

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ – СКОПЈЕ
ИНСТИТУТ ЗА ФИЛОЗОФИЈА



ВОЗВИШЕНОТО ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ЖЕНСКА ПОЕЗИЈА

Ментор: проф. Д-р Иван Цепароски

Кандидатка: Мања Величковска

Скопје, 202

О, доближи ме време
И ти немилосрдни простору
Што ме оддалечуваш
Како бесконечност.
Доближи ме во времиња
Изминати непоминати
Доближи ме недореченост
О, проклета да си.

Даница Ручигај (1960)

За жените пред и жените по нас:
Скромен придонес кон одржувањето на културната меморија и меѓугенерациското
надоврзување на женските феминистички поетики

СОДРЖИНА

Апстракт	4
ВОВЕД	5
1. ЕСТЕТИКАТА НА ВОЗВИШЕНОТО ВО ФИЛОЗОФСКИТЕ РАЗМИСЛИ	
1.1. Развој на возвишеното како посебна естетичка категорија низ историјата на филозофијата	17
1.2. Возвишеното како пореметувач на ориентацијата на субјектот во <i>За возвишеноста</i> од Псевдо Лонгин	19
1.3. Возвишеното како поттикнувач на нагонот за самоодржување во <i>Филозофско истражување за потеклото на нашите идеи за возвишеното и убавото</i> на Едмунд Берк	23
1.4. Возвишеното како извор на моќ за субјектот во <i>Критика на моќта на судењето</i> на Имануел Кант	27
1.4. За возвишеното и постмодерниот раскол кај Жан-Франсоа Лиотар	31
2. НОВА ЕСТЕТСКА ГЕОГРАФИЈА НА ВОСПРИЕМАЊЕ НА ВОЗВИШЕНОТО КАКО ОДНОС КОН МОЌТА	
2.1. Кон „возвишената понуда“ на Жан-Лук Нанси	37
2.2. Кон „избришаното задоволство“ на Катрин Малабу	40
3. АПЛИКАТИВНО-ИНТЕРПРЕТАТИВЕН ОСВРТ НА ВОЗВИШЕНОТО НИЗ ИЗБОР ОД СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ЖЕНСКА ПОЕЗИЈА	
3.1. Возвишеното во македонска женска поезија како оптичка замка меѓу субјектот и претставата	
3.1.1. Кон една непоправлива историја: За книжевната критика за творештвото на Даница Ручигај	45
3.1.2. Возвишената конечност на овој живот Кон <i>Сребрени ноќни игри</i> и <i>Заробеници на ветрот</i> од Даница Ручигај	51
3.1.3. Заедничарење со другата страна на возвишената претстава Кон <i>Толкување на морето</i> од Гордана Михаилова Бошнакоска	56
3.1.4. Понорните длабочини на женскиот глас: Кон <i>Тешка свила</i> од Лилјана Дирјан	59
3.1.5. Ништо повеќе не е црно на бело Кон <i>Гранична состојба</i> од Лидија Димковска	65

3.1.6.	Возвишеното откритие на загубата и заборавот Кон <i>Вештерките денес</i> од Калиа Димитрова	69
3.1.7.	Помирување на возвишените немири на младоста: Кон <i>На ракавот на градот</i> од Ивана Јовановска	76
4.	ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ	84
	Литература	88

Апстракт

Магистерскиот труд *Возвишеното во современата македонска женска поезија* има за цел да ги истражи традиционалните филозофски испитувања на потеклото и претставата на возвишеното (кај Псевдо Лонгин, Едмунд Берк, Имануел Кант и Жан-Франсоа Лиотар) и да се придвижи кон поразлично современо контемплирање (инспирирано од теоријата на Жан-Лук Нанси и Катрин Малабу), практично испитувано преку избрани македонски поетеси и нивни творештва. Во истражувањето се застапени поглавја посветени на стихозбирки издадени во повеќе временски периоди, тргнувајќи од Даница Ручигај, Гордана Михаилова Бошнакоска, Лилјана Дирјан, Лидија Димковска, па сè до Калиа Димитрова и Ивана Јовановска.

Трудот се стреми да продуцира критички осврти за неколку ангажирани поетики од жени и да го збогати корпусот на текстови посветени на маргинализираната женска лирика. Главната хипотеза на истражувањето е да го протолкува возвишеното како нешто што му дава моќ на субјектот, не за да доминира над претставата, туку за да се приврзе, спои и грижи за неа. Тезата се обидува да докаже дека во современите женски поетики постојат пејзажи на восхит што се повлијаени од искуствата на женската Другост, поради што возвишеното се изразува како потреба за заедничарење, дарување, грижа за недостижното и за ндоволно споделеното.

За постигнување на целите и исполнување на хипотезите, текстот се служи со хибридна квалитативна методологија, вклучувајќи дискурзивна анализа, херменевтички пристап и сет на разнобразни одлики карактеристични за феминистичките истражувања.

Клучни зборови: естетика, возвишено, поезија, род, моќ, Другост, недостижност, грижа, дарување, заедничко, споделено

ВОВЕД

Во историјата на филозофијата постојат прекини во промислувањето на возвишеното во естетиката. Сепак, феноменот на возвишеното дијахроно се надоградува и се покажува како отпорен на семантичко оштетување. Покрај постоењето на мноштво карактеристики коишто остануваат врзани за оваа естетска категорија, таа постојано покажува способност за спротивставување на стабилизирањето на нејзиното значење. Наспроти верувањата дека станува збор за појава којашто има реакционерна природа, овој магистерски труд се обидува да покаже дека возвишеното е одликува со возбудлива смисловна екстатичност. Неговото присуство во поезијата е особено изразено преку постојаното чувствување на раздалеченоста и близината на лирските субјект и објект. Тоа доаѓа до израз во лирските слики кога објектот е оддалечен, недофатлив и безличен, но и кога субјектот се одржува да опстои, опевајќи го мотивот на сопственото уништување, како никогаш допрен од опасноста. Во феминистичката поезија и поезијата напишана од фемофилни автор(к)и, возвишеното стекнува посебна димензија на епистемолошки испитувања на егзистенцијата, Другоста и (не)безбедноста. Но, за тоа ќе стане збор дури во третото поглавје од овој труд, и тоа низ примери од македонската современа женска поезија, пред што ќе појасниме неколку клучни теориски поими.

Возвишеното е повеќедимензионална естетичка категорија, подложна на различни толкувања и исчитувања низ историјата. Таа минала низ неколку развојни фази. Била врзувана за *убавото*, кога е проучувана како негова варијанта, а не засебна категорија, но била обработувана и независно, како естетска класификација со посебни одлики и различни пристапи на проучување. Во секојдневната комуникација таа се употребува за да се опише нешто што е „достоинствено, благородно, духовно и морално позитивно“, надвор од естетиката, во другите области се среќава како епитет во разни кованици (како *технолошко возвишено, урбано возвишено, поетски возвишено*, итн.), а во уметностите се поврзува со повеќе жанровски определби (како *барокно возвишено, авангардно возвишено*, и сл.) (Иван Џепароски)¹. Толковните речници и специјализираните лексикони

¹ Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 10.

содржат повеќе дефиниции за оваа категорија. Филозофските и естетичките речници го определуваат возвишеното како: „(1) она што е отаде сите споредби (што е *апсолутно*) големо, било математички во термините на неограничената големина, било динамички во термините на неограничената моќ“ и „(2) поим што се употребува за да ги означи природните објекти што инспирираат еден вид на стравотен ужас преку вистинската неизмерност (Ентони Флу)“^{2, 3} Придавката возвишен во *Речникот на македонскиот јазик* од Зозе Мирковски се определува како нешто што: (1) има високи карактерни и интелектуални особини и (2) високи морални особини: возвишена цел; возвишен идеал⁴.

Традиционалните теории на истражување на возвишеното се движат по главно безбедни траектории на размислување и никогаш не се интересираат за искуствата на женските субјекти на перцепција на претставите. Псевдо Лонгин, за кого ќе зборуваме понатаму, низ примерите во *За возвишеноста* споменува само една поетеса (Сафо). Низ неговата реторичка расправа, тој воспоставува систем на рангирање на поетите на неговото време, ставајќи ги во натпревар творците кај кои тој пронаоѓа (не)успешни примери за возвишеното. Во овој труд, таквата пракса ќе се покаже како нешто што феминистичката поезија го отфрла и заменува со примена на политики на разбирање, грижа и дарување. Едмунд Берк во неговото *Филозофското истражување за потеклото на нашите идеи за возвишеното и убавото* зборува за жените како објекти на убавина, но не и восприематели на возвишеното, велејќи дека „убавината на жените значително се должи на нивната слабост и деликатност, и дури и се засилува со нивната плашливост, квалитет на умот што е аналоген на неа“⁵. Тој вели дека жените имаат плитки размисли поради што тие не би можеле да ги препознаат возвишените претстави, а дури и кога би ги препознале би биле лесно соборени од нив. Наспроти тврдењето на Берк, ова истражување се обидува да покаже дека жените успешно го восприемаат возвишеното, туку и дека неговата претстава има посебни одлики коишто класичните проучувачи на

² *Ibid.*

³ За различните дефиниции, одредби и употреби на возвишеното види повеќе во поглавјето *Вовед во возвишеното* на книгата *Естетика на возвишеното* (2008), од проф. Д-р. Иван Џепароски.

⁴ Мурговски, З. (2005). *Речник на македонскиот јазик*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, 88.

⁵ Burke, E. (1958). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London and New York: Routledge, 116.

оваа категорија ги превиделе токму поради нивната незаинтересираност за творештвото на женскиот род.

Последно, најзначајниот претставник на возвишеното – Имануел Кант, во *Критика на моќта на судењето* посветува цело поглавје на умствените способности на еден *гениј*, за да заклучи дека една жена „е убава, пријатна и префинета, но лишена од дух“⁶, но неспособна да ја восприеми возвишената претстава. Според него, жената нема возвишена душа која ќе се огледа и препознае себеси во возвишената претстава, поради што таа се трга настрана како недоволен субјект за познание. Затоа, оваа анализа ќе се обиде и подобро да ги разбере феминистичките стојалишта на набљудување на возвишеното и различните облици на пресликување на возвишеното низ историски заборавените субјекти.

Земајќи ги предвид овие конзервативни разбирања на возвишеното, што го ограничуваат постоењето на жената како негов восприемател, во магистерскиот труд ќе опфатиме и помодерни гледишта за него, како оние на Жан-Франсоа Лиотар и Жан-Лук Нанси којашто ги отвораат вратите во теоријата за понатамошните разнолики начини на читање на возвишеното. Всушност, бидејќи овде ги истражуваме женското и феминистичкото возвишено за него не можеме да говориме како да станува збор за посебна естетичка категорија, туку како поле на испитување што се спротивставува на еднолико дефинирање и стабилизирање на значењето. Возвишеното во оваа теза се сфаќа како нешто што не му подлежи на „мотивот на вечното враќање“ и не се исцрпува во кантовата, пасивно-активна релација меѓу субјектот и претставата. Тоа, според Жан-Лук Нанси, се интерпретира како необична мода што е екстремно стара, но одново враќа со цел да го истражи и перфорира претходното сфаќање.

Освен тоа, бидејќи во оваа теза станува збор за поезија напишана од жени, го појаснуваме и нашете сфаќање на **родот**. Во *Оксфордскиот прирачник по филозофија* на Тед Хондериx – родот ги „препознава социо-културните определби на концептите за *мажите* и *жените* и ја признава идејата за нивно разликување, првенствено во

⁶ Immanuel, K. (2007). *Critique of Judgement* (1790). New York: Oxford University Press, 142.

разликата на нивната социјална положба“⁷. Оваа дефиниција е мошне значајна за феноменот на возвишеното, особено затоа што многупати низ историјата бил проучуван и е повидливо застапен во делата од мажите, кои имале материјални услови да патуваат и да ги испитуваат пејзажите, за жените честопати недостапни, поради затвореноста во границите на домот. Од друга страна, *родот* во овој труд се разбира како склоп на однесувања што изразуваат одредени родови особини и склоности. Тој, исто како и *полот*, се разгледуваат како глаголи, а не именки, како нешто што може да се *биде*, а не нешто што е врзано за политички наметнатите слики што им се припишуваат на луѓето врз база на нивниот претпоставен род. Родот е перципиран низ докажувањето на Џудит Батлер, како „комплексност, чиешто заокружување постојано се одлага, [и коешто] никогаш во потполност [не е] она што е, во која било дадена временска спојка“⁸. Делувањето, пак, на родот го гради родовиот идентитет што е „перформативно изграден од страна на самите ‘изрази’, за коишто се смета дека се негови последици“⁹. Во таа смисла, овој текст нема намера да го истражува концептот за возвишеното низ творештвото на жените како посебна експресија, произлезена директно од нивниот општествено наметнат или даден род, туку како перформативност што постојано се открива и изразува низ актуелната социолошка и политичка определба на родовиот идентитет.

Женското возвишеното овде се употребува синонимно на феминистичкото возвишено и е нешто што го испитува просторот меѓу гледачот и возвишената претстава, за да го предизвика разбирањето на односите на моќ, за да влезе во релација со социјалната, родовата, сексуалната, културната и естетичката Другост. Оттука, во магистерскиот труд синтагмата „**женска поезија**“ содржи неколку значења. Прво, во избраната „женска поезија“ што е предмет на анализа се препознаваат карактеристики поради кои таа може да се определи како феминистичка поезија. Освен тоа женската поезија тука се препознава и како женско писмо (*écriture féminine*) или женско пишување,

⁷ Honderich, T. [ed.] (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford – New York: Oxford University Press, 305.

⁸ Батлер, Џ. (2002). *Проблеми со родот: Феминизмот и поткопувањето на идентитетот*. Скопје: Евро-Балкан Пресс, 52.

⁹ *Ibid.* 63.

што како поим првпат се појавува кај Елен Сиксу¹⁰, а подразбира долга историја на проблематизирање низ четирите бранови на феминизмот. Во оваа магистерска теза се вклучени женски писма од жени авторки, што произлегува и од потребата за актуелизација на творештвото на жените, коешто е многупати заборавено и за кое има низок интерес. Меѓутоа, затоа што родот го разбираме како постојана перформативност што се открива и изразува, а не како даден општествен конструкт, во женското писмо не подразбираме инхерентни аспекти што покажуваат дека постои *женско* наспроти одредено „*машко*“ писмо. Женско писмо овде се препознава како текст во кој припадноста на одреден маргинализиран род претставува повод (но не и нужна причина) за дисидентната природа на ракописите којашто се спротивставува на хетеронормативните, фалоцентрични дискурси што ја занемаруваат родовата, сексуалната, класната, расната и останатите Другости. Во таа смисла, потенцирам и дека женското писмо, овде сфатено и како феминистичко пишување, не е нешто што им припаѓа само на авторките коишто родово се изразуваат како жени, туку на секој кој оној што покажува усет и има творечка сила за да се издвои од секој доминантен дискурс, да постои отаде системот на воспоставени вредности, отаде нормата и претпоставеното дефинирање.

Понатаму често споменуваниот поим за Другото (*the Other*) појдовно го разбираме како некое „друго човечко битие во неговата/нејзината различност“¹¹, односно онака како што е опишан во *Оксфордскиот прирачник по филозофија* приреден од Тед Хондериш. Во *Другоста* ги препознаваме и избраните авторки чиешто пишување е ангажирано и субверзивно во однос на доминантните поетски тенденции, и револуционерно во поглед на слободниот стих во современата македонска поезија, различно од претходниците и од својата генерација.

Но, бидејќи понатаму во трудот станува збор за потребата за премостување на растојанието меѓу нас и различниот Друг, толкувањето на Другото во оваа теза е

¹⁰ Cixous, H., Cohen, K. and Cohen, P. (1976). *The Laugh of the Medusa*. The University of Chicago Press: Signs, Vol. 1, No. 4, summer, pp. 875 – 893.

Available at: <http://www.jstor.org/stable/3173239>

¹¹ Honderich, T. [ed.] (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford – New York: Oxford University Press, 637.

повлијаено од тезите на Мартин Бубер кој вели дека *Јас* се открива себеси преку нашето одделување од Другото *Ти* и продолжува да постои поради и во таа релација, велејќи:

„Собирањето и спојувањето во целото битие никогаш не може да биде постигнато само преку мене, не може да се случи без мене. За моето создавање потребен ми е допир со *Ти*; станувајќи *Јас*, изрекувам *Ти*. Сиот вистински живот е средба“¹².

Поради постојаното дефинирањето на *Јас* наспроти *Ти*, односно на *Ние* и *Тие* што во сите можни инстанции на постоењето се наоѓаат „во контекст на градењето на сопствениот позитивен идентитет преку омаловажувањето на другиот, афирмација што се заснова врз стигматизација и оцрнување на другиот“ (Иван Џепароски)¹³, овој магистерски труд се обидува да го протолкува возвишеното како повод за емпатично спојување на субјектот со Другото, преку будење на Другоста однатре нас (на Другиот во нас, како што вели Јулија Кристева)¹⁴ што ни дава сила за спротивставување на бариерите испречени пред непознатото. Оттука, тема на проблематизирање е и Другоста на телото, особено значајна кога станува збор за проучувањето на творештвото и „светот на жените“, што Сузан Бордо го опишува како простор завладеан од прокупираноста со дебелината и витото тело, како „една од најсилните *нормализирачки* стратегии на нашиот век, што осигурува[ат] производство на самоследечки и самодициплинирачки ‘кротки тела’¹⁵, чувствителни на сите отклони од општествените норми, и научени на самоподобрување и трансформација во служба на задоволување на тие норми“¹⁶. Сепак, во анализираната поезија – телото на жената, перципирано како крешко, беспомошно, никогаш доволно убаво, вито или моќно, честопати успева да го искористи општествено припишаниот „неуспех“, да излезе од *фукоовиот Паноптикон* и од нормализирачките арени на

¹² Buber, M. (1970). *I and Thou*. New York: Charles Scribner's Sons, 62.

¹³ Џепароски, И. [приредувач] (2007). „За аспектите на другоста“ во *Аспекти на другоста: зборник по културологија*. Скопје: Евро Балкан Пресс, 2007, 12.

¹⁴ Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. New York – Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

¹⁵ Повеќе за концептот на „кротките тела“ (*docile bodies*) на Мишел Фуко во Foucault, M. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995, стр. 135-169.

¹⁶ Бордо, С. (1993). „Читање на витото тело“ во *Аспекти на другоста: зборник по културологија*. Скопје: Евро Балкан Пресс, 2007, 105.

модерното (1) надсетилно и (2) корисно тело за коишто зборува Мишел Фуко. Впрочем, во традиционалните испитувања, особено во периодот на романтизмот, субјектот се издигнува врз возвишениот објект или искуство кое му се зајакнува, така што, „возвишеното станува стратегија за апропријација“ (Барбара Клер Фримен)¹⁷.

Последно, **односите на моќ** во современата поезија ќе се следат и преку пронаоѓањето на симболичен излез од теорискиот концепт за Паноптицизам на Мишел Фуко, што подразбира систем на автоматско функционирање на моќта што се одвива преку претпоставката дека субјектот е постојано набљудуван. Оваа теорија на самоуправување на Фуко ја подразбира самодисциплината и дисциплинирањето на другите преку раздвојувањето на дијадата „набљудувач и набљудуван“. Моделот на Паноптиконот подразбира постоење на „централната кула“ што врши надзор и посредно интервенира без воопшто да биде присутна, и субјекти на кои им е познато дека нивните постапки се набљудувани, без да го знаат набљудувачот¹⁸. Во случајов, претставата на возвишеното ќе се разгледува како непозната цел и идеал што оддалеку им се заканува на субјектите, кои благодарение на способноста за изведбен немир, се обидуваат преку самоодржувањето пред невидливата појава да излезат од наметнатите односи на моќ, меѓу кои и оние кои влијаат врз сфаќањето на нивниот род.

Истражувачки проблеми, цели и хипотези

Прв истражувачки проблем на оваа анализа е малиот број на текстови за возвишеното во постмодерната, што ги истражуваат идеите за неговото потекло и претстава. Оттаму, главната цел на овој магистерски труд е да се обиде да примени поинаков теориски пристап кон контемплирање на возвишеното, преку теоретските размисли за него низ историјата на филозофијата, а практично применето низ примери од современата македонска женска поезија.

¹⁷ Claire Freeman, B. (1997). *The Feminine Sublime*. Berkley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 3.

¹⁸ Foucault, M. (1977). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 195 – 228.

Втор истражувачки проблем на овој текст е постојаниот пад на заинтересираноста за пишувањето на книжевна критика на македонската книжевна сцена, особено кога станува збор за дела напишани од жени. Својствено за ова феминистичко истражување, второстепените „цели на истражувањето и анализата се неделиви од изворите на истражувачките проблеми“ (Сандра Хардинг)¹⁹, поради што понатаму ќе се споменат критичките текстови што се однесуваат за прво издадената женска поезија на поетесата Даница Ручигај. Нискиот интерес за читање на жените ја зголемува потребата за збогатување на домашната критичка мисла и проширување на интерпретативниот корпус на текстови за женската поезија, за која има најмал интерес да се пишува. Неодложното пишување за општествен проблем од овој карактер ризикува да биде протолкувано погрешно, бидејќи е врзано за очекувањето да понуди јасна солуција. Меѓутоа, ваквите проблеми што долго нè притискаат, „честопати воопшто не се загатки, главно затоа што е можно тие да немаат решение“ (Томас Кун)²⁰.

Придружен проблемски предизвик што ја отежнува оваа состојба во домашниот книжевен контекст е родовата нееднаквост, односно родовиот небаланс во застапеноста на критичките текстови напишани за жени и од жени²¹. Женското искуство во македонската книжевност е недоволно осознаено, заборавено и доминирано од страна на маскулинизираниот, нормативен и традиционален дискурс што ја сопоставува и споредува женската перспектива со веќе воспоставените, очекувани и предвидливи теми. Пошироката научна оправданост на спроведеното истражување се состои во акутната потреба за создавање на континуитет во читањето на женското творештво, како и дополнување на претставата за македонската женска поезија во домашниот и поширокиот контекст. Малата заинтересираност за изучување на видното поле на родовата и сексуалната Другост е навистина „поразителна уметничка и интелектуална

¹⁹ Хардинг, С (1987). „Има ли феминистички метод?“ во Колозова, К. [уред.] *Хрестоматија на класични текстови од областа на родовата теорија*. Скопје: Евро Балкан пресс, 2003, стр. 164.

²⁰ Кун, Т. (2001). *Структура на научните револуции*. Скопје: Магор, 68.

²¹ Величковска, М. Јанеска, М. Крушкарговска, Ф. Гегоска, М. Стефановска, М. Блажеска, В. и Касо, А. [истраж.] (2019). *Мониторинг на книжевна критика – Профил на земја: Република Северна Македонија: Шест месеци книжевна критика*. okno.mk: Книжевност.

Достапно на: <https://okno.mk/node/783455>

апатија“ (Дубравка Угрешиќ)²², која резултира книжевничките на секоја нова генерација да работат на создавање на женскиот канон одново, без да имаат континуитет. Тие се оставени со „празен простор што овозможува секогаш исто почетничко впишување на женски имиња, производство на заморна уметност што постојано се служи со истиот пелтечлив вокабулар, кој пак е уверен дека токму тој најавува револуција“ (*Ibid.*). Впрочем, феминистичките стојалишта преферираат бегане од канонот како концепт. Но, нивното застранување од кумулативна практика на канонизирањето, е причински зависно од постоењето на утврдени конвенции од кои ќе се избега или кои ќе се менуваат.

Затоа, истражувањето на идеите за потеклото и претставата на возвишеното преку примери од женската поезија е неопходно за потесната македонска книжевна сцена. Тоа е разбрано и како авторска потреба, бидејќи жените имаат „политичка должност да се интересираат за жените – писателки“ (како што потсетува Торил Мои реферирајќи на Ненси Милер)²³.

Понатаму, феминистките забележуваат дека традиционалните епистемологии „систематски ја исклучуваат можноста дека жената може да биде *познавател* или *агент на познание*“, поради што самите предлагаат „алтернативни теории на познание, кои ги легитимираат како познавател(к)и“ (Сандра Хардинг)²⁴. Затоа, специфична цел на трудот е докажување дека постоењето на идеите за потеклото и претставата за возвишеното не е ограничено од родот.

Од друга страна, приврзаничките на *феминистичкото стојалиште* се залагаат за феминизмот да го изучува искуството на нееднаквоста, врзано за класата, колонизацијата, хомофобијата и расизмот. Во постмодерното феминистичко родовите улоги почнуваат да се гледаат како општествени конструкти, поради што се мисли дека е невозможно да се генерализира во однос на женските искуства во историјата и различните култури. Затоа, тука ќе се спомене уште една специфична цел – врзана за потврдувањето на жената како познавателка на возвишеното од нејзините општествено условени женски стојалишта, што

²² Угрешиќ, Д. (2019). *Европа во сепија*. Скопје: Антолог, 201.

²³ Moi, T. (2008). *Moi, I Am Not a Woman Writer. About women, literature and feminist theory today*. *Feminist Theory*, 9(3), 259 – 271, 262.

²⁴ Хардинг, С. (1987). „Има ли феминистички метод?“ во Колозова, К. [уред.] *Хрестоматија на класични текстови од областа на родовата теорија*. Скопје: Евро Балкан пресс, 2003, стр. 156.

придонесуваат кон разликување на специфични возвишени искуства восприемени поради историското одредување на женскиот род како една имаголошка Другост.

Понатаму, двете посебни цели во овој магистерски труд произлегуваат од потребата за премостување на досегашната бездна во критичката и интерпретативната мисла врзана за категоријата возвишено во поезијата на жените. Женските храбри обиди за бранење на своето стојалиште за прием на возвишеното и приближување кон него ќе се перципираат во множинска форма, затоа што секое женско искуство придодава кон колективот, кон едно нехомогено, но заедничко „ние“.

Оттука, главната хипотеза на ова истражување претпоставува дека е потребно да се пронајде поинакво читање на идеите за потеклото и претставата на возвишеното како нешто што ги засилува позициите на субјектите, без умисла и потреба за да биде намоќен над претставата, туку за да се спои со нејзе. Таквото возвишено не би се манифестираше од моќта, туку од нашиот освестен однос кон неа.

Споредната хипотеза на овој труд е врзана за откривањето на нови возвишени теми тргнувајќи од условот дека во современата македонска женска поезија постојат пејзажи на восхит што се повлијаени од искуствата на женската Другост.

Предмет на истражувањето

Предмет на анализа во првиот дел од истражувањето е развојот на возвишеното како естетичка категорија низ историјата на филозофијата, и поконкретно, во архетекстовите на возвишеното на Псевдо Лонгин, Едмунд Берк, Имануел Кант и Жан – Франсоа Лиотар. Нивните пристапи тука ќе се објаснат преку анализа на релациите на моќ, развивани меѓу субјектот на познание и неговата претстава на возвишеното.

Во вториот дел на тезата се истражува можно развивање на посебна естетска географија на восприемање на потеклото и претставата за возвишеното од другата страна на принципот на бидувањето надмоќен. Тука се нуди едно размислување за пронаоѓање на возвишени претстави во интервалите на меѓусебна размена на силите на субјектот и претставата, што потекнуваат од остварувањето на различни економии на дарување, и

резултираат со потреба за премин на растојанието преку себе-понуда кон непознатото. Во таа смисла, идејата за потеклото на возвишеното се разбира како нешто што зависи од способноста на субјектот да даде дел од себе во име на туѓото и далечното. Од друга страна, идејата за реализацијата на возвишената претстава се одредува како проекција што посредно произлегува од импулсивната и реципрочна размена меѓу субјектот и возвишената визија.

Третиот дел од истражувањето е апликативно-интерпретативен осврт кон возвишеното во избор поезија од неколку македонски поетеси, каде се овозможува примена на ново воспоставениот поглед кон естетската категорија возвишено отаде системски наметнатата логика на управување, стопанисување, владеење со различната и застрашувачка Другост на претставата. Движејќи се на границата меѓу филозофијата и книжевноста, во првите две третини од трудот се поставуваат прашања својствени за филозофијата, додека во третиот дел доминираат толкувања карактеристични за книжевноста и јазикот на херменевтиката. Изборот на авторки е направен без претензија за канонизирање и архивирање на сите примери на женско писмо во поезијата каде среќаваме современи возвишени претстави. Тој во иднина може да се дополнува. Редуцираната селекција вклучува примери од поезијата на: Даница Ручигај, Гордана Михаилова Бошнакоска, Лилјана Дирјан, Лидија Димковска, Калиа Димитрова и Ивана Јовановска; на чиишто поетски ќе се посвети посебно внимание. Во рамки на овој дел влегуваат поетски стихозбирки објавени во периодот меѓу 1960 и 2021 година, застапувајќи претставнички од различни генерации. Практичниот дел од тезата ќе започне со песните на младата Даница Ручигај и годината на катастрофалниот скопски земјотрес (1963), која го втемелува неконформизмот во македонската поезија и поттикнува развој на посебна поетска линија во женското творештво, присутна и денес. Декадата со која се заокружува временскиот опсег на истражувањето го опфаќа творештвото на најмладата генерација на поетеси во моментот, која во својата младост минува низ повторна урбанистичка и еколошка деструкција, што дополнително ја пореметува човековата кривка и прекаријатна егзистенција. Покрај првичниот услов за разгледување на авторки коишто имаат издадено неколку стихозбирки и бележат одреден стилски развој, трудот

вклучува примери и од дебитантските стихозбирки на Калиа Димитрова и Ивана Јовановска, коишто покажуваат посебен сензибилитет во восприемањето на возвишените претстави и имаат стихови што ветуваат возбудлива иднина за македонската поетика.

Методолошка рамка

Ова истражување има хибриден карактер и користи неколку квалитативни истражувачки методи преку кои ќе се обиде да ги разбере концептите, размислувањата и искуствата врзани за концептот на возвишеното во теоријата на естетиката.

Текстот се потпира врз методот на дискурзивна анализа, кој ги истражува функциите на јазикот и создавањето на значењето во различните социјални контексти. Методот се користи за изучување на пишан или говорен јазик во релација со социјалните практики. Во овој случај, преку дискурзивната анализа ќе се анализира вокабуларот на современата женска поезија, односно, неговите идеолошки асоцијации, еуфемистичка и метафорична содржина со која се алудира на возвишеното.

Во трудот ќе се користи и херменевтичкиот метод, кој ја третира интерпретацијата како предметна материја сама по себе, а не како помошна алатка за проучување на нешто трето. Тој се користи во толкувањето на архетекстовите што содржат свои пристапи и мотиви во концептот на возвишеното. Овој метод се употребува за во апликативниот дел од тезата да разликуваме знаење коешто е „критичко, рефлексивно или херменевтичко и кое, директно или индиректно преиспитувајќи ги вредностите или целите, попречува какво и да е ‘рециклирање’“ (Жан-Франсоа Лиотар)²⁵.

Дополнително, тезата се одликува и како феминистичко истражување, што значи дека користи и сет на различни методолошки одлики, што ја карактеризираат феминистичката научност (како рефлексивност, субјективност, набљудување, слушање, истакнување на женските искуства, појава на истражувачките како ликови во анализата,

²⁵ Лиотар во оваа прилика во *Постмодерна состојба* ја објаснува теориската опозиција меѓу позитивистичкото и херменевтичкото знаење за чиешто расчленување зборува германскиот историчар Вилхелм Дилти.

Лиотар, Ж.-Ф. (2007). *Постмодерна состојба*. Скопје: Аз-буки, 29.

општествена акција, итн., дел од нив предложени од филозофката Сандра Хардинг)²⁶. Тие ги предизвикуваат методологиите развиени од страна на мажите, зајакнувајќи ја позицијата на жените во општеството.

ЕСТЕТИКАТА НА ВОЗВИШЕНОТО ВО ФИЛОЗОФСКИТЕ РАЗМИСЛИ

1.1. Развој на возвишеното како посебна естетичка категорија низ историјата на филозофијата

Во I век од нашата ера, возвишеното влегува во првата фаза на својот развој во филозофијата, јавувајќи се како главен предмет на обработка во ракописот *За возвишеноста* од Псевдо Лонгин²⁷. Проучувано од позициите на античката реторика, возвишеното овде се разгледува низ книжевни примери. Тоа се објаснува како „израз на големите и благородни страсти што го обземаат и авторот и восприемачите на уметничките дела“ и е „одек на величината на душата што го создава делото“ бидејќи вдахновението му претходи на самото творештво (Иван Џепароски)²⁸. За жал, рецепцијата на овој спис значително доцни сè до неговиот прв превод и печатење на грчки (1554), а потоа и на латински јазик (1572), по што интересот за него повторно стивнува. Списот се реактуелизира цел век подоцна, во 1672 година, кога со преводот на Никола Боало на француски јазик возвишеното станува популарно.

На почетокот од XVIII век возвишеното е еден од централните поими на проучување во естетиката. Кај Џозеф Адисон тоа се вбројува во трите задоволства на имагинацијата, и првично се именува како *големина* – што понатаму се трансформира во *возвишеност* (или *sublimity*)²⁹. Кон средината на векот, во творештвото на Едмунд Берк, *убавото* и *возвишеното* се тематизираат заедно како две основни естетички категории.

²⁶ Именката „филозофска“ за првпат ќе биде застапена во специјализирана книга со нејзиното внесување како посебна одредница во Филозофскиот речник на МАНУ (во уредништво на проф. Д-р. Иван Џепароски и проф. Д-р. Ана Димишковска), кој во моментот на изработка на овој магистерски труд е сè уште необјавен.

²⁷ Во превод на македонски објавен под насловот *Естетика на возвишеното* (Псевдо Лонгин, 2004).

²⁸ *Ibid.* 11.

²⁹ *Ibid.* 12.

Со текстот *Филозофско истражување за потеклото на нашите идеи за возвишеното и убавото* (1756/57) на Берк толкувањето на возвишеното се проширува и почнува да се восприема во природата. Очекувано, во периодот на романтизмот кој е во полн ек во втората половина на XVIII век, возвишеното почнува да се поврзува за „дивата, егзотичната, несекојдневната“ природа и „со оние нешта коишто ем привлекуваат ем застрашуваат, како на пример, молкот, темнината и стравотност“³⁰. Во истражувањето на поимот кај Берк, се испитуваат заедничките црти меѓу чувствата за болка и незадоволство, врзани за возвишеното, како и нагонот за самоодржување пред најавената опасност како суштински дел од феноменот.

На крајот од XVIII век идеите за романтичарското возвишено се збогатуваат со помош на толкувањето на Имануел Кант, во неговите *Разгледи за чувството на убавото и на возвишеното* (1763) и *Критика на моќта на судењето* (1790). Возвишеното кај него се поврзува со нашите посредни претстави се нарекува и *негативно задоволство*. Кант разликува *математичко* и *динамичко возвишено*, во зависност дали е тоа врзано со големината или моќта. *Математички возвишеното* според него е она што е практично неспоредливо и немерливо во нашето доживување (за некој објект), додека *динамички возвишеното* се определува како огромна сила (на пример, на природата) што се претставува стравотно, но не ни влева страв, и не нè совладува. Опстојувањето, давањето на сетилен и интелектуален отпор кон силината што се заканува е она што го овозможува создавањето на судот за возвишеното.

Во XIX век, во периодот на модернизмот иако постојат тенденции за повторно спојување на возвишеното со убавото, дострелите во поимањето на возвишеното во периодот на романтизмот се доволно силни за категоријата да продолжи да постои самостојно. Всушност, идејата за *негативното возвишено*, за негативната претстава, односно *претставувањето на непретставливото* на Кант, подоцна се пробива во модернизмот и современата уметност и влијае врз толкувањата на возвишеното и во постмодерната.

³⁰ *Ibid.*

Разликата во сфаќањето на возвишеното во XIX и во XX век е што модернизмот се обидува „да ја премости *бездната* што постои во уметничкото дело (бездната меѓу непретставувачкото и актот на претставувањето)“, додека постмодерната „ја зачувува оваа *бездна* во самиот акт на претставување по себе, во *настанот* на делото“³¹. Со делото *Постмодерна состојба* (1979) Жан-Франсоа Лиотар, се надоврзува на Кант со тоа што додава дека возвишеното се состои и во „чувството на диспропорција меѓу огромното и умот тоа да го сфати и да си го претстави себеси“³², што е секако врзано за расколот и скептицизмот на постмодерната и временската тенденција за спротивставувањето на стабилноста на значењето. Постмодерното возвишено според Лиотар ги содржи и елементите на модернизмот и на постмодерната. Тоа е врзано за интегритетот на субјектот и за кршењето на нашиот суд, што поттикнува нерешливи чувства за возвишеното и пројава на внатрешна поделеност меѓу мислата и чувството за него.

1.2. Возвишеното како пореметувач на ориентацијата на субјектот во *За возвишеното* од Псевдо Лонгин

Книжевно-теоретскиот текст *За возвишеноста* (I век н.е.) од Псевдо Лонгин е едно од најзначајните остварувања, важно за развојот на возвишеното, како и за целокупната книжевност. Тоа е книжевно-естетички трактат посветен на реториката и стилистиката, кој од неговата пораспространета рецепција и реактуализација со преводот на француски јазик од Никола Боало (кој доцни до 1674 година), иницирал создавање на посебна линија на проучување на возвишеното во естетиката и во севкупната филозофија. Текстот денеска го имаме во нецелосна верзија (со претпоставка дека од него недостасува една третина) и со несигурности врзани околу неговото авторство³³. Сепак, од него добиваме значајни информации за мерливоста на квалитетот на книжевноста и реториката актуелни за I век од нашата ера. Иако возвишеното тука се разгледува како стилистичка фигура на реториката, проучувана споредбено со *убавото*, придружено од примери од тамошните

³¹ *Ibid.* p.18.

³² *Ibid.* p.18.

³³ Долго се верувало дека автори можеле да бидат Донисиј Лонгин, Касиј Лонгин, Дионисиј од Хеликарнас, Плутарг, неоплатоновецот Лонгин, итн., поради што името *Псевдо Лонгин* се прифатило како најнеутрално.

текови во книжевноста, списокот е сè уште актуелен и релевантен за разбирањето на возвишеното како засебна естетичка категорија денес.

Нешто што го привлекува вниманието уште од самиот почеток на текстот, е впечатливиот личен пристап на авторот при влезот во проблематиката на возвишеното, паралелно на кој во текстот се претендира создавање на „објективна“ категоризација на возвишеноста на делата. Ракописот на Лонгин се доближува до конвенциите на писмото, а расправата започнува со интимен тон на обраќање кон адресатот „Постумиј од Тарент“, понатаму ословен како „најмил“ и „момче“. Авторот практикува пријателски и интимен тон на обраќање, тактички градејќи ја довербата кај читателите. Освен тоа, Лонгин создава профил на близок соговорник кој е запознаен со проблематиката, што му дозволува без развлекување да премине „во средината на нештата“ и да се ослободи од „обврската претходно опширно да објаснува дека возвишеноста се состои во високиот и извонреден израз“ (Псевдо Лонгин)³⁴.

Главната идеја на трактатот е да покаже дека за создавање на возвишени дела е неопходно да се има возвишен говор, стил и најбитно од сè – возвишена душа. За да се создаваат возвишени дела, прво мора да се поседуваат високи и благородни мисли, а потем и да се совладани постапките и практиките што водат до возвишен израз, како и да се избегнуваат оние што го намалуваат чувството на возвишеното. Според Лонгин, способноста за создавање на возвишени дела не се доаѓа само од вродената чувственост на авторите, туку и од соодветното заздување на нивниот креативен остен. Тие треба да внимаваат на „правилниот состав“ на делото, што може да е причина за успех во изразувањето, возвишеноста и очудувањето. За авторот природата е единствената која може да создава вродени и велики работи, поради што тој секогаш ја споредува надареноста на уметникот и релацијата со неа и во тој однос ги одредува (не)соодветните аспекти на едно дело. Всушност, разликата меѓу делата на уметноста и делата на природата овде е во тоа што кај првите восхит предизвикува точноста, а кај вторите величественоста.

³⁴ Псевдо Лонгин (2004). *За возвишеноста*. Скопје: Магор, 31.

Возвишеното кај Лонгин е неразделно врзано за аудитивниот аспект на книжевните дела, поради што во неговиот речник преовладуваат термините „слушател“ и „говорник“, наспроти „читател“ и „писател“. Во таа смисла вистински возвишеното се опишува како ефект кој има последователно, а не мигновно траење. Тоа претставува процес што се гради и интензивира, што ненадејно избива и одекнува, трае и се шири, и остава траги што допуштаат негово повеќекратно истражување. Возвишениот израз за кој Лонгин расправа е придружуван од чувство на вознемиреност што ги придушува експресиите што треба да убедуваат или развеселуваат и ги изместува и очудува слушателите. Возвишеното **настапува несовладливо**, разнесувајќи ги „сите собитија како да удрил гром“, **нарушувајќи ја човечката временска и просторна ориентација**³⁵. Вистински возвишеното ги издигнува нашите души и нè полни со чувство на споделена радост, како ние да сме го создале она што го гледаме или слушаме. Токму затоа, поезијата, која има интерпретативни димензии, треба да се пее/чита на глас, е можеби најпогодниот жанр во книжевноста и уметностите каде возвишеното може да се проучува. Всушност, во списокот се прави и споредба меѓу возвишеното во различните уметности. Се истакнува дека намерата, на пример, во говорништвото е јасно да прикажува, на скулптурата да се постигне „сличност со човекот“, а на поезијата – да вознемири и преку јазичните облици „да ја надмине човековата природа“³⁶.

Во списокот, Лонгин исто така развива и разликува пет видови на извори на возвишениот говор. Првите два се вродени и од нив произлегува (1) способноста да се дојде до голема мисла и (2) можноста да се има силно и вдахновено чувство³⁷. Останатите три извори на возвишено се должат на вештината која учествува во градењето на (3) фигури на мислите и на говорот, (4) практикувањето на отмен говор, внимателна употреба на тропи, дотеран израз и избор на зборови и (5) користење на соодветен распоред на зборовите кој се стреми кон достоинственост и вознесеност³⁸.

³⁵ *Ibid.* 32.

³⁶ *Ibid.* 117.

³⁷ *Ibid.* 47.

³⁸ *Ibid.* 47 – 48.

На ниво на восприемање, во ракописот се вели дека возвишеното прво се воочува и ја лечи недовербата од очигледноста на присутноста на уметничките вештини. Фигурите во таа смисла се разбрани како елементи што треба да се во поддршка (а не во центар) на чувственоста која учествува и во градењето на возвишеното и на карактерот на задоволството. Добриот состав на зборовите значи тие да се потпираат еден на друг и да оставаат впечаток на „цврста величественост“, а не да се издвојуваат единечно и да стојат извишени, неналегнати³⁹. Затоа, желбата за напрегнато преиначува на изразот на мислите и на предвидливите техничките моделиции не го воодушевуваат Лонгин, кој гледа на нив како на несакани последици што го одвлекуваат вниманието.

Всушност, тој гради **физички/телесен однос со текстовите**, опишувајќи ја нивната структура и елементи како да станува збор за комплементарни екстремитети на едно човеково, живо, пулсирачко тело. Тој дава и препораки за избегнување на намалувањето на чувството на возвишеното, така што повикува на одбегнување на „надуениот израз“ кој предизвикува „шупливи отоци во текстот“ и „испапчени места без некоја вистинска содржина [што] неретко нè насочуваат токму кон спротивното [значење]“⁴⁰. Го осудува претерувањето во ритамот што ги обзема слушателите и ги тера да удираат со нозете во такт со говорникот бидејќи тоа става преголем акцент на чувственоста на ритамот, наместо на она за кое се говори. Не го претпочита скратувањето на исказите и збиеноста на изразите кои ја прекинуваат мислата и водат директно кон целта, но и зборовите што стојат премногу блиску еден до друг и „оставаат впечаток дека се заковани заедно на мали растојанија според потребите на пукнатините и нерамнините“⁴¹. Конечно, Лонгин не го цени ефектот на засилувањето бидејќи тоа брзо слабее и го губи значењето „кога неговата делотворност не се потпира врз снагата на возвишеното“⁴². Сето ова, укажува на еден посебен пристап кон возвишеното кое се разбира како величественост чија силина произлегува од внатрешната телесна и психичка способност за восприемање и возвраќање на афекти, дразби, интензитети и емоции.

³⁹ *Ibid.* 126.

⁴⁰ *Ibid.* 37.

⁴¹ *Ibid.* 127.

⁴² *Ibid.* 63.

Конечно, Лонгин ги претпочита „примерите на возвишеност што им се допаѓаат на сите луѓе и во секое време“⁴³, истакнувајќи го концептот на *заедничкото*, сфатено како потхранувач на големите мисли и одржувач на постојана состојба на вдохновеност.

Повикувајќи се на Платон, Лонгин тврди и дека еден од начините за постигнување на возвишен израз што го воплотува духот на заедничкото е поддражавањето на претходниците и соперничењето со нив. Само таквиот израз е поубудлив од дотераниот, бидејќи „**произлегува од заедничкиот живот**“, вели тој⁴⁴. Лиотар осврнувајќи се кон овој прв архитект, увидува дека Никола Боало, во предговорот кон текстот на *Естетика на возвишеното* го демонстрира ова укажувајќи дека возвишеното „не може да се научи, поради што во тој поглед дидактиката е немоќна; возвишеното не е поврзано со правила што можат да се одредат преку поетиката; [а] возвишеното бара... слушателот да има концептуален вкус и **способност ‘да го насети она што целиот свет го чувствува’**“⁴⁵.

1.3. Возвишеното како поттикнувач на нагонот за самоодржување во *Филозофското истражување за потеклото на нашите идеи за возвишеното и убавото* (1756/57) на Едмунд Берк

Во време на транзицијата од неокласицизмот кон романтизмот, во британската филозофска мисла, се појавува текстот *Филозофско истражување за потеклото на нашите идеи за возвишеното и убавото* (1756/57) од Ирецот, политичар, филозоф и економист – Едмунд Берк, каде за првпат возвишеното се разгледува споредбено и посебно од убавото. Берк, познат како основачот на модерната конзервативна мисла, бил предводник на дел од партијата на Виговците во британскиот парламент против симпатизирањето со француските револуционери, и е всушност нашироко препознаен по неговиот политички спис *Размисли за револуцијата во Франција* (1790). Иако тематски

⁴³ *Ibid.* 46.

⁴⁴ *Ibid.* 102.

⁴⁵ Lyotard, J.-F. (1984). *The Sublime and the Avant-garde*. Artforum International, Vol. 22, April, No. 8.
Available at: <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533>

далечни, овие негови две дела имаат заеднички именители, антирационалистички стојалишта, конзервативни и емоционално напрегнати ставови.

Во своето истражување за возвишеното, тој зборува за изворот на возвишеното, но и за неговата претстава, и негува онтолошко-гносеолошка позиција на испитување на категоријата. Берк го објаснува потеклото на нашите идеи за убавото и возвишеното преку структурите на постоењето, односно ги објаснува преку четирите аристотелови причини за постоењето. Според него, „главниот извор на возвишеното е моќта“, која не принудува и ни се заканува дека ќе не уништи без да не стави во вистинска опасност⁴⁶. Правејќи степенување на репрезентација на моќта преку различни појави, Берк прави споредба меѓу моќта на возвишеното и способноста на умот да дејствува и да расудува за да не поткликне пред стравот.

Главната разлика што се прави меѓу убавото и возвишеното во овој текст, е што убавината секогаш се поврзува со она што може да предизвика позитивно и оригинално задоволство, додека возвишеното е придружувано од **чувството на незадоволство и болка**. Затоа, во списокот се истражува дали постојат основни, заеднички и стабилни принципи од кои е засегната имагинацијата која ги одразува (не)задоволствата и од која зависи нашата „досетливост, мечтаење и инвентивност“⁴⁷. Љубопитноста за новото или за задоволството што го примаме од него, се опишува како „прва и наједноставна емоција во човековиот ум“⁴⁸. Задоволството за Берк е најповршна емоција, што брзо згаснува и по чиј крај се соочуваме со рамнодушност, разочарување и тага, но никогаш со **нејасна позитивна болка**, каква што доживуваме при искусувањето на возвишеното. Изворите на возвишеното, за разлика од тие на убавината која предизвикува задоволство, се „прилагодени да ги возбудат идеите за болка и опасност на кој било начин“ и „ја продуцираат најсилната емоција која умот е способен да ја почувствува“, бидејќи „самите идеи за болка се помоќни од [идеите] што влегуваат во делот на задоволството“⁴⁹. Всушност, низ ова размислување, луѓето се разбрани како генерално рамнодушни

⁴⁶ Burke, E. (1958). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London and New York: Routledge, 70.

⁴⁷ *Ibid.* 17.

⁴⁸ *Ibid.* 31.

⁴⁹ *Ibid.* 39.

суштества, коишто тежнеат кон искусување на кратки состојби на задоволство и болка што ги придвижуваат нивните страсти.

Посебно од убавото, возвишеното се разликува по спектар на аспекти. Имено, во текстот се вели дека ужасот или некоја страст која за предмет ја има болката се секогаш предизвикувачи и причина на возвишеното. Возвишеното е затоа поврзано со најсилните страсти, оние кои му припаѓаат на самоодржувањето и ја активираат идејата за болка и опасност, што предизвикуваат неприродна напнатост и создаваат страст слична на ужасот⁵⁰. Тие страсти се доживуваат како „болни кога нивните причини веднаш влијаат врз нас“, а „се воодушевувачки кога имаме идеја за болка и опасност, без да сме во такви околности“⁵¹. Доколку јавиме идеја за нив, ние градиме некаков однос на нивно „доживување“ што возбужда, но кое не може да се нарече задоволство бидејќи е далеку од концептот за *позитивно задоволство*.

На јазично ниво, објаснувајќи го нагонот на самоодржувањето авторот инсистира на постојано нагласување на односите на моќ, особено кога вели дека „му се потчинуваме на она што му се восхитуваме, но го сакаме она што ни се потчинува нам“, каде во првиот случај „сме принудени, а во другиот поласкани да се согласиме“⁵²; нешто што Тери Иглтон на естетичко-идеолошки план го нарекува „**восхитувачко потчинување**“⁵³. Следствено, иако е „моќта е несомнено главен извор на возвишеното“, според Берк, тоа е сепак „идеја која му припаѓа на **самоодржувањето**“⁵⁴, што значи дека неговата манифестација е изразена во неговиот пат од изворот до нашето спознавање и восприемање на моќта, и симултано изразување на способност за наше оддржување или давање на отпор кон нејзе.

Друга значајна карактеристика на возвишеното е што тоа се поврзува за идејата за вечноста и бесконечноста „како највлијателни од сите идеи што ги имаме“⁵⁵, што го исполнуваат умот со „прекрасен ужас“ кој е „најискрениот ефект и најверниот тест на

⁵⁰ *Ibid.* 51.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* 113.

⁵³ Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell, 54-55.

⁵⁴ Burke, E. (1958). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London and New York: Routledge, 87.

⁵⁵ *Ibid.* 62.

возвишеното⁵⁶. Затоа, во нашата интерпретација на возвишеното треба да се насочиме кон проучување на растојанието или разликата меѓу нашето безбедно стојалиште *тука* и неодреденото и непознато *таму*. Тоа дава поттик да ги бараме причините за возвишеното, не во изворот, туку во односот што го градиме кон моќта произлезена од вечното и бесконечното.

Дополнително, Едмунд Берк дава и едно интересно толкување на возвишеното за нас што произлегува од непознатото видено во конечността, во заминувањето или завршувањето на пријатните објекти. Станува збор за гледање на **бесконечност во незавршеното**, која што учествува во предизвикувањето и на задоволство и на восхит врзан за претставата. Ова бесконечно тој го гледа, на пример во зенитот на пролетта која ќе замине, преку што „нашата имагинација е заинтригирана од ветувањето за нешто повеќе и не се помирува со моменталната сетилна претстава“⁵⁷. Берк вели дека честопати во недовршените скици на цртежите видел нешто што „го задоволило повеќе од најдобриот завршен нацрт“⁵⁸, а таков нејасен вид на восхит најчесто покренуваат сликите во поезијата, каков што е примерот со песната *Kubla Khan (Or, a vision in a dream. A Fragment.)* од Семјуел Тејлор Колриџ или во овој труд понатаму – со недовршената поетика на Даница Ручигај.

Последно, а значајно бидејќи понатаму поопширно ќе зборуваме за поезијата кај која во преден план се истакнуваат аудитивни аспекти, е тоа што Берк вели дека возвишен ефект се создава кога имаме ненадеен почеток, но и ненадеен прекин на звукот што има значителна моќ. Тој објаснува дека ако „еден звук со одредена јачина, а кратко траење, **се повторува со интервали**, тогаш тој има голем ефект“⁵⁹, што значи дека бесконечното врзано со звукот го гледа во составот на „униформната сукцесија на големи делови“⁶⁰. Тука, тој ги споменува и бучавата од катарактите, бурите и громовите што будат големи сензации во умот, иако не нудат никаква убавина или вештина; и овој вид на величина забележува дека произлегува од едно **вештачко бесконечно**. Всушност, кога Берк зборува

⁵⁶ *Ibid.* 73.

⁵⁷ *Ibid.* 76.

⁵⁸ *Ibid.* 42.

⁵⁹ *Ibid.* 82.

⁶⁰ *Ibid.* 132.

за општо познатата моќ на поезијата, вели дека таа му влијае на умот „поттикнувајќи во него идеи за нештата“, а самите зборови „кога било подоцна кога ќе се споменат [повторно] создаваат ефекти слични на приликите [што ги опеваат]“⁶¹. Тој застанува на страната на поезијата и моќта на зборовите што имаат неколку предности во изразувањето на чувствата со напој, со кој може да се прават беспримерни комбинации, каков што е случајот со избраната предметна поезија.

1.4. Возвишеното како извор на моќ за субјектот во *Критика на моќта на судењето* (1970) на Имануел Кант

Познатиот филозоф од Кингзберг, претходник и/или претставник на германскиот класичен идеализам – Имануел Кант, во текот на развојот на својата филозофска мисла гради посебен однос кон возвишеното, различен од претходните негови иследувачи. Прво, што треба за него да се потсетиме, без длабоко да навлегуваме во опсежно објаснување на неговиот севкупно обемен филозофски светоглед, е дека суштинските сфаќања за возвишеното Кант ги развива во раното дело *Разгледувања за чувството на убавото и на возвишеното* (1763), познато и како *За убавото и возвишеното* и во неговото доцно дело, *Критика на моќта на судењето* (1790), односно неговата „трета критика“⁶². Впрочем, толкувачите на кантовата филозофија го делат неговото дело на преткритичка и критичка фаза, каде тој има различни пристапи во разликувањето на убавото и возвишеното, соодветно застапени во штотуку именуваните дела.

Кантовите *Разгледувања за чувството на убавото и на возвишеното* имаат послободна форма на истражување, се кратки и нудат тесен естетички поглед, а во поголема мера психилошко-популарни непосредни размисли за човековата природа. Овде тој се посветува на објаснување на различноста на човековите чувства на (не)задоволство, и убавото и возвишеното ги анализира како *чувства од поистенчен/попрефинет вид* што се пријатни на различен начин. Тие подоцна во

⁶¹ *Ibid.* 162 – 163.

⁶² *Критика на моќта на судењето* (1790) следи по *Критика на чистиот ум* (1781) и *Критика на практичниот ум* (1788) кои заедно го чинат кантовиот трипартитен критички проект.

поглавјата *Аналитика на убавото* и *Аналитка на возвишеното* на „третата критика“, се „осамостојуваат“ и унапредуваат во самостојни категории наречени *судови на вкусот или моќи на нашата душа*. Од нив двата, судот на вкусот за возвишеното не е чист суд, затоа што секогаш се поврзува со личното, субјективно чувство на возвишеното, додека судот на вкусот за убавината мора да биде безинтересен. Во преткритичката фаза, Кант ги поврзува чувствата за убавото и возвишеното со задоволството и незадоволството и вели дека нивната разноликост зависи од човековите внатрешни својства што ги проследуваат појавите со одредена реакција. Убавото и возвишеното се разликуваат овде и по начинот на нивната пријатност, иако во овој ракопис на е справи строга дистинкција меѓу пријатното и непријатното, и задоволството и незадоволството. Возвишеното има посредна пријатност, односно тоа е прво проследено со ужас и отпор, по кој следи чувството на пријатност. Тоа влева почит, е интензивно и не може да се ужива во континуитет. Слично како и Берк, Кант објаснува дека пред возвишеното не може да се остане долго затоа што тоа предизвикува замор и напрегање на душевните сили.

Треба да се спомене и дека Кант овде застапува и конзервативни, мизогини и тесни сфаќања за субјектите за познание на возвишеното и убавото врз база на нивниот родов и културолошки идентитет, што го попречуваат во создавањето на поширок пристап кон нивното спознавање. Поради тоа тој е опсежно критикуван уште од XX век во рамки на феминистичката филозофија и естетика. На пример, во *За убавото и возвишеното* Кант вели дека жената се препознава по нејзината убавина, а мажот по неговата возвишеност. Порачува жените да не се занимаваат со *длабокоумни/возвишени* проблеми што ќе ги заморуваат, затоа што ќе ги уништат предностите на нивниот пол. Расчленува дека убавото и возвишеното различно се манифестираат кај луѓето зависно од нивните темпераменти. Претендира да покаже дека некои народи имаат одредени колективно изразени чувства за убавото, додека други имаат способност за чувствување на возвишеното. Ваквите негови ставови дефинитивно не може никако да се оправдаат како одраз на тогашните ограничени сфаќања на неговото време, бидејќи, конечно, пречесто проблематичните ставови на одредени големи имиња ги допуштаме како разбирливи за одреден период, иако отсекогаш низ историјата традиционалистичко-

патријархалните верувања секако доминираат. Идејата за автохтоноста на идеите од „одредено време“, за разлика од фактичкото значење на материјалните услови во одредено милје што директно знаеле да влијаат врз ограничувањето на ресурсите за спознавање (што тој секако ги поседувал), не е соодветен аргумент што го ослободува филозофот од обврската да го спознае Другото. Ова особено не е оправдано кога тој веќе одлучува да се занимава со истражување на ограничувањата и состојбите на знаењето и проблемите со перцепцијата, воопшто, но и конкретно, вклучувајќи примери како претходните. Таквиот пристап не само што ни кажува многу за неговото субјективно стојалиште, туку е и претскажување на максималната антропоцентричност во градењето на неговите пристапи кон возвишеното и во неговата подоцнежна филозофија.

Ставовите за тоа дека „возвишеното примарно зависи од човекот и од неговата интелектуална и духовна способност, за разлика од убавината која во голем дел му припаѓа на објектот“, Кант првпат ги изразува во *Разгледите*, а ги развива во *Критика на моќта на судењето*⁶³. Тоа се објаснува така што се вели дека првиот момент во естетскиот суд за возвишеното е обележан од големината, односно квантитетот на објектот што го побудува тоа чувство, по што субјектот, како резултат на моќите на неговата душа успева квалитативно да ја почувствува и освести големината. Но, пред да дојде до тоа, во преткритичката творечка фаза, возвишеното се манифестира на троен начин, како стравотно, благородно и величествено. Тоа, исто така, треба да трогнува, да биде едноставно и да се изразува просторно како бесконечно и временски како долговечно/долготрајно.

Во *Критика на моќта на судењето*, пак, квантитетот се поврзува со претставата за возвишеното, додека квалитетот е својствен за претставата на убавото. Големината на возвишеното од докритичката фаза што со себе ги носеше и квантитетот и квалитетот, во критичкиот период на Кант станува главен критериум за развој на двојна класификација или разликување на математички и динамички возвишено. Математички возвишеното е она што се доживува како апсолутно големо, што е независно од секое споредување и како такво „произлегува не само до големината на некој предмет (предметот [што] го

⁶³ Тенева, С. (2011). *Кантовото разграничување меѓу убавото и возвишеното*. Скопје: Аз-буки, 22.

иницира возвишеното), туку доминантно од расположбата на духот“ на субјектот⁶⁴. Овој тип на возвишено е врзано за нашето доживување на објектите како немерливи или неспоредливи, како на пример египетските пирамиди и црквата на Св. Петар во Рим. Така, зборувајќи за расположба на духот како способност на умот, за стремежот кон мечтаење и за моќта на имагинацијата, Кант отвора сфаќање на возвишеното како нешто што може да биде релативно и различно за сите луѓе, за разлика од Берк кој зборуваше за постоењето на принципи на сетилата, особено на вкусот, кои се подобруваат со проширување на нашето знаење, вежбање и постојана грижа кон предметот на перцепцијата. Динамички возвишеното, пак, според Кант е посуштествено и се пронаоѓа во природата, а се определува „како сила којашто нема никаква моќ врз нас“ или е „надмоќна и огромна силина [што] ни се претставува како стравотност, но во услови кога сме на безбедно и заштитени“⁶⁵. Секако, и кај Кант се задржува верувањето дека за искусување или уживање на возвишеното субјектот не треба да има страв, што би го спречил да суди за него. Ваквото доживување тој го разбира како себе-откривање на сопствените моќи на спротивставување кон силината на природата и премерување со нејзината привидна семоќ. Човекот, според него, успева да го восприеми возвишеното кога неговата душа ќе ја надмине дисхармонијата или судирот меѓу внатрешното и надворешното. Преку таквото тврдење Кант инсистира дека во таа соперничка релација човекот секогаш се потврдува како помоќен од природните сили. На ниво на јазик, ако Берк зборуваше за возвишеното како нешто на коешто му се *потчинуваме*, Кант говори за возвишеното како чувство и суд кој го почитуваме, но кој нема власт над нас, во споредба со убавото кое безинтересно го сакаме. Всушност, најзначајното нешто што го тврди тој е дека природата не само што преидзвикува чувство на возвишеност во нас и ја предизвикува нашата моќ, туку и не’ тера тестирајќи ги границите на нашите способности, со нашите идеи да ги надвладаме нашите сетилни ограничувања, да стекнеме моќ и „да ги совладаме пречките“⁶⁶. Кај Кант, „умот е тој што ја легитимира возвишеноста“⁶⁷, така

⁶⁴ Тенева, С. (2011). *Кантовото разграничување меѓу убавото и возвишеното*. Скопје: Аз-буки, 51.

⁶⁵ Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 42.

⁶⁶ Тенева, С. (2011). *Кантовото разграничување меѓу убавото и возвишеното*. Скопје: Аз-буки, 62.

⁶⁷ *Ibid.* 58.

што берковиот нагон на самоодржувањето, овде се надградува во способност за бидување на достоин соперник на моќта на природата. Покрај Берк, и Кант зборува за произлегувањето на возвишеното од вечноста и бесконечноста. Но, кај Имануел Кант возвишеното не е строго определено од формата, бидејќи неговата безграничност може да биде доживеана во судот на субјектот, дури и кога станува збор за ограничен предмет. Возвишеното е и најпрепознатливо и доаѓа од потенцијалот за негова бесформност и безграничност:

„Убавото по природа ја засега формата на предметот преку ограничувањето, додека возвишеното се наоѓа во објектите што се лишени од форма, дотолку што тоа веднаш вклучува, или пак со своето присуство предизвикува претстава на неограниченото, со надолнувачка помисла за неговата севкупност“, вели Кант⁶⁸.

И, последно, а значајно за оваа теза, е што Кант го именува возвишеното како „негативно задоволство“, за време на чиешто просудување се соочуваме со пречки и одбивност, после првичната негова привлечност. „Задоволството го добива атрибутот негативно затоа што тоа било попречено, прекинато, но не и оневозможено“⁶⁹, вели Тенева.

1.5. За возвишеното и постмодерниот „раскол“ кај Жан-Франсоа Лиотар

Жан-Франсоа Лиотар (1924-1998), еден од најпознатите француски филозофи на XX век, своите ставови за уметноста ги предава посредно преку испитување на *постмодерната* во релација со современата човекова состојба. Зборувајќи за уметничкото дело, тој во познатиот текст *Постмодерна состојба* (1979) и во *Раскол* (1983) индиректно го објаснува постмодерното возвишено како „претставување на непретставливото“ и „раскол“, повлијаен од „постмодерниот пресврт“. Освен тоа, неговите клучни идеи за возвишеното што тој го доведува во врска со авангардната

⁶⁸ Immanuel, K. (2007). *Critique of Judgement* (1790). New York: Oxford University Press, 75.

⁶⁹ Тенева, С. (2011). *Кантовото разграничување меѓу убавото и возвишеното*. Скопје: Аз-буки, 61.

уметност, ги искажува во два текста објавени во списанието *Artforum: Претставување на непретставливото* (1982) и *Возвишеното и авангардата* (1984).

Прво, во неговото капитално дело *Постмодерна состојба*, адаптирано во книга по неговиот *Извештај на знаењето во најразвиените општества*, предложен на Универзитетскиот совет при Владата на Квебек, тој тргнува од проблематизирање на „состојбата на знаењето во најразвиените општества“⁷⁰. Овде тој ја испитува состојбата со културата од крајот на XIX век во релација со напредокот на науките што го поттикнуваат „постмодерниот сомнеж“ кон метанарациите, и поконкретно: злоупотребата на наративите. Лиотар ја испитува постмодерната состојба во компарација со дискурсот на модерната. Испитувањето на состојбата со знаењето од Лиотар е значајна за создавање на човековите судови и чувства, вклучително и тие за возвишеното и убавото. Поимот „знаење“ во неговата филозофија е широк и не подразбира само „збир на денотативни искази“, туки и мешање на „идеите на умеењето“, умеењето на живеење и на слушање, „компетентност која ја надминува одреденоста и примената на еден критериум на вистината... која се проширува на критериумите за ефикасност, правда и/или среќа, звучна и хроматска убавина, итн“⁷¹. Впрочем, поради новостекнатиот статус на знаењето во постмодерниот простор, уметничкото дело станува „отворено уметничко дело“ (Умберто Еко).

Оттука, Лиотар работи врз главната хипотеза дека знаењето го менува статусот кога општествата влегуваат во постиндустриската доба, а културите во постмодерното време, поради што се менува и состојбата со уметничкото коешто се создава во време кога протоколот на податоци е повлијаен од страна на многуте информациски машини. Знаењето во производно-потрошувачкиот однос е „произведено за да може да се продава“ и ја губи својата „употребна вредност“⁷². Тој ја објаснува постмодерната состојба како борба меѓу „големите“ и „малите“ наративи за контрола на знаењето и „средствата за пренесување на знаењето“, и помалку наивно верува дека „малите“ наративи се способни „да ги

⁷⁰ Лиотар, Ж-Ф. (2007). *Постмодерна состојба*. Скопје: Аз-буки, i.

⁷¹ *Ibid.* 40.

⁷² *Ibid.* 11.

оспорат авторитарните системи⁷³. Зборувајќи за доаѓањето на кризата на нарациите, Лиотар известува дека во постмодерната „наративната функција ги губи своите функтори, големиот јунак, големите опасности, големите патешествија, и големата цел“⁷⁴. Таа се сомнева во системот на вредности од минатото и на модерната. Постмодерната според Лиотар претставува, како што вели Иван Џепароски, „врв на неверувањето во кохерентноста и континуитетот, губиток на тоталитетот како терапевтска мерка или кажано во духот на Валтер Бенјамин: еднонасочната улица на целината се надвладува од фрагментот“⁷⁵.

Со промената на природата на знаењето се поставуваат прашањата за тоа кој го контролира знаењето, кој има пристап до информациите и кој е познавател. Лиотар известува дека кога знаењето не се дисеминира според неговата „образовна вредност“ туку поради „политичка важност“, тоа се става во сличен оптег како и парите⁷⁶. Оттука, следствено произлегува дека прашањето на знаењето станува прашање за власт или моќ, поради што „секој исказ треба да се смета како ‘потег’ повлечен во игра“⁷⁷. Според Лиотар, моќта е значајна затоа што придонесува кон обликување на легитимирањето, а со тоа ја одредува не само перформативноста, туку и добрата проверка и добриот суд. Тој укажува дека во рамки на постмодерната „во дискурсот на денешните финансиери моќта е единствениот уверлив влог“, поради што тие „не купуваат учени луѓе, техничари и апарати за да се знае вистината, туку за да се зголеми моќта“⁷⁸. Токму затоа *Постмодерната состојба* на Лиотар е „вкоренета, според Фредерик Џејмисон, во ‘културната логика на доцниот капитализам’ (Jameson, 1984)“⁷⁹.

На овој начин, Лиотар ни покажува дека повеќе не можеме да зборуваме за автономија на уметничкото дело бидејќи е тоа веќе интегрирано во пазарот на потрошувачка, поради што постмодерното уметничкото дело се разликува по тоа што постојано бара нов јазик и форми на себеизразување. Во текстот „Претставување на

⁷³ *Ibid.* 53.

⁷⁴ *Ibid.* ii.

⁷⁵ Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 53.

⁷⁶ Лиотар, Ж-Ф. (2007). *Постмодерна состојба*. Скопје: Аз-буки, 14.

⁷⁷ *Ibid.* 21.

⁷⁸ *Ibid.* 91.

⁷⁹ Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 52.

непретставливото“ Лиотар вели дека „управувачкиот принцип на постиндустрискиот техно-научен свет не е потребата од претставување на претставливото“, туку отргнувањето од него⁸⁰. Тој објаснува дека во постмодерната се алудира на непретставливото, на на бесконечноста која е вродена во дијалектиката на пребарувањето, апсурдното и нерешливото, што најдобро се изразува преку возвишеното во уметноста. Возвишеното според него не влијае во насока на остварување на единството на субјектот, напротив, претставува критика на субјектот. Оттука, Лиотар зборува за можно постоење на возвишено коешто е поинакво од тоа „на Кант“ и ги содржи елементите и на модерното и на постмодерното возвишено. Според Лиотар „возвишеното не е ништо друго освен *чувство* што стои помеѓу теоретскиот ум и практичниот ум, помеѓу кантовски кажано, Првата и Втората критика“⁸¹. Тоа, „онака како што Лиотар го толкува Кант, е силна и двосмислена афекција која едновременно во себе содржи и задоволство и болка“, за којашто ние имаме некаква Идеја што не можеме да ја претставиме или посочиме преку пример⁸². Токму во ова се илустрирани двата спротивставени модуси на возвишеното што им се заеднички на модерната и постмодерната уметност, а тоа е: „немоќта на способноста за претставување“ и „способноста за сфаќање“ на возвишеното⁸³. И, поради овие сличносни карактеристики на модерната и постмодерната Лиотар не прави строго разликување меѓу модерното и постмодерното уметничко дело, па дури и вели дека постмодерната е дел од модерната. Всушност, тој укажува на појавата на раскол кој произлегува од спојот на овие два модуси. Од една страна модерната авангардна уметност го претставува непретставливото во својата отсутна содржина, но од друга страна нам како реципиенти преку традиционалната, очекувана форма ни нуди блага утеха, што го изразува карактеристичниот спој на задоволство и болка во чувството на возвишеното. Расколот во нас се јавува кога се прашуваме „Дали уметничкото дело се случува?“.

⁸⁰ Lyotard, J.-F. (1982). *Presenting the unrepresentable: The Sublime*. Artforum International, Vol. 20, April, No. 8.

Available at: <https://www.artforum.com/print/198204/presenting-the-unrepresentable-the-sublime-35606>

⁸¹ Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 60.

⁸² *Ibid.* 54.

⁸³ *Ibid.* 55.

Во оваа смисла, во текстот *Возвишеното и авангардата*, Лиотар објаснува како да го разбереме возвишеното како нешто што се наоѓа „овде и сега“. Во релација со суспензијата на задоволството во непознатото што го предизвикува возвишеното, тој се прашува и кое „сега“ треба да го испитуваме. Според него, „Возвишеното е Сега“ на романтизмот, во модерната авангарда се преведува како „Сега возвишеното е Ова“ – „не другаде... не порано или подоцна, не еднаш некогаш, туку тука, сега, ‘се случува’ – Тоа е оваа слика“⁸⁴. Авангардата, во таа смисла, се грижи само за тоа „дали нештото се случува“, а не и за тоа „што се случува“, поради што ѝ припаѓа на естетиката на возвишеното. Тоа е истото возвишено на Берк и на Кант, но повеќе не е нивно возвишено. Во модерната неопходна станува анализата на начините на кои уметничките дела влијаат врз публиката и какви се нивните доживувања. Се поставуваат прашања како: „Што значи да се доживее уметноста?“; а не прашања врзани за создавачкиот процес или состојбата на уметникот. Лиотар појаснува дека со авангардата уметноста „ги поништува духовните претпоставки за времето и ја враќа човековата душа „во возбудената зона меѓу животот и смртта“⁸⁵, поради што возвишеното може да биде и единствениот атрибут со кој ќе се карактеризира модерната.

Последно значајно за ова истражување на возвишеното е лиотаровата критика на кантовото сфаќање на возвишеното, врзана за конечноста во чувството на возвишеното. Тој смета дека Кант ја опустошил берковата естетика и го занемарил увидувањето на возвишеното кај Берк како нешто што „е разгорено од опасноста дека ништо понатаму не може да се случи“⁸⁶. Во *Возвишеното и авангардата*, Лиотар појаснува дека еден поинаков вид на задоволство поврзано со страст многу посилна од задоволството се самите идеи за „страдањето и претстојната смрт“, односно застрашувачката помисла дека „тоа што се случува нема да се случува“, односно „дека ќе престане да се случува“⁸⁷.

⁸⁴ Lyotard, J.-F. (1984). *The Sublime and the Avant-garde*, Artforum International, Vol. 22, April, No. 8.
Available at: <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533>

⁸⁵ Lyotard, J.-F. (1984). *The Sublime and the Avant-garde*, Artforum International, Vol. 22, April, No. 8.
Available at: <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533>

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

На нешто многу слично укажува современиот филозоф Мартин Хеглунд кога вели дека „чувството на минливост е суштински дел од сјаењето на самиот момент“, но дека „согледувањето на светот одново е неразделно од чувство дека светот што го гледа[ме] одново е конечен“⁸⁸. Ова свое согледување Хеглунд го надополнува со тоа што вели дека светот „не бил отсекогаш, нема да биде засекогаш и затоа мора да се зграпчи пред да исчезне“, поради што „моментите на вознес се секогаш препознатливи по нивната конечност“⁸⁹.

Конечно, со враќањето кон идејата за конечноста во претставата за возвишеното, Лиотар дозволува понатамошно негово толкување како нешто што може да се гледа и во идеите за трошливоста, минливоста и ранливоста. Во таа насока, современото возвишено може понатаму да се збогатува и со восприемање на возвишеното во ништењето на релациите на моќ, преку предавањето/поклонувањето на моќта кон непознатото или преку целокупно бришење на разликата меѓу „она Таму“ и „ова Сега“. Како резултат на потребата од запознавање на Другото во „ова Тука“ и „тоа Таму“, современото возвишено може да се гледа во поништувањето на растојанието поради потребата да се даде нешто од себе, во име на нешто непознато, заедничко и ничие.

⁸⁸ Хеглунд, М. (2019). *Овој живот: Секуларна вера и духовна слобода*, Контрапункт, 118.

⁸⁹ *Ibid.*

НОВА ЕСТЕТСКА ГЕОГРАФИЈА НА ВОСПРИЕМАЊЕ НА ВОЗВИШЕНОТО КАКО ОДНОС КОН МОЌТА

1.6. Кон „возвишената понуда“ на Жан-Лук Нанси

Во збирката есеи *За возвишеното: Присуство во прашање* (1993), современиот француски филозоф Жан-Лук Нанси, пишувајќи го предговорот за книгата, како и значајниот текст *Возвишената понуда*, вели дека возвишеното е во мода, за веднаш потоа да укаже дека е тоа сепак една необична и постојано потребна мода која има „привилегија да биде екстремно стара“⁹⁰. Нанси овде го разбира возвишеното како нешто што се пренесува и доаѓа до нас како прашање на презентација, односно го пренасочува самиот мотив на презентацијата, која не бега во просторот по границите, и „останува на границите, каде се реализира“⁹¹. Според него, возвишеното ја пореметува уметноста, ја преплавува и се прелева надвор од неа, „ставајќи ги во комуникација или во контакт сите инстанции на презентацијата“⁹². На тој начин, возвишеното на Нанси ја понудува уметноста на една судбина или на една конечност и ја суспендира однатре самата неа. Цитирајќи го Адорно, тој ја опишува оваа загрозувачка состојба како „уметност која трепери на границата на уметноста“⁹³. За Нанси, претставата за возвишеното е „бесконечност на еден почеток“, нешто што започнува на надворешната граница на лимитот, „не прави ништо друго освен што почнува“ и „никогаш не завршува“⁹⁴.

Во неговиот текст за првпат се воведува концептот за возвишената понуда, така што објаснува дека неограниченоста е „гест кон бесконечноста“, нешто што се одвива меѓу претставата во умот на субјектот и претставувањето во далечината, „не ја нуди сегашната севкупност на безграничното“, не е место, ниту понуда на едно Цело⁹⁵. *Возвишената понуда* на Нанси се објаснува како дисолуција на границата, која настапува или се движи по самата граница и со-постои со неа. Таа одржува блиска врска со можните

⁹⁰ Nancy, J.-L. (1993). *The Sublime Offering: Of the Sublime: Presence in Question*. New York: State University of New York Press, Albany, 25.

⁹¹ *Ibid.* 49.

⁹² *Ibid.* 2.

⁹³ *Ibid.* 27.

⁹⁴ *Ibid.* 35.

⁹⁵ *Ibid.* 48.

концепти на бесконечното, без да го исцрпи. Оваа појава, Нанси ја објаснува преку разликата меѓу убавото што се интересира за единството (*the unity*), и возвишеното што се занимава со соединувањето (*the union*) кое е работа на имагинацијата. Всушност, возвишеното е „прелевање на имагинацијата“ и замислување дека нема ништо повеќе што може да се измисли⁹⁶. Во таа смисла, имагинацијата е жртвувана, понудена на лимитот и суспендирана. Од нејзе се откажуваме, или ја даруваме пред непознатото кое може да ја земе или остави. Таа понуда нуди можност за вовед во една оксиморонска „ограничувачка слобода“ и нов почеток на работ на безграничното. Во оваа релација, поради својата стационираност субјектот учествува во придвижувањето на првиот момент, поради што и понудата останува само иницијален израз на желбата за соработка, согласување. Преку возвишената понуда се воспоставува комуникација со непознатото. Она што се дарува е „адресирано, предодредено, напуштено – на можната презентација“ на која тоа „не му се наметнува и не го определува“⁹⁷.

Во оваа насока, Нанси отвора можност за толкување на возвишеното како нешто наше што го даваме како поклон кон Другоста, што за да се реализира бива прифатено од страна на непознатото и продолжува да постои споделено меѓу нас и него, определувајќи го нашето соединување. Таа понуда едновременно ги изразува нашите способности и го очудува „нагонот за самоодржување“ на Берк како отвореност кон различното и способност за спој со него. Таквата понуда во лиотаровска смисла доживува два модуси, односно прво станува отсутна штом е понудена, а потоа се враќа назад причинувајќи болно задоволство поради неможниот моментален спој со отсутната Другост.

Вака сфатено, возвишеното се поврзува со политиките на грижа и економиите на дарувањето и, воопшто, со разбирањето на уметноста како *подарок*. Тоа нè враќа кон значајниот есеј *Подарокот: Форми и функции на размена во архаичните општества* (1925) од францускиот етнолог и антрополог Марсел Мос, што е текст – темелник на социјалните теории за феноменот на дарувањето во различните заедници. Начинот на кој Мос овде го објаснува взаемниот однос во поклонувањето, во голема мера потсетува на смената на модусите во лиотаровата возвишена понуда. Во рамки на неговата анализа на

⁹⁶ *Ibid.* 40.

⁹⁷ *Ibid.* 47.

социјалните конструкции врзани за одредени општествени однесувања, тој увидува дека „невозвратениот подарок ја прави инфериорна личноста што го прифатила, особено кога го прифатила подарокот без намера да го врати назад“⁹⁸. Затоа Мос укажува на потребата од зачувување на балансираниот меѓуоднос во кој нема да постои комплекс на инфериорност преку повратното дарување на она што сме го примиле. Споредбено, си дозволуваме да го интерпретираме возвишеното како двонасочна релација меѓу субјектот и претставата и која се активира со нагонот за самоодржување во кој е содржана нашата енергија и сила која ја нудиме на непознатото. Она, пак, што го даваме од себе за да опстоиме пред возвишената појава ни се враќа нужно повратно кога успеваме да го примиме и доживееме негативното задоволство. Следствено, возвишеното можеме да го разбереме како размена на релациите на моќ, коишто циркулираат преку апсолутната причинска зависност на неговото случување, затоа што тоа е пред сè импулсивна врска што почива врз принципот на реципрочна размена, од каде никој не може да остане потчинет или инфериорен.

Меѓутоа, ова реципрочно дарување не е воопшто непознато или чудно и е практика која (според Мос) постоела многу одамна. Субјектот на восприемање на возвишеното не се чувствува ниту супериорно поради давањето на дар (со манифестирање на нагонот на самоодржување пред возвишеното), ниту помал поради способноста да прима дарежливост (доживувањето на негативно задоволство). Тоа е така затоа што возвишеното се изразува преку „и – и“, а не „или – или“ релација. Откако субјектот ќе успее да се оснажи пред глетката на возвишеното, тој импулсивно ја возвраќа снагата преку чувствувањето на задоволството проследено со болка. Во понудата на возвишеното, повратниот возврат е обврзен од самата понуда која се случува додека субјектот може да се одржува пред претставата. Субјектот на восприемање и објектот на еманација на возвишеното не се самостојни иницијатори на понудата и нивното постоење зависи еден од друг. Во праксата на дарување не постои грижа за големината на силите, туку за издржливоста пред возвишената понуда која во овој текст

⁹⁸ Mauss, M. (1990). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in archaic societies*. London and New York: Routledge, 83-84.

се разбира како појава што ни дава моќ и процес од каде се излегува со уште поголема способност за доживување на други далечни интензитети.

Давид Гребер, пак, во својот есеј *Дарувај* (2000) осврнувајќи се на *Подарокот* на Мос забележува дека нема причина да веруваме дека општества што вклучуваат ваков тип на размена не постоеле. Примерите за таквите „економски“ однесувања во кои се одбивало да се пресмета квалитетот или квантитетот на подарокот, го очудуваат феноменот на чистата дарежливост којашто е потребно повторно нормално да ја аплицираме и практикуваме во рамки на одреден акт на подарување или понуда. Токму на денешниот капиталистички, хиперпродуктивен систем треба да му се накалемат вакви различни релациони политики што ќе понудат излез од фетишизираните односи на моќ и надмоќно постоење во однос на Другиот. Всушност, Гребер посочува дека некогашните економии на дарување станувале високо конкурентни, но дури и кога станувале такви, функционирале на начин сосема спротивен од нашиот денес. „Наместо да се натпреваруваат за да видат кој може да акумулира најмногу, победниците [биле] оние кои успеваале да дадат навеќе“⁹⁹.

1.7. Кон „избришаното задоволство“ на Катрин Малабу

Одејќи чекор понатаму од разбирањето на возвишеното како соединување преку дарување, употребувајќи ја теоријата за „клиторисното избегнување на дихотомииите“ на француската филозофката Катрин Малабу, возвишеното заслужува да се стекне и со поинакви димензии на негово восприемања, коишто ќе понудат нов начин на гледање на возвишеното од феминистичка и квир перспектива на восприемање. Во *Избришано уживање: Клиторисот и мислењето* (2020), таа афирмира „нова естетска и етичка географија на уживањето, што се протега многу подалеку од хетеросексуалната матрица и се опишува со неколку зборови – ‘од другата страна на пенетрацијата’“¹⁰⁰. Овде таа нуди ново анархистично промислување на клиторисното задоволство како „однос кон моќта“, а

⁹⁹ Graeber, D. (2000). *Give it Away*. In *These Times*, No. 24 (19), August 21.

Available at: <https://inthesetimes.com/issue/24/19/graeber2419.html>

¹⁰⁰ Malabu, K. (2021). *Izbrisano uživanje: Klitoris i mišljenje*. Srbija, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 14.

не „однос што произлегува од моќта“. Малабу тврди дека главната задача на феминизмот е да ги испита системски воспоставените односи на моќ и преку тоа да создаде „мост кој ќе ја овозможи суспензијата и изместувањето на подреденоста, и истовремено, доминацијата“¹⁰¹. Како излез од досега премеруваните сили, таа го предлага концептот на „искусување на растојанието (*écart*)“, преку кое клиторисното задоволство секогаш се остварува. Освен што зборува за буквалното искуство со женското уживање врзано за анатомскиот пол и општествениот род, таа го издигнува *клиторисот* на ниво на фигуративна и политичка категорија. Тој е лесно препознатлив простор во уметничките дела каде читателите пронаоѓаат задоволство, што честопати не е општествено препознаен, поради што секогаш мора да се брани и аргументира. Кај Малабу тој е спореден со анархијата и е обележан како поттикнувач на немирот и слеп патник што му пркоси на поредокот. Клиторисот е „нешто со што не може да се владее“, што се „спротивставува на доминацијата поради неговата рамнодушност кон власта и моќта“ и „прекинува логиката на наредувањето и послушноста“, вели таа¹⁰². Тој не управува и не е управуван, поради што, слично како и возвишеното, „претставува непријатност“. Клиторисот е место на отпор, небиднина што ја чува меморијата на неподносливото задоволство. Одовде, Малабу вели дека оставањето на клиторисот да мисли сам по себе значи излегување од разликувањето на пасивни и активни актери на задоволството, излез од бартовата надмината дихотомија составена од стадиум (*stadium*) и пунктум (*punctum*).

Ако се потсетиме, во делото *Camera Ludica: Рефлексии за фотографијата* (1980) Роланд Барт разликуваше два моменти кои го предизвикуваат нашето внимание во фотографиите: стадиумот и пунктумот. Стадиумот е она што без посебна острина ги отсликува првичните интересни предмети на гледачот. За разлика од него, пунктумот на набљудувачот му се појавува второстепено и го предизвикува. Пунктумот „се издигнува од сцената, излетува од неа како стрела и прободува“¹⁰³. Тој го попречува мирот на стадиумот и нè ранува однатре претставата. Пунктумот се одликува како „убод, дамка,

¹⁰¹ *Ibid.* 48.

¹⁰² *Ibid.* 93-95.

¹⁰³ Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang, 26-27.

исеченица, мала дупка – и фрлање на коцка“ што нè потресува¹⁰⁴. Имајќи ја предвид разликата меѓу стадиумот и пунктумот, Малабу нуди читање на клиторалното задоволство како дејство „што не пробива, пенетрира или прободува“ и се наоѓа меѓу двете, односно, постои во растојанието меѓу нив¹⁰⁵. Во одредена мера, раздалеченоста на стадиумот и пунктумот потсетува на пространството меѓу субјектот и возвишената претстава што тој успева да ја восприими. Во нивната географска поставеност, постои простор за интерпретативна апликација на „избришаното клиторисно уживање“ врз концептот на возвишеното, традиционално истоветен со способностите на машкиот род. Во таа смисла, покрај тоа што е нешто апсолутно големо, неизмерно и *отаде сите споредби*, возвишеното како концепт што се остварува преку повратната релација или спрега на субјектот и претставата, во својот опис треба да го вклучува и поттикот за трпење на негативното задоволство, како и желбата за премин на оддалеченоста. Во таа линија на размислување, како замена за кантовото „негативно задоволство“ би можеле да зборуваме за едно заборавено „избришано задоволство“ на возвишеното, олицетворено во патот што ги поврзува субјектот и претставата. Таквото возвишено би го изразуvalo односот *кон* моќта, а не односите што произлегуваат *од* моќта, бидејќи мигновното соединување на субјектот со Другоста се случува поради желбата за зближување со различното од нас и предавање на дел од нашата моќ во тој процес на кратко, но значајно, премостување на бездната или небиднината до возвишената претстава. Поради тоа, заклучно, може да се увиди и дека набљудувач на возвишеното може да биде само оној кој е надарен со возвишена душа, од која ја црпи способноста за искусување на непознатото. Потеклото на идејата за возвишеното ја восприема само оној кај кого нагонот за самоодржување пред возвишената претстава се јавува за да изгради релација кон восприеманата моќ, а не за да се презентира сопственото влијание врз непознатото.

¹⁰⁴ *Ibid.* 26-27.

¹⁰⁵ Malabu, K. (2021). *Izbrisano uživanje: Klitoris i mišljenje*. Srbija, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 91-92.

АПЛИКАТИВНО-ИНТЕРПРЕТАТИВЕН ОСВРТ НА ВОЗВИШЕНОТО ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ЖЕНСКА ПОЕЗИЈА

1.8. Возвишеното во македонска женска поезија како оптичка замка меѓу субјектот и претставата

Од Псевдо Лонгин, Едмунд Берк, Имануел Кант и Жан-Франсоа Лиотар, во антиката, романтизмот, модерната и постмодерната, преку Александар Баумгартен, Фридрих Хегел, Артур Шопенхауер, Рудолф Ото и Ханс Гадамер, кај Жан-Лук Нанси, Барбара Фримен, Каролин Кросмаер, Јакоб Рогозински, и многумина други, возвишеното се проучува како естетичка категорија низ која се пресекуваат разнолики, надоврзувачки, но и некохерентни визии. Историската расположливост за повратно надополнување на овој поим зборува за неговата неисцрпност, тематска варијабилност и способност за излез од сите категоризации. Сепак, покрај постоењето на различни филозофско-книжевни медитации, одредбите коишто ги врзуваат потеклото и претставата на возвишеното со принципите и афинитетите на машкиот ум, како оние на Берк и Кант, ни ја попречуваат слободната интерпретација на возвишеното кај женскиот род. Нашите обиди за негово читање во делата создадени од жени сè уште се соочуваат со потребата од објаснување на умешноста на авторките. Постојаното елаборирање на женската способност за имање на благородни, големи и сериозни мисли, имагинација, умешност за фантазирање и фикционализирање на она што е отаде сите споредби и се разбира во термините на неограничената моќ, е постојана практика. Тоа бара посебен влог на енергија и е повторлива практика. Секоја нова генерација на феминистички истражувач(к)и се навраќа кон неа, за да ги музеализира новите согледби, односно да ги вдоми ново стекнатите знаења за женското искуство на минатото, сегашноста и иднината.

Во македонската теоретска мисла, постојат ретки примери на луѓе што одлучуваат да пишуваат за поезијата на жените, а уште помалку за темата на возвишеното во поезијата. Една таква ретка книга, којашто претставува инспирација за овој труд е *Поезијата и возвишеното: Возвишеното во современата македонска поезија* (2019) од

проф. Иван Џепароски¹⁰⁶. Во неа иако не се истражуваат исклучиво поетесите во домашната книжевност, се прави особен чекор во истражувањето на *возвишеноста на родот, постмодерното возвишено и возвишеноста на самата поезија и на толкувањето*, кај Катица Ќулавкова, Вера Чејковска и Елена Пренцова. Целта на овој истражувачки труд не е истообразна како таа на Џепароски, но се надоврзува на проучување на возвишеното од онтолошки и гносеолошки агол за да се примени претходно застапуваното толкување на возвишеното како „теоретска алатка“.

Но, мапа или сигурен резервоар на „големи“ женски имиња што треба да ги разгледуваме нема. Тргувајќи од одредени строги критериуми, повлијаени од одредени стекнати почести или опсежност на нечие творештво, исклучуваме одредени авторки што би сакале да ги споменеме. Одредени значајни жени никогаш не биле досега наградени на позначајните книжевни конкурси или не ја добиле заслужената почит од доделувачите на наградите, коишто и овде и во регионот се одликуваат со традиционално ретко вклучување на предлог-книги од авторки во најтесните избори¹⁰⁷. Затоа, изборот на поетеси низ чиешто творештва се разгледува возвишеното е повлијаен и од нашиот личен вкус од кој не можеме да избегаме.

Правиме преглед на тесен избор на песни што најдобро го одразуваат возвишеното како *поклон* кон непознатото или *гест* кон бесконечноста, каде *избришаното задоволство* е очевидно манифестирано во растојанието меѓу претставата и стојалиштето, што како оптичка замка нè заробува во стиховите. Откако погоре ја опишавме поставената хиерархизација меѓу субјектот на восприемање и објектот или претставата во традиционалните размисли, би сакале поинаку да погледнеме кон оваа релација на инфериорност и супериорност. Предлагаме восприемање на возвишеното во разликата меѓу лирските субјект и објект и нивната меѓусебна размена на моќи, со цел

¹⁰⁶ Џепароски, И. (2019). *Поезијата и возвишеното: возвишеното во современата македонска поезија*. Скопје: Ми-Ан.

¹⁰⁷ Во последните години од последната декада на национално ниво гледаме подобрување на поттиснатата видливост на авторките во мал број на конкурси. Сепак, регионалната ситуација останува очајна, поради што во 2022 година се воспостави книжевниот избор *Штефица Цвек (Štefica Cvek)* за најдобри прозни дела од една година, објавени на просторите на земјите од экс-југословенските републики. Наградата ја доделува неформалната регионална група на книжевни критичарки *Бунтовни читателки (Pobunljene čitateljke)*, кои немаат за цел да рангираат најдобро дело, туку да именуват листа на дела коишто оствариле особен успех и напредок за книжевноста.

взаемно собирање на сила за отпор за себе-одржување, но и восприемање на стварноста. Впрочем, се осудуваме да го сфатиме возвишеното како нешто што „е“, а не нешто што му припаѓа на одреден објект или субјект. Возвишеното постои во потенцијалот за негово гледање во неговата нематеријализација, отсуство, нереализираност, непредвидливост, што ќе се обидеме да го откриеме преку споредбено толкување во следните поглавја од истражувањето.

1.8.1. Кон една непоправлива историја: За книжевната критика за творештвото на Даница Ручигај

Во македонската книжевна критика постои проблем со детектирање на големите и сериозни теми во творештвото на жените, особено во поезијата од жените, поради што накратко овде ќе се осврнеме кон критичките текстови за поетиката на една од прво издадените македонски поетеси, што претставува преседан за понатамошно читање на поезијата на жените. Јавувањето на овој проблем резултирало со недоволно проучување на искуствата на родовата Другост во поезијата на жените, поради воспоставеното очекување дека тие треба да му се приближат или да наликуваат на веќе објавените ракописи во авторство од мажи.

Даница Ручигај (1934 – 1963) именувана како основоположничка на авангардата во македонската женска поезија, е една од првите објавени домашни поетеси, нашироко препознаена по неконформизмот и неконвенционалноста. Таа, заедно со поетесата Евгенија Шуплинова, се пробива на македонската сцена во 1960 година, со што станува дел третата генерација на повоени автор(к)и во Македонија. Првпат настапува на книжевната сцена со дебитантската стихозбирка *Сребрени, ноќни игри* (1960), а нејзината втора и последна книга *Заробеници на ветерот* (1963) се објавува постхумно, неколку месеци по нејзината смрт за време на Скопскиот земјотрес (1963). Иако успеала да напише само две стихозбирки, големото влијание на Даница врз афирмацијата на идните македонски поетеси во земјата не зависело од обемот на нејзиното творештво. Тоа се должело на храброто излегување од претпоставените поетски критериуми и слободното и

храбро изразување на посебен лирски сензибилитет, што честопати бил неразбирлив за критичарите на нејзиното време.

Несреќната незаинтересираност за поезијата на Ручигај за време на нејзиниот краток живот, но и непосредно по нејзината смрт, длабоко се одразува врз понатамошното не препознавање на афинитетите кон возвишените теми во женското творештво од страна на читателите. Женска љубовна и афективна поезија на Даница што се перципирала како аномалична и наивна уметност, долго се била толкувана како аматерски обид на поетизирање. Тоа несомнено придонело кон поместување на целокупната женска поезија кон маргините на книжевноста, во крајната инстанца каде владее проклетството на заборавот на меморијата. Негативната рецепција на творештвото на оваа авторка се должи на неспремноста на критичарите за подлабоко исчитување на родово далечните теми за кои Даница пее, влегувајќи во сентименталниот свет на стиховите со спремни очекувања, тесно врзани за локалниот книжевно-историски контекст. Неколкумината критичари коишто пишувале неа, продуцирале низа на проблематични и честопати неиздржани текстови или „неопремени критики“ (Јасна Котеска)¹⁰⁸. Дел од нив ќе ги споменеме за да можеме да ја разбереме пристојната ненаклонетост кон женското творештво, особено кон возвишените претстави во лириката на жените, што ѝ се измолкнувале на читателската љубопитност.

Така, на пример, критичарите Александар Ежов, Миодраг Друговац и Петре М. Андреевски, гледале со разочарување кон поезијата на една жена која не зборувала за убави и за пријатни нешта. Андреевски ја толкува поезијата на Даница како „исфорсирано предавање на болот“ од кое никогаш нема ослободување, ниту „композициска ведрина“¹⁰⁹. Тој и останатите критичари првенци во разгледувањето на оваа поезија не го кријат изненадувањето од женското доживување на љубовта и сексуалноста, што според нив – ризично си поигрува со востановените впечатоци во поезијата на поетите и ја распрснува лирската чувственост во некои непознати насоки. Подвигот на една жена да

¹⁰⁸ Котеска, Ј. (2002). „Од романтизам до реализам (Ручигај, Чаловска)“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 213.

¹⁰⁹ М. Андреевски, П. (1960). „Даница Ручигај: ‘Сребрени ноќни игри’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 154.

пишува љубовна поезија се обезвреднува преку објаснувањето дека изборот на Даница да создава женско писмо влијае негативно врз создавањето на профилот на женскиот лирски субјект како незаинтересиран за сериозното и страшното. На многумина им пречело што во оваа поезија преовладуваат молски акорди и „така што на моменти преминува во болна резигнација“¹¹⁰, што според Ежов и Андреевски не е одлика за голема длабочина, каква што тие барале во добрата поезија.

Некојпат, рамнодушноста или лажната заинтересираност за поетиката на Ручигај се воочува преку огромната енергија што критичарите, како Ежов, ја вложуваат во искажувањето на личните предрасуди за женскиот род, на кој му се предвидува неуспех. На тој начин тие го повредуваат достоинството на поетесата, истовремено ласкајќи ѝ, како во следниов цитат:

„Тематската доминанта на поетскиот првенец од Даница Ручигај беше љубовта. Кога знаеме колкава деликатност е нужна при ракувањето со овој род емоции во поезијата, при што во секој момент демне опасноста авторот да се слизне во сферите на сладникавоста и сентименталноста, а особено кога тој автор е жена, тогаш ние можеме да бидеме не малку изненадени од фактот што Даница Ручигај уште при своите први чекори во поезијата успеала да ја избегне баналноста“ (Александар Ежов, 1963)¹¹¹.

Во критиките предизвикувачко и понижувачко е повторливото именување на Даница како „таа необична појава автор – жена“. Авторите коишто не твореле изолирано и независно од историјата на светската и европската книжевност, биле склони да ја адресираат поетесата како туѓа појава којашто наликува на чудно суштество што се пробива некаде каде не припаѓа. Впрочем, Ручигај е за првпат именувана како „поетеса“ од авторката Гордана Михаилова Бошнакоска дури во 1993 година. Дотогаш, својствено на адресатот што укажува на неприфатеноста на поетесата, критичарите наместо да ја

¹¹⁰ Ежов, А. (1960). „Даница Ручигај ‘Сребрени ноќни игри’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 145.

¹¹¹ Ежов, А. (1963). „Кон оваа стихозбирка“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 162.

анализираат нејзината поезија, тие уживаат да зборуваат за сопствената способност за задржување на објективна критичност во читањето на чија и да е поезија, за да покажат дека родот на авторката не влијаел кон омекнување на нивните читателски стандарди. Андреевски го побива тоа со следниот свој исказ кога признава дека не е свикнат на женското восприемање на љубовта и вели:

„Рбетот, за кој се држи оваа поезија и околу кој ја одржува својата еднолична носивост, е љубовта на жената, што во својата загриженост се определува за поинаков морал на чувствата од оние на кои сме свикнале, иако не во целост...“¹¹²

Дури и кај Иван Чаповски, кој генерално искажува позитивни чувства во врска со стиховите на Даница, има неуспешна аргументација за женското видно поле на љубовта кај Ручигај кога вели дека поетската варијанта на љубовта кај неа „е понудена на достоинствен начин, односно крената на пиедестал, како што умее само една жена творец да ја возвиши“, бидејќи „само жената ја има магијата да стаписа маж“¹¹³.

Во дел од критичките текстови изненадува и очекувањето поезијата да даде одговори за смислата на човековото постоење што брзо ќе го задоволат површно читателско љубопитство. Наместо да се интересираат за смислите на стиховите, тие залудно губат време во трагање по лесен излез од поетските лавиринтни димензии и бараат очевидни значења што никогаш не биле својствени за добрата поезија. Сите нив најмногу ги вознемирува изборот на Даница да пее за минливоста и за кривката на животот, што тие го толкуваат како слабост и безобразно допуштање што не ѝ доликува на поезијата. Друговац за творештвото на Даница вели дека е „поезија на осуденик на смрт кому му се познати сите елементи на гилотината и часот и минутот на извршувањето на пресудата“. Тој има одредени строги антиципации за нејзината лирика како „лице со

¹¹² М. Андреевски, П. (1960). „Даница Ручигај: ‘Сребрени ноќни игри’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 154.

¹¹³ Чаповски, И. (2003). „Тестамент на животот и на смртта...“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 232 – 234.

ружи“, поради што го искажува разочарувањето од поезијата на Ручигај која си дозволила да „ги изневери“ читателите со „втиснат знак на трн“¹¹⁴.

Своевремено, ваквите текстови стивнуваат и во печатените медиуми се објавуваат критики коишто за првпат ја препознаваат значајноста на оваа дотогаш контроверзна поетеса. Се појавуваат текстови каде се осудуваат првите критички осврти на Ежов, Андреевски и Друговац, како и предрасудите врзани за патријархално нормативните призми на читање на женската поезија. Така, на пример, Бранко Варошлија го осудува „големото изненадување пред поезијата на жените“ што се појавува кога е таа „интимна и безрезервно исповедна, ослободена од цензурата на *граѓанскиот статус* на жената“¹¹⁵. Варошлија признава дека пред таквата поезија „обично се чувствува студениот здив на една со ништо неоправдана резервираност, иако секогаш [постои склоност на возбуда] пред таков вид поезија – кога е пишувана од мажи.“¹¹⁶ Имајќи ја приликата да се познава лично со Даница, тој ни пренесува нејзиното чувство на неприпадност овде и сега, постоење од многу одамна, живеење отсекогаш¹¹⁷. Тоа го потврдува и Гордана Михаилова Бошнакоска кога вели дека Даница постоела „во едно време и средина, којашто можеби не [била] сосема за неа“¹¹⁸. Затоа, во нејзината поезија ненаметливо се култивирани сите книжевни „лектири“ што биле во склад со личните афинитети на авторката, пренесени се патувачките искуства, знаењата за класичните јазици и југословенската книжевност, во манир на една возвишена пејзажна лирика што посега по недостижноста на минатото и непознатото. Всушност, низ стиховите на оваа поетеса, лесно се препознава истрајното истражување на внатрешните афекции што лирските субјекти ги доживуваат при соединувањето со далечното и непознатото.

Сепак, дури и Варошлија се задржува на личносното доживување на поетесата Даница, а не на нејзината поезија. Во неговите текстови преовладува нејзиниот телесен

¹¹⁴ Друговац, М. (1963). „Дијалог со темни и непроѕирни чувства“ во во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 168.

¹¹⁵ Варошлија, Б. (1964). „Даница Ручигај: ‘Заробеници на ветрот’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 163.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.* 160.

¹¹⁸ Михаилова Бошнакоска, Г. (1993). „Капната капка“ во во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 176.

опис, истакнувањето на нејзината убавина и местата на кои таа циркулирала во Скопје, што особено разочарува. Честото застранување од поезијата како предмет на анализа, било резултат на застрашувачката појава на Даница во малата македонска книжевност не се покажала спремна за нејзе, бидејќи како што објаснува Бошнакоска, таа била „ретка сверка во светот на творештвото, во светот на поезијата“¹¹⁹. За нејзе и воопшто за жените што се обидуваа да се пробијат во книжевните кругови, било особено тешко да го одат истиот пат по кој чекореле нивните колеги од машкиот род, а кои претендирале да зборуваат за изгледот на жените или како што забележува Јасна Котеска – да ја нагласуваат психолошката состојба на поетесите „како резултат на борбата со средината која не го врзува професионалното творештво со жената“¹²⁰.

Пофални зборови, но и поумерени забелешки имаат неколку други автор(к)и и теоретичар(к)и како: Матеја Матевски, Гордана Михаилова Бошнаковска, Виолета Христовска, Јасна Котеска, Александар Прокопиев, Кристина Николовска и Ирена Павлова – Де Одорико; иако ретко кој од нив прави поопсежно истражување на темите застапени во поезијата на Даница. Сите тие во своите текстови го обзnanуваат фактот дека на познатите критичари ретко им запираше вниманието пред поезијата на Даница и/или никогаш се огласиле за нејзе ниту постхумно.

Матевски е првиот што пообемно и суштински ѝ се посветува на оваа авторка. Тој вели дека нејзините стихови го благодарат споменот на нашето модерно пеење, додека Јасна Котеска подоцна забележува дека станува збор само за навестување на модерноста, која ќе биде „широко примена дури во доцните 1970-ти и 1980-ти години“, но не е особина на женската лирика во шеесеттите години¹²¹. Матевски всушност првично и увидува дека „можеби и немаме случај една книга песни да биде целосно инспирирана од љубовта и сета да им биде посветена на чувствата, расположенијата, мислите и идеите

¹¹⁹ *Ibid.* 237.

¹²⁰ Котеска, Ј. (2002). „Од романтизам до реализам (Ручигај, Чаловска)“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 220 – 221.

¹²¹ Котеска, Ј. (2003). „Ретки сверки“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 211.

со кои таа го обзема човекот и младиот поет“¹²², што Котевска ја определува како „метафорично – романтичарска, со рани навестувања на модернизмот“¹²³.

Застанувајќи кај почетокот на модерноста, овде го затвораме ова поглавје за да преминеме кон непосредна интерпретација на возвишените претстави, што претходно теориски ги разгледавме во периодот на доцниот романтизам, модернизмот и постмодерната. Се подготвуваме за анализа на големите и сериозни теми во избрани песни од современата македонска женска поезија, имајќи ги предвид безбројот предизвици и потпросечната заинтересираност за женското творештво, особено она што се бави со нив. Премостуваме дел од разликата од сегашноста што ја живееме – до заробениот ум на една непоправлива историја, за да ѝ оддадеме почин на жената којашто го пробила патот за идните генерации поетеси послободно да ја развиваат својата имагинација, без страв дека кога било повторно ќе бидат наречени „сверки чудни“.

1.8.2. Возвишената конечност на овој живот:

Кон *Сребрени ноќни игри* (1960) и *Заробеници на ветрот* (1963) од Даница Ручигај

Поетските слики на восхит во творештвото на Даница Ручигај се движат пред нас како фрагменти од серија на анимации. Пејзажното пренесување на внатрешните сентименти на лирските субјекти, преку метафоричното подредување на елементите од природата, будат есхатолошки визии за доаѓањето на крајот на едно време, фатено во вакуум за да не се разредува. Стојалиштето од каде субјектот го восприема возвишеното во оваа поезија има скоро манифестен и свечен карактер и повикува на повишување на женскиот поетски глас, кој одекнува сè посилно во антиципираната иднина. Претставата се засилува преку крикот на болката предизвикана од историскиот молк што надминува

¹²² Матевски, М. (1993). „Помеѓу љубовта и стварноста – Поезијата на Даница Ручигај по триесет години“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 169.

¹²³ Котеска, Ј. (2002). „Од романтизам до реализам (Ручигај, Чаловска)“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 220 – 221.

сè останато, по што Даница успева да направи особено успешен пресврт. Краткото времетраење на песните во стварноста, таа го продолжува на неопределено преку заробување на претставата во видното поле преку потенцијални идни читател(к)и и со-поетеси што ќе го продолжат нејзиниот глас, исправен пред одекот на возвишеното. Тоа е највидливо во нејзината песна *Молчењето*. Насетувајќи го приближувањето на повторната тишина, лирскиот глас овде одлучува да ја поништи разликата понудувајќи се себеси како жртва на една непозната иднина:

Остана само ураменоста на исчезнатото.

Покри ја ракава крената

По невозможности.

Запеј ја химната на изморените.

ЧУВСТВУВАШ,

Ова е моето последно молчење.

(1960, 36).

Повикувајќи кон едно непознато претстојно време, лирскиот субјект пушта „абер“ до една нова генерација на поетеси, едновременно зазвучувајќи мултивременски низ постоењето, припојувајќи се со возвишената минлива егзистенција на единката. Со песната *Сребрени ноќни игри* таа го искажува историското проклетство на женскиот род чијшто глас своевременно не се слуша и најрадикално повикува:

Играва на сребрени огнови

О, човеку продолжи ја,

Па пушти го моево грло

Нека се чуе пискот

Еден единствен

Што ќе те разгрне

Да ми се отвориш.

(1960, 63)

Слоевитото возвишено во поетиката на Даница ја открива инвентивноста, но и космичноста на нејзината поезија. Лирското јас, како и поетесата што рано го напушта овој свет, го претскажува своето оддалечување и ја возвишува минливоста, фрагилноста и кривката на животот. Тоа постојано ја чувствува *смртта што во воздухот издишува* и бескрајно не остава со *бесконечен немир*. Во песната *Импесија* тоа вели дека *Дури и смртта кога престанува / Остава зад себе грч на неживеење*, и ни предизвикува немир кој не тера да гледаме поинаку на умирањето на секоја една мисла, ној и испразнетост (Ручигај, 1963, 93). Освен тоа, поетесата пее и за недофатливоста на *нејзината* недостижно распрсната мисла што дава отпор, е непрониклива и неодгатлива. Така на пример, во песната *Илузија*, лирскиот субјект ѝ се обраќа како *мисло растргната по невиденост*, прашувајќи ја *како да ја собере во две раце што не се полиња* (Ручигај, 1960, 67).

Потребата од соединување со далечното недофатливо во оваа поезија е уште поизразено во песната *Недореченост, о проклета да си*. Тука просторот е опеан како *избезумен за доближување*, додека лирскиот субјект инкантациски ја повикува претставата да го земе кај себе и да го однесе во предел што веќе го исчекува да се претопат еден во друг:

*О, доближи ме време
И ти немилосрдни простору
Што ме оддалечуваш
Како бесконечност.
Доближи ме во времиња
Изминати непоминати
Доближи ме недореченост
О, проклета да си.*

(1960, 55)

Во таа смисла, во стиховите среќаваме и потреба за повнатрешнување на силината на возвишената претстава. Тоа говори за сочувствителноста и отвореноста на лирскиот глас да го присвои она што ја испитува неговата издржливост. Тој е спремен да го проголта и собере бесконечното во себе, оставено на чување до неодредено. Обидот за една таква понуда или пречек смело се открива во песната *Ветрот е изморен* каде ветерот му се приближува на лирскиот субјект како новодојденец или гостин кому му треба починка:

*Кога еден ден ветрот
Ќе посака да ја одмори
Својата издолженост
(...)
Ти ќе ја сведнеш
Својата глава на злосторник
Ќе го доближиш до тебе
За да ја почувствуваш
Неговата бестелесност*

(1960, 45).

Лирските субјекти во поезијата на Даница некојпат ја насетуваат возвишената претстава, се подготвуваат и брзо се охрабруваат за да ја восприемаат. Се бодрат и недостижните претстави си ги претставуваат како празнотија што е *само мртва закана*, како во песната *Осаменост*. Таму предизвикот за исправање пред бездната во себе, пред возвишената внатрешна Другост што се манифестира преку празнотијата и осаменоста, ја совладува душевната стихија преку изборот на гласот да се види очи во очи или да се запознае со она што дотогаш го застрашува:

*Горчеливо ги свиткувам усните
Сè е во безграничен мир*

*И потоа се осмелувам
Да ѝ ги видам очите
На женава ОСАМЕНОСТ
Стара вештерка што нè плаши.*

(1960, 37).

Најпроникнувачкиот усет на возвишеното во поезијата на Ручигај е можеби во песната *Сакав едноставно да го доживеам сè она што се случува меѓу луѓето отсекогаш*. Оваа ритмички интонирана песна ламентира врз *распојасаноста на природата* што *луди мисли озаконува во просторот*. Силата на природата го предизвикува субјектот да помисли на најстраното. Таква мисла ја раѓа желбата за мигновното спојување на субјектот и претставата, иницирана преку фантастични пејзажи што го уредуваат поетскиот простор небаре е драмска сцена во која се слева лирската композиција. Тука збеснетиот простор го крепи лирскиот субјект како некоја марионета. Неговата рака е подадена и *обесена на вишната грмотевица* од каде ги дофаќа и ги *кине облаците во неред*. Исплашено тој предупредува дека ако направи уште еден чекор ќе се распадне и се надева дека грмотевицата на којашто се држи ќе донесе нешто подобро. Лирскиот глас којшто почнува да крвави од гранковидната грмотевица го прави последен гест за спојување со видикот, искажувајќи го напорот за самоодржување пред возвишеното, како и дарежливата себе-понуда кон непознатото. Тој вели:

*Сакаш ли да се заплеткаме
Во неразмисленост
Да им допуштиме и на
Рацете и на нозете
Да не се допираат до ништо
И да бидеме само лесно повевање*

(1960, 83).

Неговиот поклон кон возвишеноста е потреба за екстатично доживување на *Сè она што се случува меѓу луѓето / Отсекогаш* (1960, 83).

Конечно, неопходноста за вплеткување со непознатото во оваа поезија неконтролирано еманира од лирските гласови поради нивната преплавеност од љубов и афекција кон Другоста. Тие се подготвени на искусување на болно задоволство од бездната меѓу нив и туѓото поради потребата за спој со инаквоста на бескрајот. Секое нивно општење го апострофира мотивот за ранливост пред непознатото и исчекорот кон него.

1.8.3. Заедничарење со другата страна на возвишената претстава:

Кон Толкување на морето (2008) од Гордана Михаилова Бошнакоска

Можеби најделотворното определување на разликата меѓу возвишената претстава и стојалиштето настанува преку *разлаката* со поетиката на водата, каде се овозможува „отштелување“ на компасот на припадноста. Однапред зададените позиции на моќ пред восхитувачките визии за водата подлегнуваат пред искушенијата на субјектите за слевање во она што тие не дозволуваат да ги плаши. Во поезијата на Гордана Михаилова Бошнакоска се случува токму тоа. Во нејзината стихозбирка *Толкување на морето* (2008) нè осамнуваат пејзажи на замисли на можни светови на заедничарење со утробата на темниот свет на солената вода. Тоа е изненадувачки, не само затоа што поставува нова динамика меѓу субјектот и возвишената проекција, туку и поради тоа што, како што објаснува Башлар: „морската вода е нечовечка вода, што неуспешно ја врши својата прва должност на секој почитуван елемент – директно да му служи на човекот“¹²⁴.

Во длабочината на морето се влегува како од заседа, тајно и бавно. Лирските субјекти се оддалечуваат од стојалиштето, а не од претставата. Тие имаат за цел да допрат до суштината на невидливите слики што се случуваат во длабочината на морето. Копнеат за барем еден миг на повторно спојување со тешката и густа морската темнина, преку којашто е олицетворено минатото, и почетоците на човековата егзистенција. Во песната

¹²⁴ Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, Texas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 152.

Се оддалечуваме, лирските гласови се доживуваат како составни делови од водата, еднаш отуѓени и разделени и велат:

*ние неговите острови
пловливи врз него целосно,
а толку далеку
од прапочетокот
кога телата ни беа риби
од него излезени.*

(24)

Влегувањето во водата во поезијата на Бошнакоска е замислено како повторно враќање дома. Морето го хипнотизира погледот на субјектите и ги повлекува нивните тела да пропаднат во него. Во *Се движи погледот* тие велат:

*Таму тонеме и ние
подготвени да заминеме,
да влеземе во меката куќа,
без сидови,
без покрив.*

(40)

Во поезијата на Гордана настанува бавно отплеткување на борбените сили на субјектите и на возвишените претстави, коишто се среќаваат на половина пат едни од други. Лирските гласови ги напрегаат своите способности пред сознанието на длабокото морско дно, меѓупросторот што го дели од него, *морскиот ребус* и неговата *сила матна*. Тие се храбрат пред моќта на водата, како деца што повторуваат магични зборови за да ја изгонат инфериорност на нивната позиција и да не му поткликнат на стравот, како во песната *Нема да мислиме на водата*. Пресвртот во песната настанува преку средбата во

која како вистински страшен се очудува стравот од непредвидливата сегашност, додека водата станува скривалиште каде субјектите бегаат:

*нема да му подлегнеме
на стравот од длабината,
а само се нурнуваме
во бег,
од постоечкиот страв,
од сегашноста.*

(14)

Од друга страна, морето пак, пофално се одликува со неговата сокриена сила која аудитивно ја искажува. Тоа е и несогледливо и несовладливо. „Херојот на морето секогаш се враќа од далечни места, отаде видливото. Никогаш не зборува за брегот. Морето е чудесно затоа што доаѓа пред сè од усните на патникот кој го направил најдолгото патување и создава басни за она што е далечно“, вели Башлар¹²⁵. Сепак, во *Со денови бучи* од границата од каде почнува да се одвива возвишената претстава, како трет сојузник се изнедрува самиот брег што се брани себе или субјектот, кој постои за *да нè одбрани, / од оваа намера вечна / да совлада, сè да голтне / во неговата утроба / бесконечна* (16). На овој начин, другите елементи во оваа поетика, какви што се земјата и воздухот придонесуваат кон помирувањето на силите на претставата и субјектот.

Така, на пример, како во песната *Ветрот е изморен* од Ручијај, во песната *Стиснато море во просторот* ветрот се појавува актер ја придвижува водата во внатрешноста на домот каде *имагинарното Море* се вселува повторно. Лирскиот глас вели дека ненадејното ветре *го всели далечниот свет, / во оваа одаја / низ која се движи / сигурноста на нашите тела*, со цел да го насели неочекуваното (46).

¹²⁵ Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, Texas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 153.

Во оваа смисла, возвишеното во оваа поетска збирка на Бошнакоска се преобразува од концепт што почива врз сопоставеноста меѓу стојалиштето и претставата, во замисла што се изразува преку нивното помирување и конечно спојување.

1.8.4. Понорните длабочини на женскиот глас:

Кон *Тешка свила* (1997) од Лилјана Дирјан

„Жената никогаш не зборува на ист начин. Она што излегува од нејзе е течно, флукутира, се замаглува“ и има потенцијал да ја наруши владејачката симболика, вели Лис Иригаре¹²⁶. Женскиот глас според „механиката на флуидноста“ на Иригаре дејствува и активно и пасивно. Тој влијае разградувачки врз дадените јазични норми, но е разредлив во рамки на фалоцентричната култура што ги онемува жените. Понорниот глас на женската поезија на Лилјана Дирјан е токму таков: субверзивен и честопати превиден поради неговата наочита женственост. Во нејзината поетска книга *Тешка свила*, првпат објавена во 1997 и реиздадена во 2018 година, флуидноста на женскиот *јазик јазовец / и јазол јасен / и јавор јава(ч) / и јазлест јазник* доаѓа до израз на ниво на стихозбирка како алегорија за историски замолчаниот глас на жените што се спрема да еруптира (Дирјан, *Брачен живот*, 55).

Она што го поврзува целокупното творештво на Дирјан е токму возвишеноста на женскиот глас, што како течност извира од длабочините на генерациски транспонираното искуство и знаење. Потсетувајќи се на фундаменталниот принцип на материјалната имагинација според Гастон Башлар, кој вели дека секоја течност е вода, односно дека „сè што тече учествува во природата на водата, филозофски кажано“¹²⁷, оваа поетика секогаш се навраќа кон заменските нејзини агрегати, како крај единствена утеха, дом, закрила, спасение, постојано и единствено возможно стојалиште на набљудување:

овој лист хартија е антарктик

¹²⁶ Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is Now One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 118.

¹²⁷ Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, Texas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 117.

*континент замрзнат
неоткриен
што е спореден со него овој снег
во мене натрупан
што ги покрил зборовите земки
што ги положив во бивша топла утроба
во земја – месо што сè уште тропа од живот
бел бескраен хоризонт со полна месечина
MATER MAGNA*

(14)

*Те гледам отспротива како пишуваш
додека моето мастило исчезнува во мене
(Месечина, трудна, 9).*

Зборувајќи за мајчинството, сопружништвото и грижата за домот воопшто, во релација со останатите животни тегови на творечкиот ум на поетесата, лириката на Дирјан добива автореференцијален и автобиографски карактер. „Сè што не е автобиографија не постои...“ се вели во нејзините *Три приказни за Мартин Бубер*, застапени во книгата. Ракурсот на оваа поетика е свртен кон зборовите што ѝ се слизнуваат на авторката од мислите, кон лирските слики што исчезнуваат од нејзината имагинација, на замислите што ја прогонуваат секогаш освен тогаш кога треба, на приказните што таа ги пишува кога е сама и има *сopствена соба*:

*Да, пишувам, песни
на ливчиња од струја, врз телефонски импулси
по водомери и доцна навечер
кога син ми спие а маж ми не е дома
(...)*

*нешто ми останува и за сонот
цели приказни потопени во густа смола
(...)
и го добивам
наутро обликот на солзата
совршено мало ремек-дело
праокеан
жива вода
почеток на денот.*

(За истото повторно, 53)

Насловот на стихозбирката доаѓа од песната *Дамаск, тешка свила*, каде лирскиот субјект вели *бојам свила, свилен пат / кај тебе ноќе да стасам*, обраќајќи му на морето со тело *од злато и крепсатен* (Дирјан, 43). Морето во песната ја носи преносната смисла за длабочината кон која желбено се посега. Жената во стиховите лежи на жолт песок на пладне и кога вели дека ја слуша тешката свила како паѓа од небото, алудира на големината, силината и масивноста на громогласните зборови. Обидувајќи се да испливаат на површината на творечкиот ум тие го брануваат морето што под *однатре бучи и под зарот трепери*. На овој начин *тешката свила* е сврзана со непријатното, мачно, болно чувство на исчекување на исфрлањето на женскиот глас.

Возвишената претстава во *Тешка свила* е секогаш врзана и со личното *мало тивко море* што постои во секој од нас, што е *сино, чисто, солено и длабоко* и од кое нè двои мракот на времето што попречува да го видиме неговото разбранување. Морето е впрочем секогаш поврзано со записокот на творечките мисли и пронаоѓањето на излезот од опколувањето на креативната мисла преку женското писмо:

*морето го повлече резето
по масата ти летнаа напишаните хартии
и ти побрза кон нив, се стрча дури*

*заборавајќи за миг
дека те стега
мидерот
срцето
стравот*

(Машки род, женско писмо, 63-64)

Тешкотијата да се реотелотворат зборовите што некојпат лирските субјекти ги поседувале, а со кои се поделиле како со неадресирана љубовна порака во шише, е врзана и за искуството на мајчинството, кое според Елизабета Шелева, „длабоко го тетовира непокорливото менување на лирското јас“¹²⁸. Тие се справуваат со себе-подвојување и умножување и му се приближуваат на светот во уште попространа форма од претходната. Како што појаснува Иригаре, со преземањето на оваа улога жената станува уште потечна, бидејќи „таа никогаш не се затвора во волумен“¹²⁹. Затоа, стиховите на Дирјан ја докрајчуваат секоја наметната претстава за едноличното разбирање на мајчинската фигура. Тие наоѓаат нов испревртен, поинаков и мек јазик-штит што формира нови фронтови за отпор кон историскиот антагонизам и затвореност кога станува збор за разбирањето на женската претстава и приказна. Тие храбро катапултираат кон непознатите лични длабочини, зачекоруваат кон непознатиот хоризонт во моментот кога се обидуваат да трагаат нови поетски слики, пишувајќи и мислејќи на пишувањето постојано и секаде. Поетските слики на восхит се однесуваат на инертните длабочини во кои лирските субјекти гледаат, барајќи ги во непознатото *тајните шифри, хиероглифите нечитливи за ова време* (16). Тие ги ловат зборовите што истрчуваат пред нив како бескраен *ветар со коса на ждребе*, за кој гласот во *Тонивода* вели:

*и по рамена му се качувам
да го фатам звукот негов*

¹²⁸ Шелева, Е. (2008). *Лузна свила врз лузна болка (одмотување на лирската макара)*: Дирјан, Л. *Тешка свила*. Скопје: Антолог, 89.

¹²⁹ Иригаре, Л. (2002). *Спекулум на другата жена*. Скопје: Евро Балкан Пресс, 255.

рајски гибнатиот

стих

(58)

Им се обраќаат на понорните димензии на јазикот како *единствен имот*, како првото нешто што авторите го запоседнуваат и од кое прават дом. Лирските гласови се движат низ сопствените бивши белешки кои остануваат затворени и неодглатни, создавајќи нови песни од зборови што копаат по креативниот мраз што не попушта. Така, во *Месечина*, трудна субјектот го проблематизира ова велејќи дека:

човек може и од најобичните штици во

станот

што крцкаат при одење

да биде на брод

и со погледот низ нискиот прозорец

наместо замрзната бавча да здогледа море

(9).

„Жената мора да се стави во текстот, како и во светот и во историјата, на нејзина инцијатива“, вели Елен Сиксу зборувајќи за природата на женското писмо како *écriture féminine*¹³⁰. Така, стиховите *He jas / Туку времето мое / се сеќава на тебе* се однесуваат на на обидите на жените да се претстават себеси во историјата (*Melancholia eterna*, 42). Адресатот кому лирскиот глас им се обраќа на читателките на кои им е оставено да го продолжат сеќавањето на женското искуство преку негово впишување во текстовите што остануваат. *Денес оставам / зад себе / само долга / трага тага* во песната *Роденден* е освестен обид за опросторување и запоседнување на поетската традиција од освестениот женски поетски глас (83).

¹³⁰ Cixous, H., Cohen, K. and Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. The University of Chicago Press: Signs, Vol. 1, No. 4, summer, pp. 875 – 893.

Available at: <http://www.jstor.org/stable/3173239>

Секако, песните коишто изразито се одликуваат како женско писмо, какви што се *Домашен блуз*, *Вртејќи женски списанија*, *Среќна Нова 1996*, *Сабота*, *Машки род*, *женско писмо* и *Ламјата на Свети Ѓорѓија*, имаголошката димензија на женската Другост е најпрепознатлива, исто како и возвишеноста на женскиот понорен глас. Особено во *Ламјата на Свети Ѓорѓија* во повеќедимензионалноста на стиховите, може да се пронајде смислата за стоичност пред историски возвишената, „јуначка“ патријархална културна историја што супериорно се надвиснува од небеса над женскиот глас што го опфаќа со погледот од сите страни. Шелева ова го нарекува „оригинална метатеза на епските улоги на јунакот и ламјата... [предочување на] еротизацијата на ламјата како уште еден креативен облик на оспорување на културните стереотипи на жената!“¹³¹. Во нејзиниот глас Лирскиот глас на ламјата со безброј глави и нозе ја брише разликата меѓу чудовишната жена и доминантниот затворен машки дискурс кога бестрашно му доаѓа пресрет, го бутка неговиот ранг велејќи му:

Прашај ме
имам седум приказни за кажување
(...)
колку шехерезади сокривам
кога ти, напосто, покрај мене минуваш
(57).

Таа ја преминува разликата или растојанието од нејзиното покорно и демонизирано стојалиште, ублажувајќи ја и измамувајќи ја со зборови бесната, споулавена претстава на дистописката машка наративна конвенција.

¹³¹ Шелева, Е. (2008). „Лузна свила врз лузна болка (одмотување на лирската макара)“ во Дирјан, Л. *Тешка свила*. Скопје: Антолог, 2008, стр. 91.

1.8.5. Ништо повеќе не е црно на бело:

Кон *Гранична состојба* (2021) од Лидија Димковска

„Што да правиме сега? е најчесто поставуваното прашање, на кое нема одговор“, вели Хана Аренд во писмо до писателката Мери Мекарти во 1972 година¹³². Ужасот на нашето постоење, според неа, се сочини во исполнувањето на законот на движењето, објаснет преку неможноста да ги предвидиме последиците од нашите акции, што по природа се со отворен крај. На посреден начин, во *Гранична состојба* (2021) од Димковска се поставува токму ова прашање. Половина деценија од издавањето на нејзината стихозбирка *Црно на бело* (2016), имаме поетска книга што се занимава со нештата чијашто егзистенција не е видлива *црно на бело*, што се интересира за неизвесноста, распаѓот и ентропијата. Станува збор за поетска книга што го истражува нашето *сега*, содржано во *сè она што ни се случува помеѓу утре и вчера*, и личната темпоралност и спацијалност, во релација со животот на другите со кои взаемно не сме си сведоци:

*Кога дознавам дека некој умрел
прашувам што му се случило.
Во мое присуство ништо повеќе не им се случува
на другите,
во мое отсуство им се случува сè.*

(*Минато неопределено време*, 11-12)

Граничната состојба на постоењето е предмет на промислување исцело во книгата, во трите составни циклуси: *Помеѓу утре и вчера*, *Распаѓање* и *Човекот или човештвото?*, во мотоцитатите од Цветаева и Конески, па дури и во самата корица. На насловната страница стои инсталацијата *Хоризонт во изработка*, што е првото дело од

¹³² Arendt, H. and McCarthy, M. (1996). *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy: 1949–1975*. San Diego, CA: Harcourt Brace & C, 311.

проектот *Made in Forest* (2017) на уметницата Светлана Јакимовска Родиќ. Поставката е составена од вмрежени ленти што се издигнуваат од земјата нагоре, постепено менувајќи ја бојата од црно во бело како што се приближуваат до таванот, каде се осветлени од бело неонско светло. Делото е амбиентално и го евоцира вознемирувачкото претчувство за доаѓањето на нов поредок, повлијаен од нашиот однос кон природата. Проектот на Родиќ е еколошки ангажиран, инспириран од глобалното затоплување и една конкретна природна несреќа во шумите во Словенија. Таа при печатењето на графичката хартија употребена во инсталацијата на проектот, како матрици користела готови елементи, односно избраздени кори и траги од паднати дрвја, што останале по сечата на голем број шуми, зафатени од леден дожд што донел наезда на штетни инсекти. Инсталацијата што е прикажана на корицата од *Гранична состојба*, исто како и стихозбирката, е приказ на нововековната испреплетеност од информации во технолошкото општество, каде покрај сите досегашни напредоци, не можеме брзо и едноставно да размислуваме и дејствуваме¹³³. Тоа е приказ на нашата импровизаторска егзистенција на работ на дезинтеграцијата.

Во таа смисла, во отсуството на одговори пред хоризонтот во изработка, граничната состојба е она место од каде го воочуваме чувството на минливост, на сопствениот живот и на згаснувањето на светот околу воопшто. Тој осет за конечноста може да се разликува како возвишен поради неговата суштинска поврзаност со исчекувањето на сјаењето на очекуваниот момент. Ваквото согледување на светот одново Мартин Хеглунд вели дека е „неразделно од чувството дека светот што го гледа[ме] одново е конечен... не бил отсекогаш, нема да биде засекогаш и затоа мора да се зграпчи пред да исчезне“¹³⁴. Восприемањето на конечноста на другиот исто така резултира со јакнење на нашата грижа, што едновременно ја засилува нашата емпатија и сочувство кон

¹³³ Светлана Јакимовска – Родиќ (р. 1965, Куманово) е македонска сликарка и графичарка, која сега живее и твори во Љубљана, Словенија. Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности при УКИМ во Скопје, а постдипломските студии по графика ги завршила на Академијата за ликовни уметности во Љубљана. Повеќе за нејзе нејзе во интервјето: Škerlj, N. I Jakimovsko – Rodič, S. (2019). *Nena Škerlj: Pisave in zgodbe na in o ljubju, intervju s Svetlano Jakimovsko – Rodič*. Časopis St'ART – Časopis za likovne in vizualne umetnosti in kulturo: St'ART 12; достапно на: <http://casopis-start.si/start-12-2019/artvju/nena-skerlj-pisave-in-zgodbe-na-in-o-lubju-intervju-s-svetlano-jakimovsko-rodic/>

¹³⁴ Хеглунд, М. (2020). *Овој живот: Секуларна вера и духовна слобода*. Скопје: Контрапункт, 118.

другите. Но, тоа не е нималку едноставна реализација за човек да се носи со нејзе, како што авто-иронично извикува лирскиот субјект во песната *Плус-минус*:

*Помислам ли
дека некој може да умре,
веднаш сум подобра со него.*

*Колку било лесно
да се биде добар
со потенцијално мртви луѓе!*

(30).

Сепак, конечноста не е гаранција за развивање на чувства што ќе ја подобрат нашата моралност. „Таквите спознанија обично се нестабилни, зашто човечкиот живот е несигурна работа и сите ние чувствуваме страв што нè тера да сакаме повеќе контрола, вклучувајќи и контрола над другите“, вели Марта Нусбаум¹³⁵. Тоа значи дека граничната состојба на восприемање на возвишената конечност е местото каде се наоѓаме, каде новото време нè донесе и каде ние сами се доведовме, но не и местото каде сакаме да бидеме. Тоа е стојалиштето од каде лирските субјекти на Димковска сакаат да избегаат, да посегнат по ново хумано, солидарно, емпатично време, каде љубовта кон човекот ќе ни дојде еднакво лесно како љубовта што ја имаме кон човештвото:

*Па треба ли животот постојано
да биде гранична состојба
за да не морам да ти се претставам,
а да ме знаеш и да те знам
во равенката на постоењето?*

(Равенка со две непознати, 67-69).

¹³⁵ Нусбаум, М. (2020). *Не за профит: Зошто на демократијата ѝ е потребна хуманистиката*. Скопје: Бегемот, 86.

Всушност, Димковска пее за итната потреба за напуштање на светот што се распаѓа, за скок од работ на голата егзистенција, препуштање на невчитливата иднина, откако ќе се оствари последниот поглед-нааназад:

*Земјата е клинички мртва.
Само некој треба да ја исклучи
од апаратите,
утре изутрина, по визитата.*

(Различни а исти, 72).

Тоа осврнување кон искуствата на минатото во оваа поетика, Искра Гешоска го објаснува како јазично-мисловен процес низ кој се „упатува на важноста на архивата, на грижливото конзервирање на меморијата, се создава арматура отпорна на високите регистри на рихтеровата и меркалиевата скала на еден лебдечки преносен мост, кој води во секоја поединечна сегашност, за на крајот да се отслика заедничката, колективната стварност“¹³⁶. Исчекорот што лирските субјекти го прават од граничната состојба е катапултиран од вековно кумулираното знаење за непокретноста на светот завладеан од омраза, гнев и заборав. Нивното конечно придвижување е во препознавањето на негативното задоволство во себе кога остануваат да го живеат животот што престанал по заминувањето на мртвите. Сè дури се во граничната состојба тие го чувствуваат бодежот на горчливата љубов кон *човештвото*, дури и кога *човекот покрај нив не е за сакање*:

*злото е затемнување,
тело без душа притаено
во среднишниот дел од тебе
што само дури друг умира
може да си се живее себе*

¹³⁶ Гешоска, И. (30.8. 2021). Кон поетската збирка на Лидија Димковска *Гранична состојба*, Окно.mk. Достапно на: <https://okno.mk/node/90578>

1.8.6. Возвишеното откритие на загубата и заборавот:

Кон *Вештерките денес* (2018) од Калиа Димитрова

Пред само неколку години, поетската книга на младата поетеса Калиа Димитрова – *Вештерките денес* предизвика големо внимание, и оттогаш, како што е случај со многу современи авторки, за неа ретко кој се обиде нешто повеќе да напише. Особено сетилната, продирлива и свежа поезија што се појави на малата македонска книжевна сцена, иако има одредени слабости карактеристични за една дебитантска смелост, заслужува да е внимателно препрочитувана. Навраќајќи ѝ се на книгата четири години подоцна од нејзиното издавање, од стиховите забележително е отскокнувањето на неколку „кондензирани искуства“, што уредникот Никола Гелевски ги нарече „квалии (*qualia*) – прераскажани телесни или перцептивни доживувања“. И, токму тие непосредни сетилни доживувања се вредни за внимание и разгледување во релација со естетската категорија возвишено, поточно она што врз нив се простира како возвишено откритие на загубата и заборавот.

Вештерките денес е женска поезија. Ангажирана и политики критична, однаatre нејзината силно афективна и сентиментална природа. Особено интересно е што Калиа гледа на *Вештерките денес* како на колективен, а не индивидуален труд, дело настанато поради и заради споделените искуства. Ненаметливо, таа воспоставува генетско-контактни релации со нејзините поетеси – претходнички. Таа се навраќа кон веќе обработувани мотиви, што ги бруси на свој начин, искажувајќи почит кон постарата генерација на авторки, но, внесува и теми што никаде досега не се среќаваат во македонската современа поезија.

Една од повпечатливите нејзини песни каде се открива темата на возвишениот пронајдок на загубата е *тенки долги реуматични прсти*. Лирскиот субјект на почетокот ни ја опишува тагата од неможноста за зачувување на споменот на баба си, преку музиката што таа ја свирела на подоцна одвишното пијано во семејниот дом:

*денес би сакала да верувам:
во моите прсти е музиката
на пијаното на баба ми,
кое никогаш не го најде своето место
во нашиот дом.*

(17)

Инструментот со кој сега никој не ракува, станува предмет на презир и е потсетник за еден неповратен загубен статус. Незнаењето на блиските да го употребуваат и преку тоа да го зачуваат сеќавањето на саканата личност преку нејзината музика предизвикуваат негативни чувства и тој се доживува наметливо. Сепак, кога пијаното го нема, лирскиот глас како да насетува дека штом тоа заминува од нивниот стан, контурата на неговото претходно постоење станува поприсутна од кога било претходно. Новиот простор што се отвора во дневната соба е инвертен, вакуумски. Тој ја зголемува желбата за поседување на музичката дарба за да се свира *стариот дрвен роднина* и уште повеќе потсетува за загубата на бабата, како и на мигновниот заборав на сè она што не сме го научиле кога не сме сакале. Но, враќајќи се кон почетокот на песната, сфаќаме дека лирскиот глас е надежен дека музиката сепак постои во нејзините прсти, иако тие не свират пијано и иако пијаното не е повеќе во нивниот дом. Сепак надежната помисла за потенцијалниот усет на музиката на баба си, откако ги нема ниту неа, ниту предметот, создава возвишено откритие во мислите на субјектот. Во нејзе лежи потенцијалот за правење на невозможното, за поврат на заборавот за загубеното – само ако телото се сети на бодливото *столче во чипка-резба* и на заобленоста на рацете *ко да држиш јаболко*.

Втората песна што би ја споменале овде е *birdman*:

*питом и сам
си седи стуткан
во своето гнездо:*

*две шарени столици
дрвени креденци
и книга со платнени корици.*

дење шета со јато ластовици.

*птица е
со чудно тело
наполнето со зборови.
толку се дуе,
со илгата за коса
можам да го дупнат
и препарирам за моите полици.*

(69)

Зарем има понежно чувствување на љубовта кон кревкиот живот од потребата да се зачува засекогаш? Оваа помисла во секој друг контекст би била ужасно морбидна, но во песната *birdman*, таа се очудува преку суптилното поврзување меѓу птицата и поетот, алегориски изразувајќи ја потребата за излез на креативноста преку оностраниот поттик. Скоро делува како повеќеслојна загатка. Истовремено говори за возвишеното откритие на фрагилноста на егзистенцијата, што се одразува во полната надуеност на сликата на птицата што може лесно да се издише, но и за возвишениот пронајдок на заборавот илустриран преку надуеноста на поетот од зборови што може никогаш нема да се овековечат, ако не се дупне за од него да излезе мислата во форма на книга што ќе остане на нечији полици.

Понатаму, претставата за возвишеното откривање на загубата и заборавот е одлично претставена во песната *тајниот живот на скопје*, каде лирскиот субјект иронично најавува кошмарна замисла на ноќниот живот, како сон на летната ноќ што се заборава утредента на разденување:

*подвижен празник на ролшуи
драг кралица
со цветно кимоно
од кое паѓаат светкави конфети
и неплатени сметки
догорени животи со мирис на чад и распад.
докрајчен јаде бурек
во седум наутро
пред да се покрие со шара
очајно бара апче за глава
извалкан од својот
неодржлив живот*

(50)

тајниот живот на скопје е адерграунд, субверзивна песна што зборува за оние нешта што ги премолчуваме во текот на денот, за уште едно будење *повторно на пладне / и да глуми / нормален град* (50). Песната е критика на градот дење што ниту од далеку не го прикажува правото лице кога „е прибран“. Вистинското лице на тајниот ноќен живот што продолжува до утринските часови се опишува како *сон на летната ноќ* и е составен дел од еден кошмар затоа што никогаш не доживува да му се претстави на денот, кога стокмените лица би го осудиле. Подвижниот празник е метафора за скриената култура на маргинализираната нехетеросексуална заедница, израз на еден живот и стил, што принудено се крие во темнината на ноќта, од каде нема го попречува навидум нормалниот дел од градот. Песната доживува пресврт во реализацијата дека разликата и отуѓеноста меѓу одредени луѓе е толку голема што изгледа како тие да живеат во два, а не еден ист град. Во неа всушност се возвишува откривањето на загубените односи меѓу раздалечените, а сосема слични луѓе и заборавот што доаѓа со секој нов ден. Имено, Димитрова и во други наврати зборува за недостижноста меѓу различните групи на луѓе

во една од секој аспект мешана заедница. Во песната *невидливи*, лирскиот субјект слично вели:

*другата страна на вардар е забранета
ја следиме со двоглед и вртиме поглед
кога таа ќе нè погледне.*

(119)

Лирските субјекти повеќепати ја осудуваат лажната маска што ја носи лажливоста на денот, со чие разденување тој ги совладува жителите, попрскувајќи им го сонот со песочни зрна заборав на оние што мирно ја спијат ноќта. Сепак, градот останува опасен за оние што пронашле дом во градот чиј ден не ги прифаќа и тој кошмар се пренесува како колективна опасност од општа немилосрдност. Така, во песната 5:17, лирскиот субјект исплашено вели:

*мојот свод
мојот град
мојот дом
лошо не ми мисли,
но секој ден се будам
во истиот сон:
градот сака да се сруши
врз сите нас загушени
во малите души.*

(102)

Последно врзано за претставата на возвишеното чувство на заборавот, во оваа стихозбирка е изразено преку релацијата со женското писмо преку кое Калиа воспоставува врска со женските гласови од минатото. Пишувајќи за младите *вражесни*

вештерки со *жар за неволја* на нејзиното време таа зборува за женското заедничарење и поддржувачко сестринство. Во песната *вештерките денес* лирскиот субјект говори за женското дружење и типично женското меѓугенерациско и интергенерациско пренесување на знаење. Поетиката воспоставува нови пејзажи на восприемање на женската способност придружени со восхит:

*точакот на бети
свети како диско топка
по долгите булевари.
уличните светла
згаснуваат пред нејзиниот сјај.
таа не вози. лебди*

а веднаш потоа посакува да се претопи во сликата на возвишеното, да научи како да биде како претставата, да го задржи споменот за вештерството, а не да му парира:

*кога ја видов бети
очите ми станаа вжештени комети.
сè што сакав да знам
е како и јас да станам
вештерка*

(40).

Впрочем, во лирските гласови на Димитрова се преточува и се воспева гласот на цел хор нејзини претходнички на коишто не им е воопшто смешно она што конзервативните мажи божем досетливо имале да го кажат за нивното творештво. Во песната *не ми кажувај да се смеам* лирскиот глас вели:

јас сум гнев гаен со векови

*јас сум медиум
милијарда жени
(...)*

*не ни кажувај ти
на нас
кучките
не ни е воопшто смешно*

(65).

Покрај тоа, Калиа, како права вештерка испраќа порака до нејзината претходничка Даница Ручигај со песната *ноќни сребрени игри*, продолжувајќи го нејзиниот глас во новата ера:

*мојата песна продолжува
каде твојата застанала,
а мојата ќе застане
таму каде ќе почне следната,
сите до една
држејќи се за рака*

(80).

Таа ѝ потшепнува, адресирајќи ја како *божица на зборот* и *кralица на безредието*, воспоставувајќи со нејзе јазична релација изразена на ниво на стих во целата стихозбирка. Лирскиот субјект во оваа песна конечно го изрекува она што никој претходно не го обзнанува како проблематичен критички дискурс кога се зборува за жените. Таа ја завршува посветената песна со возвишена слика за откриениот заборав и молк за поетиката на Даница кога епифанично конечно ѝ пренесува:

ти вештице
направена од мермер и млеко
што рушиш сидини и градиш премини
не си убава.
ти си многу
многу повеќе од тоа.
ти си жива

(80).

1.8.7. Помирување на возвишените немири на младоста:

Кон *На ракавот на градот* (2021) од Ивана Јовановска

Наоѓајќи се на првите скалила на новата декада, невозможно е да ја пренебрегнеме младата поетеса Ивана Јовановска, којашто во 2021 година дебитираще со својата прва поетска книга *На ракавот на градот*. Кумулативното дело опфаќа песни инспирирани од многубројните културно-политички и социо-економски проблеми од изминатите десетина години, коишто бездруго ја обележаа младоста на една „милениумска“ генерација. Владимир Мартиновски за нејзе ќе рече дека е смела поетеса што успева „доволно директно да впери прст кон заканите што ги вознемируваат новите генерации“ и кон „огромниот број облици на (видливо и невидливо) насилство, со кои е сардисан современиот човек“¹³⁷. Тешко е да се каже кој од нас / носи поголем немир, вели лирскиот субјект во песната *Немир* (Јовановска, 20).

Првата работа што ја издвојува оваа стихозбирка од останатите нови современи поетеси е освестеното возвишено претчувство на авторката за краткорочноста на човековиот живот. Поетската книга на Јовановска е повеќе од поетско кокетирање со кошмарната хронологија на градот. Таа проектира немирни визији врзани за едно време и еден град, што се имаат претворено во бездна или црна дупка којашто сака да ги проголта

¹³⁷ Мартиновски, В. (2021). „Лирска драма во три чина – Кон поетската збирка ‘На ракавот на градот’ од Ивана Јовановска“ во Јовановска, И. (2021). *На ракавот на градот*. Скопје: ПНВ Публикации, стр. 48.

оние што нема да си заминат оттаму. Нејзините песни се смели обиди за постепено разголнување на лирски субјекти од обрачите околу нив, и храбрење за ранлива пресметка со градот, на чиешто ракави тие очајно се држат. Ракавите на градот се опишани како скриени од уморни ридови, и се всушност местата на осцилација за заборавените обични луѓе, чиешто соништа одамна згаснале. Тоа се маргините каде *само детските соништа / смело ги вознемируваат облаците* (Јовановска, *Котлина на болките*, 10), од каде се повикува на последен обид за спасување на градот од негово пропаѓање.

Поетската книга *На ракамот на градот* содржи три циклуси: *Немир*, *Нов почеток* и *Преобразба*. Нивниот распоред е целисходен во поглед на развојот на лирските субјекти од потенцијални *мигранти надвор* во *бегалци во* сопствената земја. Тоа е засилено со постојаното користење на глаголи и глаголски именки кои зборуваат за нивното непрестајно движење. На почетокот, тие се наоѓаат на границите на градот оддалеку осведочувајќи ја нестабилноста на неговиот „центар“, во манирот на јејтсовото *Второ доаѓање*, што ги разделува едни од други и се провлекува во нивната потсвест, поради што еден од лирските гласови вели: *Сношти сонив војна / што раѓа апокалипса во делови* (Јовановска, *Сношти сонив војна*, 11). Во овој стих, особено, се препознава ефектот на возвишеното што според Псевдо Лонгин имаше продолжено траење повеќекратно искусување. „Сношти“ во песната од една страна е прецизна одредница за тоа дека субјектот минатата вечер сонил војна. Од друга страна, сонот бил толку застрашувачки што фрагментите од претстава на војната се пренеле надвор од сонот и продолжиле да го мачат и вознемируваат субјектот. Со тоа во песната се негира штотуку воспоставената временска ориентација „сношти“, бидејќи сонот на лирскиот субјект не сопел. Неговата временска и просторна ориентација е нарушена, и тој повторливо останува да го доживува чувството што „го изместува“. Тоа беше и една од одредените ефекти од страна на Едмунд Берк, кој велеше дека возвишеното се повторува во интервали, поради што и добива поголема јачина.

Лирските гласови во првиот циклус се сè уште неподготвени да бидат сами пред доаѓањето на новиот ден, кога *ниту зората е подготвена за нејзиното раѓање* (Јовановска, *Детство*, 9). Тие се затекнати неспремни пред бездната на социо-

политичкиот контекст што сака да ги проголта, пред напливот од информации од секој карактер што го узурпираат нивното постоење. Искукувањето на претставата што ја носи идното утро исполнето со премногу непознати е засилено од гласините што секогаш доцнат или стасуваат изменети и лажни до рабовите на градот, и дополнително ги збунуваат оние што се отфрлени и заборавени. Така, во песната *Сопствена бездна*, лирскиот субјект немоќно соопштува:

*Од пред некој ден
сè погласно слушам дека личната обнова е во криза.
Таа станала потрошлива резерва.*
(22).

Во песната *Шестари*, се навестува бунтот на заборавените маси што веќе долго ја трпат неправдата и го навестуваат доаѓањето на олеснувањето:

*На лицитација веќе се трошат последните залихи мир.
Пред конечното невреме да дојде
на толпите хранети со болка и бес,
читаме за големото затишје пред бурата.*
(14).

Тие му се обраќаат на широкото небо над нив, како единствен очевидец и поддржувач на нивната исправеност пред градот што се обидува да ги повлече со себе пред да се распадне. Во *Неименувана*, лирскиот глас вели:

*Свездите над нас се публиката
што стиска палци да не се расплачеме*
(16).

Но, револтот, потребата од самување и напуштање на земјата што како чувства преовладуваат на самиот почеток, не стивнуваат, туку се засилуваат. Чувствата на пораз се преобразуваат во стожерно останување и прифаќање на инхерентниот усет на протераноста. Со затворањето на првиот циклус, лирските субјекти на Јовановска пронаоѓаат сила и во нив расте нагонот за самоодржување, условено и овозможено од потребата за овозможување на свет достоин и хуман за останатите. Тие се бараат едни со други, и едновременно трагаат по споделена егзистенција на заедничко тло, како во песната *Потрага*, каде лирскиот глас ги црпи последните сили за да воспостави контакт со Другоста што му недостига и од која се има разделено:

*Те пребарав низ сите градини,
низ сите ходници, соби и шпајзови.
(...)
Фрлајќи сто погледи
кон темните и мирни гнезда на бетонските мисли.*

*Си реков:
Тешко е човек да те пронајде,
но барем двајцата успешно губиме
во оваа игра на потрага
со еден недостиг по другиот
(21).*

Слично, во песната *Никогаш повеќе*, лирскиот субјект е стоичен. Тој одлучува повеќе да не страда осведочувајќи го празнењето на градот и вели:

*Еден ден и јас ќе си заминам,
и тогаш не ќе има катче што ќе ми шепоти
за моите луѓе со крилја.*

Тогаш

јас последна ќе одлетам,

за никогаш повеќе

да не ја слушам тишината на преселбата

(23)

Лирските субјекти на Јовановска хиперболизирајќи си ја отуѓеноста си дозволуваат да се очовечат, како во песната *Самотник* и пронаоѓајќи ги непознатите длабочини во себе, успеваат да вродат нова сила за спознавање не непознатото далеку од нив.

Носечката песна на стихозбирката *На ракамот на градот* по која книгата го добива својот наслов, го отвора вториот циклус, градејќи различен поетски тек по расветлувачкиот пресек проткаен од новонастанатата надеж. Поетскиот глас почнува да пее за свеж и одврнат почеток, исплакнат од сите оптоварени далечности и ново сфаќање на тежината на слободата:

Погледи во себе.

Празнините во телото те чекаат да се вратиш.

Бурите стивнуваат да се помириш.

(...)

Погледи во себе.

Болките во телото сонуваат дека ќе се родиш

Како првиот слободен човек на градот

(27).

За разлика од претходно, лирскиот субјект повеќе не е во потрага по Другиот и веќе го има лоцирано, и тајно му се обраќа иако не е блиску до него. Му вели:

*На другата страна на градот
ти зборувам тивко за да не се расониш.
(...)
На новата страна од градот,
ноќе тивко ти зборувам,
за да не дознаеш до каде ми се слуша недостигот
додека спиеш.*

(На другата страна на градот, 32)

За разлика од тоа како збирката почнува, во последниот циклус концентрацијата е ставена врз драстичното преминување на разликата меѓу Другите. Всушност, една од највпечатливите песни во третиот циклус, песната *Пролет*, ги истакнува колективните потенцијали за воспоставување на мир и соживот, овозможен преку споделувањето и опростувањето:

*Ќе дојде пролет
Кога на Мајката што ја газиме
болките ќе и ги простиме,
кога на бетонските деца
ќе им се поклониме.
Кога ќе земеме здив,
за да се поздравиме
со налутените страни на светот.*

*Пролет ќе дојде само кога од Блискиот Исток
Сонцето ќе го позајмиме*

(39).

Лирските субјекти кон крајот на стихозбирката се хранат од непознатото, од бескрајот, од она што ги повредува. Тие целосно ја восприемаат возвишената глетка на светот кој умира и пред која се исправаат, ги полнат своите гради земајќи воздух *под заедничкото небо* и успеваат да се соединат со она што дотогаш ги искушува нивните капацитети:

*Ќе се стишам и ќе вдишам
од она што ме изморува,
од она од кое прегорувам
(...)
Ќе се стишам и ќе вдишам
од она што ме разболува,
од она што преку мене зборува
ќе се исправам
и ќе станам лесна како пердув.
Ќе полетам.*

(Лет, 43)

Тие дури и повикуваат на достоинствено завршувањето на светот, чиешто болно задоволство се ублажува кога се доживува заеднички, како во песната *Крајот*, каде се вели:

*За доаѓањето на последната ноќ
го сакаме Ник Кејв, пред нас,
со концерт во живо полека да си ги намалуваме болките
(38).*

Всушност, до Јовановска чека скоро до крајот да ја воведе песната *Кога баба ми го оплакува дедо ми*, за да ја покаже инхерентната природа на возвишеното чијашто

претстава произлегува од нас и се враќа во нас. Лирскиот субјект овде е и засолниште на возвишената претстава и место за давање на отпор кон неа. Тоа е и место на конфликт и на безбедност:

*Кога баба ми го оплакува дедо ми
силно невреме надоаѓа од Север
и тежок град се истура врз ситните ќерамиди.
Удира со бес и тропа додека не го здоболат плеќите.
Се повлекува поразен.*

(44)

Овде потеклото на стојалиштето и претставата веќе потекнуваат од едно. Тие се резултат на внатрешниот немир на една старица, чијашто младост и љубов е обележана од напорот да ги приближи двете разлутени сили и да ги помири. Конечно, две песни подоцна, лирскиот глас вели дека *за повторно да стане дете ќе остари*, а тогаш *немирните бранови ќе ги снеса*, заокружувајќи ја темата на возвишеното помирување на немирот во круг (Јовановска, 46).

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

Она што можеме на крај да го увидиме и заклучиме во овој магистерски труд е дека традиционалното ограничување во истражувањето на возвишеното завршува со опис на претставата манифестирана во односите на моќ меѓу набљудувачот и набљудувањето. Се покажува дека првите теориски размисли се занимаваат со возвишеното како посебен феномен и естетичка категорија, но не и со продлабочување на неговата деликатна слоевитост. Поетиките коишто ја рехабилитираат оддалечената Другост зборуваат за неможност за редуцирање на разбирањето на возвишеното без адресирање на потребата за преминување на разликата, односно пукнатината меѓу нас и непознатото. Затоа, колективниот женски глас што како ехо провејува низ песните на овде анализираните поетики порачува дека постои историски надополнуван напон за зашивање на таквиот расцеп. Перманентната поместеност и обезмоќеност на маргинализираниот родов идентитет резултира со потреба за дарување на дел од лирскиот субјект што тој го очудува како нешто што никогаш не му припаѓало само нему. Лирските субјекти и возвишената претстава се како познатиот стих „tesserae / commissure“ од поетот Чарлс Олсон¹³⁸, односно како фрагменти што се заедно, дури и кога се разделени¹³⁹.

Чувството на восхит од недовршеноста којашто ветува нешто повеќе, за која зборуваше Берк, е овде предизвикано дополнително од перципирањето на женската поезија како фалична, недовршена, недоволна, неуспешна, секогаш во изработка и никогаш завршена.

Во оваа смисла, главната хипотеза со којашто на почетокот претпоставивме дека ќе пронајдеме поинакво читање на идеите за потеклото и претставата на возвишеното, како нешто што го зајакнува субјектот, но без потреба тој да почне да владее со претставата.

¹³⁸ F. Butterick, George. (1980). *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 382.

¹³⁹ Чарлс Олсон во рамки на едно поетско читање на Goddard College го објаснил зборот „tesserae“ како „мали парчиња што се користат во правењето на мозаик... сите тие парченца од камен и стакло и боја“, а „commissure“ како „поврзани заедно/споени“, се вели во F. Butterick, George. *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, стр. 382.

Од оваа точка на размислување, излегуваме од кантовата дихотомија на „интересно“ разбирање на возвишеното, односно „безинтересно“ реализирање на нашиот однос кон убавото, бидејќи лирските субјекти во анализираните поетски сакаат да ја дофатат возвишената претстава, но не за да ја поседуваат туку за споделено да постојат со нејзе или да се бидат проголтани од неа во име на повисоките крајни цели. Во поетиката на Даница Ручигај тоа е изразено преку себе-прогласувањето на лирскиот субјект за неуспешна конечност, осудена на физичката минливост на своето тело, што се исправа пред заборавот, предавајќи им се на сите други идни поетеси. Во стиховите на Гордана Михаилова Бошнакоска возвишеното е изразено преку способноста за ширење и повнатрешнување на сето непознато (изразено во морските води) во интимниот свет, во „сопствената соба“ (Вирџинија Вулф)¹⁴⁰ и во своето тело. Кај Лилјана Дирјан го сретнавме возвишениот женски глас кој црпи сила од понорните длабочини на заборавените женски искуства и се обидува да му се приближи на оној што историски ја разбирал како непријател, за да го опее она што лесно паѓа во заборав. Во поезијата на Лидија Димковска, за која не постои тематски и сензибилен репер на домашната сцена, возвишеното е највидливо во мотивите на безрезервно предавање кон Другоста, но и недофатливоста на иднината на човештвото што усмерено се упатува кон една предвидлива политичка, економска и еколошка катастрофа. Во поезијата на Калиа Димитрова се сретнавме со возвишената естетика на отпорот кон заборавот и загубата, во што се увиде восхитот на лирскиот субјект во зачувувањето на животот на другото битие кога е во полн ек, кога се дуе и шири, и никогаш повторно нема да биде исто. Последно, во поезијата на Ивана Јованоска, поминавме низ едно патешествие на смирување на немирот предизвикан во лирскиот субјект од страна на претставата, макар за тоа требало и цел еден животен век.

Во избраната поезија на Даница Ручигај, Гордана Михаилова Бошнакоска, Лилјана Дирјан, Лидија Димковска, Калиа Димитрова и Ивана Јовановска, видовме инхерентно вградена потреба на лирските субјекти за заедничарење со возвишената претстава, но без потреба за завладување со неа. Тие ја имаат надминато потребата за нејзино

¹⁴⁰ Woolf, V. (1989). *A Room of One's Own*. Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin Harcourt.

надвластување бидејќи ја препознаваат како нешто што не може да се има, туку нешто како што споделено постои во бесконечната размена или дарување што трае во освестениот однос кон моќта. Тие се дефинираат и препознаваат себеси низ допирот со Другоста, во продолжениот премин на растојанието, олицетворен преку колективниот женски глас. Кога нивното тело влегува во контакт со Другото „тоа се менува го менува или другото тело, или себе самото, или двете заедно“¹⁴¹, како што вели Жан-Лук Нанси. „Генерално, правецот на тоа пречекорување, дури и ако не се поклопи во целост, води кон впивање, проголтување, примање храна или кон инкорпорација. Со тоа, телото се менува во една друга телесност“ (Жан-Лук Нанси)¹⁴². На тој начин поетесите успеваат да остават трајни белези во телото на македонската книжевност и во начините на читање на женското писмо воопшто.

Од друга страна, споредната хипотеза на овој труд којашто беше врзана за откривањето на различни возвишени теми во избраната современа македонска женска поезија, покажува дека преку препознавањето или освестувањето на сопствениот маргинализиран родов идентитет, лирските субјекти постојано воведуваат начини на восприемање на возвишеното во предмети и појави што вообичаено не се препознатливи како возвишени во традиционалните размисли. Па, така во избраните поетски се привлекуваат разнолики естетички аспекти на возвишеното, како на пример: интимно-политичко возвишено, возвишено отпор кон заборавот, возвишена минливост, конечност и кривост на постоењето, возвишен немир на младоста проткаена од чувства на социополитичката несигурност, возвишено повнатрешнување на сиот човечки бол предизвикан од човештвото, итн.

Во таа смисла, размената на овој вид на рефлексии меѓу субјектот и претставата се истакнува како однос *кон* моќта што произлегува од една континуирано конфискувана заедничка генеза на родовата непожелност. Точката на восприемање на возвишеното во интерпретираните современи македонски поетски несомнено се идентификува како аномалично излегување од игрите на моќ, поради неконтролираната фиксација на

¹⁴¹ Нанси, Ж.-Л. *Допирање*. Okno.mk, 16.3.2013.

Достапно на: <https://okno.mk/node/26662>

¹⁴² *Ibid.*

лирските субјекти со премостувањето на анимозната релација со возвишената претстава и бришење на нејзината идентификација како закана. Лирската сликовитост на женската поезија сведочи за хроничниот отпор кон игноранцијата на потчинетите идентитети како анти-херои што се борат со континуитетот на времето. Долго во минатото, незаинтесесираноста на критичарите, теоретичарите и читателите го порекнува тој однос кон возвишениот приказ, што освен во рационалниот ум на субјектот, се изразува и телесно.

Телото на жената низ примерите се одгатнува како верижна жртва што се распнува на самата граница на восприемање на претставата во име на наметнатиот сепаратизам на поединечностите. Тоа станува минлива партикула, принесен фрагмент од целината и приказна за „уште една неуспешна конечност“ во логиката на бесконечноста. Темпоралното тело на непосакуваниот лирски субјект станува симптом на кривката индивидуалната имагинација и меморија, што се предава себеси пред ривалските односи на моќ за да воспостави палимпсестен продолжеток на едно поинакво колективното чувствување. Тоа одбива да заврши и да ја замисли конечната и претставува неуспех додека се обидува да не успее. На метафоричен начин, човекот во оваа поезија одличува да прави жртва во име на човештвото.

Литература

Теорија

- Батлер, Џ. (2002). *Проблеми со родот: Феминизмот и поткопувањето на идентитетот*. Скопје: Евро-Балкан Пресс.
- Бојациевска, М. (2007). *Пишувањето во среден род: цинични есеи*. Скопје: Сигмапрес.
- Иригаре, Л. (2002). *Спекулум на другата жена*. Скопје: Евро Балкан Пресс.
- Колозова, К. [уред.] (2003). *Хрестоматија на класични текстови од областа на родовата теорија*. Скопје: Евро Балкан пресс.
- Кун, Т. (2019). *Структура на научните револуции*. Скопје: Магор.
- Лиотар, Ж.-Ф. (2007). *Постмодерна состојба*. Скопје: Аз-буки.
- Лонгин, Псевдо. (2004). *За возвишеноста*. Скопје: Магор.
- Мурговски, З. (2005). *Речник на македонскиот јазик*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“.
- Нанси, Ж.-Л. *Допирање*. Окно.mk, 16.3.2013.
- Достапно на: <https://okno.mk/node/26662>
- Тенева, С. (2011) *Кантовото разграничување меѓу убавото и возвишеното*. Скопје: Аз-буки.
- Угрешиќ, Д. (2019). *Европа во сепија*. Скопје: Антолог.
- Хеглунд, М. (2019). *Овој живот: Секуларна вера и духовна слобода*. Контрапункт.
- Џепароски, И. (2008). *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор.
- Џепароски, И. (2019). *Поезијата и возвишеното: возвишеното во современата македонска поезија*. Скопје: Ми-Ан.
- Џепароски, И. [приредувач] (2007). *Аспекти на другоста: зборник по културологија*. Скопје: Евро Балкан Пресс.
- Arendt, H. and McCarthy, M. (1996). *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy: 1949–1975*. San Diego, CA: Harcourt Brace & C.

Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas, Texas: The Dallas Institute of Humanities and Culture.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang.

Burke, E. (1958). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London and New York: Routledge.

Buber, M. (1970). *I and Thou*. New York: Charles Scribner's Sons, 62.

Cixous, H., Cohen, K. and Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *The University of Chicago Press: Signs*, Vol. 1, No. 4, summer, pp. 875 – 893.

Available at: <http://www.jstor.org/stable/3173239>

Claire Freeman, B. (1997). *The Feminine Sublime*. Berkley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.

Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell.

Foucault, M. (1977). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.

F. Butterick, George. (1980). *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Graeber, D. (2000). Give it Away. *In These Times*, No. 24 (19), August 21.

Available at: <https://inthesetimes.com/issue/24/19/graeber2419.html>

Honderich, T. [ed.] (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford – New York: Oxford University Press.

Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is Now One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Immanuel, K. (2007). *Critique of Judgement* (1790). New York: Oxford University Press.

Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. New York – Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Lyotard, J.-F. (1982). *Presenting the unrepresentable: The Sublime*. *Artforum International*, Vol. 20, No. 8, April.

Available at: <https://www.artforum.com/print/198204/presenting-the-unrepresentable-the-sublime-35606>

Lyotard, J.-F. (1984). *The Sublime and the Avant-garde*. *Artforum International*, Vol. 22, No. 8, April.

Available at: <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533>

Malabu, K. (2021). *Izbrisano uživanje: Klitoris i mišljenje*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Mauss, M. (1990). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in archaic societies*. London and New York: Routledge.

Nancy, J.-L. (1993). *The Sublime Offering: Of the Sublime: Presence in Question*. New York: State University of New York Press, Albany.

Moi, T. (2008). Moi, I Am Not a Women Writer. About women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory*, 9(3), 259 – 271.

Woolf, V. (1989). *A Room of One's Own*. Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin Harcourt.

Критика

Варошлија, Б. (1964). „Даница Ручигај: ‘Заробеници на ветрот’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 163-165.

Друговац, М. (1963). „Дијалог со темни и непросирни чувства“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 166-168.

Ежов, А. (1960). „Даница Ручигај ‘Сребрени ноќни игри’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 145-147.

Ежов, А. (1963). „Кон оваа стихозбирка“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 161-162.

Котеска, Ј. (2002). „Од романтизам до реализам (Ручигај, Чаловска)“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 213-221.

- Котеска, Ј. (2003). „Ретки сверки“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 209-212.
- Мартиновски, В. (2021). „Лирска драма во три чина – Кон поетската збирка ‘На ракавот на градот’ од Ивана Јовановска“ во Јовановска, И. (2021). *На ракавот на градот*. Скопје: ПНВ Публикации, стр. 47-52
- Матевски, М. (1993). „Помеѓу љубовта и стварноста – Поезијата на Даница Ручигај по триесет години“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 269-175.
- М. Андреевски, П. (1960). „Даница Ручигај: ‘Сребрени ноќни игри’“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 150-154.
- Михаилова Бошнакоска, Г. (1993). „Капната капка“ во во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 176-180.
- Гешоска, И. (2021). *Кон поетската збирка на Лидија Димковска Гранична состојба*, Okno.mk.
- Достапно на: <https://okno.mk/node/90578>
- Чаповски, И. (2003). „Тестамент на животот и на смртта...“ во Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.]. *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3., 2003, стр. 231-235.
- Шелева, Е. (2008). „Лузна свила врз лузна болка (одмотување на лирската макара)“ во Дирјан, Л. *Тешка свила*. Скопје: Антолог, 2008, стр. 85-96.

Корпус од поетски дела

- Димитрова, К. (2018). *Вештерките денес*. Скопје: Темплум.
- Димковска, Л. (2021). *Гранична состојба*. Скопје: ИЛИ-ИЛИ.
- Дирјан, Л. (2008). *Тешка свила (обновено издание)* [орг. 1997]. Скопје: Антолог.
- Јовановска, И. (2021). *На ракавот на градот*. Скопје: ПНВ Публикации.
- Михаилова Бошнакоска, Г. (2008). *Толкување на морето*. Скопје: Матица македонска.

Ручигај, Даница; Чоловиќ, И. и Стаменов, С. [уред.] (2003). *Сребрени ноќни игри & Заробеници на ветрот*. Скопје: Делфина3.

Останато

Величковска, М. Јанеска, М. Крушкарговска, Ф. Гегоска, М. Стефановска, М. Блажеска, В. и Касо, А. [истраж.] (2019). *Мониторинг на книжевна критика – Профил на земја: Република Северна Македонија: Шест месеци книжевна критика*. okno.mk: Книжевност.

Достапно на: <https://okno.mk/node/78345>

Škerlj, N. i Jakimovsko – Rodič, S. (2019). *Nena Škerlj: Pisave in zgodbe na in o ljubju, intervju s Svetlano Jakimovsko – Rodič*. Časopis St'ART – Časopis za likovne in vizualne umetnosti in kulturo: St'ART.

Достапно на: <http://casopis-start.si/start-12-2019/artvju/nena-skerlj-pisave-in-zgodbe-na-in-o-lubju-intervju-s-svetlano-jakimovsko-rodic/>