

УДК 821.163.3-31.09 Димковска Л.
821.163.3-31.09 Колбе К. Б.

Сања Михајловиќ-Костадиновска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, С. Македонија
Филолошки факултет „Блаже Конески“
sanja.flf@gmail.com

ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРОСТОРОТ НА ДОМОТ ВО СОВРЕМЕНАТА ЖЕНСКА МИГРАЦИСКА КНИЖЕВНОСТ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

Апстракт. Целта на овој труд е да ја анализираме категоријата простор, конкретно просторот на домот во два современи македонски романи „Скриена камера“ од Лидија Димковска и „Снегот во Казабланка“ од Кица Б. Колбе. Овие романи би можеле да се подведат под таканаречената миграциска книжевност чишито чести теми се откорнатоста и невдоменоста на ликовите, и нашата задача ќе биде да укажеме на различните начини на кои двата текста ја создаваат дифузната претстава за домот и како тој повеќе не е сигурна поткрепа за националниот идентитет, ниту е исклучиво женски простор.

Клучни зборови: простор, дом, миграција, женско писмо.

1. За поимот миграциска книжевност

За миграциската книжевност, како и за многу други книжевни феномени, постојат бројни обиди таа да се дефинира, класифицира, етикета. Но, фактот дека се измолкнува од многу рамки говори за тоа дека станува збор за еден вид камелеонска културна појава за која можеме да определиме можеби неколку основни карактеристики, а таа потоа се прелева, претопува и поприма индивидуални обележја од самиот автор/ка, од културата од која тој/таа произлегува и од контекстот во кој твори. Од оние константи по кои можеме да ја препознаеме миграциската книжевност би ги издвоиле:

1) авторот/ката твори надвор од земјата од која потекнува (независно дали на мајчиниот јазик, странскиот јазик или на некаква хибридна варијанта);

2) текстот ги тематизира откорнатоста, дислокацијата, разнишаноста на идентитетот, средбата со Другиот.

Според ова, по однос на првата точка, во миграциска книжевност не би спаѓала книжевноста на автохтони автори кои пишуваат за миграцијата како феномен во нивното општество, ниту на оние што се чувствуваат како странци во сопствената земја („прогонство на нулти степен“ (Шелева 2005: 170)), туку појдовна точка секогаш е дислокацијата на самиот автор/ка, па оттаму и речиси неизбежното сместување на миграциска книжевност во еден вид граничен жанр помеѓу автобиографската и фикциската литература (Ѓурчинова 2013: 15). Ваквиот критериум не ја зема предвид причината што довела до дислокација на авторот, и иако некои автори зборуваат за „интелектуален номадизам“ наспроти „мигрантски или дијаспоричен номадизам“ (Ѓурчинова 2013: 11), каде што првиот не е условен од политички околности (егзил) и/или економски околности (имиграција), сметаме дека оправданост за ваквото поедноставување во нашите критериуми наоѓаме во неможноста секогаш да се повлече јасна граници меѓу доброволното и присилното заминување. Тоа би значело дека самата дислокација на авторот е доволна сама по себе како услов, а со неразграничувањето меѓу една веќе класична поделба на литература на егзилот и литература на миграцијата сакаме да го избегнеме она што Антонио Телло го нарекува „класистичка хиерархизација на причините“ (Tello 1997: 115, преводот е наш) според која на политичките причини им се дава поголемо значење отколку на економските или другите причини кои може да доведат до раселување на авторот. Иако можеби „миграциска книжевност“ е една „некомотна“ етикета (Gnisci 2010: 7) што поаѓа од во последно време експлоатираниот и натопен со негативни конотации збор „мигрант“, и иако постојат и други термини кои се стремат да бидат понеутрални или поопшти, како „литература без постојана адреса“ (Ingenschay 2010), „литература на дислокациите“ (Ingenschay 2010), „атериторијална литература“ (Ruiz Sánchez 2005), сепак ќе се сложиме со Армандо Њиши кој вели дека миграцијата е една „примордијална и трансчовечка активност“ (2010: 4) и дека етикетите што ѝ се придаваат на литературата се само привремени пред неизбежната креолизација на културите.

Што се однесува до втората карактеристика што ја издвоиме, односно тематиката на овој тип литература, ќе се сложиме со Шелева (2005: 28) која вели дека миграциската книжевност ја враќа на мала врата големата тема на модерната за отуѓеноста на човекот, меѓутоа од друга страна, миграциска книжевност е и еден од главните бастиони на постмодерната од каде се деконструира концептот за национална култура, западниот книжевен канон, евроцентризмот, фалогоцентризмот. Токму за ова и ќе стане збор во нашиот труд, односно преку анализата на романите на македонски писателки Лидија Димковска и Кица Б. Колбе, ќе зборуваме за жената-номад чиј космополитски дух го деконструира поимот татковина, но исто така го деконструира и поимот на домот како исклучиво женски простор или на домот како наследен, еднаш засекогаш зададен, лесно препознатлив простор.

2. Дом – место, простор, време?

Со оглед дека во миграциската книжевност најчесто се зборува за преместеноста на ликот и се сопоставуваат барем два простора (два хронотопа) – имагинарни или реални – анализата на овие книжевни дела преку призмата на просторната категорија се чини повеќе од оправдана. Во овој труд нема да се задржуваме на исцрпните студии кои, особено од осумдесеттите години на минатиот век наваму, го свртеа вниманието кон оваа запоставена семиотичка категорија, но на кратко би сакале да укажеме на двојството за кое зборуваат многу автори, односно на термините место (*place*) и простор (*space*).¹ Според многумина, местото укажува на стабилност, припадност, пауза при движењето, а просторот е тој што се врзува со движењето, отвореноста, социјалната интеракција. Местото (паузата при движењето) е тоа што овозможува средба, а „средбата е противтежа на скитањето“ (Кристева 2005: 247). Секако, ова двојство не значи и постоење на рески граници меѓу двата термина бидејќи и двата подразбираат некаков *субјект* кој ќе го „актуализира“ просторот преку движењето (Certeau [1980] 2000: 111) или ќе го „окупира“ местото (Casey во Parker 2012/2014: 77, 78), односно токму тој субјект ќе овозможи некој простор да стане место (Casey во Parker 2012/2014: 78). Сепак, иако според досега споменатото ќе се чини пооправдано да зборуваме за домот што е предмет на наша анализа како за место, а не за простор, се одлучивме да зборуваме за домот како простор не само затоа што зборот простор е семантички поширок термин, туку и затоа што претставата за домот во двата романи за кои ќе зборуваме повеќе одговара на идејата за дифузност, хаотичност и метеж на која асоцира просторот.

Пред да преминеме на категоријата дом во романите на македонските писателки, Димковска и Колбе, само накусно и за она што претставува домот, домовноста, домувањето. Што е домот? Куќата во која сме пораснале? Градот каде што сме се родиле? Станот каде што живееме под кирија? Татковината каде што сме го стекнале јазикот, навиките, претставата за светот? Или домот може да биде секое место каде што се чувствуваме пријатно, прифатено, во „своја кожа“?

Башлар ја нарекува куќата, односно домот, „нашиот прв универзум“ (Bachelard 1983: 34). Според него, тоа е нашето интимно катче што ги содржи нашите спомени, каде што времето е „компресирано“ (Bachelard 1983: 38), место што е физички впишано во нас (45). Шелева (2005) зборува за домот од филозофски аспект како „најопшта, онтолошка категорија“ (23), и од социо-психолошки аспект како место што претставува заштита, засолниште, место каде што започнува формирањето на нашиот идентитет и личност (23). Таа се прашува дали домовноста значи и негово јасно мапирање во просторот, па декарто-

¹ Го упатуваме читателот на опсежниот труд на Јошуа Паркер (Joshua Parker) поместен во нашата библиографија каде што може да се најдат и бројни референци.

вата мисла „мислам, значи постојам“, ја преформулира во „имам адреса, значи постојам“ (29). Шелева исто така го наведува читателот да размислува дали домот е сингулар или плурал и не заборава да нагласи за тешкотијата да се дефинира домовноста во современиот контекст, па така зборува за различни видови на вдоменост: „кондиционална вдоменост“ (12), „превдоменост“ (24), „егзистенцијална бездомност“ (178), „мултитопична вдоменост“ (186). Башлар исто така не пропушта да го забележи губењето на интимноста и на „космичноста“ на куќата односно на домот, особено во големите градови, а ние би додале уште повеќе во мегалополисите на етничкиот, културниот и расниот *метисаж*.

Според досега изложеното, се наоѓаме пред една тешка задача да зборуваме за домот како романескен простор бидејќи неговата раслоеност и амбивалентност како поим не се карактеристични само за миграциската книжевност, туку домот како концепт во глобалната ера на релативизирање на растојанијата и масовизирање на движењето се соочува и со своевидна онтолошка криза. Сите на некој начин сме потенцијални номади, внатрешно раселени, глобално вмрежени, дијаспорични во однос на засекогаш изгубениот центар. Во романите што ги одбравме за анализа *Скриена камера* од Лидија Димковска и *Снегот во Казабланка* од Кица Барџиева Колбе, ќе се осврнеме токму на плуралната претстава за домот, на невкоренетоста и на замената на домот со еден фикциски конструкт што постои повеќе во времето отколку во просторот.

3. Плуралноста на физичкиот простор и внатрешниот дом како прибежиште

Двата романи за кои станува збор во овој труд се објавени со временска дистанца од само една година и дејството е сместено во современото доба каде што се третира темата на преселништвото од женски аспект, наспроти традиционална „машка“ тема на печалбарството во македонската книжевност (*сфр.* Баковска 2013: 46). Во *Скриена камера* има една наративна рамка, а тоа е престојот на протагонистката Лила како *writer in residence* во Виена каде што ќе живее со уште двајца уметници и ќе има задача да напише книга. Деловите од романот што се напишани во курзив и во прво лице соодветствуваат на тоа металитературно ниво, односно на таканаречениот „а-фикциски дневник“ што таа го пишува благодарение на стипендијата од Фондацијата, но најголемиот дел од книгата отпаѓа на еден друг наратор, наратор-сведок, а тоа е скриената камера во ножниот палец на Лила која регистрира сè што било и што е, со цел да биде „патоказ за домот, за идентитетот, за животот“ (Димковска 2014: 203). Оттаму, книгата практично и да нема некоја јасна фабула, туку претставува еден колаж од нехронолошки подредени спомени од сите места каде што Лила била како дете, како студент или, благодарение на својата професија,

како писателка. Во *Снегот во Казабланка* иако авторката Кица Колбе исто така се служи со чести ретроспективи и, на места, дури се добива впечаток на коегзистирање на повеќе простори и времиња, сепак наративната нишка е многу појасно издвоена отколку кај Димковска, односно се работи за протагонистката Дина Аспрова, која по долги години „странствување“ низ земјите на западна Европа, се враќа во Македонија за да се погрижи за празниот стан на нејзините родители во Скопје, но поради обилните снегови не може да се врати повторно во Фиренца каде што работи како кустос во музеј, па така одолговлекувањето на престојот ќе ѝ овозможи повторно да ѝ се вкрстат патиштата со некои стари пријатели, стари љубови и нејзиниот престој во Скопје ќе се продолжи на неодредено време, а враќањето во Италија ќе стане неизвесно.

Ако се навратиме на првиот дел од нашиот труд, односно на карактеристиките што ги ја дефинираат миграциската книжевност – дислокацијата на самиот автор и тематиката на романите – наоѓаме потврда дека се наоѓаме пред ваков книжевен феномен, бидејќи и двете романсиерки живеат и творат надвор од Македонија и голем дел од местата, а веројатно и настаните што ги опишуваат, се автобиографски. Мотивите за напуштањето на родната земја, кои стојат во позадина на двата главни лика во романите, Лила и Дина, алтер-ега на двете авторки, независно од тоа што се работи пред сè за мотиви од лична природа (интелектуални и естетски), неизбежно го доведуваат ликот во една состојба на невдоменост или во потрага по загубениот дом.² Меѓутоа, потребно е да појасниме, како што споменавме и погоре, дека причините што доведуваат до миграција никогаш не се еднострани, туку најчесто многу комплексни и политичко-општествено условени, па така, иако Лила решава да остане во Словенија, а Дина во Скопје, заради љубов, далеку сме од некаква стереотипна претстава за некаква женска, мелодраматична книжевност што само ја има сменето адресата и се затскрива зад етикетата миграциска книжевност, туку за едно типично женско писмо кое тргнува од субјективното, но не ги занемарува и „големите“, „машки“ теми како политиката. Впрочем, кај Димковска не изостануваат референците за воениот конфликт во Македонија во 2001 година, за распаѓањето на Југославија, за спорното официјално име на Македонија, што Колбе во својот роман и подлабоко ги разработува, па Југославија станува поим за едно минато во рушевини и се преименува во Атлантида, конфликтот во 2001 година синоним за едно балканско чувство на страв и немир што постојано тлее, а неможноста да ја именува земјата со името Македонија и чувството дека е „сегашен граѓанин на поранешна република на непо-

² Можеби, како што вели Розмари Маранголи Џорџ (1996: II), и секоја фикција е потрага, копнеж по дом, по татковина, еден вид бездомништво: “all fiction is homesickness”.

стоечка држава“ (Колбе 2007: 76) на авторката ѝ дава за право во фикцијата да ја именува како сака, па ја нарекува Казабланка, „последно пристаниште да се избега во белиот свет од грозотиите на сите балкански војни [...] крстосница на сите светски патишта, споменик на сите неуспешни европски стратегии.[...] пристаниште без море, Казабланка на копно“ (Колбе 2007: 74). Според ова, првичните мотиви поради кои двете хероини навидум доброволно заминуваат некаде за лично да се остварат или професионално да се доизградат, не може да се погледнат изолирано од политичко-економскиот контекст од кој произлегле, ниту од глобалниот каде што и двете хероини постојано, каде и да одат, доаѓаат во контакт со други дијаспорични ликови од блиски и далечни култури, ниту од историскиот (алузијата на егзодусот на Егејците за време на граѓанската војна во Грција во *Снегот на Казабланка* се толкува како еден вид фамилијарно проклетство: „еднаш бегалец, секогаш бегалец“ (Колбе 2007: 27)). Навидум сладникавиот мотив на љубовта што во некоја мера ќе биде пресуден за одлуките на двете протагонистки во однос на тоа каде да се „укотват“ е деконструиран и во двата романи така што кај Димковска отсуствува секако толкување на машкиот лик, кој е речиси отсутен од текстот, како спасител на женскиот лик, а кај Колбе повторната средба со „недољубената љубов“ (Колбе 2007: 192) од младоста претставува е еден вид метафизичка средба со Бог, преку солидарноста, преку дијалогот, преку ослободување од наметнатите слики за себе, како дома, така и на Западот.

Пред да преминеме на подетална анализа на различните простори на домот во двата романи, накусо и за претставата во нив за една поширока категорија како што е земјата или татковината како дом. Во *Скриена камера* забележуваме еден вид ризоматска структура во која се испреплетуваат многу географски ширини и се замаглува секаков обид да се издвои некаков центар наспроти периферија, па според тоа и јасни центрипетални или центрифутални движења. Во *Снегот во Казабланка* дистинкцијата меѓу два макространи, Западот (претставен пред сè преку просторот на градот Фиренца) и Балканот (Македонија) е поизразена и, за разлика од *Скриена камера* каде што доминира една слатко-горчлива, амбивалентна слика за речиси сите простори каде што ликот патува, во *Снегот во Казабланка* сликата, ако се поедностави, повеќе наликува на една дихотомна претстава типична за егзилантската книжевност (Mandolessi 2008: 74), во која доминира една тегобна атмосфера на отуѓеност, маргинализираност, неприпаѓање во просторот на Другиот. Ова не значи дека Димковска е сосема имуна на двојната имаголошка претстава за Балканот и Западот³ или дека кај

³ Честопати во романот се сопоставуваат сликите за Западот како добротвор, преку бројните стипендии на кои таа е корисник, со онаа на други ликови од бившите југословенски или балкански простори, и патријархалниот Балкан: „Жена-Балканка не би оставила маж да си вари сам кафе“ (16), „секогаш кога со

Колбе се наметнува една идеализирана слика на враќањето во родното место како единствена можност за вдомување на сметка на некакво апостериорно негирање на номадизмот. И во двата романи врската со татковината и родното место е многу дифузна, па така ликот на Димковска вели дека „цел свет е како дом“ (Димковска 2014: 120), „јас сум А-национална“ (139), а и кај Колбе ја констатираме истата космополитска визија на светот како дом како еден вид ублажувачки ефект поради неможноста за вкоренетост: „само една татковина, светската култура“ (Колбе 2007: 41), „татковината никогаш не е реален поим, таа е проекција на нашите желби“ (77). Односно, и во двата романи отсуствува еден вид таканаречен локал-патриотизам и физичката раселеност не се користи толку како потрага по физички загубениот дом, туку како потрага по еден дом што постои во времето и во сеќавањата, и што може единствено да се реконструира преку фикцијата.

Во однос на поединечните простори на домот за којшто во вториот дел од овој труд зборувавме како за едно онтолошко место кое неизбежно се врзува со нашиот идентитет, веќе наспоменавме дека во овие два романи плуралноста на домот служи како поткрепа токму за еден разнишан идентитет, секогаш во спрега меѓу она што бил, она што не е, она што може да биде.

Во романот *Скриена камера* просторите на она што може да се наречен дом или барем привремено пребивалиште би можеле да ги групираме во: домовите што му припаѓаат на минатото (домот во Љубљана, домот во Скопје, домот во Шлегово, студентскиот дом и гарсонирата во Романија) и домот во кој протагонистката Лила се наоѓа кога почнува да пишува дневникот – станот за уметници во Виена, односно последниот простор за домување од аспект на фабулата. Мапата на места каде што главниот женски лик во овој роман престојува, не се свеѓува само на овие четири земји: Македонија, Романија, Словенија, Австрија, туку се спомнуваат и многу други земји како САД, Литванија, Франција, Шведска, Холандија, но таму ликот се задржува кратко време или само спорадично се спомнуваат, и иако придонесуваат за мозаичката слика за домот, на нив нема да се задржиме. Домот во Виена, односно станот што Лила го дели со фотографка Албанка и музичар Пакистанец е просторот што на некој начин ги содржи сите други бидејќи оттука Лила го пишува дневникот и ги оживува фрагментите од нејзиното минато. Меѓутоа, овој простор ни оддалеку не е доминантен во романот, поопиплив некаде до деветнаесеттата секвенца (од вкупно четириесет и пет во романот), а по заминувањето на едниот од уметниците, Албанката Еддира, а набргу потоа и на Пакистанецот Џозеф, станот станува место на самотија за младата писателка и место што

Лила патувавме со воз од Љубљана до Скопје и назад, околу Ниш и сè до Скопје жените во купето ги даваат [ги ветуваат за идни сопружници] малите сопатници за некои свои внуци и внуки или деца во соседството“ (55).

почнува да ја губи својата физичката подлога и да станува колаж од хаотични спомени од различни места и времиња. Овој стан во Виена е само уште еден привремен дом што совршено е отсликан во стерилната атмосфера што Лила ја затекнува кога првпат доаѓа таму и го забележува остриот мирис на средството за чистење, недостатокот на чаршави за спиење, празните полици. Просторот не би можеле да го окарактеризираме ниту како позитивен ниту како негативен бидејќи иако на почетокот станот е простор кој Лила треба да научи да го дели со уште двајца странци, тој потоа прераснува во место што ги зближува и ги запознава еден со друг, за набргу потоа, поради болеста на Едлира, и да ги раздели и да се претвори во една речиси невидлива точка од која Лила продолжува да води дијалог со минатото и со Едлира сè до нејзината смрт. Ваквата амбивалентност не е карактеристична само за овој простор бидејќи речиси сите места низ кои минува и на кои се секава не се ниту потполно идеализирани ниту во целост негативни места. Па така, со навидум единственото среќно место, куќата во селото Шлегово каде што минува дел од детството, се врзува и реченицата „насилството секогаш се случува внатре, во топлината на домот“ (Димковска 2014: 48); во Букурешт зборува за непријатните искуства во домот за странци, но овој град ја врзува и со убавите спомени со идниот сопруг; во Словенија се наоѓа човекот што трпеливо ја чека во единственото место што е можна дестинација по престојот во Виена, но во Словенија таа честопати се чувствува туѓа, во постојана потрага по работа и без цврсто убедување дали во формуларите што треба да ги потполнува, тамошната адреса да ја смета за постојана или привремена.

Односно, може да заклучиме дека раслоеноста на домот во романот кај Димковска се постигнува на два начина: преку губењето на унитарната претстава за домот што понекогаш се обидува да биде збир од сите простори: „во „дома“ ја претворам секоја земја што ќе ја посетам на 3-4 дена“ (Димковска 2014: 27), „варијантите на Домот каде што ќе престојува или живее“ (39), „[Во Њујорк] сум домче како во Шлегово“ (146); и преку „извлекувањето“ на материјалноста од домот кој повеќе не се врзува со ниеден простор, нема адреса, дури ни минато: „Дома си таму кај што си здрав“ (98), „можеби е најдобро да се нема огниште, а да се има оган“ (176). Така, како единственото прибежиште за идентитетот кој избегнува да се смести во одредени национални рамки, се наметнува дијалогот со другиот и дијалогот со себе самиот, односно јазикот како Дом.

Во романот на Кица Колбе, *Снегот во Казабланка*, веќе споменавме дека би можело да се издвои една дихотомна претстава што ги сопоставува просторите на богатиот и културно супериорен Запад наспроти Балканот, односно Македонија, секогаш втурнат во некаква политичка и економска нестабилност. Односно, и покрај тоа што хероината Дина Аспрова зборува за мноштво градови и земји каде што живеела кај своите „родини по дух“ (Колбе 2007: 10), како „вечен сти-

пендист“ (Колбе 2007: 48): Париз, Рим, Брисел, Женева, Прага, Фиренца, (се споменува и одреден период во Канада), сепак постапката на дефрагментација на домот со која се служеше Димковска овде се постигнува не толку преку умножувањето на домот на различни локации во светот, туку повеќе преку бришењето на границите меѓу отворените и затворените простори. Во делот што соодветствува на престојот на Дина во Фиренца каде што работи како кустос во Галеријата Уфици (некаде до педесеттата страна во романот или речиси само една шестина од романот што се протега на 350 страници) доминираат затворените простори: салата во музејот каде што таа станува „совршен посматрач на туѓите животи“ (Колбе 2007: 7), поткровјето каде што живее за кое речиси и да немаме податоци, освен дека таму не наоѓа инспирација да ја напише својата книга и процесот на „пиши-бриши“ е доведен до секојдневен ритуален чин. Но, ако не се земат предвид референците за другите градови низ кои поминала, сликата за еден вистинскиот талкач не ја гледаме во овој прв дел од романот, туку кога Дина ќе се врати во Скопје на молба на нејзините родители кои живеат во Канада, за да се погрижи за празниот стан. Во Скопје, токму празниот стан кој за Дина изгубил секаква емоционална вредност „Сама во празниот стан *на моите родители*“ (Колбе 2007: 61, курзивот е наш), во кој повеќе се чувствува како гостинка во хотелска соба, ќе биде причина минатото што ѝ се наметнува таа повеќе да го воскресне не преку овој дом со којшто врската е речиси засекогаш прекината, туку преку талкањата низ родниот град, во кој „Сè е исто и ништо не е исто“ (Колбе 2007: 65). На овој начин, како што вели Стојменска-Елзесер (2009) се деконструира модернистичката слика за *flâneur* како исклучиво машка фигура и Дина Аспрова станува еден современ женски талкач низ градот што ќе ја соочи со едно изгубено време и место со кое повеќе не се идентификува. Ова талкање ќе трае сè додека градот не го затрупа „столетниот“ снег⁴ што и ќе го оневозможи нејзиниот враќање во Фиренца, и ќе ја пресели главната протагонистка повторно во затворениот простор, но, овој пат, тоа не е во празниот стан на нејзините родители, туку во станот на нејзината пријателка Нора, на професорот Огненов, во сеќавањата за куќите на нејзините баби и тетки, и конечно во мистериозната куќа од нејзиното детство, куќата на Давид, нејзината љубов од младешките години. Домот се мултиплицира, можеби во обид да се избегне просторот на самотијата и она што Дина некогаш била и повеќе не е, и само навидум се вгнездува и конечно се вкоренува во куќата на Давид, во припаѓањето „на едно место. На еден дом. На еден човек“ (Колбе 2007: 264). Велиме навидум, бидејќи романот не наметнува некаква стереотипна, идилична брачна слика, впрочем воопшто не станува збор за тоа, туку Дина Аспрова доаѓа во куќата

⁴ Кај Башлар, снегот ги брише сите траги, бои, патишта и претставува контрапункт на домот. Космосот на снегот е „не-дом“ (Bachelard 1983: 72–73).

на Давид за да му помогне околу неговата мајка, болна до Алцхајмерова болест. Давид и воопшто не се сеќава дека Дина е истата девојка од неговата младост. Препознавањето ќе се случи дури подоцна, откако и двајцата ќе се ослободат од наметната маска на номадизмот, од потребата да се бараат себеси другаде, а не во себе. Припаѓањето кон тој дом всушност значи солидарност, безусловна помош на другиот, повлекување во спокојството. Припаѓањето на еден човек значи припаѓање на човечното. Овој дом за неа ќе значи менување на перспективата, односно ќе може да ја погледне однатре куќата што како дете ја гледала од улицата и на некој мистериозен начин отсекогаш ја привлекувала. Ќе значи нова можност да го погледне своето минато, но не од гледна точка на „цивилизираната“ Европа ниту преку градот низ кој талкаше, туку од својата интима, од љубовта како татковина (за разлика од *Скриена камера* каде што и „љубовта е егзил“ (Димковска 2014: 25)). Ова само по себе не значи и дека себството останува зададено еднаш засекогаш, туку Дина, исто како и Лила од *Скриена камера* се самопронаоѓа во одржувањето на постојан дијалогот со другиот. И таа, како „Лила [со] илјадници лица“ (Димковска 2014: 44) во секојдневната грижа за мајката на Давид, успева да ги спои минатото и сегашноста, да се одржува преку постојана метаморфоза:

Ја милувам детската рака. Таа е на баба ми. Таа е мојата. Јас бев старо дете. Покривка на љубовта. Ја покривам со грижливоста на мајка. Сакам низ невидливиот допир на моите очи, кои трагаат по нејзиното лице, да почувствува дека сум ѝ навистина сестра. Дека сум ѝ мајка. Дека таа ми е мајка. Сонувана. Од времето кога овде растеа соништа по дрвјата (Колбе 2007: 245).

Слично како и кај Димковска, и во *Снегот на Казабланка* протагонистката го наоѓа својот дом кога ја наоѓа и можноста да пишува. Односно со вдумувањето во фикцијата, во писмата што секојдневно му ги остава на Давид, таа успева да ги спаси од заборавот сите загубени, избришани, периферни простори на жените од нејзиното детство, куќата на тетка ѝ во Велес, куќата на баба ѝ од крајот на градот, нејзините креденци⁵, нејзините миризми. На овој начин *Снегот во Казабланка* предлага еден типичен женски принцип на домовноста, погледнат однатре, од утробата, возобновувајќи ја папочната врска со нејзините женски предци. Враќањето во затворениот простор на домот не значи и (повторно) затворање на жената во некаков патријархален конструкт, туку враќање кон есенцијалното, кон сопственото јас, соголено од туѓите и сопствените очекувања.

⁵ Башлар зборува за креденците, фиоките, ковчезите со кои избилува не само овој роман, туку и романот на Димковска, како за апсолутни места на нашата интимност, „вистински органи на тајниот психолошки живот“ (Bachelard 1983: 83, преводот е наш).

4. Заклучок

Иако целта на овој труд не беше да покажеме дали постои машка и женска невдоменост, сепак, истото прашање го поставува и Шелева (2005: 16), како што можеби феминистичките теоретичарки на почетоците се запрашувале што го карактеризира женското писмо наспроти машкото. Анализата на овие два романи не е доволна за да даде одговор на тоа дали во рамките на миграциската книжевност би можеле да зборуваме за одредени специфики на женска миграциска книжевност, но, сепак, преку овој труд начнавме неколку теми, кои во иднина би можеле да се продлабочат. Зборувавме во дијахрониска смисла за замена на класичниот субјект, маж-печалбар со жената-номад која од едно интелектуално стојалиште умее да зборува и за една топла, секојдневна страна на животот. Зборувавме и за татковината што и во двата романи е повеќе некакво виртуелно создание, отколку земја со јасни граници. Но, пред сè, зборувавме за просторот на домот, за неговата неповратно загубена унитарност и физички јасна лоцираност. Ова, секако, не важи ниту само за миграциската книжевност, ниту само за онаа напишана од жени, но сепак, начинот на кој и двете авторки говорат од својата телесност, од својата интима, од своите катчиња од домот, ни остава простор да размислуваме и за една женска бездомност која прво ќе треба да го проветри домот од фалогоцентричниот дискурс, за да почне, прво преку јазикот, а потоа и физички, да го издигне својот нов Дом.

Литература

- Bachelard, G. [1957]1983. *La poética del espacio*. [Trad. Ernestina Champourcin]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, Michel de [1980]2000. *Invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. [Trad. Alejandro Pescador]. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Gnisci, A. 2010. Escrituras migrantes. In *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 5. Universitat de València. Последен пристап: http://www.uv.es/extravio/pdf5/a_gnisci.pdf [20.03.17]
- Ingenschay, D. 2010. Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. In *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Последен пристап: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm> [20.03.17]
- Mandolessi, S. 2010. Sobre exiliados, migrantes y extranjeros : hacia una definición terminológica. In *América : Cahiers du CRICCAL*, vol. 39, núm. 1. Последен пристап: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_39_1_1871 [20.03.17]
- Marangoly George, R. 1996. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-century Fiction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Parker J. 2012/2014. Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future. In *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, №7-8. Последен пристап: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/index.html> [20.03.17]
- Ruiz Sánchez, A. 2005. Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización. In *Migraciones y Exilios* 6, 101-112.

- Последен пристап: http://www.aemic.org/assets/articulos/122/original/Ana_Ruiz_S%C3%A1nchez_Migraciones_Exilios_6_2005.pdf?1273254101 [20.03.17]
- Tello A. 1997. *Extraños en el paraíso. Inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- Баковска, Е. 2014. Како жена, јас немам татковина: националните и историските дискурси во романите Куклите на Росица од Оливера Николова и Снеговите на Казабланка од Киц. У *Спектар* бр. 63, 43-60. Скопје: Институт за македонска литература.
- Димковска, Л. (2004)2014. *Скриена камера*. Скопје: Или-Или.
- Ѓурчинова, А. 2013. *Медитерански синестезии*. Скопје: Магор.
- Кица, К. Б. (2005)2007. *Снегот во Казабланка*. Скопје: Магор.
- Кристева, Ј. 2005. *Токати и фуги на другоста*. Скопје: Темплум.
- Стојменска – Елзесер, С. 2009. Во контекст на дискусијата на тема центар-периферија. У *Мираж* бр. 22. Последен пристап: <http://mirage.com.mk/index.php/mk/mirage/323-mirage-no-22/literary-hermenutics/148-2013-04-23-09-16-19> [29.03.17]
- Шелева, Е. 2005. *Дом/идентитет*. Скопје: Магор.

Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, N. Macedonia
“Blaže Koneski” Faculty of Philology

THE DECONSTRUCTION OF THE HOME SPACE IN CONTEMPORARY WOMEN’S MIGRANT LITERATURE IN THE MACEDONIAN LANGUAGE

Summary. *The purpose of this paper is to analyze the category of space, specifically the space of the home in two contemporary Macedonian novels – Hidden Camera by Lidiya Dimokovska and Snow in Casablanca by Kica B. Kolbe. These novels could be classified as pieces of the so-called ‘migrant literature’ since they both share the protagonists’ uprooting and the displacement as their common theme. Our task will be to exemplify a variety of ways in which these texts create a diffuse notion of the home space as it is no longer a strong reference for the national identity nor exclusively a female space.*

Key words: *space, home, migration, women’s writing.*