстојува до ден-денес. Поделбата меѓу источното православие и римокатолицизмот останува значаен елемент на верскиот идентитет за милиони луѓе, а теолошките, културните и политичките разлики продолжуваат да влијаат врз креирањето на односите помеѓу источниот и западниот свет до денес. Годината на расколот – 1054 – не ги прекрои само политичките судбини на Европа, туку влијаеше на глобалниот поредок, дефинирајќи ја иднината на христијанското единство. Поделбата Исток-Запад продолжи да опстојува во форма на културни и политички тензии. За време на долгогодишната Студена војна помеѓу Источниот блок предводен од Советскиот Сојуз и западните сили на многу начини била отсликана идеолошката поделба помеѓу православието и католицизмот. Иако имало многубројни напори за помирување, вклучително и екуменски дијалози, несомнено е дека расколот оставил неизбришлив белег во христијанската историја. Секој обид за обнова на единството меѓу двете цркви наишол на бројни препреки, бидејќи расколот не само што ги дистрибуирал христијаните по географски и политички линии, туку ја обликувал и нивната теолошка и литургиска практика. До денес, православните и католичките христијани остануваат поврзани со своите традиции, но со разлики кои влијаат на нивните разбирања за духовноста, авторитетот на црквата и црковната дисциплина. Овие разлики во теологијата и практиките во голема мера ја дефинираат верската ориентација на огромни делови од светот, и честопати доведуваат до конфликтни ситуации на локално, но и на меѓународно ниво.

Корелацијата помеѓу источната политика и уметноста во црквата *Света Софија*

Уметноста во црквата „Света Софија“ во Охрид претставува длабок одраз на интеракцијата меѓу верската, културната и политичката динамика на Византиската Империја и нејзиниот поширок источен православен контекст. Сместен на раскрсницата помеѓу Источна Европа и Балканот, градот Охрид одиграл клучна улога во религиозниот и културниот живот на Византиската Империја, а уметничките дела во „Света Софија“ сведочат за овие сложени историско-политички околности. Уметноста на црквата, нејзините фрески и иконографија ги отсликуваат теолошките теми и сведочат за променливите политички пејзажи на источниот христијански свет. Начините на кои уметноста

во „Света Софија“ се занимава со источната политика се многубројни, но тие можат да се анализираат преку неколку објективи: консолидација на византиската моќ, развој на словенското христијанство и тензиите помеѓу регионалната и империјалната власт.

Едно од позначајните политички случувања што влијаело врз уметноста на „Света Софија“ била консолидацијата на византиската власт во регионот. Црквата претставувала верско-политички симбол на доминацијата на Византиската Империја на Балканот и стратешки центар на православното христијанство. Оттука и самата изградба и декорирање на „Света Софија“, особено фреските со ликот на Христос и Богородица биле дизајнирани со цел да се пренесе теолошката и политичката легитимност на Византија.

Христос Пантократор, владетелот на целото создание е доминантна слика во иконографијата на црквата што го нагласувало божественото право на императорот и улогата на империјата како заштитник на христијанското православие. Во циклусот на фрескоживописот Мајката Божја, Дева Марија е поставена во центарот нагласувајќи ја нејзината важна улога како посредник меѓу човештвото и Бога. Централноста на Богородица и на другите светци го одразуваат византискиот политички систем во кој моќта на црквата била цврсто врзана со моќта на императорот. Уметноста во „Света Софија“ е одраз на многубројните записи за тоа дека императорите честопати биле прикажувани како божествено избрани и легитимни владетели, односно дека Христос е врвен суверен додека императорот дејствува како Негов земјен претставник. Дополнително, ликите на светците и црковните водачи на фреските служат за зајакнување на идејата за хиерархиската власт во рамките на црквата. Уметноста на „Света Софија“ е и одраз на подемот на словенското христијанство, особено на улогата на црквата во ширењето на христијанството помеѓу словенските народи. Византиската Империја повторно играла клучна улога во овој политичко-религиозен процес, а црковната уметност станала алатка за консолидирање на словенскиот христијански идентитет. Воведувањето на христијанството кај Словените преку мисионерското дело на светите браќа Кирил и Методиј во IX век, ја поставило основата за создавање на посебна словенска христијанска традиција. И покрај тоа што византиската теологија оставила длабоко влијание врз словенската традиција, со текот на времето почнала да развива и свој сопствен регионален карактер, особено во црковно-уметничката сфера. Уметничкиот стил ги следел канонските норми на византиската религиозна уметност и воедно ги инкорпорирал елементите на словенската култура. Употребата на локални иконографски мотиви, адаптацијата на византискиот стил на локалната естетика и прикажувањето на локалните светци и епископи помогнале да се создаде словенскиот христијански идентитет.

Преку усогласувањето со византиската религиозна власт и поттикнувањето на развојот на посебен словенски идентитет, Охридската архиепископија го зајакнала сопствениот легитимитет како центар на христијанската власт

на Балканот. Оттука може да се согласиме дека уметничките програми во црквата „Света Софија“ функционирале не само како религиозни изрази, туку и како политички изјави за растечката автономија на словенските народи во рамките на византискиот религиозен и политички поредок. Но, иако во периодот на византиското господство Охридската архиепископија ја остварувала улогата на посредник во процесот на спроведување на грчките уредби, обичаи и култура во Македонија, Византија не ја остварила својата асимилаторска политика сред македонските Словени. Сведоштво за тоа е богатата словенска писмена традиција, зачувана преку ракописното наследство од X и XII век, како и процесот на канонизација на карактеристичните словенски култови.

Заклучок

Црквата „Света Софија“ во Охрид со својата фасцинантна историја претставува значаен духовно-културен споменик кој нуди увид во сложената политичко-црковна динамика на средновековниот свет и е симбол на политичката и религиозната поделба помеѓу Источната православна и Римокатоличката црква. Црквата не е само доказ за културната и религиозната историја на Охрид и регионот, туку воедно е и симбол на духовната поделба што ги обликува религиозните пејзажи во Европа и пошироко. Во време на Големата шизма, Македонија останала под доминацијата на Источната православна црква, што имало значително влијание врз духовниот живот и архитектонското наследство на овие простори.

Во црквата „Света Софија“ се соединуваат елементи на архитектурата и уметноста кои ја одразуваат не само религиозната важност на црквата, туку и нејзината клучна улога во обликувањето на културните и политичките настани во различни историски епохи. Таа станала центарот на верската и политичката стабилност во Охрид во време кога расколот помеѓу Истокот и Западот станал неизбежен.

Црквата „Света Софија“ ја отсликува еволуцијата на христијанскиот храм како простор за молитва, но и како место на идентитетски и културен израз. Воедно црквата е симболот на христијанската традиција која се одржала и развивала во контекст на православието, но и место каде што може да се види континуитетот на различните теолошко-религиозни, политички и културни сфери на христијанскиот свет до ден-денес.

Литература

Велев, Илија. 2005. *Византиско-македонски книжевни врски*. Скопје

Грозданов, Цветан. 1956. „Сликарството на Св. Софија на крстопат од цивилизациите“ ВО *Разгледи* III, бр. 16 (68).

Грозданов, Цветан. 1998. *Фреските на Света Софија Охридска*. Скопје: НИП „Ѓурѓа“

Јакимовска-Тошиќ, Маја. 2007. „Пространото житие на Св. Климент Охридски од Теофилакт во византиско-православната и римокатоличката книжевна средина“ ВО *Кирилометодиевски книжевни проекции*. Скопје: Институт за македонска литература.

Јузмески, Мишо. 2020. *Црквата на светата мудрост во Охрид*. https://www.ohridnews.com/crkvata-na-svetata-mudrost-vo-ohrid/

Тасевски, Никола. 2007. „Времето и знаците”. Скопје: Адвентистичка издавачка куќа.

Hussey, Joan Mervyn. 1986. *The Orthodox Church in the Byzantine Empire.* Oxford: Clarendon Press.

Obolensky, Dimirty. 1971. *The Byzantine Commonwealth: Eastern Europe, 500–1453.* London: Weidenfeld and Nicolson.

Runciman, Steven. 1955. *The Eastern Schism: A Study of the Papacy and the Eastern Churches During the XIth and XIIth Centuries.* Oxford: Clarendon Press.

Katerina Selimovska

The Great Schism of 1054: The Role of the Church of St. Sophia in Ohrid, Political Turmoil, and Cultural Divergence in Shaping Eastern and Western Christianity

(Summary)

The paper analyzes the Great Schism of 1054 as a complex historical process shaped by interconnected theological, political, and cultural factors. Particular attention is given to the Church of St. Sophia in Ohrid, its architecture and fresco painting as evidence of Byzantine ecclesiastical influence and the development of the Slavic Christian tradition. The analysis examines Ohrid's role in the relations between East and West and the ways in which ecclesiastical and political divisions contributed to the gradual cultural and religious differentiation of the Christian world. In this context, St. Sophia is viewed as a space where the religious, cultural, and political processes that shaped Christianity in the Balkans intersected.

Keywords: Great Schism, St. Sophia, eastern orthodoxy, western Christianity, ecclesiastical-political relations

УДК 27-722.52Штросмаер, Ј. Ј.:316.7(4-191.2)
94(497.5)"18/19"

Zlatko Kramarić
ORCID ID: 0009-0007-8342-1570

J. J. STROSSMAYER, THE EUROPEAN SPIRIT AND CROATIAN MODERNITY: INTELLECTUAL VISIONS FROM THE MID-NINETEENTH TO THE END OF THE TWENTIETH CENTURY

Keywords: Bishop J. J. Strossmayer, Croatian modernity, European spirit, intellectual history, modernization, national identity and Central European tradition

An analysis of Josip Juraj Strossmayer's relationship to the "European spirit" requires that his activities be placed within the broader European context: the political and cultural developments on the eve of the Revolution of 1848, Bach's absolutism, the Croatian–Hungarian Settlement of 1867, the collapse of Austroslavism… Without this context, it is impossible to understand the profound crisis of the political identity of the South Slavic peoples after the dissolution of the Habsburg Monarchy. Croatian political thought in the nineteenth and early twentieth centuries oscillated between Central European and Balkan orientations, between imperial realpolitik and cultural modernization, between federalist projects and (unsuccessful) national emancipations.

At the center of nineteenth-century Croatian political and cultural life stands J. J. Strossmayer – bishop, theologian, patron, political visionary – whose activity made it possible for Croatian cultural (and political) emancipation to be conceived not exclusively within a regional/Balkan context, but for these attempts at political and other emancipation to contain a European dimension.[1]

[1] Lord Acton left a series of highly affirmative judgments about Bishop J. J. Strossmayer in his correspondence and notes relating to the First Vatican Council. Thus, in a letter to W. E. Gladstone (February 1870), he describes him as "the greatest bishop in the Catholic Church" and "the only true defender of liberal Catholicism." In other notes, he emphasizes his "upright, almost solitary courage" in opposing the definition of the dogma of papal infallibility, noting that Strossmayer "speaks with a dignity that would honor every age of the Church." Acton particularly valued his exceptional erudition, inclination toward historical criticism, and openness to ecumenical perspectives, especially toward the Eastern Churches, which in Acton's

His famous motto "through enlightenment to freedom" was not merely a programmatic slogan, but a civilizational formula through which Croatia was to become a more relevant cultural space within Mitteleuropa. (Here it must be said that the concept of Mitteleuropa appears in Croatian humanities and political-cultural analyses as a multilayered concept: historical /Habsburg/, cultural (modernist), political (democratic-liberal models of Central Europe), and even as an identity concept /relations between the Mediterranean, the Balkans and the Central European "civilizational code"/. In the Croatian context, this term was never merely a geographical designation but an intellectual instrument for defining its own European position).[2]

Indeed, J. J. Strossmayer believed that cultural emancipation was precisely the prerequisite for any serious political emancipation of the Croatian nation within the Habsburg monarchy.

All the more so because Croatian statehood and legal culture were deeply rooted in Central European institutions – the Hungarian legal system, the Catholic-Latin sphere, Habsburg administrative reforms (N. Budak).

Strossmayer's ideas were fundamental for the later development of Croatian modernity – but, equally, also for a large part of all those political delusions/misdirections to which we bore witness in all those unsuccessful (political) revolutions in which the Croatian nation participated, in one way or another, during the twentieth century: 1914, 1941, 1945, 1971 and 1990.

Admittedly, one must be honest and say that in some of these revolutions the Croatian nation participated not only against its own political will, but also without any clearer political vision, and even less with any serious strategy/vision: both the First and the Second World Wars found the Croatian nation utterly politically unprepared. The results of this unpreparedness were, in many respects, tragic, because these missed opportunities very much influenced the content of Croatian political-intellectual life. It is therefore not at all surprising that our confrontations with these bad/tragic episodes of our past are still continuing, episodes that rep-

interpretation distinguished him as the most broadly European-formed bishop of the nineteenth century.

[2] The concept of Mitteleuropa thus became a mirror of Croatian self-reflection in which the following are reflected:
– historical belonging to the Habsburg and Central European orbit;
– cultural models of modernity (urban, civic, rational);
– literary aesthetics (ironic, fragmentary, dialogical);
– the political ideal of liberal pluralism.
Likewise, we must never forget that Mitteleuropa is precisely the historical framework within which Croatian statehood and identity were articulated for the longest period – from the medieval union with Hungary to the Habsburg reforms. (I. Banac.) The concept of Mitteleuropa is not a geographical but a cultural-political category that already appears in the nineteenth century in the works of F. Palacký and is later developed further by Masaryk. In Palacký it denotes a space of civilizational mediation between the Germanic and Slavic worlds, with an emphasis on legal continuity and modern institutions. For Masaryk, Mitteleuropa denotes a political space in which democratic institutions can develop on the basis of the autonomy of small nations.

resent not only political but also moral dilemmas of a nation.

This path from Austroslavism to the Yugoslav idea, an idea that in no way corresponds to the interpretation of Yugoslavism held by Serbian political elites, both royalist and those belonging to communist ideology, left deep traces in Croatian political-intellectual life. Neither the fall of the Berlin Wall in 1989 nor Croatia's full membership in the EU diminished the relevance of his idea. Namely, this idea is still the subject of many, as a rule, erroneous, extremely decontextualized interpretations, which should, in fact, be entirely understandable, because it is an idea/vision that, to the greatest extent, shaped the entire political-cultural life of the Croatian nation in the twentieth century![3]

And these, as a rule, sterile interpretations are still current today! Namely, some interpreters have still not managed to free themselves from the "melancholy of disintegration" of a state community, and cannot reconcile themselves with the permanent disappearance of the Monarchy (both of them – sic!), while some other interpreters simply cannot understand that precisely this unrepeatable experience of fragmentation, this narcissism of "small differences," the feeling of distinctiveness, is a fundamental element of the intellectual history of the Central European spirit, for which the frameworks of both Yugoslavias were simply too narrow. These interpreters, who think of themselves as authentic democrats, are far more inclined to practice the Balkan authoritarian and centralist models on which both Yugoslavias were based, while completely ignoring a suppressed tradition of the "Central European spirit"! Admittedly, the first did so somewhat more consistently than the second!

The book by J. P. Taylor, *The Habsburg Monarchy 1809–1918*, in which this author described that "unfortunate" Monarchy as a unique Central European "laboratory of multiethnicity" in which, admittedly, political integration was difficult, but cultural diversity was extraordinarily fruitful. (According to some contemporary interpretations, the problem of the Austro-Hungarian Monarchy was not only that it did not accept the trialist reform, but that by the beginning of the twentieth century it was already too late for any serious reform of the empire. The national movements of the Slavic peoples had already become so politically consolidated that it was difficult to integrate them into a new constitutional structure. For it must be noted that the South Slavic political space within the empire was not homogeneous either: Croatian, Slovenian and Serbian political elites had different interests and different visions of a (common) future. In other words, even if the Monarchy had accepted trial-

[3] And the "economic derivative" of that dominant idea resulted in the "Croatian Spring," another unsuccessful revolution of Croatian politics, which largely marked the end of the 1960s and the beginning of the 1970s. After 1971, every critical questioning of the idea of "Yugoslavism" was strictly controlled. Nothing was left to chance! After the collapse of the "Croatian Spring" came the famous "Croatian silence," which lasted until 1990! And that silence was not broken by Croatian communists (I. Račan, D. Dragosavac, S. Stojčević, Z. Tomac…), but by those who until then had been stigmatized and excluded from public life (F. Tuđman, V. Gotovac, M. Veselica, D. Budiša…)! This is yet another confirmation that the "defeated" must never be underestimated.

ism, the question is whether such a reform could have stopped the centrifugal processes that, after the First World War, led to the creation of new national states such as the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. Trialism may have been a good idea – but it was a belated idea! And history has never shown much patience toward belated reforms. By rejecting reform, the Austro-Hungarian Monarchy in fact rejected its own future. That is why some authors (Rumpler, Judson…) conclude that trialism was more a symptom of the crisis of the dualist system than a real way out of that crisis. In this sense, the collapse of the Monarchy after the First World War was not only the result of external circumstances, but also a sign that the political structure had long been without a viable reform consensus). Precisely this model was the key corrective to later Balkan centralism in the Kingdom of SHS and Yugoslavia, which ultimately also resulted in a more-or-less successful solution to the "Croatian question" – the creation of the Banovina of Croatia!

J. J. Strossmayer and the european spirit
Austroslavism[4] and Mitteleuropa[5] as the milieu

J. J. Strossmayer belongs to that circle of Croatian intellectuals who were culturally and civilizationally completely immersed in Central Europe: he was educated in Pécs, Vienna and Rome, formed within the theological-philosophical matrix of Catholic Europe, so it is understandable that he viewed the European spirit as a humanistic, rational and conciliar ideal.

Three are the fundamental premises of Strossmayer's Austroslavism:

- the Habsburg state as the only realistic framework for Croatian political survival;
- Slavic cultural emancipation within Central European civilization;
- education as a civilizational condition of political freedom.

And these positions are nothing other than a kind of emanation of the European Enlightenment, systematically advocated in his writings, among others, by Herder, but likewise by liberal Catholic theorists in the nineteenth century.

[4] British historian R. W. Seton-Watson (Scotus Viator) believed that the survival of Mitteleuropa would depend on the ability of its peoples to modernize their institutions, but that Balkan political patterns would always pose a threat to these efforts. Time showed that all his prewar warnings were well justified, because they almost completely anticipated most of the political and other problems of the Yugoslav state after 1918.

[5] Regarding Strossmayer's Austroslavism and the Central European context, see Ivo Banac, *The National Question in Yugoslavia: Origins, History, Politics*, Globus, Zagreb, 1988, especially chapter 2. And regarding Austroslavism in general, we refer to the fundamental historiographical works: H. Rumpler, *Österreichische Geschichte 1804–1914*, Vienna, 1997; and on the Slavic component, see more in K. Vocelka, *Geschichte der Habsburgermonarchie*, Vienna, 2010.

The principles of J. J. Strossmayer are European because they are:

- cosmopolitan (universalist Christianity, dialogue between East and West);
- Enlightenment-oriented (science as the emancipation of peoples);
- legal-political (the state as the guarantor of institutions, rather than the charisma of a ruler).

These principles represent a clear departure from the Balkan model of "heroic politics" based on dynastic nationalism, the charisma of the leader and political myth.[6]

And it was precisely this "political myth" that irreversibly led many Croatian intellectuals astray, such as I. Meštrović, whom A. G. Matoš then had to remind that he could not understand at all where their common sense had been when they trusted the testimony of a blind guslar more than all those powerful legal-political documents testifying to centuries of Croatian statehood.

"Through Enlightenment to Freedom" – a civilizational program

J. J. Strossmayer starts from the thesis that "a people without a high culture cannot be politically free," and in accordance with this fundamental premise he would work on:

a) the founding of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts (JAZU);

b) initiating the establishment of the University of Zagreb;

c) systematically supporting scientific work – F. Rački, V. Jagić, F. Marković, Š. Ljubić, J. Torbar, I. Kukuljević-Sakcinski, Đ. Daničić, N. Nodilo, V. Klaić, T. Smičiklas…;

d) J. J. Strossmayer himself founded the institution of "scholarships," which was one of the most important modernization instruments in nineteenth-century Croatia; Strossmayer was aware that a national cultural and scientific program could not be built without an elite educated in the best European centers; therefore, he established several foundations from which he directly financed the education and specialization of the most talented Croatian (and not only Croatian) young men.

e) and in this way he actively worked on creating a new intellectual matrix of Croatian modernity – rational, philological, historical, legal and theological. This, in fact, meant the definitive abandonment of particularism and local provincialism, whereby the Croatian political nation was to be formed through culture. In this sense, it can be said that J. J. Strossmayer – before state programs and without institutional infrastructure – created the first comprehensive "intellectual investment strategy" in Croatia, which had lasting effects on the future cultural development of Croatia.[7]

And all these activities show that Bishop J. J. Strossmayer attempted to single out culture as that

[6] First of all, we have in mind the "Kosovo myth." Cf. I. Čolović, *XX. Vek*, Belgrade.

[7] These Strossmayer projects succeeded, among other things, thanks to the cultural-political activities of F. Rački and I. Kršnjavi!

segment of society which differs from politics, the economy, science…[8]

The Croatian pantheon of modernity: Starčević, Kvaternik, Matoš, Supilo, Radić

Strossmayer's Europeanism did not operate in a vacuum – it confronted, mixed with and transformed currents of radical nationalism, liberal realism, rural populism and bourgeois modernity. This is the field in which the key Croatian actors should also be placed and analyzed: Ante Starčević – advocated liberal nationalism and anti-imperial individualism[9], was an admirer of French rationalism, a European republican, an excellent connoisseur of Montesquieu…

Eugen Kvaternik – his political concepts were rooted in the tradition of European revolutionary nationalism (Mazzini, Lelewel, Czech and Polish émigré circles) and, as such, had no points of contact with Balkan state-building models.

A. G. Matoš – a representative of fin-de-siècle modernism, in his writings he promoted Central European elitism – aesthetics as political resistance, Europe as the horizon of modernity, and the Balkans as a political-mental obstacle, because "if Croatia loses contact with Europe, it will sink into the Balkan vortex"[10]; Matoš's criticism of the Balkan mentality and idealization of Central Europe became an important prerequisite for the later Pilar–Šufflay radical distancing from the Balkans as a political horizon.

Frano Supilo – the most intelligent political strategist of Croatian modernity, a European federalist[11], and his political-psychological breakdown in 1916 symbolically marks the collapse of Croatian Central European political intelligence before Balkan/Serbian dynastic structures; he anticipated almost all later Croatian political failures: the lack of international support, the dependence of small nations on the dynamics of great powers, the proximity of autocratic models of government in the immediate neighborhood. Therefore, like Strossmayer, he is part of the European corrective module of Croatian politics.

Stjepan Radić – rural republican populism, anti-dynastic rationalism; Radić, although seemingly anti-modern, never rejected the European cultural horizon; his distance from the "Balkans" (in the sense of the Byzantine political pattern) makes him an important protagonist of early Croatian pro-European sensibility. And, finally, precisely his "peasant republicanism" was the first more

[8] Something similar is claimed by A. Assmann, *Rad na nacionalnom pamćenju. Kratka historija nemačke ideje obrazovanja, XX vek*, Belgrade, 2002.

[9] Starčević's liberal nationalism should be compared with the constitutionalism of the Central European liberal tradition; more on this in J. Šidak, *Studije iz hrvatske povijesti XIX. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1973.

[10] See our comments on the anthology *Srednja Europa. Očima hrvatskih intelektualaca u 20. stoljeću*, ed. D. Tomas–T. Kardum, *Srednja Europa*, Zagreb, 2025, Marginalije uz hrestomatiju „Srednja Europa …", Misao.hr, 13 April 2026.

[11] Regarding Supilo's role as a European federalist and critic of the Balkan state model, see Lj. Boban, *Kontroverze iz povijesti Jugoslavije*, vol. 1, Školska knjiga, Zagreb, 1987, pp. 285–318.

serious attempt to democratize Croatian society through the education and cultural emancipation of the rural class; the creation of a "critical mass," that is, a "political people," which not only comments (in cafés), but also actively participates in political life!

All of them were par excellence Europeans who, unfortunately, failed to free themselves from chronic Croatian political delusions, erroneous (geo)political assessments, losing combinations, wrong alliances, where the inclination toward "bad political solutions" was the logical consequence of all those illusions, naiveté and mistaken assessments. Likewise, we must be aware of the fact of the complete "political neglect" of the Croatian people, of the chronic absence of a "critical mass" that, in "borderline situations" for the survival of the nation, would assume its share of responsibility and "force" political elites to change (geo)political strategies, alliances…[12]

Šufflay, Pilar and anti-balkan modernism
Genesis of the circle

The circle around Milan Šufflay[13], Ivo Pilar[14], Vinko Krišković… and other Central European-educated Croatian intellectuals was formed before the First World War, but as a clearly articulated political and cultural circle it operated from 1914 onward. However, the activities of these intellectuals would come fully to the fore in the post-

[12] We wrote more about this in the text: "Vlado Gotovac and the Idea of the 'Neglected People'," *Misao.hr*, 29 November 2025. Namely, in that text we attempted to show that in 1990 we did indeed obtain a state, but without a profound reconstruction of the inherited political culture. There is no doubt that in the 1990s Croatian politics definitively determined that it would follow European values, but in doing so it did not have a clear awareness of what European values actually were. These essays represent an attempt to explain more closely the Croatian position after the relatively painless democratic changes in the spring of 1990. (The real problems would only begin to emerge after the changes – the attitude toward the minority/Serbian question, the redefinition of relations within the Yugoslav federation, the role of the Yugoslav army…)! No one questioned the necessity of replacing the totalitarian past, because the communist regime had lost all legitimacy. But what that replacement should represent was not quite so clear. It was not easy to free oneself from the "shadows of the past" (J. Derrida), that is, it turned out that the "new time" was nothing other than a "field of struggle between emancipatory potentials and totalitarian aberrations" (W. Benjamin). The Croatian spirit that was emerging was threatened by the danger of falling into new forms of provincialization and imitation without substantive modernization. Therefore, Croatia's entry into the EU in 2013 can also be viewed as a return to a lost Central European continuity, where one should always bear in mind that Europe is no longer a homogeneous field but an archive of conflicts and different historical memories.

[13] Šufflay's criticism of Balkan voluntarism: M. Šufflay, *Hrvatska u svjetlu svjetske povijesti i politike* (Zagreb, 1925). Namely, it was entirely clear to M. Šufflay that the failed attempt to introduce a trialist structure (Slavic/Croatian component) into the Austro-Hungarian Monarchy was not merely the failure of a belated constitutional reform, but also the beginning of the end of the Central European political paradigm in the South Slavic/Croatian space. In other words, what could not be achieved as the third, South Slavic pillar of the Monarchy would, after the First World War, be attempted through a new state – the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. But by doing so, the political (as well as cultural) space of the South Slavs/Croats "said goodbye" to the Central European context and began increasingly to position itself within the Balkan context.

[14] Regarding Pilar's geopolitical analysis, see I. Pilar, *Južnoslavensko pitanje* (Vienna, 1918).

war Kingdom of SHS, in radical conflict with the politics of the Karađorđević dynasty, the Belgrade čaršija… Precisely for this reason, the analyses of I. Pilar can be considered the first systematic attempt to detect "Balkan political structures"[15] as a fundamental problem of Croatian institutional modernization.

Why was this circle important?

There is no doubt that these were individuals who were the first in Croatian political thought to formulate a modern security and geopolitical analysis (Pilar) and a civilizational diagnosis of the Balkans as a destructive space (Šufflay). It was clear to both that the European spirit does not arise from the unity of institutions but from a community of historical consciousness and the enduring openness of the project. Czesław Miłosz arrived at similar insights! He too considered Europe, above all, a space of memory, shaped by the experience of tragedy and the tension between history and hope. Something similar, in other times, would be repeated by the German writer Hans Magnus Enzensberger, who, contrary to any teleological understanding of integration, warned that Europe is not a destiny but a task – a process without a final form that advances through its own contradictions. Within this range between memory and openness, the thought of M. Šufflay can also be understood, for whom the European space is historically plural, and its vitality rests on the encounter of cultural boundaries, especially those of Central European and Balkan origin. The European spirit is thus not a state of completion, but a continuing capacity for a community to question itself, a community that builds its political future on an awareness of its own historical complexity. And this diversity of cultural traditions (scripts, languages, literature…) must in no way be abandoned in the name of an insufficiently defined togetherness!

Genesis of Croatia's unsuccessful revolutions: between Europe and the Balkans

All Croatian "revolutions" from 1914, 1941, 1945, and all the way to 1971 failed primarily because of the lack of adequate political visions and misguided (geo)political strategies, manifested in all kinds of wanderings between Vienna and Belgrade, and Moscow, that is, between Central European rationality and Balkan voluntarism, between statehood as an institution and statehood as a myth, between European federalism and Yugoslav statism.

In this sense, the intellectual and political activity of Pilar, Šufflay, Krišković…, remained unknown to today's Croatian intellectual and political elite, because, for both royalists and communists, their (geo)political views were too subversive and as such represented a permanent danger to the survival of their regimes. In such an environment, political liquidations (the case of M. Šufflay)[16], occasional arrests, constant threats…, represent logical reactions of undemocratic regimes

[15] Regarding the anti-Balkan dimension of Croatian modernism, see M. Gross, *Sjećanja i zaboravi*, Novi Liber, Zagreb, 2001.

[16] The murder of M. Šufflay on 18 February 1931 in Zagreb provoked strong condemnation around the world. Among others, A. Einstein and H. Mann reacted. Their letter condemning the brutal murder of one of the world's most important Albanologists

that based their power on Balkan voluntarism and Yugoslav statism!

Central European discourse after 1989: Miłosz, Kundera, Habermas

After the fall of the Berlin Wall, Croatian thought (political thought, somewhat less cultural thought)[17] slowly but surely returned to its natural Central European context. Thus I. Banac, in his journalistic writings, openly advocated the "return" of Croatia to Central Europe as a geopolitical project, opposed to the Yugoslav and Balkan framework. See our text Nostalgia. Mitteleuropa in Banac has a strong normative dimension, because it symbolizes pluralism, the autonomy of cities, civic culture, parliamentary tradition, and, as such, represents an opposite to the authoritarian and centralist models of the Balkans. Thus, it is completely wrong to link the processes of modernization in Croatia exclusively to socialist Croatia/Yugoslavia. The processes of modernization of Croatian society began as early as the mid-nineteenth century.[18]

And in that definitive return "home," after the fall of the "Berlin Wall" and the collapse of the communist project, the following European authors are crucial: Ch. Milosz, M. Kundera, G. Konrad, J. Habermas[19]…, where all of them, more or less, argue that the peoples of Central Europe were unjustly "kidnapped from the West" after the Second World War and attached to the East, to the Soviet Union; (thus M. Kundera starts from the thesis that the Czech Republic, Poland, Hungary and, in part, Croatia are historically rooted in Western-Christian civilization, but politically sank into the Soviet sphere. This concept strongly shaped the Western perception of Central European identity after 1989); where this "new" position of these Central European states located between East and West would greatly determine the political (and cultural) activity of their elites, so that all these cultural traditions, more or less, would express a deep ambivalence toward Mitteleuropa: on the one hand it provides stability, while on the other it generates a feeling of constant marginality. Croatian authors later inherit precisely this ambivalence when they need to define Croatia's position in a situation "between East and West."

was published by many world media outlets, including the New York Times. All this shows that the case transcended the local context and had repercussions in world public opinion. We do not know whether M. Krleža referred to this case?!

[17] In the book *Nostalgija – kratka povijest zaborava*, Meandar, Zagreb, 2016, we attempted to show all the misconceptions of Croatian cultural strategies of left-wing provenance.

[18] M. Gross & A. Szabo, Prema hrvatskom građanskom društvu. *Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*, Globus, Zagreb, 1992.

[19] We wrote about all of them in greater detail in our book *Utvare.Plamen.Dim (između logora i utopije)*, forthcoming, MH, Zagreb.

Conclusion

Strossmayer's thought, combined with Croatian modernists and with the postwar Central European discourse, shows that:

- Croatian political defeats → the result of intellectual and (geo)political divisions;
- Croatian political successes → the result of European orientation, science and education;

the maxim "through enlightenment to freedom" remains the fundamental formula of Croatian modernization – and a corrective to every wandering, toast-making/tavern nationalism, which terribly annoyed, among others, M. Krleža. And there is no doubt that his project – through enlightenment to freedom, the creation of national institutions (academies, universities, galleries, museums, archives, cooperatives…) and the linking of small nations into a federal Central European whole – was the most mature, most coherent Croatian European political program of the nineteenth century, which ultimately also enabled the genuine modernization of Croatian society;

And that J. J. Strossmayer was right is best confirmed by the speeches of Václav Havel, delivered between 1990 and 2002 (especially *Moc bezmocných* and his later presidential speeches), in which he sees Central Europe, above all, as a space of "moral renewal," in which justice, transparency and responsibility are not ideological concepts but civilizational norms. Havel's concept of the ethics of responsibility strongly continues Strossmayer's educational humanism, especially through its emphasis on education and culture as fundamental bearers of political reforms.

Finally, all Croatian politicians of that time (A. Starčević, E. Kvaternik…), as well as those from the beginning of the twentieth century (the Radić brothers, F. Supilo, M. Šufflay, I. Pilar…), were directly or indirectly shaped within that par excellence European horizon. And certain misunderstandings, excessive radicalizations and retrograde political programs in the twentieth century occurred every time we, as a nation, moved away from that (fragile) tradition of modern, democratic, liberal European Croatian identity.

References

Assmann, Aleida. 2002. *Rad na nacionalnom pamćenju. Kratka historija nemačke ideje obrazovanja*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Banac, Ivo. 1988. *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika*. Zagreb: Globus.

Boban, Ljubo. 1987. *Kontroverze iz povijesti Jugoslavije: dokumentima i polemikom o temama iz novije povijesti Jugoslavije*. Zagreb: Školska knjiga.

Čolović, Ivan. 2016. *Smrt na Kosovu polju: istorija kosovskog mita*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Gross, Mirjana. 2001. *Sjećanja i zaboravi*. Zagreb: Novi Liber.

Gross, Mirjana & Szabo, Agneza. 1992. *Prema hrvatskom građanskom društvu. Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*. Zagreb: Globus.

Kramarić, Zlatko. 2014. „Ideja jugoslavenstva u kontekstu postkolonijalne kritike“. *Meandar*. Zagreb.

Kramarić, Zlatko. 2016. „Nostalgija – kratka povijest zaborava“. *Meandar*. Zagreb.

Kramarić, Zlatko. 2020. *Kultura i trauma. Pismo bugarskom prijatelju*. Zagreb: Meandar.

Kramarić, Zlatko. 2025. „Vlado Gotovac i ideja ‘zapuštenog naroda’“. *Misao.hr*, 29. studeni 2025.

Kramarić, Zlatko. 2026. „Zbirka s propuhom“. *Magazin*, kulturni dodatak *Glasa Slavonije*. 18. travnja 2026.

Srednja Europa u očima hrvatskih intelektualaca u 20. stoljeću. 2026. ur. Domagoj Tomas i Tomislav Kardum. Zagreb: Srednja Europa.

Šidak, Jaroslav. 1973. *Studije iz hrvatske povijesti XIX stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.

Šufflay, Milan. 1925. *Hrvatska u svjetlu svjetske povijesti i politike*. Zagreb: Tiskara „Merkantile“ (Gjuro Jutriša i drugovi).

Vocelka, Karl. 2010. *Geschichte der Habsburgermonarchie*. Wien: Böhlau.

Златко Крамариќ

Јосип Јурај Штросмаер, европскиот дух и хрватската модерност: Интелектуални визии од средината на деветнаесеттиот до крајот на дваесеттиот век

(Резиме)

„Јосип Јурај Штросмаер, европскиот дух и хрватската модерност: Интелектуални визии од средината на деветнаесеттиот до крајот на дваесеттиот век“ ја истражува еволуцијата на модерната хрватска политичка и културна мисла низ призмата на европските интелектуални традиции и нивната рецепција во Хрватска. Во нејзиното средиште се наоѓа Јосип Јурај Штросмаер, чија визија за културна отвореност, образование, јужнословенска соработка и припадност кон Европа е претставена како еден од темелните столбови на хрватската модернизација.

Замислена како студија, таа ги следи трансформацијата и реинтерпретацијата на идеите на Штросмаер низ бурниот дваесетти век – од национално-преродбенските движења и југословенското искуство, сè до тоталитарните режими, демократската транзиција и европската интеграција. Посебен акцент е ставен врз односот помеѓу националниот идентитет и европскиот универзализам, улогата на интелектуалните елити, како и трајната тензија помеѓу средноевропските и балканските политички имагинариуми. Трудот заклучува дека хрватската модерност произлегла низ континуиран дијалог помеѓу сопствените историски традиции и поширокото интелектуално наследство на Европа.

Клучни зборови: бискуп J. J. Штросмаер, хрватска модерност, европски дух, интелектуална историја, модернизација, национален идентитет и средноевропска традиција

Note: this text is part of our book, *Utvare. Plamen.Dim (Between Camps and Utopia)*, which is expected to be published this year by Matica hrvatska, Zagreb.

УДК 821.163.3-32.09

Кристина Димовска
ORCID ID: 0000-0003-0798-6450

ДИМЕНЗИИТЕ НА ОБИЧНИОТ ЖИВОТ ВО РАСКАЗИТЕ НА БОРИС ВИШИНСКИ И ОЛИВЕРА АНДОНОСКА

Клучни зборови: обичен/секојдневен/вообичаен живот, Борис Вишински, *Древни брегови* (раскази, 1975), Оливера Андоноска, *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди* (раскази, 2023), дискурс/стил

Образложување на теориските концепти во трудот

Предмет на дефинирање и на толкување во трудов е „обичниот живот“ и како тој е претставен – на непретенциозен, директен, едноставен, но истовремено уметнички естетизиран начин – во избор раскази од две збирки раскази кои навидум немаат ништо заедничко меѓу себе. Расказите на Борис Вишински, под наслов *Древни брегови* се објавени во далечната 1975 година (Скопје: НИК „Наша книга“), се отслик на едно време (време на војна, или дури хронотоп на воената состојба), и во многу од нив („Средба“, „Чекање во четврток“, „Поглед кон синото небо“) обичниот живот е преплетување со сеќавањето за смртта или смртта како клучна точка околу која гравитираат сите настани. Освен навидум едноставниот и „лесен“ (необременет, директен, без непотребни дигресии или описи) стил на пишување и на претставување на темите кај Вишински, неговите раскази речиси немаат никаква сличност или допирни точки со посовремените раскази на Оливера Андоноска од нејзината збирка *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди* (2023; авторката). Во расказите на Андоноска се опишува обичниот, непретенциозен, „нормален“, секојдневен живот, но на уметнички стилизиран начин. Расказите на овие двајца автори можат единствено да се читаат низ заедничка оптика на планот на книжевната херменевтика, и тоа низ призмата како обичниот живот е естетски возвеличен во нешто што е важно, заводливо, значајно да се чита, нешто што е претставено како едноставна, но голема вистина што е на „дофат на рака“, но која вообичаено се зема „здраво за готово“.

Клучен термин во трудов е „обичниот живот“. Пишувајќи за прозата на Дон Делило и повикувајќи се на интервјуто со Ентони Декур-

тис, Барет забележува дека „зборовите на самиот Делило... изразуваат желба за спојување на мистичното со прозаичното, за 'изнаоѓање на нешто таинствено во секојдневните моменти'... Но, наместо да укаже на некакво значење надвор од нашиот дофат, можноста за 'инаква смисла на трансценденцијата што лежи токму зад нашиот дофат'... нè поттикнува да посегнеме подалеку, да гледаме на инаков начин [и да] им дозволиме на минливите моменти на занес да ни ги отворат очите бидејќи светот веќе е исполнет со значење што сме го занемариле и [сме го] превиделе“ (Barrett, 2018: 107–108). Според Ндбеле, кој пишува за влијанието на афроамериканската литература врз литературата на црните автори од Јужна Африка, „обичното се дефинира како спротивност на она што е спектакуларно. Обичното е отрезнувачка рационалност (...). Обрнувањето внимание на обичното и на неговите методи ќе резултира со значаен развој на свесноста“ (Ndebele, 1994: 46). Пишувајќи за модернистичкото сфаќање на обичното искуство, Олсен констатира дека тоа „може да се сфати како нештата што ги правиме секој ден, значајни во нивната корисност“ (Olsen, 2009: 4). Кер (Khair) пишува за сопоставеноста или спротивставеноста меѓу „обичното“ наспрема „егзотичното“ во контекст на колонијалните студии, но исто така го дефинира обичното низ призма на антонимите: посебно, необично, убаво, сложено, ретко, извонредно или егзотично (Khair, 2020: ix). Споредувајќи го „обичниот“ јазик со поетскиот јазик, Милс смета дека „постои континуитет помеѓу обичната употреба на јазикот затоа што креативната димензија на јазикот – за која се претпоставува дека е карактеристична за поезијата и книжевноста – го проникнува нашиот секојдневен (па дури и теоретски) дискурс“ (Mills, 2025: 21).

Поради специфичните употреби на терминот „обично“ во овие литерарни и филозофски контексти, сите дефиниции се донекаде применливи за расказите на Вишински и Андоноска, но исто така ниту една од нив не е доволно специфична и доволно точна за да го долови она што е стожерно и суштинско за нив. Заедничкото за двајцата автори е што користат едноставен јазик, кратки реченици, избегнуваат често користење на стилски средства, јазикот е точен, прецизен и го „пресликува“ токму она што сака да го претстави, без многу фанфари, без предолги описи или скриени значења. А сепак, и ваквата дефиниција не го дефинира точно „обичното“ во „обичниот“ живот. Двајцата автори од обичното создаваат нешто што е уметнички вредно и возвишено, но на воздржан начин. Изгледа како егзистенцијалните вистини да се очигледни сами по себе и не им е потребна ниту голема најава, ниту посебен длабински третман. Во сржта на нештата се навлегува без предупредување, без подготвување, без исчекување. Темите, како што се војната и смртта кај Вишински, се претставени како дел од секојдневниот живот, како нешто што е неизбежно да се случи, како нешто за што поединецот нема право на избор. Темите, како што се семејната траума, проблематичната љубов или отпадништвото кај Андоноска, се претставени како секојдневие, како нешто што секој поединец го искусува како нешто вообичаено, нормално, и

како нешто што се подразбира самото по себе. Затоа насловот на трудов само делумно ја дофаќа суштината на тоа што е „обично“, или зошто претставениот живот во расказите на овие двајца македонски автори е „обичен живот“ а не нешто друго (нешто повеќе, нешто спектакуларно, нешто посебно, нешто вредно за искусување). И Вишински и Андоновска приземно и ненаметливо го претставуваат или неизбежното во обичниот живот или чудното во обичниот живот што и не е, всушност, чудно ако е најавено и очекувано. Врз оваа основа, под „обичен живот“ во расказите од збирката *Древни брегови* на Борис Вишински и збирката *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди* ќе се подразбира линеарниот живот на протагонистите и на некои ликови што ги придружуваат, во кој сè што изгледа чудно или необично е само составен дел на обичното и е нешто што се подразбира, се очекува и се дочекува со очекувано изненадување.

Обичниот живот во *Древни брегови* на Борис Вишински

Протагонистот Владо во „Средба“ доживува некаква реминисценција по средбата со девојката од возот, која ја препознава како дел од своето неславно минато. Описот на нејзината сегашна убавина, но и на нејзината убавина во младоста е контрастиран со хронотопот на војната и војувањето – таа постои како нешто што е недопирливо, чисто и неизвалкано од војната. „Споменот [за неа, К. Д.] ми изгледаше далечен, туѓ, одамна заборавен“ (Вишински, 1975: 7). Вака формулираната мисла како да укажува на дискрепанција меѓу обичниот живот сега и животот од минатото, за кој читателот, на почетокот, не знае ништо, ниту, пак, може да претпостави нешто само врз основа на описот на убавата туѓинка. Но, ако се земе предвид дека целиот расказ е изграден врз убиството на Шакир, „опасниот балист“, и тоа на убиството извршено на свиреп начин за време на војна, во која тој е бегалец и се крие во куќата на своето навидум наивно, невино и недолжно семејство, тогаш констатацијата за можната амнезија на Владо како однапред да го анулира степенот на грозоморноста на извршениот чин, односно убиството на Шакир. Но, овој живот е „обичен“ затоа што е, под претпоставка, живот *по* војна(та), така што настаните што се случиле во животот за време на војната, како спротивставеност на обичниот живот, се настани од некое друго време, друг хронотоп, други околности, тоа се настани што „не се сметаат“ (за важни, за корисни за сеќавање, за потребни).

Лоцирањето на куќата каде што се крие Шакир е опишано како сосема обичен настан, како нешто што се прави без посебна подготовка, рутински, како да е дел од секојдневието за Владо и неговата дружина. А сепак, во описите на говорот на телото, на манирите и движењата на некои ликови, како што е старата жена со лицето завиткано во шамија („Таа [...] се премислуваше, стискајќи ја шамијата врз лицето“; „Таа сакаше да се спротиви. Сепак, ништо не рече […]“; Вишински, 1975: 9), се насетува дека обичниот живот можеби не е обичен, или дека во обичните околности (обични затоа што се се-

којдневни), лежи нешто што е присутно, но не е искажано или дефинирано. Вишински, свесно или не, избегнува долги или комплексни описи на настаните и ликовите, и се фокусира само на мигновени моменти во кои треба да се согледа или да се препознае необичното во обичното. Описот на старата жена, но и начинот на кој ги дочекува младата девојка укажуваат на причина за основан немир кај двете жени, што значи дека необичното навлегува во нивниот обичен живот како закана, како погибел, но и како најава за фаталниот настан што ќе следи, а ќе ја обележи едната жена на еден начин (со смрт), а другата на друг начин (со траорно сеќавање).

Описот на девојката и начинот на кој е позиционирано нејзиното тело со разоткриена коса, бело лице и шамија во рацете (Вишински, 1975: 10) служи како антипод – војната е грдиот, наметнат, присилен живот, а девојката и нејзината убавина се симболот на посакуваниот, обичен живот, кој сам по себе е чист и едноставен. Или, можеби, девојката може да се чита како навлегување на необичното во обичното, имајќи го предвид ефектот што таа го предизвикува кај спектаторите („Останавме занемени од нејзината појава“; Вишински, 1975: 10). Целиот расказ се движи на три плана: средбата во возот – сеќавањето за убиството – повторното враќање назад во првобитната реалност. Средбата со девојката во возот и особено начинот на кој таа го препознава Владо може да сведочи за помирување со судбината. На овој начин, едноставно насликаните ликови на Вишински делуваат силно, зрело, способни да го забораваат минатото и да продолжат понатаму, но само затоа што отсуствува подлабоко навлегување во нивниот интимен свет.

„Чекање во четврток“ носи сосема обичен наслов за „обичен“ живот, кој е станат обичен затоа што тоа е единствениот начин за да се преживее и за да се продолжи понатаму. Првиот сигнал дека необичното станало обично се годините на протагонистката: „Марија беше тивка и кротка жена на педесетина години, со измачено, жолтеникаво и суво лице. Во изгледот како да беше измешана тага со длабока немоќ“ (Вишински, 1975: 15). Описот на нејзиното лице е географија за нејзината судбина – таа го губи својот сакан и живее во илузијата дека настанот не се случил, дека годините не изминале, и дека облеката не изветвела оттогаш. Во светот на книжевните дела нема ништо необично во описите на несреќни ликови. Тие се, всушност, понекогаш поподатливи за описи и за претстава отколку што се ликови кои се среќни. Претставата на животот на Марија не е трагична, или не треба да се доживее како таква, затоа што несреќата е дел од нејзиниот живот без настани. За неа единствениот настан е настан што се повторува и што се одигрува од минатото, а тоа е последната средба со Драган. При реминисценциите на последната средба, како кулминација на возвишеното и убавото, во сеќавањата проникнуваат и мигови на трезвеност и освестеност, како што е сцената со бакнувањето на лицето на незнајниот мртовец кој Марија погрешно го поистоветува со Драган (Вишински, 1974: 17). Сепак, нараторот предупредува дека времето за Марија е запрено некаде во минатото, пред „исчезнувањето“ на Дра-

ган: „Оттогаш, сеќавањето, кое за неа не е сеќавање, туку сегашност, во својата мрежа ја доловува само средбата претпладне (...)“ (Вишински, ibid.). И во овој расказ, како и во претходниот, се користи аналепса за да се открие како и зошто обичниот живот станал вообичаен – во конкретниов случај, обичен живот како вообичаено страдање и болка. Изгледа дека квалификативот „обичен“ во расказите на Вишински може да се сфати двојно – како живот кој е обичен затоа што станал секојдневие, или живот чија неизбежност мора да се прифати како нешто беспоговорно (како судбина или зла коб). Овој живот е обичен и затоа што е лишен од настани што можат да го преобратат ваквиот тек и да го направат (по)исполнет и лишен од тежината со која мора да се носи. За Марија вистинскиот живот е средбата во шест часот попладне, под големата липа. Настанот што се случил (смртта на саканиот, но и губењето на детето) се неважни, тие не се *вистинскиот* живот, така што тука е сопоставена визијата, и верзијата, за тоа кој и каков е вистинскиот живот од перспективата на протагонистот. За читателот објективната вистина е јасна, но таа се движи во спротивна насока од она што е вистина за ликот.

И во „Сирена“ е задржана истата атмосфера, истиот штимунг – на обичниот живот кој *станал* обичен поради нешто необично, и тоа необично нешто е вообичаено неизречливо или трагично. Протагонистот Димче Симеонов само навидум го живее животот во сегашноста, и е, поправо, мисловно заробен во минатото во миговите кога бил жив неговиот Ѓоко. Обичниот живот за овие ликови, како што се Димче и Марија, претставува живот на страдање и неможност за помирување со трагичната судбина на она што им се случило. Обичниот живот е живот што мора да се живее, но тоа е наметнат живот, не е избор, туку е очекувана последица на една можеби насетена, поради хронотопот на војната, но никогаш вистински очекувана несреќа која, во одреден степен, става крај на линеарното нижење на времето, а со тоа и на нормалниот живот на протагонистот. За овие протагонисти смртта на ним блиските луѓе (смртта на Драган во „Чекање во четврток“ и на Ѓоко во „Сирена“) е главниот настан, јадрото или суштината околу која се устројува нивниот живот. Ликот на Бошко во вториот расказ функционира како еден вид реминисценција, но и на „екстензија“ на мртвиот Ѓоко („Родени сме во иста година“; по споделувањето на фактот дека тој завршил економско училиште, Димче реплицира: „Е, таа школа... Што мерак имав, Ѓоко да изучи“; Вишински, 1974: 23).

Во „Молитва“, протагонистот Санде се наоѓа во слична ситуација во која има избор да го смени својот обичен живот, но по низа околности тоа не се случува; Данка, жената што треба да дојде на местото на загинатата сопруга Николина, ненадејно умира. Ваквиот потег на Санде претставува обид да стави крај на обичниот живот преку воведување на нов лик во неговата динамика, но изгледа како ликовите на Вишински да се осудени да бидат заробени во некаква статичност која е центрирана околу нивната несреќа, и сите нивни обиди да го преобратат својот живот завршуваат неуспешно. Ликот на Данка може да се третира како некаква усилба,

или вештачки (или намерно, свесно) инсценирана потреба за промена, но тоа е промена која не се реализира.

Во „Гласови во ноќта“ и „Поглед кон синото небо“ протагонистите постојат „помеѓу“ двата света – помеѓу светот на живите и светот на мртвите, со таа разлика што нараторот во вториот расказ е самосвесен мртовец кој зборува, и низ чија фокализација се предава настанот за неговата сопствена смрт. Тој дури го сопоставува животот наспрема смртта како некакво заточеништво: „На ќилимот се чувствував како да сум фатен во стапица. Од животот бев одвлечен и затворен во некое стаклено ѕвоно. Како да бев влезен во некоја кула без излези“ (Вишински, 1974: 51). Ова е, всушност, соодветен опис за обичниот живот, бидејќи за протагонистите на Вишински обичниот живот е менгеме во кое се вклештени ликовите и не постои ништо што може да го разлабави неговиот стисок.

Обичниот живот во *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди* од Оливера Андоноска

Динамиката во расказите на Оливера Андоноска од гореспоменатата збирка е поинаква – темите се посовремени, а таков е и дискурсот преку кој се претставуваат протагонистите и настаните. Ова, во голема мера, влијае и врз дескрипцијата на обичниот живот и како тој се доживува. Општо гледано, протагонистите на Андоноска, ако би требало да се класифицираат како среќни или трагични, се посреќни од ликовите на Вишински. Од начинот на кој е опишано нивното секојдневие се добива впечатокот дека за нив обичниот живот не е бреме што мора да се носи со тешкотија, туку дека е резултат на сплет на околности и е живот кој е поднослив.

Во „Хелга не ми се јави на Арангеловден“, обичниот живот на протагонистот се дефинира како живот кој не го заобиколува секојдневното и вообичаеното; тој, и покрај смртта на сопругата, живее во простор на комфор, и живеењето на обичен живот, или на живот лишен од страсти, потреби и побуди, е живот кој е доволно едноставен за да може да се истрпи. За разлика од ликовите на Вишински кои се траорни, трагични и несреќни, ликовите на Андоноска, главно поради ведриот, разигран дискурс преку кој се претставени, се ликови на кои им е удобно во нивна кожа. Сепак, уште од почетокот на расказот нараторот навестува дека „помислата на разговорите со Хелга ми создаде благ немир, но и некој ненадеен бран на одамна заборавена радост, налет на возбуда испратена од минати времиња“ (Андоноска, 2023: 5). Слично како со ликовите на Вишински така и со ликовите на Андоноска, обичниот живот може да биде разбрануван од некаков надворешен фактор и надворешно влијание. Веројатно не е случајност што ликот на Хелга е суштинска спротивност на ликот на протагонистот – тој ужива во својата монотонија, ужива да биде тивок и невидлив, „ситен“ во просторот, за разлика од нејзиното експресивно и темпераментно присуство. Изгледа дека е потребна разорна сила за да се смени комфорот, со цел обичниот живот – тука претставен како банален, статичен и како живот кој

е како рамна линија – за да стане необичен. За нараторот, Хелга е слична на неговиот директор – таа е неутрализација на неговата повлеченост (Андоновска, 2023: 6). Но, од друга страна, дејството на расказот се „заплетува“ поради тоа што протагонистот пружа отпор кон промена – иако ликот на Хелга е претставен во оптимистичко и ентузијастичко светло, промената е нешто застрашувачко бидејќи е непознато, така што тој го темели своето пријателство со неа врз основа на лага: „Плус Хелга беше стара мома и требаше да бидам многу внимателен. Веднаш најдов прилика за да ѝ кажам дека сум женет и дека имам ќерка. Всушност, бев вдовец“ (Андоноска, 2023: 7).

Ако во дискурсот на Вишински доминираа сериозен тон и чувство, кои не оставаа простор за иронија или хумор, случајот е спротивен во дискурсот на Андоноска. Ова, веројатно, се должи и на разликата во хронотопите кои се опишуваат и кои се посовремени и поблиски (поразбирливи и помалку архаични) за денешниот читател. Финалето на првиот расказ завршува со мала победа за протагонистот, кој доаѓа до сознанието дека за да се победи треба да се ризикува.

Во „Бегство од рајот“, ликот на Весела е движечката сила во обичниот живот кој, за неа, веројатно и не е толку обичен. За разлика од првиот протагонист кој речиси би се претопил до непрепознатливост во море од ликови со слични карактеристики, ликот на Весела е слична на Хелга во онаа смисла во која таа е ексцентрична, полна со живот, и полна со бои. Аргументација за полетноста на ведрината на дискурсот, како и неговата игривост, е начинот на кој е опишано чувството на Весела по првата љубовна средба: „Ах, радост, ох, милост, ех, среќа! Ух, Весела стана професионален летач во облаци“ (Андоноска, 2023: 32). За Весела, новата љубовна врска е „засекот“ во обичниот живот, во смисла дека без појавата на љубовникот не би се јавиле шанси за промена на обичниот необичен живот. Сепак, во расказите на Андоноска е многу потешко да се теоретизира за обичниот живот поради тоа што авторката користи пристап кој ги слика ликовите со доза на комичност, отворајќи простор тие да не се сфатат премногу сериозно, и како акцентот да е ставен не на некоја огромна и длабока животна вистина, туку на разиграно сликање и „зграпчување“ на моментот, на животот што се случува сега, а не во минатото, како што е случајот со ликовите на Вишински. Ситуациите опишани во „Бегство од рајот“ се дел од обичниот живот, затоа што ова е живот што реалистично може да се замисли надвор од фикцијата.

Игривиот дискурс продолжува и се препознава дури и во играта на зборови во насловот на расказот „Живот не остана, Вита!“, во кој ликот кому нараторот му се обраќа е недвосмислено именуван како „Вита“ („живот“, на неколку индоевропски јазици). Забележливо е дека обраќањето кон Вита е како обраќање на протагонистот кон животот, но ова обраќање својот темел го има во стравот или сомнежот околу смртта: „Во мене во тој момент (...) полека (...) почна да се вселува стравот за неговиот [за татковиот – К. Д.] живот. (...)... Тоа беше само едно очудено чувство, непријатност што ме стресу-

ваше одвреме-навреме, но неможноста да му дадам форма и назив (...) не му дозволуваше да заживее“ (Андоноска, 2023: 37). Малку подоцна, размислувајќи за смртноста на својот татко, и, воопшто, стекнувајќи свесност за постоењето на смртта, нараторот продолжува во ист манир: „Не се дрзнував вака, со овие прецизни зборови, да го моделирам стравот кој ме запоседна и ми стана втора кожа, ми се инфилтрира во секоја клетка како вирус и повеќе не можев да се ослободам од него“ (Андоноска, 2023: 38). Тука стравот е „засекот“, светкавицата што го пресекува небото на обичниот живот и најавува промена, смена на темпото и смена на динамиката на животот тука и сега. Стравот е „како нов орган“, како „уште една нова течност“ во крвта (Андоноска, 2023, ibid.). Искористена е архетипска симболика за претставата на смртта како ново чувство и нова реалност – таа е змија, и нараторот се враќа назад во утробата како заштита, покривајќи се со чаршафот над глава за време на ноќните часови кога е надвладеан од стравот од неа, но таа е и „огромен црн страв на крајот на морето“ (Андоновска, 2023: 41).

За разлика од протагонистите на Вишински, протагонистите на Андоноска се отворени за промена и се доволно самосвесни за да сфатат дека некои нешта, како смртта, неминовно му се случуваат на секој човек. За разлика од статичноста на ликовите на Вишински, ликовите на Андоноска се флуидни, проточни, менливи; тие го прифаќаат отворено своето право на збор и владеат над својот живот. Тоа дури и го констатира самиот наратор: „Од тебе [од Вита – К. Д.] разбрав дека можат да се прават избори“ (Андоноска, 2023: 47).

Во „Луѓето чезнеат како ѕвездите на небото дење. Значи... не чезнеат вистински. Така ли е, татко? Како ѕвездите на небото ли... “ се проткајани многу искази кои ја дофаќаат суштината на живеењето, а животот се согледува, или се согледува неговата вредност и важност, повторно, преку контрастот со смртта. Сопатникот во возилото му се обраќа на нараторот со зборовите: „Си забележал, така!? (...) Луѓето на кои најмногу им се живее најбрзо си одат. Животот не може да ги издржи. Пукнуваат, распрснуваат...“ (Андоноска, 2023: 56). Слично како мотото на Хелга од првиот расказ, така и нараторот во овој расказ заклучува дека „Животот тежи, животот најмногу тежи, тој што останува неизживеан“ (Андоноска, 2023, ibid.). Целиот расказ е натежнат од големото прашање за суштината на сѐ, но во него се расправа и за сеќавањата, за предците, за чинот на единство со природата. Понекогаш, кога дискурсот е разигран и „несериозен“, тоа резултира со портретизација на ликови кај кои доминира истото расположение, но ваквиот разигран дискурс може многу брзо да се смени во нешто траорно и тешко, во обид да се долови неподнесливоста на животот, па затоа помеѓу првите раскази и овој расказ постои видлива разлика. Како обичниот живот, кој треба да се живее токму поради тоа што е едноставен, наеднаш да станува претежок и невозможен за живеење. Обичниот живот наеднаш станува бреме, од него треба одмор, и постои потребата тој целосно да се заборави; тој мора да се трпи, да се развлекува, и да влече надолу, кон

Ад и кон Лета, така што во одредени мигови тој се доживува како тежина од која единственото бегство е смртта. Но, од друга страна, протагонистот ја крши илузијата за „маѓепсаноста“ со тешките, егзистенцијални прашања, со констатацијата дека чувствува желба повторно да се роди, иако не може да даде одговор на прашањето зошто вреди да се живее, прашање од кое се згрозува („Тој современ аџилак по смислата на животот ми е толку бесмислен“; Андоноска, 2023: 61). Обичниот живот станува сосема необичен во финалето на расказот во кое нараторот доаѓа до сознанието дека сопатникот во неговата кола е неговиот татко, но и до сознанието дека смислата на животот е наслушнувањето на таинственоста што ја шепоти животот. Индивидуата е едно со животот и живеењето е „за нешто повеќе. За ништо помалку“ (Андоноска, 2023: 70).

Заклучни согледувања

На свој индивидуален и препознатлив начин, Вишински и Андоноска го претставуваат обичниот живот или како неизбежност која мора да се трпи и од која нема бегство, претопена и заробена во минатото, или како секојдневно постоење кое го пресекуваат проблесоци на нешто што е необично, чудно, но кое речиси секогаш е во полза на разјаснување или разоткривање на смислата на живеењето. Статичните ликови на Вишински, во чиј подлабок светоглед и духовна состојба воопшто не се навлегува до детали, се обременети од несреќа што се случила во минатото и која се претворила во оска околу која ротира целиот нивен живот. Динамичните ликови на Андоноска се ликови кои се интроспективни и отворени за промена, и кои не дозволуваат природната, вообичаена тегобност на животот што ја искусува интелектуално настроениот поединец да биде бреме кое ќе го закотви нивниот живот во една точка на непроменливост.

Иако твореле во различни временски периоди, што се отсликува не само врз дискурсот што го користат (едноставен, директен и необременет од стилски фигури кај Вишински; игрив и ироничен кај Андоноска), и иако се одликуваат со различен тип на аналитичност, двајцата автори можат единствено заеднички да се читаат на херменевтички план. И кај двајцата автори постои портретизација на обичниот живот на протагонистите како живот кој мора да се живее со тегобност, но и како живот во кој проблеснуваат можности за тој да стане необичен. Обичниот живот во нивните раскази не е обичен затоа што е праволиниски, здодевен, без настани, без превирања, туку тој е обичен затоа што или станува секојдневие што мора беспоговорно да се живее, без разлика дали таквото живеење се прави со задоволство или е од нужда, или е обичен, затоа што ликовите се среќни во своето удопство, *но* истовремено се и доволно освестени за да ја прифатат новината како нешто добредојдено. Обичниот живот е живот на чемер и тага, но тоа е и живот во кој невозможното е на дофат, и живот во кој сите одговори се дел од самото прашање за поентата тој да се живее.

Литература

Андоноска, Оливера. 2023. *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди*. Скопје: Оливера Андоноска.

Вишински, Борис. 1975. *Древни брегови*. Скопје: НИК „Наша книга“.

Barrett, Laura. 2018. "'[R]adiance in dailiness' the Uncanny Ordinary in Don DeLillo *Zero K*", ВО *Journal of Modern Literature*, vol. 42, no, 1, Indiana University Press, 106-123.

Khair, Tabish. "Foreword: Exotic/Ordinary", ВО *Thinking with the familiar in contemporary literature and culture 'out of the ordinary'* (eds. Kuortti, Joel, Ilmonen, Kaisa and Valovirta, Elina). Boston: Leiden.

Mills, Philip. 2025. *Poetry, performativity, and ordinary language philosophy*. Palgrave Macmilan.

Ndebele, Njabulo S. 1994. *Rediscovery of the ordinary – Essays on South African Literature and Culture.* Johannesburg: COSAW (Congress of South African Writers).

Olson, Liesl. 2009. *Modernism and the ordinary*. Oxford: Oxford University Press.

Kristina Dimovska

Dimensions of Ordinary Life in the Short Stories of Boris Višinski and Olivera Andonoska

(Summary)

"Ordinary life" in the short stories by Boris Višinski in his book *Древни брегови*/*Ancient Shores* (1975) and the short stories by Olivera Andonoska in her book *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди/How I killed Vera and how she was born again* (2023) is presented either as something difficult but inevitable, a life of turmoil and sadness and a life that is mostly lived around the focal point of a past event that completely shaped the protagonist life, or it is an unpretentious, "normal", everyday life. Despite both of these authors being vastly different (in their discourse, style, manner of portraying of their protagonist, chosen topics of interest) and despite both of them writing in completely different eras (Višinski presents how times of war have affected the lives of his characters while Andonoska presents characters in different stages of their life, and characters which seek their meaning of life), they both share similar approaches to how they present ordinary life to the reader. Even though Višinski presents ordinary life through the prism of the inability of the protagonist to make peace with losing a loved one and essentially being stationed mentally in the past, Andonoska presents ordinary life as something that flutters between living and dying but always with a glimpse of more hope than Višinski.

Keywords: ordinary/everyday life, Boris Višinski, *Древни брегови* /*Ancient shores* (short stories; 1975), Olivera Andonoska, *Како ја убив Вера и како таа повторно се роди* /*How I killed Vera and how she was born again* (short stories; 2023), discourse/style

УДК 316.7:718
316.334.56

Влатко Деловски
ORCID ID: 0009-0008-7062-2362

ФЛАНЕР НИЗ ГРАДОТ НА МРТВИТЕ: ГРОБИШТАТА КАКО УРБАНА ХЕТЕРОТОПИЈА (КОН КУЛТУРОЛОШКО ЧИТАЊЕ НА СМРТТА, МЕМОРИЈАТА И УРБАНИОТ ПРОСТОР)

Клучни зборови: гробишта, урбана хетеротопија, фланер, колективна меморија, *memento mori*, урбана култура, смрт

Дали цвеќињата на гробовите не се тајни перископи
за мртвите што лежат под нив,
и низ нивните стебла
го набљудуваат светот?
Можеби е добро гробот да не биде цел
покриен со мермер. Да им оставиме простор на цвеќињата
да зборуваат наместо нас.
(според мотив инспириран од Георги Господинов)

Во секој град постои уште еден – потивок, побавен и речиси невидлив. Тој не се открива преку излозите, плоштадите, сообраќајот, фасадите, кафулињата и секојдневната врева, туку преку патеки, камени плочи, имиња, датуми, фотографии, багреми, треви и тишина. Гробиштата се токму таков град во градот: простор во кој урбаноста не исчезнува, туку го менува својот ритам. Во нив градот повеќе не се доживува како брзина, продуктивност, движење и потрошувачка, туку како меморија, присуство, конечност и созерцание. Затоа прошетката низ гробиштата не мора да биде мрачен, морбиден или исклучиво жалосен чин; таа може да биде една од најдлабоките форми на урбано искуство – тивко движење низ хетеротопски простор во кој мртвите не се едноставно отсутни, туку се присутни како жива меморија.

Во таа смисла, гробиштата не се само функционален додаток на градот, место што служи

за погребување на мртвите и административно организирање на смртта. Тие се културен текст, симболички простор, меморијална топографија и урбана хетеротопија. Нивната структура наликува на градска структура: имаат патеки, алеи, парцели, семејни простори, „адреси“, знаци на припадност, разлики во стил, материјал и монументалност, траги на вера, класа, нација, локална историја и лична судбина. Но, за разлика од градот на живите, овој град е населен со отсутни присуства. Неговите жители не се движат, не зборуваат, не учествуваат во секојдневниот урбан ритам, но нивните имиња, фотографии, датуми, епитафи и споменици продолжуваат да комуницираат со живите. Гробиштата се затоа можеби најпарадоксалниот урбан простор: град на неподвижноста, но не и град без живот; простор на смртта, но не и простор без присуство.

Гробиштата како невидлив град

Гробиштата не се само место каде што градот ги сместува своите мртви, туку простор во кој смртта станува урбанистички распоредена. Таму конечноста има патека, име, место, материјал и знак. Животот што завршил не исчезнува во апстрактна празнина, туку се впишува во една особена топографија: гробно место, семејна парцела, алеја, крст, фотографија, натпис, камен. Во таа смисла, гробиштата се невидлив град не затоа што се скриени од погледот, туку затоа што нивната урбаност најчесто се превидува. Тие се град без секојдневна врева, но не и без поредок; град без живи жители, но не и без знаци на присуство. Живите го населуваат градот во мигот, додека мртвите ја сочинуваат неговата наталожена меморија, неговата длабочина, неговото невидливо мнозинство.

Гробиштата се јавуваат како посебен, речиси несекојдневен простор, како место што се посетува по повод: погреб, годишнина, празник, семејна должност. Но токму оваа издвоеност ги прави теориски значајни. Тие не се надвор од градот, туку покажуваат што градот не сака секогаш да гледа: дека неговата култура не е составена само од присутните, активните, продуктивните и видливите, туку и од оние што повеќе не учествуваат во секојдневниот живот, но остануваат дел од неговата меморија.

Гробиштата се затоа и простор на комуникација меѓу живите и мртвите. Таа комуникација не е нужно говорна. Таа се случува преку гестови: оставање цвеќе, палење свеќа, чистење на плочата, допирање на каменот, молчење, крстење, молитва, разговор со отсутниот, долго стоење. Овие гестови покажуваат дека мртвите не се едноставно отстранети од заедницата. Тие продолжуваат да имаат место. Градот на мртвите не е напуштен град; тој постојано се обновува преку доаѓањето на живите. Живите го одржуваат, но и тој ги одржува нив – како простор на потекло, благодарност, жалост, идентитет и тивко соочување.

Во таа смисла, гробиштата се жива меморија. Овој израз изгледа парадоксален, но токму во него се содржи нивната суштина. Меморијата во гробиштата не е жива затоа што ги враќа мртвите во живот, туку затоа што го одржува односот. Таа не ја поништува смртта, туку не

дозволува смртта да стане чисто исчезнување. Гробиштата ја чуваат разликата меѓу исчезнување и отсуство. Оној што е мртов не е повеќе присутен како жив, но не е ниту целосно избришан. Неговото име, место, слика и спомен продолжуваат да учествуваат во културниот простор на живите.

Ако урбаната култура ја разбираме само преку живоста на јавниот простор, преку комуникацијата, потрошувачката, сообраќајот, забавата и видливоста, тогаш гробиштата изгледаат како исклучок. Но ако урбаноста ја сфатиме пошироко – како начин на организирање на човековото присуство, паметење и смисла – тогаш гробиштата стануваат еден од нејзините клучни простори. Тие покажуваат дека градот не е само место за живеење, туку и место за паметење на животот. Не е само простор на движење, туку и простор на задржување. Не е само систем на функции, туку и мрежа на симболички односи.

Од оваа перспектива, гробиштата како невидлив град го подготвуваат преминот кон нивното разбирање како урбана хетеротопија. Тие се реален простор, но функционираат како „друг“ простор во однос на секојдневниот град. Тие се дел од урбаната структура, но ја прекинуваат нејзината логика. Тие имаат ред, но тој ред не е ред на продуктивноста, туку ред на паметењето. Имаат патеки, но тие патеки не водат кон пазар, институција или дом, туку кон имиња и спомени. Имаат архитектура, но таа архитектура не служи за живеење, туку за продолжување на присуството по смртта. Токму затоа гробиштата се невидлив град: град што не го имитира градот на живите, туку го разоткрива во неговата конечност.

Да се талка низ таков град значи да се влезе во една поинаква урбана граматика. Таму просторот не се чита преку корисноста, туку преку трагата. Не преку брзината, туку преку задржувањето. Не преку сегашноста што постојано се обновува, туку преку минатото што одбива да исчезне. Гробиштата, како невидлив град, ја прават видлива онаа вистина што секој град ја носи, но ретко ја признава: дека урбаната култура не е составена само од живи тела во движење, туку и од мртви тела претворени во меморија, од отсутни присуства што продолжуваат да го обликуваат просторот на живите.

Гробиштата како урбана хетеротопија

Поимот хетеротопија, во смислата во која го развива Мишел Фуко, не означува измислен или утописки простор, туку реален простор што функционира како „друг“ простор во однос на вообичаените места на културата. Хетеротопијата е место што постои, што може да се посети, да се мапира и да се опише, но кое не се исцрпува во својата физичка локација. Таа е простор на одвојување, прекин, огледување, собирање или превртување на другите простори. Затоа гробиштата се речиси привилегиран пример: тие се реални, материјални и урбано организирани, но во нив градот ја гледа својата граница. Кај Фуко гробиштата се наведени токму како „чудна хетеротопија“: место различно од обичните културни простори, но поврзано со

сите простори на градот, селото, државата или заедницата, бидејќи секое семејство има некого таму (Foucault, 1986: 24-25).

Оваа поврзаност со сите, а истовремена издвоеност од сите е суштинска за гробиштата. Тие не се само простор на мртвите, туку простор во кој живите го организираат својот однос со мртвите. Затоа гробиштата никогаш не се целосно „надворешни" во однос на градот. Дури и кога се сместени на неговиот раб, тие остануваат внатрешно поврзани со него преку семејствата, ритуалите, годишнините, празниците, посетите, имињата и меморијата. Гробиштата се можеби географски периферни, но симболички се централни. Во нив градот ја чува сопствената генеалогија: кој живеел, кој заминал, кој бил запаметен, кој бил заборавен, кои имиња станале јавни, кои останале само семејни.

Хетеротописката природа на гробиштата се гледа и во нивната историска положба. Фуко забележува дека во западната култура гробиштата долго време биле сместени во близина на црквата, во срцето на населбата, а од крајот на XVIII и особено во XIX век постепено се преместуваат кон периферијата на градот. Ова поместување не е само урбанистичка или санитарна промена, туку промена на културниот однос кон смртта. Смртта, која претходно била просторно блиска до секојдневниот живот и до сакралниот центар, постепено станува нешто што се организира на рабовите, нешто што е присутно, но контролирано оддалечено (Foucault, 1986: 25).

Гробиштата откриваат една длабока противречност на модерниот град. Од една страна, тој не може без нив: секој град мора да има простор за своите мртви, мора да ја организира смртта, да ја именува, да ја смести, да ја запише. Од друга страна, модерниот град често сака смртта да не ја нарушува неговата видлива слика на напредок, продуктивност и непрекинато движење. Затоа гробиштата се истовремено неопходни и непријатни, блиски и оддалечени, јавни и интимни, урбани и антиурбани. Тие се место без кое градот не може да биде целосен, но и место што го потсетува дека неговата целосност е секогаш привремена.

Оваа двојност е особено важна за разбирање на гробиштата како хетеротопија. Тие се јавен простор, но во нив се влегува со поинакво расположение од она со кое се влегува на плоштад, пазар, станица или булевар. Никој не влегува на гробишта како што влегува во трговски центар. Таму телото спонтано го менува ритамот. Чекорот станува побавен, гласот потивок, погледот подолг. Просторот бара однесување. Дури и кога нема формално правило, постои непишан код на движење, тишина, почит, воздржаност. Гробиштата не се затворени на ист начин како институциите, но не се ни отворени на ист начин како другите урбани простори. Во нив може да се влезе, но не може да се влезе „како било". Тие го преобразуваат посетителот уште пред тој да почне да ги толкува.

Фукоовската хетеротопија, меѓу другото, е поврзана и со посебно искуство на времето. Тој зборува за хетеротопии што се поврзуваат со „парчиња време", односно со хетеро-

хронии – простори во кои времето се насобира, прекинува, складира или се доживува поинаку. Затоа гробиштата не се само хетеротопии, туку и хетерохронии: простори во кои времето не поминува, туку се насобира. Музеите и библиотеките, на пример, собираат различни времиња во еден простор. Но гробиштата се уште порадикални, бидејќи нивното време почнува со смртта и продолжува во чудната трајност на распаѓањето, паметењето и исчезнувањето (Foucault, 1986: 26).

На гробиштата времето не е линеарно на ист начин како во градот. Во градот времето се мери преку распоред, работа, сообраќај, рокови, отворање и затворање, дневни и ноќни ритми. На гробиштата времето е наталожено. Еден гроб може да носи XIX век, друг вчерашна смрт, трет семејна линија од неколку генерации. На мала површина можат да стојат различни историски слоеви: стари натписи, нови фотографии, избледени букви, свежи цвеќиња, паднати листови, неодамна запалена свеќа. Гробиштата не го покажуваат времето како календар, туку како талог. Во нив минатото не е зад нас, туку околу нас.

Оваа временска длабочина е тесно поврзана со меморијата. Гробиштата не ја чуваат меморијата како музејски експонат, оддалечена зад стакло, туку како однос што се обновува преку гест. Свеќата, цветот, водата, чистењето, поправката на буквите, фотографијата што се заменува, тревата што се откорнува – сето тоа се мали ритуали со кои живите ја обновуваат врската со мртвите. Таквите гестови покажуваат дека меморијата не е само внатрешна состојба, туку просторна практика. Таа мора да се оди, да се посети, да се допре, да се одржи. Гробиштата се хетеротопија затоа што во нив меморијата има место, а местото бара враќање.

Во оваа точка гробиштата се разликуваат и од споменикот. Споменикот најчесто е поставен во јавен простор за да произведе колективно сеќавање, често национално, политичко или историско. Гробиштата, пак, се посложен простор затоа што во нив колективното и интимното постојано се преплетуваат. Еден гроб може да биде целосно приватен, семеен и речиси невидлив за поширокатa јавност; друг може да стане место на колективна посета, културно поклонение или историска меморија. На гробиштата јавната историја и приватната жалост не се одвоени со јасна граница. Тие стојат една до друга, понекогаш во иста алеја.

Гробиштата не ја изговараат пораката „помни дека ќе умреш“ како моралистичка формула, туку ја впишуваат во просторот. Тие не проповедаат, туку распоредуваат. Не поучуваат директно, туку поставуваат имиња, датуми, фотографии, камен, цвеќиња и тишина пред погледот на живиот. Затоа нивното *memento mori* е урбано: тоа не доаѓа од книга, проповед или философски трактат, туку од самото движење низ просторот. Човекот не само што мисли за смртта; тој чекори низ нејзината културна топографија.

Ова ја прави прошетката низ гробиштата посебна форма на урбано искуство. Нејзината смисла не се состои во морбидна привлечност кон смртта, туку во чувствителност кон просторот каде што животот е присутен преку своја-

та граница. Гробиштата не го затвораат животот, туку го стават во перспектива. Тие не велат дека сè е ништо, туку дека сè што е човечко има мера, траење и крај. Во таа насока, нивната хетеротописка сила не е само просторна, туку и етичка. Тие нè враќаат кон човечката мера на градот.

Фланерот и шетањето низ градот на мртвите

Ако гробиштата се урбана хетеротопија, тогаш нивното читање не може да биде само теориско, туку мора да биде и телесно. Во нив не се влегува само со поим, туку со чекор. Гробиштата не се простор што се разбира оддалеку, од панорамска перспектива или од мапа; тие бараат бавно движење, задржување, вртење на погледот, приближување кон каменот, читање на името, забележување на датумот, тивко препознавање на симболот. Затоа фигурата на фланерот овде добива посебна важност. Таа овозможува гробиштата да не се читаат само како простор на смртта, туку како простор на движење, набљудување и созерцателна урбаност.

Класичниот фланер е една од најпрепознатливите фигури на модерниот европски град. Тој е талкач, набљудувач, случаен читач на улицата, човек што не брза и токму затоа гледа повеќе од оние што имаат јасна цел. Во модернистичката имагинација фланерот е поврзан со Париз, со булеварите, пасажите, излозите, кафулињата, толпата, случајните средби и визуелниот спектакл на градот. Кај Бодлер, особено во есејот „Сликарот на модерниот живот[1]“, модерниот набљудувач е оној што ја бара убавината во минливото, преодното и случајното; оној што ја препознава модерноста не како вечна форма, туку како трепет на моментот, како појава што исчезнува речиси во истиот миг кога се појавува (Baudelaire, 1863/1964: 13). Фланерот е затоа човек на минливоста, но минливоста кај него сè уште е минливост на животот: лице во толпата, движење на улицата, слика во излогот, женска фигура што исчезнува, градски шум, светлина, мода, случаен впечаток.

Кај Валтер Бењамин оваа фигура добива уште посложена културна и историска димензија. Фланерот станува читач на капиталистичкиот град, човек што се движи низ пасажите и ја набљудува модерноста како спектакл на стоката, погледот и толпата. Тој е истовремено и слободен и заробен: слободен затоа што шета без очигледна цел, заробен затоа што неговото шетање се случува во просторот на модерната потрошувачка и нејзините слики. Кај Бењамин фланерот не е само поетска фигура, туку симптом на модерниот урбан живот: тој го чита градот, но и самиот е производ на градот што го чита (Benjamin, 1997: 36-37; 54-55).

Во овој текст, сепак, фигурата на фланерот се поместува од класичниот простор на модерниот град кон една негова тивка и хетеротопска зона: гробиштата. Ова поместување ја менува самата природа на фланерското искуство. Фланерот низ гробиштата не се движи низ толпа,

[1] Шарл Бодлер. *Есеи*. Скопје: Магор, 2014.

туку низ нејзиното исчезнување. Тој не ја чита модерноста преку излози, реклами, пасажи и фасади, туку преку имиња, епитафи, фотографии, крстови, скулптури, мермер, треви, свежо и вештачко цвеќе и избледени букви. Неговиот поглед не е насочен кон она што се случува, туку кон она што останало по случувањето. Ако класичниот фланер е човек на толпата, фланерот низ гробиштата е човек на трагата.

Фланерот низ градот на мртвите не е само продолжение на модерниот фланер, туку и негова преобразба. Тој ја задржува основната особина на фланерот – бавното, набљудувачко, нецелисходно движење – но ја менува неговата насока. Класичниот фланер ја бара модерноста во минливото; фланерот низ гробиштата ја бара човечката вистина во завршеното. Првиот се губи во толпата за да ја почувствува енергијата на градот; вториот се движи низ тишината за да ја почувствува неговата меморијална длабочина. Првиот ја гледа урбаноста како сцена; вториот ја чита како трага.

Тука особено значајна станува мислата на Мишел де Серто за шетањето низ градот. Во *Практиката на секојдневието*, особено во есејот „Walking in the City“, Де Серто прави разлика меѓу градот гледан одозгора – градот како мапа, план, систем, урбанистичка целина – и градот што го создаваат пешаците со своето движење. Пешаците не се само корисници на просторот; тие го „пишуваат“ градот со своите чекори. Нивните траектории, скршнувања, застанувања и навики создаваат една поинаква, секојдневна граматика на урбаното (De Certeau, 1984: 91-93; 97-98). Во оваа смисла, шетањето не е само физичко преместување, туку практика на значење.

Ако оваа мисла се пренесе на гробиштата, тогаш прошетката низ нив може да се разбере како посебна практика на читање и пишување на меморијалниот простор. Фланерот низ гробиштата не го создава просторот во урбанистичка смисла, туку го активира како значење. Тој не ги измислува имињата, не ги менува датумите, не ја преобразува архитектурата, туку со своето движење ги поврзува во лична и созерцателна маршрута. Еден гроб го повикува кон друг, една фотографија кон натпис, една алеја кон запуштен дел, еден симбол кон прашање. Така гробиштата не се читаат одеднаш, туку фрагментарно, преку чекори. Тие не се книга со јасен почеток и крај, туку просторен текст што се отвора преку движење.

Фланерот низ гробиштата не е туристички набљудувач. Тој не се движи само за да „види“. Неговото движење е повеќе созерцателно отколку визуелно. Тој не собира впечатоци, туку дозволува просторот да го забави. Не ја троши сликата, туку ја слуша тишината. Ова е важна разлика, особено во современ контекст во кој градовите сè почесто се консумираат преку фотографии, атракции, маршрути, препораки и „искуства“. Гробиштата можат, се разбира, да станат и туристичка локација, особено големите европски некрополи како *Père-Lachaise*, *Highgate* или *Zentralfriedhof*. Но фланерското читање на гробиштата не смее да се сведе на културен туризам. Тоа бара задржување пред она што не е атракција, туку трага.

Токму тука фланерот низ градот на мртвите станува критичка фигура. Тој се спротивставува на современиот режим на брзо гледање. Во градот на живите погледот често е расеан, потрошувачки, функционален: гледаме за да препознаеме, да избереме, да купиме, да се ориентираме, да фотографираме, да објавиме. На гробиштата погледот мора да се одвикне од таа брзина. Надгробниот натпис не може да се „консумира“ на истиот начин како излог. Фотографијата на мртвиот не е слика за допаѓање, туку слика за паметење. Крстот, свеќата, цветот, плочата, скулптурата – сето тоа бара поинаков поглед: поглед што не присвојува, туку почитува.

Во тој контекст, фланерот низ гробиштата е и етичка фигура. Неговото шетање не е само естетско, туку и одговорно. Тој се движи низ простор во кој секој знак е поврзан со нечија смрт и нечија жалост. Затоа неговата слобода не е произволност. Тој може да скита, но не може да биде безобзирен. Може да набљудува, но не смее да го претвори туѓиот гроб во празна слика. Ова ја разликува прошетката низ гробиштата од класичната урбана прошетка: во градот фланерот често се храни од анонимноста на толпата; на гробиштата анонимноста е секогаш ранлива, затоа што зад секое име стои неповторлива личност, дури и кога за неа не знаеме ништо.

На тој начин фланерот низ гробиштата не е „некротурист“, туку читач на човечката конечност од овдестраното. Тој не бара сензација во смртта, туку смисла во трагата. Неговото движење не е патолошко, туку созерцателно. Тој не оди таму затоа што животот му е одбивен, туку затоа што на гробиштата животот се појавува во својата најсведена, најранлива и можеби највистинита форма. Таму животот не е претстава, кариера, статус, продуктивност или биографски успех; таму животот е име меѓу две години, лице на фотографија, посвета од блиските, камен што полека старее.

Фланерот низ градот на мртвите е важна фигура за современата урбана култура. Тој покажува дека градот не се разбира само преку неговата брзина туку и преку неговите прекини; не само преку јавните спектакли туку и преку тивките места; не само преку животот во движење туку и преку животот што останал како меморија. Неговото шетање ја проширува самата дефиниција на урбаното. Урбаноста не е само интензитет, комуникација и циркулација. Таа е и можност за задржување пред она што не циркулира, пред она што не се обновува, пред она што не може да се замени.

Гробиштата како жива меморија и урбано *memento mori*

Гробиштата се еден од најважните простори во кои културата му се спротивставува на чистото исчезнување. Телото се распаѓа, гласот се губи, движењето престанува, но името, знакот и местото продолжуваат да сведочат. Ова сведочење не е апсолутно; и гробиштата знаат за заборав, запуштеност, избледување, распаднати букви, паднати крстови, треви што покриваат имиња. Но токму тоа ги прави уште посилни. Гробиштата не се простор на победа над смртта, туку простор на борба со заборавот. Тие не ја поништуваат конечноста, туку ја

прават човечки поднослива преку форма, ритуал и меморија.

Во таа смисла, гробиштата ја откриваат една од најстарите функции на културата: да создава форми преку кои исчезнувањето не станува апсолутна празнина. Погребниот ритуал, надгробниот знак, епитафот, цвеќето, свеќата, семејната посета, молитвата, молчењето – сите овие гестови се културни одговори на фактот дека човекот умира. Тие не го укинуваат крајот, но не дозволуваат крајот да биде само биолошки факт. Човекот не само што умира, тој е погребан, именуван, оплакан, запаметен, сместен. Во тоа сместување смртта станува дел од културата, не е само настан во природата.

Филип Ариес, во своите истражувања за западниот однос кон смртта, покажува дека начинот на кој една култура ја организира смртта открива многу повеќе од нејзините погребни обичаи. Тој го открива нејзиниот однос кон телото, заедницата, семејството, религијата, индивидуалноста и времето. Во западната модерност смртта постепено се повлекува од јавниот живот и станува сè повеќе приватизирана, медицинализирана и скриена од секојдневната видливост (Ariès, 1974: 85-90). Во тој контекст, гробиштата добиваат особена важност: тие остануваат еден од ретките јавни простори во кои смртта не е целосно избришана, туку е поставена пред погледот на живите. Гробиштата се затоа урбан остаток на една поголема културна вистина: дека заедницата не може целосно да се организира околу животот ако не знае што прави со смртта.

Современиот град често функционира како да сака да го заборави ова. Неговата доминантна логика е логиката на движење, продуктивност, потрошувачка, оптимизација, визуелна привлечност и постојано обновување. Тој го слави новото, младото, функционалното, видливото, употребливото. Старото се реновира, болното се институционализира, смртта се администрира, телото се оптимизира, а сликата на животот се одржува како да нема крај. Но, гробиштата го прекинуваат овој режим. Тие стојат како тивка граница во градот што сака да изгледа безграничен. Нивното постоење му кажува на градот дека ниту една инфраструктура, ниту една економија, ниту една архитектура, ниту една културна политика не може да ја укине конечноста.

Затоа гробиштата се урбано *memento mori*. Тие не ја изговараат оваа формула како моралистичка заповед, туку ја распоредуваат во простор. *Memento mori* на гробиштата не е само мисла, туку патека. Не е само теолошка или философска реченица, туку име на плоча, фотографија, датум, крст, полумесечина, ангел, празна ваза, свежо цвеќе, изгасната свеќа. Тука потсетувањето на смртта не доаѓа од апстракција, туку од материјалноста на просторот. Човек не размислува за смртта воопшто, туку за смртта како нечие име, нечие лице, нечиј животен распон, нечија судбина. Тоа е најсилната форма на *memento mori*: не општата смрт, туку конкретната конечност.

Во класичната традиција, *memento mori* не треба да се разбере како мрачна опсесија со крајот, туку како вежба на будност. Тоа не е повик животот да се презре, туку да се согле-

да во неговата мера. Во христијанската духовна традиција, сеќавањето на смртта е поврзано со трезвеност, покајание, смирение и преобразба на погледот кон животот. Во философската традиција, од античките размислувања за смртта до модерната егзистенцијалистичка мисла, конечноста се јавува како хоризонт преку кој човекот го разбира сопственото постоење. Кај Хајдегер, на пример, смртта не е само биолошки крај, туку можност што го открива постоењето во неговата сопственост и конечност (Heidegger, 1962: 307-308). Во урбан контекст, гробиштата просторно ја обликуваат оваа вистина: тие ја прават конечноста видлива, достапна, тивко присутна.

Но на гробиштата *memento mori* не се јавува како индивидуалистичко соочување со сопствената смрт, туку како меморијално соочување со смртта на другите. Тоа е суштинска разлика. Човекот, шетајќи низ гробиштата, не размислува само „и јас ќе умрам“, туку и „тие живееле“, „некој ги сакал“, „некој ги памети“, „некој ги заборавил“, „и јас сум дел од таков ред“. Гробиштата не го изолираат човекот во неговата смртност, туку го внесуваат во заедница на конечни суштества. Таму смртта не е само моја иднина, туку туѓа завршена стварност. Токму затоа гробиштата создаваат смирение, а не само страв. Тие не ја покажуваат смртта како апстрактна темнина, туку како човечки ред во кој сите се вклучени.

Морис Албвакс покажува дека меморијата не е само индивидуална способност, туку секогаш е обликувана во рамките на социјални групи и простори (Halbwachs, 1992: 38). Сеќавањето има свои места, свои ритуали, свои повторувања и свои заедници. Гробиштата се токму такви места: тие ја материјализираат семејната и колективната меморија. Таму спомент не е само во свеста, туку во просторот. Затоа посетата на гроб не е само психолошки чин, туку културна практика. Таа покажува дека меморијата мора да се одржува, дека односот со мртвите бара време, движење и грижа.

Во оваа смисла, гробиштата се простор на повторување. На нив се враќаме на годишнини, на празници, на денови на мртвите, по семејна потреба, од навика, од љубов, од должност, од немир. Ова враќање ја создава нивната живост. Гробиштата не се живи затоа што мртвите се враќаат, туку затоа што живите се враќаат кај нив. Секое враќање го обновува односот. Секој цвет ја потврдува меморијата. Секоја свеќа го одложува заборавот. Секое чистење на гробот е мал чин против распаѓањето. Така живата меморија не е сентиментална метафора, туку конкретна практика.

Во оваа точка гробиштата се приближуваат до она што Пјер Нора го нарекува „места на меморија“ – простори, симболи или практики во кои меморијата се кристализира кога живата традиција почнува да се губи (Nora, 1989: 7). Но гробиштата се посебен вид место на меморија, затоа што во нив меморијата не е само национална или историска, туку интимно телесна. Тие не ја чуваат само меморијата на еден народ, град или култура, туку и меморијата на мајка, татко, дете, брат, пријател, непознат. Токму ова мешање на големата и малата меморија

ги прави толку силни. На гробиштата културата не стои над животот, туку клекнува пред него.

Оваа реченица е важна: на гробиштата културата клекнува пред животот. Затоа тие не смеат да се разберат само како „објекти“ на урбаното планирање или како „зелени површини“ со специфична функција. Тие се места каде што градот ја признава границата на својата моќ. Градот може да гради, да руши, да обновува, да планира, да регулира, да комерцијализира, но пред гробот мора да застане. Таму не може сè да биде претворено во функција. Гробиштата ја штитат неприкосновеноста на трагата. Тие велат: ова место не е само земјиште, туку нечие последно место.

Затоа гробиштата имаат и етичка димензија. Односот кон гробиштата е однос кон мртвите, но и однос кон живите. Начинот на кој една заедница ги одржува или запушта своите гробишта говори за нејзиниот однос кон паметењето, благодарноста, достоинството и континуитетот. Запуштените гробишта не се само естетски проблем, туку симптом на прекинат однос. Уредените гробишта, пак, не се само знак на ред, туку знак дека заедницата сè уште знае да се врати кај своите мртви. Во ова враќање има длабока културна сериозност.

Тука *memento mori* добива уште една димензија: тоа не е само потсетување дека јас ќе умрам, туку и потсетување дека мојот живот ќе остане во рацете на туѓата меморија. Ќе бидам запаметен или заборавен. Ќе бидам посетуван или напуштен. Моето име ќе биде прочитано или избледено. Ова сознание не треба да води кон очај, туку кон одговорност. Ако сум смртен, тогаш моите односи, зборови, дела и љубови имаат тежина. Ако останам како трага, тогаш начинот на кој живеам веќе ја обликува меморијата што ќе ја оставам. Гробиштата нè потсетуваат дека човекот не е само сегашност, туку идно сеќавање.

Во современата култура, која често ја заменува меморијата со видливост, ова е особено важно. Да се биде видлив не значи да се биде запаметен. Современиот град и неговите дигитални продолженија произведуваат огромна количина слики, профили, објави, траги, но тие траги се брзи, заменливи, нестабилни. Гробиштата, пак, нудат бавна меморија. Тие не се ажурираат секој ден. Не бараат реакција. Не се движат во ритам на алгоритам. Тие траат, стареат, се покриваат со време. Токму затоа нивната меморија е потешка. Таа не е моментална видливост, туку долга присутност.

Европските гробишта како културни простори

Европските гробишта не треба да се читаат како туристички исклучоци во градот, како живописни места за посета, ниту како декоративни додатоци на урбаната историја. Тие се посебни културни простори во кои секој град го организира својот однос кон смртта, меморијата, телото, уметноста, славата, заборавот и заедницата.

Големите европски гробишта не се само места каде што се погребани значајни личности. Тоа е најповршното читање. Поважно е да се види како тие стануваат различни модели на

културно обликување на смртта. Париз ја претвора смртта во јавна културна меморија; Виена во свечен, музички и речиси театрален однос кон крајот; Лондон во викторијанска готска топографија на времето и распаѓањето; Италија во скулптурална драматургија на жалоста. Во секој од овие случаи, гробиштата се град во градот, но секој град на мртвите говори со различен јазик.

Père-Lachaise: Париз и смртта како културен пантеон

Père-Lachaise (Пер Лашез) во Париз е можеби најпознатиот пример за гробишта што го надминуваат своето примарно погребно значење и стануваат културен пантеон. Отворени во 1804 година како Источни гробишта („*Cimetière de l'Est*“), тие уште од почетокот биле и место на прошетка: градските извори забележуваат дека парижаните биле љубопитни да го посетат новото „поле на починката“, тогаш сместено надвор од градските ѕидишта, како простор и на собрана тишина и на буколични прошетки. Веќе оваа почетна ситуација е значајна: гробиштата не се јавуваат само како административна потреба на градот, туку како нов вид урбан предел, како место каде што смртта станува дел од градската култура на гледање, движење и паметење.

Гробиштата *Père-Lachaise* може да се читаат како продолжение на Париз со други средства. Тие не се спротивност на градот, туку негова меморијална кондензација. Во нив Париз ги собира своите поети, музичари, политички фигури, револуционерни траги, боемски митови, љубовни легенди, национални и интернационални културни имиња. Но поважно од самите имиња е тоа што тие се поставени во простор по кој се шета. *Père-Lachaise* не е само список на мртви, туку топографија на културното паметење. Тие се библиотека без полици, музеј без ѕидови, градски архив во кој документот е гроб.

Затоа фланерот во *Père-Lachaise* не шета само меѓу гробови. Тој шета меѓу слоеви на француската и европската културна самосвест. Гробот на писател, музичар или револуционерна фигура таму не е само приватно место на починка, туку јавен знак. Мртвиот станува соговорник на градот. Ова не значи дека приватната жалост исчезнува; напротив, таа се преклопува со јавната меморија. Но во *Père-Lachaise* приватното и културното постојано се допираат: нечиј гроб е истовремено семејно место и културна адреса.

Токму затоа *Père-Lachaise* е силен пример за гробиштата како урбана хетеротопија. Тие се дел од Париз, но Париз во нив станува друг. Градот на движењето, политиката, литературата, револуцијата, љубовта, боемијата и капиталот овде се претвора во град на траги. Бодлеровиот Париз, Бењаминовиот Париз на пасажите, Арагоновиот надреалистички Париз и Сартровиот егзистенцијалистички Париз можат да се почувствуваат на овие гробишта како сенки на една иста урбана митологија.

Во тој поглед, *Père-Lachaise* ја потврдува тезата дека гробиштата не се надвор од културата, туку тие се еден од нејзините најсилни простори. Ако Бодлеровиот модернистички поглед ја

бара убавината во минливото, *Père-Lachaise* покажува дека минливото може да добие траење токму преку меморијалниот знак.

Zentralfriedhof: Виена и свеченаша есшешика на смршша

Виенските *Zentralfriedhof* (Централните гробишта во Виена) отвораат сосема поинаква културна слика. Ако *Père-Lachaise* се културен пантеон, *Zentralfriedhof* се град на свечената смрт. Отворени се на 1 ноември 1874 година, во период кога Виена морала да одговори на растот на модерната метропола и на потребата за голем, организиран простор за погребување. Но нивната смисла не се исцрпува во урбанистичката функција. Во Виена смртта добива речиси стил. Таа не е само крај, туку ритуал, јавна форма, музика, архитектура, граѓанска свеченост.

Zentralfriedhof се особено важни затоа што покажуваат дека гробиштата можат да бидат дел од идентитетот на градот. Виена не ја крие смртта само како непријатна нужност; таа ја вградува во својата културна самопретстава. Гробиштата се поврзуваат со музичката меморија, со империјалниот хоризонт, со граѓанското достоинство, со церемонијата, со специфичната виенска чувствителност кон „убавата смрт“, кон крајот што не се поништува, туку се обликува. Во таа смисла, *Zentralfriedhof* се простор каде што смртта се изведува како културна форма.

Оваа виенска естетизација на смртта не треба да се сфати како површна театралност. Напротив, во неа има длабока амбивалентност. Виена, особено во модернистичкиот и постимперијалниот контекст, често се појавува како град на распад, саморефлексија, крај на еден свет, културна префинетост што ја чувствува сопствената историска исцрпеност.

Zentralfriedhof не се интимни само во семејна смисла; тие се интимни како градска самосвест. Таму Виена се среќава со своите мртви како со сопствениот хор. Композиторите, уметниците, јавните фигури, граѓаните, непознатите, различните верски и културни слоеви – сите тие го создаваат впечатокот дека гробиштата се една голема партитура на градската меморија. Во *Père-Lachaise* гробот често станува културен знак; во *Zentralfriedhof* тој станува дел од свечен поредок, од музичко-ритуална целина.

Токму затоа Виена нуди посебен модел на урбано *memento mori*. Таму потсетувањето на смртта не е грубо, ниту драматично, туку ритуално смирено и естетски посредувано. Смртта не е истуркана од културата, туку внесена во нејзиниот стил. Гробиштата ја покажуваат способноста на градот да ја направи конечноста дел од својата форма, а не само од својата администрација. Во нив се гледа дека културата не го надминува крајот, туку може да му даде достоинство, ритам и облик.

Ако Париз ја претвора смртта во јавна културна меморија, Виена ја претвора во свеченост на траењето. Во Париз фланерот чита имиња како културни адреси; во Виена тој се движи низ еден речиси музички поредок на паметењето. Таму гробиштата не се само простор на тишина, туку простор каде тишината има тон.

Highgate: Лондон и готската топографија на минливоста

Highgate Cemetery во Лондон отвора трет модел: гробиштата како готска топографија на времето, распаѓањето и природата што ја презема архитектурата. *Highgate* се отворени во 1839 година како едно од таканаречените „*Magnificent Seven*“ гробишта, изградени за да одговорат на сериозниот недостиг на погребен простор во Лондон. Нивната важност не е само во познатите личности што се погребани таму, туку во начинот на кој тие го претвораат викторијанскиот однос кон смртта во просторна атмосфера.

Highgate не ја организираат смртта првенствено како пантеон, ниту како свечена метрополска церемонија, туку како предел на минливоста. Таму архитектурата, дрвјата, мовта, сенките, камените скали, катакомбите, готските форми и обраснатите патеки создаваат чувство дека времето не е само запишано на плочите, туку работи врз самиот простор. Во *Highgate* смртта не стои само во натписот; таа е во влажниот камен, во коренот што ја поместува плочата, во зеленилото што ја покрива архитектурата, во патеката што изгледа како да ја враќа културата кон природа.

Овој простор е особено важен за тезата за гробиштата како хетеротопија, затоа што во *Highgate* границата меѓу културното и природното станува нестабилна. Гробиштата се културна организација на смртта, но природата таму постојано го враќа телото, каменот и формата кон распаѓање. Тоа не е спротивност на меморијата, туку нејзина драматизација. Меморијата не е зачувана во стерилна форма; таа старее. Таа се покрива со време. Таа станува дел од пределот.

Highgate се силни затоа што не ја кријат минливоста. Напротив, ја прават видлива. Во многу модерни урбани простори стареењето се прикрива: фасадите се чистат, површините се обновуваат, распаѓањето се отстранува. Во *Highgate* распаѓањето станува дел од значењето. Таму гробиштата не се само место каде што се памети крајот, туку место каде што времето е видливо како процес. Каменот старее, натписот избледува, природата расте, алејата се менува. Тоа е *memento mori* не само на човекот, туку и на формата.

Лондонскиот модел затоа е посебен: смртта како готска екологија на меморијата. Не е доволно да се каже дека *Highgate* е „убаво“ или „мистично“ место. Неговата културолошка важност е во тоа што покажува дека меморијата не мора секогаш да биде чиста, уредна и монументална. Таа може да биде обрасната, влажна, сенковита, распадната, но токму затоа длабоко вистинита. *Highgate* нè потсетува дека гробиштата не ја укинуваат природата, туку ја признаваат како краен хоризонт на секоја урбана форма.

Во таа смисла, фланерот низ *Highgate* не шета само низ гробишта, туку низ времето како материјална сила. Тој гледа дека секоја културна форма е изложена на стареење. И токму тоа го прави овој простор толку силен: во него градот, кој обично сака да изгледа трајно, модерно и контролирано, се појавува како ранлив. *Highgate* е хетеротопија на ранливата форма.

Staglieno и Cimitero Monumentale: Италија и скулптуралната драматургија на жалоста

Италијанските монументални гробишта, особено *Staglieno* во Џенова и *Cimitero Monumentale* во Милано, отвораат четврти модел: смртта како скулптура, телесност и драматургија на жалоста. *Staglieno* се официјално отворени за јавноста на 1 јануари 1851 година, а денес се препознатливи по својата монументална, неокласична и романтична структура. *Cimitero Monumentale* во Милано, пак, се инаугурирани во 1866 година и од почетокот се замислени како гробишта „отворени за сите миланци“, но со јасна тенденција да станат простор на јавна уметничка и граѓанска репрезентација.

Во овие гробишта смртта не е само запишана; таа е обликувана. Жалоста добива тело. Каменот станува кожа, драперија, рака, лице, поглед, коленичење, последна прегратка. Ако *Père-Lachaise* се културен пантеон, *Zentralfriedhof* свечена партитура, а *Highgate* готска топографија на распаѓањето, тогаш *Staglieno* и *Monumentale* се театри на жалоста во мермер. Таму смртта се претвора во сцена. Но тоа не е сцена во банална смисла; тоа е сцена на последното човечко држење пред крајот.

Италијанските монументални гробишта особено силно ја покажуваат врската меѓу телото и меморијата. Во модерната култура често се мисли дека меморијата е нешто ментално, внатрешно, апстрактно. Но во овие гробишта меморијата е телесна. Таа има лица што плачат, очи што гледаат надолу, ангели што се наведнуваат, жени што тагуваат, фигури што бдеат. Жалоста не е само психолошка состојба, туку скулптурална поза. Смртта не е само крај на телото, туку повод телото повторно да се појави како форма на паметење.

Оваа скулптурална култура на смртта може да биде прочитана и како отпор против исчезнувањето. Таму каде телото исчезнува, уметноста создава друго тело. Не како замена за живото тело, туку како знак на неговата неповторливост. Мермерот не го враќа мртвиот, туку ја задржува драмата на односот. Во една фигура што клечи, што држи венец, што се наведнува над саркофаг, што го покрива лицето, културата ја материјализира невидливата болка. Така гробиштата стануваат музеј на отворено, но не музеј во кој уметноста е одвоена од животот. Напротив, овде уметноста произлегува од животната граница.

Staglieno се особено значајни затоа што во нив скулптурата не ја прикрива смртта, туку ја прави видлива како човечка драма. Аркадите, галериите, гробниците и фигурите создаваат чувство дека човек не оди само низ гробишта, туку низ камена антропологија на жалоста. Секоја скулптура е обид болката да добие форма, а формата да ја задржи врската со оној што исчезнал. Затоа *Staglieno* не е само уметнички значаен простор; тој е културолошки важен затоа што покажува како една урбана заедница ја претвора смртта во јавна уметност на сеќавањето.

Секако, овие монументални гробишта отвораат и критичко прашање: дали уметничката форма смртта ја прави достоинствена или ја естетизира до степен на прикривање? Дали рас-

кошот на гробот ја чува меморијата или ја претвора жалоста во статус? Ова прашање не треба да се избегне. Во италијанскиот модел јасно се гледа дека смртта не ги брише социјалните разлики. Напротив, тие често продолжуваат во камен. Но ова не ја поништува културната вредност на просторот. Само нѐ потсетува дека гробиштата, како и градот на живите, се места каде меморијата, класата, вкусот и моќта се испреплетуваат.

Ако *Highgate* ја покажуваат смртта преку распаѓањето на формата, *Staglieno* и *Monumentale* ја покажуваат преку нејзиното уметничко згуснување. Таму каде што Лондон дозволува природата да ја преземе архитектурата, Италија ја става архитектурата и скулптурата во служба на траењето. Двата модела се различни, но и двата зборуваат за истото: дека гробиштата се простор во кој градот се обидува да го направи крајот читлив.

Европската некропола како културна карта на смртта

Овие примери покажуваат дека европските гробишта не се еднообразни простори. Токму оваа различност е важна. Таа покажува дека смртта не е само универзален биолошки факт, туку и културно обликувана стварност. Сите луѓе умираат, но не сите култури ја сместуваат смртта на ист начин. Не сите градови ѝ даваат ист простор, ист јазик, ист ритам, ист материјал, иста видливост. Во еден град смртта станува јавна културна меморија; во друг – свечена церемонија; во трет – сенковит предел на времето; во четврт – мермерна драма на жалоста. Затоа културолошкото читање на гробиштата е читање за тоа како градот ја разбира човечката конечност.

Европските гробишта се повеќе од простори на мртвите. Тие се простори во кои Европа ја покажува својата културна способност да ја обликува смртта без целосно да ја прикрие. Во нив се гледа дека смртта може да биде пантеон, свеченост, сенка, скулптура, градина, архива, молитва, тишина, прошетка. Секоја од овие форми е различен одговор на истата човечка вистина: дека животот поминува, но културата не дозволува тој да помине без трага.

Заклучок: градот се чита и преку неговите мртви

Сериозното читање на европскиот град мора да ги вклучи и неговите гробишта. Без нив градот се чита само половично: како простор на живите, но не и како простор на паметењето; како сцена на сегашноста, но не и како талог на минатото; како систем на функции, но не и како заедница на конечни суштества. Градот на живите е само привремена површина врз многу поголемиот град на мртвите. Живите го населуваат градот во мигот, додека мртвите ја сочинуваат неговата наталожена меморија, неговата длабочина, неговото невидливо мнозинство.

Во тој поглед, гробиштата не ја намалуваат урбаноста, туку ја продлабочуваат. Тие го спасуваат градот од неговата плитка самодоволност. Го потсетуваат дека не е само машина за движење, потрошувачка и продуктивност, туку место на потекло, наследство, должност и ко-

нечност. Го враќаат кон човечката мера. Во свет што сè повеќе ја заменува меморијата со видливост, гробиштата остануваат простори на бавна меморија. Во култура што ја слави непрекинатата обновливост, тие стојат како сведоштво дека не сè може да се обнови, замени или избрише. Во град што често живее како да нема смрт, тие ја чуваат вистината дека животот добива смисла токму преку свеста за својот крај.

Затоа фланерот низ градот на мртвите не е човек што се оддалечува од животот, туку човек што го чита животот од неговата граница. Тој знае дека гробиштата не се празнина во градот, туку место каде што градот станува најискрен. Таму урбаноста престанува да биде само брзина и станува созерцание; престанува да биде само видливост и станува меморија; престанува да биде само простор на живите и станува заедница со отсутните. Да се шета низ гробишта значи да се чита градот во неговиот најтивок, но можеби најчовечки облик.

Градот, конечно, се чита и преку неговите мртви. Не затоа што смртта е неговата последна негација, туку затоа што таа е неговиот скриен хоризонт. Гробиштата покажуваат дека секоја култура е, меѓу другото, начин на кој живите се однесуваат кон оние што повеќе не се меѓу нив. А таму каде што мртвите се запаметени, градот не е само населба, туку заедница. Таму каде што гробиштата се читаат, урбаноста не е само простор на животот, туку и достоинствено паметење на неговата конечност.

Литература

Ariès, Philippe. 1974. *Western attitudes toward death: From the Middle Ages to the present* (P. M. Ranum, Trans.). Maryland: Johns Hopkins University Press.

Baudelaire, Charles. 1964. *The painter of modern life and other essays* (J. Mayne, Trans.). London: Phaidon Press.

Benjamin, Walter. 1997. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism* (H. Zohn, Trans.). London: Verso.

Calvino, Italo. 1974. *Invisible cities* (W. Weaver, Trans.). New York: Harcourt Brace Jovanovich.

De Certeau, Michel. 1984. *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.

Foucault, Michel. 1986. "Of other spaces" (J. Miskowiec, Trans.). In *Diacritics*, *16* (1), 22-27. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. & Trans.). Illinois: University of Chicago Press.

Heidegger, Martin. 1962. *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). New York: Harper & Row. (Original work published 1927).

Musil, Robert. 1995. *The man without qualities* (S. Wilkins & B. Pike, Trans.). New York: Alfred A. Knopf. (Original work published 1930 – 1943).

Nora, Pierre. 1989. "Between memory and history: Les lieux de mémoire" (M. Roudebush, Trans.). *Representations*, 26, 7-24. Berkeley: University of California Press.

Poe, Edgar Allan. 1840. "The man of the crowd". *Burton's Gentleman's Magazine, 7*(6), 267-270. Philadelphia: William Evans Burton.

Vlatko Delovski

A Flâneur through the City of the Dead: Cemeteries as Urban Heterotopia (Towards a Cultural Reading of Death, Memory, and Urban Space)

(Summary)

Cemeteries constitute a significant space for understanding the relationships between death, memory, and urban culture. Reading them as an "invisible city" reveals the memorial dimension of urbanity: through spatial arrangements, grave markers, and practices of remembrance, a community shapes its relationship with those who are absent. From this perspective, cemeteries constitute an urban heterotopia that belongs to the city while interrupting its everyday rhythm and opening up a different experience of time and finitude.

Drawing on Foucault's understanding of heterotopia, the figure of the flâneur in Baudelaire and Benjamin, and de Certeau's reflections on walking as a spatial practice, the paper develops a cultural interpretation of walking through cemeteries. The flâneur through the city of the dead emerges as a reader of traces: names, photographs, epitaphs, and material signs of transience hold his attention. Such movement acquires a contemplative and ethical dimension, as reading space entails attending to the singularity of a life once lived and acknowledging the limits of one's own understanding.

Connecting cemeteries with collective memory and the principle of *memento mori* demonstrates that remembrance is sustained through concrete places and repeated gestures of care. Visiting graves, reading inscriptions, and tending burial sites renew the relationship between the living and the dead, while the presence of death in urban space makes finitude part of everyday cultural experience.

The examples of *Père-Lachaise*, *Zentralfriedhof*, *Highgate*, *Staglieno*, and *Cimitero Monumentale* reveal different forms of memorial and aesthetic mediation of death: a cultural pantheon, civic solemnity, Gothic transience, and the sculptural expression of mourning. The analysis suggests that cemeteries deepen our understanding of the city as a community whose continuity extends beyond its present inhabitants. Their place in urban culture is defined by their capacity to connect space, remembrance, and an awareness of human finitude.

Keywords: cemeteries, urban heterotopia, flâneur, collective memory, *memento mori*, urban culture, death

УДК 791.228:82-343

Жарко Иванов
ORCID ID: 0009-0002-5039-715X

ОД МЕТАМОРФОЗАТА ВО СКАЗНАТА ДО ПРЕОБРАЗЛИВОСТА НА ВИЗУЕЛНАТА ФОРМА ВО АНИМИРАНИОТ ФИЛМ

Клучни зборови: метаморфоза, сказна, анимација, адаптација, преобразливост

Вовед

Во сказната преобразбата може да се случи во една реченица. Ликот може да се претвори во животно или растение, предмет да оживее, а преобразениот јунак подоцна да се врати во својот првобитен облик. Иако самата преобразба може да биде опишана само со неколку зборови, нејзините последици можат да го определат понатамошниот тек на раскажувањето. Анимираниот филм, пак, овозможува да се прикаже самиот процес на преобразба: еден облик може постепено да преминува во друг, да се задржи во меѓусостојба, да се распадне или да остане непроменет додека просторот околу него се преобразува. Оттука произлегува прашањето на трудот: кога видливата промена во анимацијата може да се определи како метаморфоза, а кога станува збор за поширока преобразливост на визуелната форма?

Прашањето е важно и за адаптацијата. Во книжевниот текст промената може да биде именувана или опишана, сценариото ја расчленува на дејства, а филмот ја обликува преку траењето, сликата и движењето. Во оваа анализа ќе го разгледаме преминот меѓу медиумите, наместо да го мериме степенот на верност кон книжевниот извор: што се задржува од мотивот, на кој начин сценариото го расчленува и како анимацијата го преобликува преку сликата, движењето и траењето (Stam, 2000: 54–57; Hutcheon, 2006: 6–8).[1]

[1] Под адаптација овде не подразбираме процена на верноста кон книжевниот извор. Стам тврди дека „делумната убедливост на 'верноста' не треба да нè наведе да ја прифатиме како исклучив методолошки принцип“ (Stam, 2000: 55), додека Хачион адаптацијата во форма на производ ја определува како „најавена и опсежна транспозиција на определено дело или дела“ и веднаш ја поврзува со процесот на „транскодирање“ (Hutcheon, 2006: 7). Сите цитати од извори на странски јазици се дадени во превод на авторот на македонски јазик, освен ако не е наведено поинаку.

Метаморфозата има истакнато место во поетиката на сказната. Кајоа ја нагласува природноста на чудесното во нејзиниот свет: „Сказната се одвива во свет во кој волшепството се подразбира, а магијата е правило“ (Caillois, 1966: 8). Слично, Тодоров забележува дека во чудесното „натприродните елементи не предизвикуваат никаква посебна реакција ниту кај ликовите ниту кај имплицитниот читател“ (Todorov, 1975: 54). Во морфологијата на Проп функцијата XXIX е трансфигурација: „На јунакот му се дава нов облик“ (Пропп, 1928: 71). Марина Ворнер оди пошироко кога забележува дека „метаморфозата ја определува сказната“ (Warner, 1995: xv-xvi).[2]

Во анимацијата формата станува уште поподложна на промена. Ејзенштајн ја издвојува „способноста динамички да се прими која било форма“ (Эйзенштейн, 1985: 221), а Пол Велс вниманието го насочува кон „флуидната апстрактна фаза меѓу непроменливите својства на сликите пред и по преминот“ (Wells, 1998: 69). Собчак линијата ја определува како „концептуален метаобјект што постои само како идеја или графичка претстава“ (Sobchack, 2008: 251), додека Квист при анализата на *ani-morph* предлага „целосно каталогизирање на нивните последователни фази“ (Quist, 2017: 7). Преминот меѓу формите веќе е предмет на теориско разгледување; интервалот на преобразбата што го користиме подоцна служи како аналитички поим, а не како нов назив за *morph*-меѓуфазата.[3]

За потребите на анализата, преобразба означува секоја релевантна видлива или наративна промена, а под преобразливост ја подразбираме поширокатa способност на анимацијата да прикажува промени на телото, предметот, просторот, графичкиот третман или материјалната организација. Поимот метаморфоза го употребуваме за случаите во кои низ промената може да се следи препознатлив континуитет на еден ентитет додека неговата морфологија се менува.[4]

Трите филма ги анализираме по редослед што овозможува ова разграничување постепено да се прецизира. Во „Вида и Добре“ се јавуваат најразновидни облици на промена: локални *morph*-премини, распаѓање, оформување и прередување на *cut-out* елементи. „Змијулче“ покажува дека просторот и начинот на неговото прикажување од гледиштето на животното можат темелно да се изменат без морфолошка преобразба на ликот. Во „Кружно пату-

[2] Кај Проп трансфигурацијата ја означува промената на обликот на јунакот (Пропп, 1928: 71). Формулацијата на Ворнер ја користиме за да укажеме на поширокатa отвореност на сказната кон преминување меѓу облици и состојби, а не како тврдење дека секоја сказна нужно содржи телесна метаморфоза.

[3] Поимите *morph* и *ani-morph* ги задржуваме во значењето што го имаат во теоријата на анимацијата. Интервалот на преобразбата во овој труд служи за споредување на книжевната, сценариската и филмската организација на истиот премин, а не како замена за постојните поими кај Велс, Собчак и Квист.

[4] Ова е работна дефиниција за анализираниот корпус. Со неа ја разграничуваме промената на морфологијата на препознатлив ентитет од промените што го зафаќаат просторот, графичкиот третман или распоредот на материјалните елементи.

вање на сенката“ континуитетот на Круме при преобразбата од човек во дрво овозможува попрецизно да се следат почетокот на промената, задржаните белези, меѓусостојбите и нејзиниот исход. Анализата се темели врз завршените филмови, книжевните текстови и достапните сценариски и претпродукциски материјали; податоците за продукцискиот процес ги користиме само таму каде што се посебно означени. Временските ознаки се однесуваат на копиите од филмовите анализирани за ова истражување.

Преобразливоста на формата и морфолошката нестабилност во „Вида и Добре“

Преминот од „Загадочноста на најблиското“ кон „Вида и Добре“ минува низ повеќе фази. Во прозниот текст Вида и Добре се поставени во структурата на сказната: Добре, сиромашен овчар што го знае немуштиот јазик, влегува во низа искушенија со помош на благодарните животни, а трите последователни скривања водат од далечните височини и морските длабочини до телото на Вида, каде што тој се претвора во шнола во нејзината коса. Последната преобразба го нагласува парадоксот содржан во насловот – најтешко се забележува она што е најблиску.

Во процесот на адаптација оваа фабуларна основа постепено се преобликува. Александар Прокопиев, пишувајќи во 2018 година за соработката со Владимир Лукаш, забележува дека „сценариото, особено она за цртан филм, сака да си игра, да се дополнува, доизмислува“, а за „Вида и Добре“ додава: „како ќе ја раскажеме, нацртаме, измениме... во тоа ќе биде нашата автентичност“ (Прокопиев, 2018). Раните продукциски материјали сè уште ја задржуваат препознатливата фабуларна поставеност: каталогот ја претставува Вида како „необична принцеза“, а Добре како „сиромашен овчар што тргнува да го освои нејзиното срце“ (Macedonian Film Agency, 2017: 95). Во режисерската експликација од 2016 година Лукаш наведува дека „во сценариото за Вида и Добре се користени наративни елементи земени од неколку македонски волшебни приказни“ и дека тие служат „како поттик за индивидуална надградба“ (Лукаш, 2016).

Промената е видлива уште пред појавата на Вида. Приближно меѓу 00:58 и 01:08 механичкиот предмет насочен кон дрвото ја менува конфигурацијата: горниот дел се отвора, добива пропелерски лопатки и го подига човекот од земјата. Истиот предмет останува препознатлив во текот на преобразбата; морфологијата и функцијата се менуваат паралелно. Ова е локална метаморфоза според потесното определување на поимот што го применуваме во оваа анализа.

Филмот е реализиран со рачно исечени цртани елементи, а анимацијата е изведена во техниката *cut-out* стоп-анимација на повеќе стаклени површини. Во режисерската експликација Лукаш предвидува дека „сетовите ќе бидат направени од повеќе слоеви стаклени површини“ што ќе можат да се поместуваат „за менување на длабочината на просторот“ (Лукаш, 2016). Рамните елементи можат да се одвојува-

ат, преклопуваат и повторно да се составуваат; нивната физичка издвоеност се користи при обликувањето на сликата.[5]

Најмногу промени се јавуваат во CHAOS. Околу 03:44-03:50 бела, насмеана човечка фигура постепено ја губи контурата: површината се исполнува со обоени траги, телото потемнува и на крајот се распаѓа во фрагменти. На крајот не се оформува ново стабилно тело, па попрецизно е да се зборува за распаѓање на формата. Веднаш потоа, околу 03:52-04:04, од органска маса краткотрајно се оформуваат животински и антропоморфни облици што повторно исчезнуваат. Подолгиот отсек го определуваме како морфолошка нестабилност: формите се оформуваат, се деформираат и исчезнуваат без да се воспостави јасен премин од една стабилна морфологија во друга.[6]



Слика 1. „Вида и Добре“: локална метаморфоза на механичкиот предмет (горен ред) и распаѓање на човечката фигура во CHAOS (долен ред).

На почетокот на INTERMEZZO, околу 04:20, се јавува трет вид промена. Зелената глава, црвениот долен сегмент и органската форма над нив се раздвојуваат и повторно се распоредуваат, но поединечните делови остануваат препознатливи. Се менува нивниот меѓусе-

[5] Под *cut-out* стоп-анимација подразбираме анимација на рамни, физички издвоени елементи што се поместуваат кадар по кадар. Во „Вида и Добре“ елементите се наменски цртани и рачно сечени.

[6] Морфолошка нестабилност е работен описен термин за секвенци во кои облиците краткотрајно се оформуваат, се деформираат, се распаѓаат или исчезнуваат без да се воспостави јасен премин од една стабилна морфологија во друга.

бен распоред, а обликот на поединечните делови останува непроменет. Таквото прередување на физичките елементи го овозможува техниката на исечоци и треба да се разликува од метаморфозата.

Преобразливоста во „Вида и Добре“ се забележува и во целокупниот визуелен изглед на филмот: темниот силуетен пролог, посветлите надворешни сцени, зелено-црниот подземен простор и подоцнежните фронтални композиции имаат различни текстури и ритми. Затоа филмот е соодветен почетен пример: предметот може да ја смени морфологијата и функцијата, фигурата да се распадне, од неопределена материја привремено да се оформи тело, а физичките делови да се предат. Метаморфозата е само една од тие можности.

Преобразбата на просторот, гледиштето и границата на метаморфозата во „Змијулче“

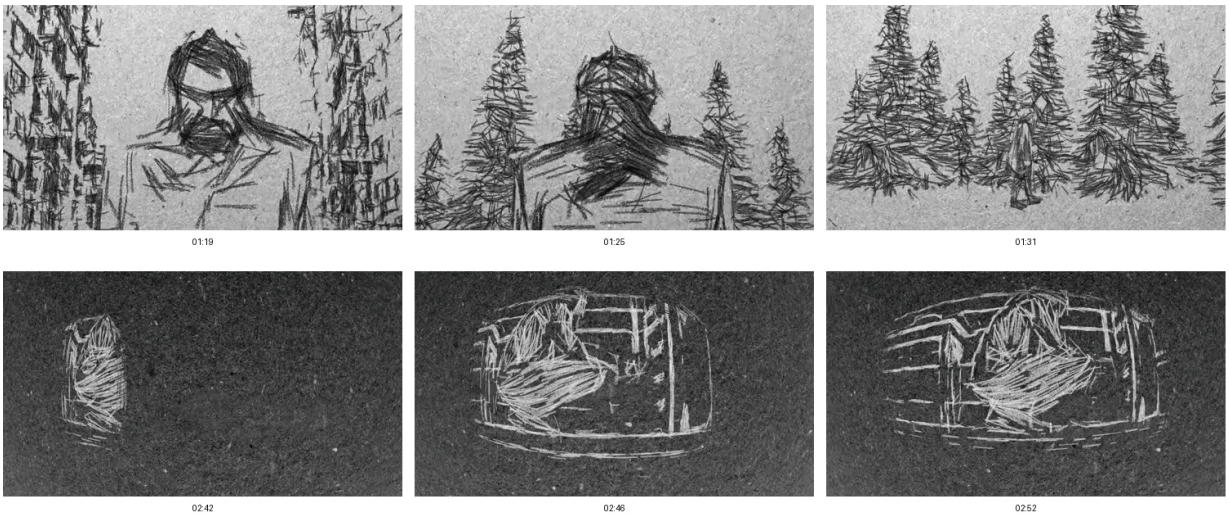
„Змијулче“ тргнува од материјал карактеристичен за сказната, поврзан со змијата, немуштиот јазик и тајната комуникација меѓу човекот и животното. Расказот започнува со формулата „Оваа бајка не се кажува во близина на застојана вода...“ (Прокопиев, 2016: 17), а врската меѓу човекот и змијулчето се гради постепено: „Сега, по пет години заеднички живот, имаа меѓусебна доверба како меѓу најблиски“ (Прокопиев, 2016: 17). И комуникацијата се воспоставува постепено: остар краток свиреж значи „дојди“, долг развлечен – „ти носам храна“, а два едномерни – „подигни се“ (Прокопиев, 2016: 17). Така чудесното станува дел од секојдневниот близок однос меѓу човекот и змијулчето.

Сценариото го прикажува повлекувањето од заедницата преку промена на просторот. Откако човекот „го фрла куферот во контејнер“, следува упатството: „позадината се менува од град во шума. Времето се стишува, се слушаат птици“ (Стојановски и Иванов, 2016). Во филмот, приближно меѓу 01:18 и 01:32, човечката фигура останува непроменета додека вертикалните линии на градската архитектура и мрежата на градот постепено се заменуваат со стебла и крошни. Предмет на преобразбата е просторот, а не телото. Согледувањето на Вуд дека во анимацијата просторот може да биде прикажан „во самиот чин на менување“ може директно да се примени на оваа сцена (Wood, 2006: 133).

Следната секвенца покажува дека две последователни визуелни преобразби не мора да образуваат една непрекината метаморфоза. Околу 01:33 елементите на шумскиот пејзаж исчезнуваат, а од 01:34-01:36 куќарката постепено се оформува. Сценариото предвидува шумата „преку цртеж“ да стане трошна дрвена куќарка (Стојановски и Иванов, 2016), но во филмот, меѓу двете состојби, има прекин. Преминот од град во шума е постепена преобразба на истиот визуелен простор; кај преминот од шума кон куќарка, пак, шумската сцена најнапред исчезнува, а потоа се оформува нова слика.

Најзначајната интервенција е субјективното гледиште на змијулчето. Сценариото предвидува „бел молив на црна хартија“, наспроти основниот „црн молив на бела хартија“ (Стојановски

и Иванов, 2016). Во првиот јасен премин, приближно 02:40-02:54, светлата подлога исчезнува, сликата преминува во темно поле, а фигурите и контурите на просторот се појавуваат како светли потези. Морфологијата на суштествата останува препознатлива; се менува начинот на кој е прикажан светот. Во оваа анализа таквата промена ја определуваме како перцептивна преобразба.[7]



Слика 2. „Змијулче“: постепениот премин од град во шума (горен ред) и графичката промена при субјективното гледиште на змијулчето (долен ред).

Истата разлика се забележува и во звучниот слој. Системот на свирежи што го споделуваат човекот и змијулчето е спротивставен на вревата на толпата, спортскиот коментар и навивањето во завршницата. Одлучувачкиот удар не е прикажан директно; тој се сугерира преку звукот, затемнувањето и монтажниот прекин. Овој пример јасно ја покажува границата меѓу визуелната преобразба и метаморфозата: промената на сликата или звукот може да биде значителна, а сепак да не ја менува морфологијата на прикажаниот ентитет.

[7] Поимот перцептивна преобразба го користиме како работна определба за промена во начинот на кој е прикажан светот, без притоа нужно да се менува морфологијата на прикажаниот ентитет. Определбата се надоврзува на разгледувањето на филмското гледиште кај Браниган, според кого „гледиштето станува функција на позицијата на хипотетичкиот набљудувач“ (Branigan, 1984: 6). Терминот перцептивна преобразба, сепак, го употребуваме како работна определба во оваа анализа.

Од мотивот на дрвото до интервалот на преобразбата во „Кружно патување на сенката“

Во „Кружно патување на сенката“ најнепосредно може да се следи преминот од книжевен мотив до телесна метаморфоза. Во адаптацискиот процес се поврзуваат расказот на Димитар Солев, авторската сказна и сценариото на Александар Прокопиев и анимираниот филм. Кај Солев дрвото е жив знак на грижата за мртвиот син: „Круме засади дрвце над гробот од Митруша. Во лето е умрен, си викаше, нека му држи сенка“ (Солев, 1988: 299). Наспроти мермерните „студеножили замени за топлокрвните загуби“ (Солев, 1988: 300), фиданката расте, бара грижа и создава сенка. Круме на крајот решава повеќе да не го преместува Митруш: „Па макар градот се урнал од ширење“ (Солев, 1988: 306).

Прокопиев го внесува овој мотив во текст што уште од почетокот непосредно се поврзува со анимацијата: „Оваа бајка се кажува на љубител на анимиран филм“ (Прокопиев, 2011: 44). Фиданката почнува да се движи – „на гранката од фиданката пораснува ливче, едно-две“ (Прокопиев, 2011: 44) – а во сценариото растењето е прикажано во неколку последователни фази: Круме „во рака држи младо дрвце со корен, видливо е растење на ливчињата на дрвцето“, потоа „една гранка од дрвцето полека расте и се обвиткува околу раката на човекот“ (Прокопиев, 2011а). Марта Маркоска веќе ја анализира врската Солев – Прокопиев – филм и завршната преобразба на Круме, забележувајќи дека „неговото истрошено тело полека се трансформира во дрвото кое опсесивно го сади одново и одново“ (Маркоска, 2013). Во оваа анализа се задржуваме на конкретното времетраење и графичкото обликување на преминот.

Во филмот преобразбата не се одвива како една долга непрекината *morph*-секвенца. Првата етапа започнува околу 04:57-05:01: тенка линија налик на фиданка се искачува по грбот и рамениците на Круме, додека човечката силуета останува целосно препознатлива. Потоа монтажата преминува на гробиштата, патеката и дрвото. Околу 05:57-05:58 во линиите на кората повторно почнува да се распознава лицето на Круме. Во првата етапа линијата налик на фиданка навлегува во човечката фигура; во втората лицето на Круме почнува да се издвојува во линиите на кората.

Најзначајниот дел се наоѓа приближно меѓу 06:02 и 06:12. Очите, носот, устата и старечките брчки се препознатливи, но не оформуваат целосно издвоено човечко лице. Во истите потези се распознаваат и жлебовите на кората; брчките преминуваат во линиите на кората од стеблото, а затемнувањата околу очите се дел и од човечкиот израз и од текстурата на стеблото. Во оваа кратка меѓусостојба истовремено се распознаваат човечките црти и белезите на дрвото. Лицето сè уште е препознатливо, иако неговите контури веќе се слеваат со кората. Тука е особено значајно тврдењето на Собчак дека „линијата во движење […] секогаш е пожива и позависна од конкретните околности отколку што би сугерирала нејзината геометрија“ (Sobchack, 2008: 251), што е непосредно применливо на

преминот меѓу лицето на Круме и кората на дрвото. Во филмот истиот потег на моливот може да му припаѓа и на лицето и на кората. Грубата, растреперена и често недовршена линија не ги одделува строго лицето и кората; човечката физиономија не мора да исчезне одеднаш за да започне оформувањето на дрвото.

Од околу 06:15 лицето постепено престанува да се издвојува како посебна форма, а околу 06:22-06:23 неговите црти веќе се слеваат со стеблото. Од 06:25 до 06:36 дрвото конечно се оформува. Во интервалот на преобразбата можат јасно да се издвојат четири моменти: контактот на линијата налик на фиданка со телото; задржувањето на човечкиот идентитет; средишната фаза во која истовремено се распознаваат човечките црти и белезите на дрвото; исчезнувањето на лицето и конечното оформување на дрвото. Интервалот е распределен низ повеќе монтажно одделени кадри, но меѓу нив останува морфолошка и наративна врска.[8]



Слика 3. „Кружно патување на сенката“: контактот на линијата налик на фиданка со телото, истовременото распознавање на човечките црти и белезите на кората и постепеното исчезнување на човечката физиономија.

Токму овој пример ја покажува разликата меѓу трите филма. Во „Вида и Добре“ фигура може да се распадне и да го изгуби идентитетот; во „Змијулче“ се менуваат просторот и начинот на прикажување од гледиштето на змијулчето, додека ликовите остануваат морфолошки препознатливи; кај Круме човечкиот идентитет се задржува доволно долго за преминот да се препознае како метаморфоза. Кај Солев дрвото е мотив на грижа и сенка, кај Прокопиев растењето станува дел од сказната, сценариото го разработува во низа дејства, а филмот го прикажува преминот во кој Круме веќе не е целосно човек, а сè уште не е само дрво.

Заклучок

Анализите покажуваат дека преобразливоста на визуелната форма во анимираниот филм опфаќа поширок спектар на промени отколку метаморфозата. Разликата станува појасна кога промената се разгледува како процес, а

[8] Фазите на преобразбата не се прикажани во еден непрекинат кадар, но меѓу нив се задржуваат морфолошката и наративната врска.

не само преку почетната и конечната состојба. Во „Вида и Добре“ се јавуваат различни видови преобразба: локална метаморфоза, распаѓање, краткотрајно оформување и прередување на материјалните елементи. „Змијулче“ покажува дека просторот и начинот на кој тој е прикажан од гледиштето на ликот можат значително да се изменат без промена на неговата морфологија. Во „Кружно патување на сенката“, пак, најјасно се следи континуитетот на истиот ентитет при преминот во друга форма.

Метаморфозата затоа ја определуваме како промена на морфологијата при која се задржува препознатливиот континуитет на ентитетот. При распаѓањето почетната форма може да исчезне без да се оформи нова; прередувањето го менува распоредот на постојните делови; просторната преобразба се однесува на промена на просторот околу фигурата; перцептивната преобразба го менува начинот на кој е прикажан тој простор. Со ова разграничување попрецизно може да се опише како анимацијата го преобликува книжевниот мотив.

Интервалот на преобразбата најјасно може да се проследи кај Круме. Тој овозможува преобразбата да се следи како мотив во книжевниот текст, како расчленето дејство во сценариото и како временски процес во филмот. Примерот покажува дека фазите на преобразбата можат да бидат монтажно раздвоени и дека во средишниот дел истовремено можат да останат препознатливи човечките црти и белезите на дрвото. На тој начин анализата попрецизно разграничува што се менува, што останува препознатливо и колку трае преминот меѓу двете состојби.

Корпусот е ограничен на три кратки македонски анимирани филма и нивните достапни книжевни и сценариски материјали. Пошироко истражување би можело да провери дали овие разграничувања се применливи и на други анимациски техники и адаптациски односи. Во разгледаните примери преминот од сказната кон анимираниот филм покажува дека преобразбата не се пренесува непроменета од еден медиум во друг: нејзиниот облик, траење и визуелно обликување зависат од можностите на медиумот во кој се остварува.

Литература

Лукаш, Владимир. 2016. *Режисерска експликација (работен наслов): Вида и Добре*. Необјавен проектен документ, 28 февруари 2016.

Маркоска, Марта. 2013. „Кружно патување: од литературата до анимираниот филм и назад“, ВО *Блесок*, бр. 90,

https://blesok.mk/mk/литература/кружно-патување-од-литературата-до-ан/, посетено на: 25.09.2026.

Прокопиев, Александар. 2011. *Човечулец*. Скопје: Магор.

Прокопиев, Александар. 2011а. *Кружно патување на сенката, сценарио за краток анимиран филм*. Необјавен ракопис.

Прокопиев, Александар. 2016. *Човечулец (бајки од левиот ѓеб)*, 3. дополнето изд. Скопје: Магор.

Прокопиев, Александар. 2018. „Лукаш“, ВО *Нова Македонија*, 18 јули 2018, https://novamakedonija.com.mk/prilozi/lik/лукаш/, посетено на: 25.09.2026.

Пропп, Владимир Яковлевич. 1928. *Морфология сказки*. Ленинград: Academia.

Солев, Димитар. 1988. „Кружно патување на сенката“, ВО *Одбрани дела*. Скопје: Наша книга.

Стојановски, Кристина и Иванов, Жарко. 2016. *Змијулче, сценарио за краток анимиран филм*. Необјавен работен материјал.

Эйзенштейн, С. М. 1985. „Дисней“, ВО *Проблемы синтеза в художественной культуре*, 209-284. Москва: Наука.

Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York: Mouton.

Caillois, Roger. 1966. “De la féerie à la science-fiction”, IN *Anthologie du fantastique*, 7-24. Paris: Gallimard.

Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Macedonian Film Agency. 2017. *Macedonian Films 2016/2017*, Skopje: Macedonian Film Agency,

https://filmfund.gov.mk/wp-content/uploads/2020/04/FFM-2017-za-web.pdf, посетено на: 26.09.2026.

Quist, Amanda M. 2017. “Developing Expressive Ani-Morphs”, IN *Animation*, 12 (1), 7-27. London/Los Angeles, CA: SAGE Publications.

Sobchack, Vivian. 2008. “The Line and the Animorph or ‘Travel Is More than Just A to B’”, IN Animation, 3 (3), 251–265, https://doi.org/10.1177/1746847708096728. London / Los Angeles, CA: SAGE Publications.

Stam, Robert. 2000. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, IN *Film Adaptation*, ed. James Naremore, 54-76. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Warner, Marina. 1995. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage.

Wells, Paul. 1998. *Understanding Animation*. London and New York: Routledge.

Wood, Aylish. 2006. “Re-Animating Space”, IN *Animation*, 1 (2), 133-152. London/Los Angeles, CA: SAGE Publications.

Филмографија

Виga и Добре (The Princess and the Shepherd). Режија: Владимир Лукаш. Сценарио: Владимир Лукаш, Александар Прокопиев. Македонија, 2020, 8 мин.

Змијулче (Snakelet). Режија: Кристина Стојановски, Крсте Господиновски, Жарко Иванов. Сценарио: Кристина Стојановски и Жарко Иванов, според расказот на Александар Прокопиев. Македонија, 2019, 10 мин.

Кружно патување на сенката (Round Trip). Режија: Жарко Иванов. Сценарио: Александар Прокопиев. Анимација: Александар Зафировски. Македонија, 2013, 7 мин.

Zharko Ivanov

From Metamorphosis in the Fairy Tale to the Mutability of Visual Form in Animated Film

(Summary)

This article examines the relationship between metamorphosis and the broader mutability of visual form through three Macedonian short animated films – *The Princess and the Shepherd*, *Snakelet*, and *Round Trip* – together with their literary, screenplay, and available pre-production materials. The analysis distinguishes morphological change in a recognizable entity from transformations affecting space, viewpoint, or material organization. The *Princess and the Shepherd* presents several forms of morphological instability; *Snakelet* demonstrates transformations of space and viewpoint without metamorphosis of the represented character; and *Round Trip* uses the interval of transformation as an analytical concept for tracing the onset, intermediate states, and outcome of a transition. Metamorphosis is therefore treated as a narrower process in which the recognizable continuity of an entity is maintained while its morphology changes, while mutability designates the broader capacity of visual form in animated film to change.

Keywords: metamorphosis, fairy tale, animation, adaptation, mutability

УДК 7.038.55Тек, П.
316.7

Јане Чаловски
ORCID ID: 0009-0000-5620-2451

ПОЛ ТЕК И АНТИБАЈКАТА КАКО КУЛТУРНА СОСТОЈБА (ИЛИ, ЗА ПРОСТОРОТ ПО КРАЈОТ НА УТОПИЈАТА)

Клучни зборови: Пол Тек, антибајка, лиминалност, материјална нестабилност, архивско посредување

Пролог (или една можна скица за антибајка): „Човекот што градел светови што исчезнуваат“

Некогаш живеел еден уметник што не верувал во трајни нешта. Кога бил прашан зошто, велел дека токму во распаѓањето предметите почнуваат да ја откриваат својата вистинска природа.

Често патувал и цртал, а ретко останувал на едно место. Најмногу ги сакал просториte што изгледале како да се наоѓаат помеѓу две состојби: напуштени складишта, темни ходници, празни соби и подруми во кои мирисот на влага, прашина и старост се задржувал подолго од човечкото присуство. Секој простор кој дозволува внатрешниот немир јасно да се отслика, бил негов простор во кој тој можел да ги замисли сите идни привремени светови составени од отфрленото, минливото и трагичното од секојдневниот живот.

Не сакал да победува, ниту да создаде совршен поредок. Неговите светови не нуделе спас, туку привремено засолниште. Наместо цврсти форми, тој создавал траги. Наместо споменици, привремени простори што постоеле само додека не почнат да се распаѓаат.

Луѓето не знаеле што точно гледаат кога се соочувале со неговите дела. Некои мислеле дека се наоѓаат во остатоци од урнатини, други во привремени светилишта. Трети велеле дека тие простори наликуваат на остатоци од некоја одамна исчезната цивилизација. Но уметникот никогаш не нудел конечно објаснување. Верувал дека световите што премногу лесно се објаснуваат, престануваат да живеат. За него, времето не било непријател на

предметите, туку материја низ која тие минуваат. За него времето било како знаење, нецелосно.

Многу од неговите светови исчезнале. Од некои останале фотографии, кратки записи и пожолтени каталози. Од други не останало речиси ништо. Но токму преку нивното исчезнување приказната за уметникот продолжила да опстојува. Не како легенда за голем победник, туку како приказна за некој што научил дека минливоста не е спротивност на присуството, туку негов најкревок облик.

Вовед

Во прологот на овој текст, токму во форма на кратка скица, замислена е една можна антибајка произлезена од соочувањето со делото и наративот на Пол Тек. Позицијата е намерно двојна: Тек е предмет на анализа, но и фигура преку која, како уметник, се преиспитуваат фрагментарноста, недовршеноста, архивирањето и можноста нешто да продолжи да дејствува по исчезнувањето на неговата првобитна форма.

Особено значајна за ова истражување е амбиенталната и органски развивана инсталација *Pyramid/A Work in Progress* (Moderna Museet, Стокхолм, 1971 – 1972), посредно достапна: преку фотографска документација, белешки и писма на самиот Тек, како и преку толкувањата на историчари на уметноста, меѓу кои и Сузане Нојбауер. *Pyramid* била изградена како голема, проодна структура од старо дрво, жичана мрежа за кокошарник, весници, партали, лушпи од јајца и многубројни пронајдени предмети и материјали. Низ долг тунел посетителите влегувале во простор во кој Тек и неговите соработници создале шума, морски пејзаж и вулкан од песок. Нејзината порозност не била само метафорична: таа била вградена во материјалите, во колективниот процес на нејзиното создавање и во можноста просторот да биде населуван, менуван и конечно растурен. Делото се разбира како привремена архитектура на колективно искуство, простор на преодност и отворена форма. (Neubauer, 2012: 7-11).

Недовршеноста, привременоста, фрагментарноста и нестабилноста во просторните амбиенти на Тек од седумдесеттите години се поврзуваат и со две други истражувачки линии: едната е теоријата на отворената форма на полскиот архитект, урбанист, педагог и скулптор Оскар Хансен, преку која тој го поместува просторот од завршена композиција кон отворена структура што може да биде населена, изменета и продолжена од други (Hansen, 2005: 12-17); втората линија е поврзана со творештвото и размислувањата на германскиот архитект, писател, педагог и скулптор Паскал Шенинг, поточно со неговиот манифест за кинематографска архитектура (*Manifesto for a Cinematic Architecture,* Лондон, 2006), каде што тој го отвора толкувањето на архитектонскиот простор преку сценографската и наративната перцепција и меморијата (Schöning, 2006: 5-29). Овие концепти тука се поставени како истражувачки рамки преку кои се чита функцијата на делото на Тек во контекст на наративен простор што не зависи од својата физичка поставеност, туку се

преобразува низ времето, меморијата и архивското посредување.[1]

Иако Бетелхајм не ја определува бајката експлицитно како утописка форма, неговото разбирање на нејзината функција содржи јасна утописка димензија: бајката му овозможува на субјектот да замисли дека сегашната состојба може да биде надмината и дека по искушението е можен поинаков, подобар поредок. Нејзината преобразба затоа не е само промена, туку ветување дека преминот може да доведе до разрешување (Bettelheim, 1989: 11). Токму ова ветување е она што антибајката го нарушува. Таа не ја укинува можноста за преобразба, туку сигурноста дека преобразбата ќе заврши со пристигнување во подобар и стабилен поредок.

Пропозицијата „крајот на утопијата“ во овој текст не се разбира како откажување на желбата за поинаков свет, туку како губење на вербата дека таа желба воопшто може да се преведе во рамки на општествено-културолошки, економски и политички очекувања. Кај Тек ова прашање станува особено остро токму во однос на порозните, процесуални и материјално ранливи дела, изложени на постепена промена и исчезнување. Институцијата ветува дека она што надвор од неа е прекарно може во нејзини рамки да добие заштита, континуитет и историско траење; искуството на Тек, меѓутоа, покажува дека ниту влегувањето во институцијата не ја укинува таа прекарност.

Токму во просторот меѓу ветувањето и неговото нецелосно исполнување се препознава болката, но и разочарувањето што го следат односот на Тек кон институциите, како и антибајковитата структура што постепено се појавува во неговиот наратив. Преобразбата останува можна, но повеќе не ветува враќање кон релациска стабилност. Во таа смисла, *Pyramid* не ја претставува утопијата на ефемерното и моменталното заедништво како завршена состојба, туку привремено ја прави возможна како однос.

Дополнително, една од познатите реченици испишани од Тек, „The Wonderful World That Almost Was“, која се среќава во монографијата што ја придружува ретроспективната изложба на Тек во *Witte de With* (Ротердам, 1995 година)[2], а која подоцна Ендру Дурбин ја презема за

---

[1] Хансен и Шенинг се воведени како дел од истражувачката генеалогија на авторот на овој текст, а не како извори или влијанија врз Тек. *Open Form* и *Cinematic Architecture* овозможуваат просторот да се мисли како отворен, временски и подложен на преобразба.

[2] Изложбата *Paul Thek: The Wonderful World That Almost Was* била организирана од *Witte de With Center for Contemporary Art* во Ротердам, каде што била отворена од 3 јуни до 8 октомври 1995 година, по тригодишно архивско истражување на делото на Тек. Како прв сеопфатен преглед на неговото творештво, изложбата обединила зачувани дела, архивски документи, бележници, фотографии, филмови и видеозаписи, но и реконструкции на исчезнати просторни поставки, меѓу кои *The Procession/The Artist's Co-op* (1969) и *Small Paintings* (1980). Изложбата продолжила во *Neue Nationalgalerie* во Берлин, во соработка со *DAAD* (7 декември 1995 – 18 февруари 1996), а потоа била претставена во *Fundació Antoni Tàpies* во Барселона, *Kunsthalle Zürich / Museum für Gegenwartskunst* во Цирих и *MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille* во Марсеј. Каталогот бил објавен во рамки на овој проект и содржи текстови од повеќе автори, како и архивски материјали поврзани со практиката на Тек. За ова истражување, изложбата е зна-

наслов на својата биографија за Питер Хујар и Пол Тек (Durbin, 2026), ја кондензира оваа проблематика. Во слободен превод, „Прекрасниот свет што за малку ќе беше“ не упатува едноставно на изгубена утопија, туку на неостварена можност: свет што бил замислен, започнат, можеби дури и привремено населен, но никогаш целосно реализиран – и чии траги сепак продолжуваат да дејствуваат.

Теориската рамка на трудот, претставена преку гледиштата на Цек Зајпс, Мари-Луиз фон Франц и претходно споменатиот Бетелхајм, затоа нема да ја третира бајката исклучиво како книжевен или фолклорен жанр, туку како културна структура на премин, страв, преобразба и разрешување. Токму затоа поимот „антибајка“ се употребува за моментот кога овие односи остануваат препознатливи, но нивниот исход станува нестабилен: прагот не гарантира пристигнување, фрагментот не се враќа нужно во целина, а исчезнувањето не претставува едноставен крај.

Бајката како концепт-структура

Бајката опстојува и е интересна како современ концепт токму затоа што не е фиксна форма. Зајпс ја нагласува нејзината способност да се адаптира, присвојува и преобразува, преминувајќи од усното и книжевното раскажување кон визуелните уметности, филмот и другите медиуми (Zipes, 2012: xii–xv). Нејзината трајност, според тоа, не зависи од непроменлив оригинал, туку од можноста повторно да се активира во нови културни околности. Кај Фон Франц, бајката се чита како архетипска структура што артикулира основни обрасци на човечкото искуство (Von Franz, 1996: 24-27). Нејзиното структурно движење води од почетна состојба, преку перипетија и кулминација, кон разрешница (lysis), која може да биде позитивна или негативна (Von Franz, 1996: 39-40). За ова истражување клучна е токму можноста таквата разрешница да остане несигурна.

Оттука, делото на Тек не се определува како бајка во жанровска смисла. Се чита преку препознатливи односи на премин, страв, телесна и материјална преобразба, загуба и исчезнување. Неговите привремени амбиенти и реликвии создаваат светови во кои нестабилноста не е пречка што треба да се надмине, туку услов на самото искуство. Во оваа рамка Бруно Бетелхајм е корисен во потесна смисла: страшното во бајката може да добие симболичка форма преку која станува возможно соочувањето со стравот (Bettelheim, 1989: 120; според Vom Orde, 2013: 18). Неговиот психоаналитички модел не е преземен како универзално објаснување; се користи само за да се нагласи врската меѓу страшното, преминот и можноста за преобразба.

чајна не само како момент на постхумно препознавање на Тек, туку и како пример за институционално посредување преку кое исчезнатите дела повторно стануваат достапни. Зачуваните предмети, архивските документи и реконструкциите овозможуваат ново читање на неговото творештво, но не ја враќаат првобитната просторна и материјална целина. Токму во оваа разлика меѓу повторната достапност и неможноста за целосно враќање се препознава една од суштинските состојби на антибајката.

Токму затоа Дубравка Угрешиќ не се појавува овде како произволен литературен пример. Во *Баба Јаѓа снесе јајце* таа зема длабоко вкоренета словенска митско-бајковита фигура и ја внесува во современ, постјугословенски простор. Баба Јага – старата жена, вештерката, заканата, но и фигурата што не може целосно да се сведе на една функција – станува начин да се размислува за стареењето, телото, видливоста и маргинализацијата (Угрешиќ, 2009). Овој пример е важен и затоа што ја означува културната позиција од која пристапуваме кон прашањето, пред текстот да премине кон едно сосема поинакво, но лично формативно американско искуство.

Во *She Lost It* (1992), Луиз Буржуа го пренесува текстот преку ситопечат врз ткаенина, од помали свилени изданија до монументална лента долга околу 54 метри, која функционира истовремено како текст, завој, инсталација и перформативен објект. Во кратката парабола, една жена го чека мажот што не се вратил и, како што минува времето, таа станува сè помала, сè додека не биде пронајдена во фотељата со големина на зрно грашок. Трансформацијата не ја ослободува; телото станува мерка на чекањето, отсуството и загубата (Stroud, 2002).[3] Набргу потоа, во 1994 година, беше поставена просторно специфична поставка на Феликс Гонзалес-Торес, составена од нови и веќе постојни дела и реализирана за отворањето на новиот простор на организацијата. Меѓу нив беше и *Untitled (Loverboy)* – просторна инсталација со две прозирни сини завеси поставени на отворени прозорци, кои природното струење на воздухот постојано ги придвижува. Кај Гонзалес-Торес токму ваквата зависност на делото од просторот, времето и променливите услови на неговото појавување отвора поинакво разбирање на материјалноста: како нешто што може да се менува, троши, исчезнува и повторно да се воспоставува, да го преминува прагот на познатото кон неочекуваното, при што љубовта, квир телесноста и загубата не се само теми, туку се впишани во самиот начин на постоење на делото (Stroud, 2002).

Овие искуства не се претходници што неизбежно воделе кон читање на Тек – тоа би било премногу уредна генеалогија. Но во нив се препознава чувствителност што подоцна станува значајна: уметничкото дело не како стабилен автономен предмет, туку како ранлива временска структура. Кај Угрешиќ, Буржуа и Гонзалес-Торес преобразбата се случува преку радикално различни тела, културни позиции и историски искуства. Токму нивната нееквивалентност покажува дека антибајковитото не мора да биде стил или иконографија; може да се појави кога преобразбата престанува да ветува враќање кон стабилна материјална и емотивна целина.

Токму во ова поле на нецелосност повторно се појавува Тек. Неговите просторни амбиенти

[3] Авторот на овој текст имаше неповторлива можност да учествува во продукцискиот процес на ова дело и да го доживеае перформансот во Филаделфија. Текстот, ситопечатен врз монументална текстилна лента, се одмотуваше и повторно се намотуваше, во еден момент обвиткувајќи ги прегрнатите тела на жена и маж. Така приказната стануваше читлива преку самата перформативна преобразба на материјалот.

не создаваат затворени наративи, туку привремени светови во кои телото, реликвијата, духовноста, распаѓањето и минливоста се спојуваат во нестабилни облици на присуство. Ако традиционалната бајка го води субјектот низ непознатото кон преобразба, кај Тек самиот престој во нестабилноста станува суштински. Антибајката тука повеќе не е само наративна можност, туку просторна и материјална состојба, толку тесно поврзана со животното искуство на авторот што делото на моменти може да се чита и како своевидна форма на автопортретирање.

Од животен факт кон антибајка

Меѓу многубројни нарации, сведоштва и толкувања, Пол Тек денес ни е достапен истовремено како историска личност и како фигура конструирана преку сопствените писма и дела, туѓите сеќавања, архивите и постхумните интерпретации. Токму затоа неговата биографија не може лесно да се одвои од структурата на неговото дело. Патувањето, привременоста, духовноста и телесноста кај него се истовремено теми и начини на живеење и создавање – помеѓу американската и европската култура, сакралното и секојдневното, припадноста и нејзиното губење.

Роден во Бруклин во 1933 година, Тек созрева во период на силни културни, економски и општествено-политички трансформации и рано се дистанцира од идејата за чиста форма, стабилен објект и автономна естетика во неговата уметност. Блиските односи со фотографот Питер Хујар и писателката Сузан Сонтаг се дел од поширок интелектуален круг во кој телото, сексуалноста, духовноста и маргиналноста се вкрстуваат со преиспитувањето на доминантните културни модели во тоа време.

Особено значаен момент претставува престојот на Тек во Италија во 1960-тите години. При патувањето на Сицилија со Хујар во 1963 година, посетата на капуцинските катакомби во Палермо го соочува со простор во кој телото не исчезнува целосно, туку продолжува да постои како материјална трага, реликвија и сведоштво за минливоста. Италијанскиот контекст е значаен за разбирањето на неговиот последователен интерес за телото и материјалната трансформација (Da Costa, 2022; Doss, 2021). Во истиот период се развиваат и неговите *Technological Reliquaries* – восочни, телесно сугестивни форми поставени во геометриски конструкции од плексиглас – кои стануваат едни од најпрепознатливите дела од неговата рана практика.

Рестриктивната рамка на уметничката сцена во Њујорк и неговата потреба да најде плодно место за експериментирање со отворената форма на објектот преку колаборативни инсталации го водат во Европа, преку Амстердам, Касел, Стокхолм и Цирих. Времето на утопија, на возможност и институционална поддршка и афирмација го доживува својот зенит, но набргу и неизбежниот колапс. Институциите кои за момент се отворени кон Тек за формално експериментирање, постепено ја менуваат својата политика на конзервација и презервација на неговите просторно хибридни и материјално органски дела. Но привременоста не треба да се поистовети со желба делата да исчезнат. Во мај

1976 година Жан-Кристоф Аман, тогашен директор на Кунстмузеум Луцерн, го известил Тек дека музејот повеќе не може да ја складира инсталацијата *Ark, Pyramid, Easter*. Аман побарал согласност за отстранување на дел од материјалите, на што Тек се согласил, но со исклучок на неколку дела. Во својот одговор Тек го проблематизирал односот на музејските институции кон привремените, колективни и просторно сложени уметнички практики (Paul Thek: *The Wonderful World That Almost Was*, 1995: 190).

По враќањето во Њујорк во втората половина на 1970-тите, Тек добива значајна можност повторно да го претстави своето творештво во американски институционален контекст. Во 1977 година Сузан Делеанти ја организира *Paul Thek/Processions* во Institute of Contemporary Art при Универзитетот на Пенсилванија во Филаделфија, изложба придружена со истоимен каталог што ги документира неговите просторни и процесуални истражувања (Delehanty, 1977). Сепак, ова институционално враќање не доведува до трајна стабилизација на неговата позиција; неговата јавна видливост како уметник постепено слабее, со исклучок на неколку изложби, а доцните дела стануваат поинтимни и по содржина и по форма. Телото, духовноста, ранливоста и минливоста, сепак стануваат присутни како теми. Католичкото воспитување не исчезнува од неговата практика, туку влегува во сложена врска со телото, сексуалноста и желбата за духовно повлекување. Во текот на повеќе години Тек настојувал да биде примен како искушеник во картузијанска монашка заедница, но неговите обиди долго останувале безуспешни (Millar, 2011). Ова не е само биографска анегдота: манастирот се појавува како конкретно посакувано место на пристигнување, повлекување и преобразба, но останува зад прагот. Потрагата продолжува, а пристигнувањето постојано се одложува.

Пол Тек умира во Њујорк на 10 август 1988 година, на педесет и четири години, од компликации поврзани со вирусот ХИВ. Во тој момент голем дел од просторните дела веќе не постојат, а неговата институционална позиција е ослабната. По смртта започнува постепено повторно откривање на практиката: *The Wonderful World That Almost Was* во Witte de With (1995), *Paul Thek: Artist's Artist* во ZKM (2007 – 2008) и *Paul Thek: Diver, A Retrospective* во Whitney Museum of American Art (2010) се меѓу клучните моменти на нејзината постхумна рецепција (Sussman и Zelevansky, 2010).

Оваа траекторија е важна за предложеното читање на Тек, но биографските податоци не се користат како дообјаснување на делото, ниту пак делото се користи како илустрација на неговиот живот. За овој текст продуктивно е да се увиди нивната близина: номадизмот, физичкото и ментално придвижување, верата, желбата, ранливоста и несигурноста се појавуваат и како животни искуства и како материјални и просторни принципи. Привремените дела на Тек денес се речиси исчезнати, но нивните фрагменти, архиви и писма продолжуваат да создаваат нови односи. Антибајката кај него произлегува токму од обидот да се создаде еден некомплетен, но длабоко доживеан свет чија трајност никогаш не била загарантирана.

Од што се плашиме? Прагот и страшното во бајката

Во бајката преобразбата речиси секогаш подразбира напуштање на познатиот простор. Шумата, пештерата, подземјето или напуштената куќа се простори до кои се стигнува со пречекорување граница. Прагот не е само линија меѓу две места, туку момент во кој претходната положба е напуштена, а новата сè уште не е воспоставена.

Виктор Тарнер ја определува лиминалноста како положба меѓу стабилните позиции во општествената и симболичката структура, во која вообичаените категории привремено ја губат сигурноста (Turner, 1969: 94-95). Иако поимот го развива во контекст на ритуалниот премин, овде е важна неговата просторна и искуствена димензија: пречекорувањето значи влегување во состојба чиј исход не може однапред да се гарантира. Затоа прагот е и место на страв. Во бајката изложувањето на непознатото е истовремено соочување со стравот и можност за негово надминување. Во читањето на Бетелхајм, бајката создава симболички услови во кои стравот може да биде искусен и совладан (Bettelheim, 1989: 120; според Vom Orde, 2013: 18). За овој труд важна е токму врската меѓу преобразбата и неопходноста да се помине низ она од што се плашиме да го изгубиме, заборавиме или недоискажеме.

Но што се случува кога прагот може да биде пречекорен, а стравот сепак да не биде целосно надминат? Токму тука се отвора просторот на антибајката што се предлага во овој труд. Преминувањето сè уште се случува, но веќе не постои гаранција дека од другата страна ќе биде воспоставен нов и постабилен поредок. Прагот престанува да биде само точка на премин и може да стане состојба на задржување. Субјектот се соочува со страшното, но не го остава нужно зад себе.

Во делото на Пол Тек оваа состојба добива истовремено телесна, материјална и просторна форма. Неговите дела постојано ја нарушуваат сигурноста на границите меѓу живото и мртвото, телото и реликвијата, сакралното и секојдневното. Во веќе спомнатите *Technological Reliquaries* телесно сугестивните форми од восок се затворени во прецизни конструкции од плексиглас, создавајќи необична близина меѓу ранливата органска материја и студената геометриска структура. Во *The Tomb* (1967), пак, восочната човечка фигура е поставена во простор што истовремено асоцира на саркофаг, реликвијар и изложбена витрина. Она што вознемирува во овие дела не е само претставата на телесното распаѓање. Повознемирувачка е несигурноста на границата меѓу она што сè уште го препознаваме како тело и она што веќе станува остаток. Во таа смисла, страшното кај Тек не функционира како спектакл на ужасот. Напротив, неговата сила произлегува од близината меѓу она што привлекува и она што вознемирува. Восокот може да асоцира на кожа и месо, но и на вотивен предмет; саркофагот упатува кон смртта, но истовремено и кон зачувувањето; реликвијата сведочи за загубата, но нејзиното постоење подразбира и продолжено присуство. Телото кај Тек на тој начин постојано се

наоѓа на праг: помеѓу присуството и исчезнувањето, материјата и сеќавањето, распаѓањето и можноста нешто сепак да остане.

Овој однос станува уште посложен кога од раните објекти ќе се премине кон неговите подоцнежни просторни амбиенти. Таму веќе не е само телото изложено на исчезнување. Несигурна станува и трајноста на самото уметничко дело. Амбиентите се растураат, нивните компоненти се раздвојуваат, дел од материјалите се губат или пропаѓаат, а она што некогаш било непосредно просторно и телесно искуство подоцна станува достапно преку фотографии, кореспонденција, белешки, преостанати предмети и сеќавања. Прагот веќе не се наоѓа само внатре во делото; тој се појавува и помеѓу неговото некогашно присуство и неговата подоцнежна состојба на отсуство.

Тука и страшното добива поинаква димензија. Ако во бајката пречекорувањето на прагот го отвора патот кон соочување со стравот и негово можно надминување, кај Тек остануваме пред нешто што не може целосно да биде надминато: фактот дека телото исчезнува, дека просторот се менува и дека делото може да престане да постои во формата во која некогаш било искусено. Оттука, прашањето повеќе не е само од што се плашиме, ниту дали стравот може да биде надминат. Поточно, прашањето е: што останува кога она од што сме се плашеле – загубата, распаѓањето, исчезнувањето – веќе се случило?

Она што останува по исчезнувањето

Во бајката предметите речиси никогаш не се само предмети. Клучот, чевелот, огледалото или прстенот овозможуваат препознавање, отвораат премин или го насочуваат движењето кон разрешницата. Нивната форма може да варира, но функцијата останува доволно препознатлива за предметот да продолжи да дејствува како знак.

Истата логика важи и за бајката како целина. Зајпс покажува повторливи односи – заминување или прогонство, недостаток, потрага, конфликт, искушение и можност за спас – но и хибридност што овозможува присвојување и преобразување мотиви, фигури и стилови (Zipes, 2012: 8-9, 14). Културната меморија не зависи од непроменлив оригинал, туку од препознатливост низ варијацијата. Кога оваа стабилност ќе се наруши, и предметот може да ја изгуби традиционалната функција. Наместо да отвори врата или да го врати изгубениот идентитет, тој може да остане како фрагмент од нешто што не може повторно да се состави. Во таа смисла, може да се зборува за антипредмет: предмет чија функција не е да ја разреши приказната, туку да го направи видливо нејзиното нарушување.[4]

Тогаш се менува и паметењето. Кога материјалот се суши, пропаѓа или исчезнува, а просторот во кој предметите воспоставувале односи веќе не постои, паметењето не може ед-

[4] „Антипредмет“ се употребува како работен аналитички поим во рамките на овој текст, а не како воспоставена историско-уметничка категорија. Со него се означува предмет што не ја затвора или разрешува нарацијата, туку ја задржува видлива нејзината фрагментарност.

ноставно да ја повтори целината; мора да работи со она што останало. Ако кај Фон Франц движењето низ кризата води кон *lysis* и некаков исход (Von Franz, 1996: 39-40, 62-63), кај Тек таквото надминување останува неизвесно, а веќе непостоечката инсталација *Pyramid/A Work in Progress* не ја надминува минливоста, туку создава услов таа да биде искусена. Притоа, делото, иако физички не постои, не останува изолиран и завршен настан: дел од неговите компоненти и просторни односи се преработуваат во *Ark, Pyramid at documenta 5* во 1972 година, а потоа повторно во *Ark, Pyramid, Easter* во Kunstmuseum Luzern во 1973 година (Neubauer, 2012: 105-111). *Work in progress*, оттука, не е само дел од насловот, туку начин на постоење на делото преку повторна употреба, промена и реконтекстуализација.

Тука е значајно Башларовото разбирање на населениот простор преку интимноста, меморијата и човечкото присуство (Bachelard, 1994: 3-15). Кај Тек, меѓутоа, таквиот простор е изложен и на материјална нестабилност. Ова е особено важно за инсталации каде кревки и променливи материјали ја проблематизираат институционалната логика на конзервација. Попрецизно од намера за „антимузејски“ отпор е да се зборува за несогласување меѓу материјалната логика на делото и логиката на неговото трајно стабилизирање. Тука се појавува и една поинаква димензија на утопиското: институцијата ветува дека она што е ранливо надвор од неа – уметникот, делото, колективната работа, материјалот – во нејзините рамки ќе добие заштита, континуитет и историско траење. Но во случајот со сите итерации на *Pyramid* се разоткрива нестабилноста на тоа ветување: материјалите што можеле да продолжат да живеат преку преминување и преобразба од една инсталација во друга стануваат проблем токму кога институцијата треба да ги стабилизира, складира и зачува. Институцијата, значи, не е едноставно негативец; видливи стануваат границите на системот што треба да го заштити она што не се вклопува лесно во неговите категории.

Оттука произлегува прашањето што ја поврзува материјалната нестабилност со антибајката: како се памети нешто што не може да ја задржи сопствената форма? *Pyramid/A Work in Progress* денес не е достапен како историската просторна и материјална целина што некогаш била искусена. Пристапот до делото е посредуван преку фотографска документација, контактни копии, кореспонденција, белешки, публикации и преостанати материјали. Како што покажува Сузане Нојбауер, историјата на *Pyramid* е неразделна од оваа документарна и фрагментарна состојба (Neubauer, 2012: 105-111). Архивата затоа не е само место во кое се чуваат докази за нешто што постоело. Документот не е исчезнатото дело и не ја пополнува празнината што тоа ја оставило; напротив, ја прави видлива. Во таа смисла, архивата станува една од состојбите низ кои делото продолжува да биде достапно. Токму дистанцата меѓу исчезнатата инсталација и документот го одржува отворено прашањето за делото. Слично, историската издржливост на бајката не зависи од непроменлив оригинал, туку од раскажување, адаптација и трансформација (Zipes, 2012: xii–xv).

Фотографијата, архивскиот документ или сведоштвото не го враќаат изгубеното, туку воспоставуваат нов однос со него. Исчезнувањето, затоа, не мора да биде крај на дејствувањето на делото. Фрагментот не ја поништува загубата, туку ја прави читлива; реликвијата не го враќа телото, туку го одржува односот со неговото отсуство; архивата не го враќа исчезнатиот простор, туку овозможува повторно да биде мислен. Исчезнувањето не е надминато, но ниту претставува последен збор.

Заклучок (за антибајката како културна состојба)

Поимот антибајка во овој труд не се воспоставува како негација на бајката, туку како можност нејзината структура да се промисли кога преобразбата повеќе не води нужно кон разрешување. Ако кај Фон Франц кризата може да води кон *lysis*, а кај Тарнер лиминалноста означува премин меѓу релативно стабилни позиции, антибајката го задржува преминот, но ја нарушува сигурноста на неговиот исход (Von Franz, 1996: 39-40, 62-63; Turner, 1969: 94-95).

Способноста на бајката да опстојува преку варијација и трансформација овозможува нејзините односи да продолжат да дејствуваат и кога се нарушени (Zipes, 2012: xii–xv). Кај Тек ова добива просторна, материјална и временска форма: особено во *Pyramid*, недовршеноста и исчезнувањето не се само загуби, туку услови преку кои делото продолжува да произведува односи.

Постхумната актуелност на Тек отвора и прашање за политиката на институциите. Делата како *Pyramid* и денес тешко се сведуваат на стабилен предмет што може едноставно да биде зачуван, реконструиран и повторно изложен. Современата институција располага со повеќе средства да ја прифати нестабилноста, но таквите дела продолжуваат да отвораат прашања што не се разрешуваат со конзервација или канонизација. Во таа смисла, „просторот по крајот на утопијата“ е и простор во кој институционалното ветување за заштита повеќе не може да се земе здраво за готово: влегувањето во институцијата не ја укинува прекарноста, туку понекогаш ги прави нејзините граници уште повидливи.

Антибајката, според тоа, не е приказна без надеж; се менува местото на надежта. Таа не е во ветувањето дека изгубеното ќе биде вратено или дека нарушената состојба повторно ќе се стабилизира, туку во можноста промената да произведе нови односи и значења. Токму тука антибајката може да се разбере како културна состојба: не како престанок на верувањето дека е можен поинаков свет, туку како сознание дека тој не мора да биде целосен или стабилен за да биде можен. Она што останува по исчезнувањето не е само трага од изгубеното, туку состојба на премин во која промената повторно станува замислива.

Литература

Bachelard, Gaston. 1994. *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press.

Bettelheim, Bruno. 1989. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.* New York: Vintage Books.

Da Costa, Valérie. 2022. *Paul Thek in Italy (1962–1976)*. Dijon: Les presses du réel.

Delehanty, Suzanne. 1977. *Paul Thek/Processions. Exhibition catalogue.* Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

Doss, Erika. 2021. "Paul Thek and the Muses of Italy: Death, Decay, and the Technological Reliquaries, 1963–67." In *Republics and Empires: Italian and American Art in Transnational Perspective, 1840–1970*, edited by Melissa Dabakis and Paul H. D. Kaplan, 240–254. Manchester: Manchester University Press.

Durbin, Andrew. 2026. *The Wonderful World That Almost Was: A Life of Peter Hujar and Paul Thek*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Hansen, Oskar. 2005. *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*. Edited by Jola Gola. Warsaw: Fundacja Galerii Foksal.

Millar, Jeremy. 2011. "Paul Thek." *Frieze*, no. 136 (January): 121–122.

Neubauer, Susanne, ed. 2012. *Paul Thek in Process*. Zürich: JRP|Ringier.

Paul Thek: *The Wonderful World That Almost Was*. 1995. Exhibition catalogue. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art.

Schöning, Pascal. 2006. *Manifesto for a Cinematic Architecture*. London: AA Publications.

Şenova, Başak, ed. 2015. *We Are All in This Alone. Exhibition catalogue*, *Pavilion of the Republic of Macedonia, 56th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia*. Skopje: National Gallery of Macedonia.

Stroud, Marion Boulton. 2002. *New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum*. Edited by Kelly Mitchell. Cambridge, MA: MIT Press; Philadelphia: The Fabric Workshop and Museum.

Sussman, Elisabeth, and Lynn Zelevansky, eds. 2010. *Paul Thek: Diver, A Retrospective*. New Haven and London: Yale University Press; New York: Whitney Museum of American Art.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Угрешић, Дубравка. 2009. *Баба Јага снесе јајце*. Превод од хрватски Маја Бојаџиевска. Скопје: Сигмапрес.

Vom Orde, Heike. 2013. "Children Need Fairy Tales: Bruno Bettelheim's The Uses of Enchantment." *TelevIZIon* 26, English edition: 17-18.

Von Franz, Marie-Louise. 1996. *The Interpretation of Fairy Tales*. Rev. ed. Boston: Shambhala.

Zipes, Jack. 2012. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Jane Chalovski

Paul Thek and the Anti-Fairy Tale as a Cultural Condition (Or, On the Space After the End of Utopia)

(Summary)

This article proposes the anti-fairy tale as an analytical framework for reading the life and work of Paul Thek, with particular attention to *Pyramid/A Work in Progress* (1971–72). Drawing on Jack Zipes, Marie-Louise von Franz, Victor Turner, and, more selectively, Bruno Bettelheim, the fairy tale is approached as a mutable cultural structure in which passage, fear, and transformation lead toward an outcome. The anti-fairy tale emerges when passage remains possible but resolution becomes uncertain. Through corporeality, relics, material instability, disappearance, and archival mediation in Thek's practice, the article examines a shift from narrative structure to spatial and material condition. *Pyramid* is also considered as a work that challenges institutional assumptions about the stability and permanent preservation of the artwork. Rather than understanding disappearance as a definitive ending, the archive, fragment, and document are read as forms through which an absent work continues to produce relations and meanings. The anti-fairy tale is thus understood not as a negation of hope, but as a cultural condition in which transformation remains possible without the promise of a return to a stable whole.

Keywords: Paul Thek, anti-fairy tale, liminality, material instability, archival mediation

УДК 321.5/.8:316.344.34

Али Пајазити
ORCID ID: 0000-0002-4395-1282

ПРОТИВ ИГНОКРАТИЈАТА: ЕПИСТОКРАТИЈА

Клучни зборови: епистократија, демократија, епистемичка демократија, јавен ум, игнократија, политичка компетенција, Дејвид Естлунд

„Проблемот со светот е што паметните луѓе се полни со сомнежи, додека неуките се полни со самоувереност.“
Чарлс Буковски (цитирано во Пајазити, 2026а)

Вовед и филозофско-историски контекст

Прашањето за владеењето и политичкото учество се наоѓа во самиот центар на човечката егзистенција и организацијата на општеството (Pajaziti, 2026a). Низ вековите, мислителите и филозофите постојано барале одговор на фундаменталното прашање: Кој треба да владее со нас или со општеството? Барањето на идеалната општествена форма довело до детална аналитичка опсервација на различни системи на управување, вклучувајќи ги аристократијата, олигархијата, теократијата, автократијата, геронтократијата, демократијата и епистократијата.

Додека демократијата се заснова врз универзалниот популистички принцип дека секој граѓанин поседува вродено право да учествува во политичкото одлучување, епистократијата се појавува како нејзин суперелитистички антипод (Estlund, 2003, 2008). Идејата за епистократија – збор произлезен од грчките поими *episteme* (знаење, наука) и *kratos* (власт, владеење), што буквално значи „владеење на оние кои знаат“ или владеење на елитите на знаењето – своите корени ги влече од класичната антика (Plato, 1991).

Платон (Plato, 1991), во своето капитално дело „Република“, ја поставува првата систематизирана критика на демократијата. Тој тврди дека државата не смее да биде раководена од случајното мнозинство, туку од „кралеви-филозофи“ (*philosophoi basileis*) или мудреци кои имаат пристап до вистинското знаење за правдата и општото добро. Според Платон (1991), управувањето е висока вештина и наука; да им се

довери власта на некомпетентни маси е еднакво на катастрофален ризик за целиот општествен организам или систем.

Етимологија и современа теоретска рамка: Дејвид Естлунд и епистемичката демократија

Иако концепцијата датира од антиката, современиот термин „епистократија“ беше разработен од политичкиот филозоф Дејвид Естлунд (David Estlund). Тој го воведе овој поим во 2003 година во својот влијателен есеј „Зошто не епистократија?“ / „Why Not Epistocracy?“ (Estlund, 2003), а подоцна детално го разви и систематизира во својата книга „Демократска власт: филозофска рамка“ / *Democratic Authority: A Philosophical Framework* (Estlund, 2008).

Естлунд (2008) ја разгледува епистократијата како сериозна алтернатива на демократијата, при што политичката моќ и одлучувачкото право им се делегираат исклучиво на „оние кои знаат“ (*the knowers*). Неговата централна хипотеза, позната како „епистократски предизвик“, може да се дефинира преку следново прашање: „Ако знаењето е подобро од незнаењето, зошто да не владеат оние кои знаат?“ (Estlund, 2003: 54).

Меѓутоа, современите епистемички теории на демократијата дополнително ја анализираат улогата на научните аргументи во демократското одлучување. Во тој контекст, Церовац (Cerovac, 2022) истражува како научните причини и експертските познавања се вклопуваат во тесната концепција на јавниот ум. Церовац укажува на фактот дека иако научните докази го зголемуваат епистемичкиот квалитет на одлуките, тие не смеат автоматски да доведат до исклучување на граѓаните од одлучувањето, туку мора да бидат преведени во општоприфатливи аргументи за да се зачува демократскиот легитимитет.

Димензија	Демократија	Епистократија
Извор на политичко право	Право добиено по раѓање (универзално граѓанство)	Право стекнато преку докажана компетенција и знаење
Распределба на гласови	Еден човек = Еден глас (квантитет)	Пондерирано гласање според знаење (квалитет)
Претпоставка за гласачите	Секој граѓанин поседува доволен капацитет	Мнозинството е оптоварено со политичко незнаење
Главна институционална цел	Максимална инклузивност и еднаквост	Максимална точност и квалитет на одлуките

Табела 1. Споредбена анализа – Демократија наспроти епистократија (извор: Estlund, 2008; Cerovac, 2022; Goodin, 2018)

Политичка психологија и платоновата аналогија за бродот

Современите согледувања во политичката психологија, поткрепени со обемен корпус емпириски студии, потврдуваат дека мнозинството граѓани ги процесираат политичките информации на исклучително пристрасен, субјективен, партиски и мотивиран начин (Brennan, 2016; Huseynli, 2026). Наместо со разум и објективност, народните маси се соочуваат со длабоко политичко незнаење и емоционална манипулација. Оваа состојба доведува до парадокс при којшто колективните одлуки честопати се штетни за самото општество (Goodin, 2018).

Поради ова, епистократите тврдат дека политичките права не се и не треба да бидат вродени права (Huseynli, 2026). Политичкото право претставува моќ врз другите; затоа, граѓанинот е должен да го заработи тоа право преку демонстрација на компетенција (Brennan, 2016). Граѓаните кои се способни да ги бранат своите ставови врз основа на логички заклучоци, верификувани статистички податоци и научни факти треба да го имаат главниот збор во одлучувањето (Cerovac, 2022).

Аналогијата за бродот *(Plato 1991): Како што не би се качиле на брод во кој кормиларот се избира со гласање од сите патници (кои немаат никакво познавање од навигација и поморство), така ниту државата не смее да биде водена од некој кој нема длабоки познавања од правдата, економијата и општото добро.*

Аналогијата ја нагласува разликата меѓу правото да се учествува во одлуката и компетентноста неопходна за нејзино донесување. Давањето глас на секој неодговорен граѓанин е еднакво на давање возачка дозвола на лице кое никогаш не го положило сообраќајниот испит. Во таа смисла, епистократската перспектива поставува прашање дали самото формално право на учество е доволно за одговорно политичко одлучување, особено кога последиците од тие одлуки ги засегаат сите граѓани.

Моделите на епистократија: Бренан, Мил и Лопез-Гера

Во современата политичка теорија се издвојуваат неколку конкретни модели за имплементација на епистократијата, со цел надминување на недостатоците на универзалното право на глас (Pajaziti, 2026a):

Џејсон Бренан и заштитата од некомпетентност

Во своето дело *Против демократијата*, либертаријанскиот филозоф Џејсон Бренан (Brennan, 2016) тврди дека е од суштинско значење на некомпетентните граѓани да им се одземе политичкото право на глас. Тој аргументира дека со тоа се спречува вршењето неоправдан и штетен политички авторитет врз невини и компетентни поединци (Brennan, 2016: 17). Според Бренан (2016), гласачите се делат на три категории: „хобити“ (*hobbits* – неинформирани и апатични), „хулигани“ (*hooligans* – лошо информирани фанатици) и „вулканци“ (*vulcans*

– рационални, информирани и објективни истражувачи).

Џон Стјуарт Мил и плуралното гласање

Уште во 19. век, Џон Стјуарт Мил (Mill, 1861) предложи систем заснован на испит за право на глас (*suffrage exam*). Во овој систем секој граѓанин поседува основно право на глас, но на поединците со повисоко образование и докажани интелектуални достигнувања им се доделуваат дополнителни гласови (*plural voting*; Mill, 1861; Pajaziti, 2026a). На пример, банкарите, трговците и интелектуалците добиваат повеќе гласови од физичките работници врз основа на стекнатото образование.

Клаудио Лопез-Гера и лотаријата за право на глас

Клаудио Лопез-Гера (López-Guerra, 2014) ја предлага т.н. „лотарија за давање право на глас“ (*enfranchisement lottery*). Системот функционира на тој начин што преку случаен избор се избира мала група граѓани кои единствени го добиваат правото да гласаат на следните избори (López-Guerra, 2014; Pajaziti, 2026a). Пред да го остварат своето гласачко право, членовите на оваа избрана група мора успешно да поминат низ интензивни вежби за градење компетенции (*competence-building exercises*), при кои длабински ги проучуваат изборните платформи на кандидатите и потенцијалните ефекти од специфичните закони (López-Guerra, 2014).

Теоретичар	Предложен модел	Клучен механизам и цел
Џејсон Бренан (Brennan, 2016)	Епистемичко ограничување	Исклучување на некомпетентните од изборниот процес
Џон Стјуарт Мил (Mill, 1861)	Плурално гласање / Испит	Дополнителни гласови врз основа на стекнатото образование
Клаудио Лопез-Гера (López-Guerra, 2014)	Лотарија за еманципација	Случаен избор + задолжителна интензивна едукација

Табела 2. Преглед на епистократските модели и нивните механизми (извор: Mill, 1861; López-Guerra, 2014; Brennan, 2016)

Историски и современи примери и критика

Епистократијата не е само теоретска конструкција; таа се појавува во различни историски и современи форми:

• Теократија и *Велајет-и Факих*: Иранскиот систем на управување претставува практичен пример за верска епистократија. Во овој модел, шиитските свештеници (муџтехиди, факихи) ја поседуваат врховната власт врз основа на нивното познавање на божественото закон, т.е. Шеријатот.

• Технократија: Оваа форма се забележува кај режими во кои клучните министерски позиции им се доделуваат на докажани стручњаци (економисти, банкари, инженери) наместо на избрани политичари за време на финансиски кризи, како што беше примерот во Италија и Грција.

• Универзитетски изборни единици во Обединетото Кралство: До 1950 година, Велика Британија имаше ограничена епистократска форма наречена „University Constituencies“, каде дипломираните студенти од Оксфорд и Кембриџ имаа законско право на дополнителен, втор глас за специјален претставник во Парламентот (Pajaziti, 2026a).

Меѓутоа, критичките осврти кон ваквиот систем истакнуваат сериозни ризици. Како прво, политичарите би можеле да манипулираат со испитите за стекнување право на глас за да ги фаворизираат сопствените поддржувачи (Estlund, 2008). Понатаму, луѓето со мерлива компетенција може да ги занемарат проблемите на обесправените слоеви чие право на глас е одземено, што на долг рок може да ја зголеми институционалната деградираност (Cerovac, 2022; Goodin, 2018). Како што посочува Церовац (2022), потпирањето исклучиво врз експертското знаење без демократски овластена јавна дебата го нарушува принципот на јавниот ум и ги доведува во прашање темелите на демократската легитимност.

Балканската реалност: игнократија и какистократија

Во балканскиот контекст можат да се забележат појави што се поврзуваат со она што би можеле да го наречеме игнократија – форма на владеење или практикување на моќта во која знаењето, компетентноста и професионализмот не се секогаш главни критериуми за избор и унапредување на јавни функции. Наместо нив, во одредени случаи поголема тежина можат да имаат партиската лојалност, семејните врски, клиентелизмот и мобилизацијата врз етничка основа (Pajaziti, 2026b). Ова создава директна спротивставеност со принципот на меритократијата, според кој јавните функции треба да се поврзуваат со компетентноста, искуството и професионалниот интегритет.

Северна Македонија нуди неколку релевантни студии на случај за подлабока анализа на оваа појава. Извештаите за администрацијата и образованието укажуваат дека неформалните мрежи и семејните врски можат да влијаат врз вработувањето и пристапот до јавните услуги, а се наведуваат и конкретни случаи во кои наставници биле вработувани врз политичка, а не врз професионална основа (Каратошо, 2020). Овие студии недвосмислено истакнуваат дека политизацијата на јавниот сектор може директно да влијае врз функционирањето на сите демократски институции.

Друг случај се однесува на претпријатијата во државна сопственост. Во оваа сфера се забележува недоволна транспарентност во одредени процеси на именување членови на управни-

те и надзорните одбори, како и висок ризик раководните позиции да се користат како инструмент на политички патронаж (Pajaziti, 2026b). Честите промени на раководствата во јавните претпријатија по промената на политичката власт може да се разгледуваат како јасен индикатор за висок степен на политизација во нивното управување.

И процесите на вработување во јавниот сектор претставуваат суштински случај за анализа. Истражувањата идентификуваат слабости поврзани со дискреционото одлучување при вработувањето и унапредувањето, користењето привремени вработувања за заобиколување на редовните процедури, како и ризиците од непотизам, кронизам и клиентелизам (Каратошо, 2020). Овие појави не значат дека секое именување е резултат на политичко влијание, туку укажуваат на постоење институционални услови што можат да го ослабнат принципот на избор врз основа на лични компетенции и заслуги.

Етно-политичката димензија дополнително ја усложнува оваа проблематика во плуралните балкански општества. Во Северна Македонија, механизмите на меѓуетничка застапеност, развиени врз основа на Охридскиот рамковен договор, имаат за цел вклучување на различните заедници во јавните институции. Сепак, анализата покажува дека механизмите на поделба на власта можат да создадат и одредени институционални предизвици, особено кога групната застапеност се преплетува со партиските практики и неформалните мрежи. Затоа, од клучно значење е да се прави разлика меѓу правичната застапеност на заедниците и користењето на етничката припадност како замена за професионалните критериуми.

Во оваа рамка, какистократијата – концептот на владеење на „најлошите“ – може да се користи повеќе како критичка и хеуристичка категорија отколку како буквален опис на политичкиот систем. Таа станува особено релевантна кога позициите со висока јавна одговорност им се доверуваат на лица кои не ги исполнуваат очекуваните стандарди на компетентност, професионализам и одговорност. Проблемот во таков случај не се состои само во индивидуалните карактеристики на лицата, туку и во институционалните механизми што ги избираат, унапредуваат и ги задржуваат на тие позиции.

Од оваа перспектива, игнократијата не треба да се разбира само како индивидуален недостаток на знаење, туку како институционална појава во која знаењето и компетентноста ја губат својата примарна тежина како критериуми при изборот на раководните елити. Токму тука лежи разликата меѓу едноставниот проблем на индивидуална неспособност и поширокиот проблем поврзан со функционирањето на самиот систем на селекција на елитите. Колку повеќе политичкиот напредок се темели врз лојалност, лични врски и патронажа, толку повеќе се ослабува принципот според кој јавните функции треба да се вршат врз основа на компетентност и професионална одговорност.

Во таа смисла, предизвикот не е само да се бара повисоко ниво на образование, туку да се изградат институции во кои знаењето, компетентноста, интегритетот и резултатите од рабо-

тата ќе имаат реална тежина при изборот и унапредувањето на носителите на јавни функции (Cerovac, 2022).

Во Србија, прекумерното користење на вршители на должност на раководни позиции – 62% од раководните места во септември 2025 година – и недоволната транспарентност при именувањата укажуваат на слабеење на меритократските механизми (*Европска комисија*, 2025). Во Босна и Херцеговина, непотизмот, фаворизирањето политички поврзани кандидати и клиентелистичките мрежи се особено видливи при вработувањето во јавниот сектор; 78,6% од испитаниците сметаат дека до работно место во јавниот сектор се доаѓа „преку врска“ (*Transparency International BiH*, 2025). Во Косово се документирани случаи на политичко влијание врз управните одбори на јавните претпријатија и поставување политички поврзани лица на раководни позиции, што Косовскиот демократски институт го разгледува во контекст на феноменот на „заробување на државата“ (*KDI*, 2020). Во Црна Гора, истражување од 2025 година покажува дека 65,3% од граѓаните сметаат дека вработувањето во владата се заснова повеќе на партиски и непотистички врски отколку на лични заслуги, додека 34,7% го сметаат спротивното (*CCE & DAMAR*, 2025). Од социолошка перспектива, овие примери можат да се анализираат преку односот клиентелизам–патронажа–непотизам–меритократија, а поимот *какистократија* може да послужи како критичка рамка за проучување на механизмите преку кои се селектираат и репродуцираат политичките и административните елити.

Заклучок: епистократијата како утописки хоризонт

Иако епистократијата во својата чиста форма може да изгледа како утопија наспроти универзалната демократија и охлократијата (владеење на толпата), како што истакнува уругвајскиот писател Едуардо Галеано: „Утопиите се како хоризонтот – иако никогаш не ги достигнуваме, тие ни го покажуваат вистинскиот правец и нè мотивираат да одиме напред.“

Без оглед дали може целосно да се имплементира, епистократската перспектива служи како силна инспирација за подигнување на општествените стандарди, насочувајќи го управувањето кон квалитетот, знаењето и вистинските компетенции, наместо кон чистиот квантитет и бројот на гласови. Во балкански контекст, оваа перспектива отвора прашања за односот меѓу политичкото влијание, стручноста, меритократијата и квалитетот на институционалното одлучување. Особено во општествата каде што клиентелизмот, партизацијата и непотизмот се предмет на јавни и академски дебати, епистократската идеја може да се разгледува како поттик за преиспитување на критериумите според кои се избираат и унапредуваат носителите на јавни функции.

Литература

Brennan, Jason. 2016. *Against Democracy*. Princeton: Princeton University Press.

Cerovac, Ivan. 2022. „Epistemička demokracija, znanstveni razlozi i uska koncepcija javnog uma“. *Prolegomena Časopis za filozofiju*:, 22(1), 81–105. https://doi.org/10.26337/22.1.5

Estlund, David. 2003. „Why Not Epistocracy?“ In N. Reshotko (Ed.), *Desire, Identity and Existence: Studies in Ancient Greek Philosophy*. pp. 53-69. Kelowna: Academic Printing & Publishing.

Estlund, David. 2008. *Democratic Authority: A Philosophical Framework*. Princeton: Princeton University Press.

European Commission. 2025, November 4. *Serbia 2025 report* (SWD(2025) 755 final). European Commission. Serbia 2025 Report

Goodin, Robert. E. 2018. „Epistemic Democracy and its Challengers“. *American Political Science Review*, 112(2), 341-355. Cambridge: Cambridge University Press.

Huseynli, Elvin. 2026. „Competence, Knowledge and Political Legitimacy“. *Journal of Political Theory*, 14(1), 88-104. Thousand Oaks: SAGE Publications.

Kosovo Democratic Institute. 2020, April 3. *KDI against continuing state capture practices*. KDI

López-Guerra, Claudio. 2014. *Democracy by Lottery*. Oxford: Oxford University Press.

Mill, John Stuart. 1861. *Considerations on Representative Government*. London: Parker, Son, and Bourn.

Pajaziti, Ali. 2026a. „Kundër ignokracisë: Epistokracia (I)“. 11 maj 2026. *Portalb*. https://portalb.mk/kunder-ignokracise-epistokracia-i/

Pajaziti, Али. 2026b. *Kundër ignokracisë: Epistokracia (II)*. 11 maj 2026. *Portalb*. https://portalb.mk/kunder-ignokracise-epistokracia-ii/

Plato. 1991. *The Republic of Plato* (A. Bloom, Trans.; 2nd ed.). New York: Basic Books.

Transparency International Bosnia and Herzegovina. 2025, March 12. *Professional supervision, written testing and interview recording – proposals for fair and equitable employment*. Transparency International BiH

Каратошо, Александар. 2020. „Демократија во криза: Еволуција преку едукација“. 15 јули 2020. *ResPublica*. https://respublica.edu.mk/blog/politika/2020-07-15-09-44-40/

Ali Pajaziti

Against Ignocracy: Epistocracy
(Summary)

The question of governance and political participation is one of the most relevant and critical aspects of human and social life. This paper offers a comprehensive scholarly analysis of the conceptual framework of *epistocracy* – governance based on knowledge and competence – in the context of democratic populism and the phenomenon of

ignocracy (rule by the ignorant). Exploring its philosophical roots from Plato's *Republic* (Plato, 1991) to contemporary theoretical elaborations by David Estlund (Estlund, 2003, 2008), Jason Brennan (Brennan, 2016), John Stuart Mill (Mill, 1861), and Claudio López-Guerra (López-Guerra, 2014), the paper assesses the epistemic justifications and practical risks of epistocracy models (Goodin, 2018; Huseynli, 2026). Special focus is placed on the analysis of the relationship between scientific arguments, public reason and legitimacy in the democratic system (Cerovac, 2022), as well as on the Balkan sociopolitical context (Pajaziti, 2026a, 2026b) where ignocracy and kakistocracy degrade institutional functionality.

Keywords: epistocracy, democracy, epistemic democracy, public reason, ignocracy, political competence, David Estlund

CONTRIBUTORS / ЗАСТАПЕНИ АВТОРИ

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

м-р Андреј Стојановски, докторанд на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Метоиј“, Скопје (Македонија) / **Andrej Stojanovski (PhD candidate)**, Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of philology “Blaze Koneski” , Skopje (Macedonia)

Maja Jakimovska-Toshikj (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia) / **д-р Маја Јакимовска-Тошиќ,** Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)

Slavica Petrovska-Gjorgjevska (PhD), Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia) / **д-р Славица Петровска-Ѓорѓевска**, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)

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

Zlatko Kramarić (PhD), Academy of Arts and Culture, Josip Juraj Strossmayer University in Osijek (Croatia) / **д-р Златко Крамариќ,** Академија за уметност и култура, Универзитет Јосип Јурај Штросмаер, Осјек (Хрватска)

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

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

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

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

д-р Али Пајазити, Универзитет на Југоисточна Европа, Факултет за современи општествени науки, Тетово (Македонија) / **Ali Pajaziti (PhD)**, South East European University, Faculty of Contemporary Social Sciences, Tetovo (Macedonia)

Publisher
Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

Издавач
Институт за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

For the Publisher
Nataša Avramovska, PhD

За издавачот
д-р Наташа Аврамовска

Macedonian Language Proofreading
Deniz Testorides

Лектура (македонски јазик)
Дениз Тесторидес

Printed by
MAR-SAZ, Skopje

Печати
МАР-САЖ, Скопје

Number of copies
150 copies

Тираж
150 примероци

Списанието е застапено на

EBSCOhost

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com