

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 24**

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

Editorial Board      Редакција  
**Liedeke Plate** (The Netherlands)      **Лидеке Плате** (Холандија)  
**Maruša Pušnik** (Slovenia)      **Маруша Пушник** (Словенија)  
**Zlatko Kramarić** (Croatia)      **Златко Крамариќ** (Хрватска)  
**Zvonko Taneski** (Slovakia)      **Звонко Танески** (Словачка)  
**Ema Lakinska** (Macedonia)      **Ема Лакинска** (Македонија)

Editor – in – Chief      Главен и одговорен уредник  
**Sonja Stojmenska-Elzeser** (Macedonia)      **Соња Стојменска-Елзесер** (Македонија)

**ISSN 1857- 7377**

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



**Министерство за култура  
на Република Северна Македонија**

**INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE  
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА**

**CONTEXT / КОНТЕКСТ 24**

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



Skopje – Скопје  
2021

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

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

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

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

Ракописите и редакциската преписка се упатуваат на следната адреса:

Институт за македонска литература  
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. факс 455  
1000 Скопје  
Република Северна Македонија  
[context@iml.edu.mk](mailto:context@iml.edu.mk)

## CONTENTS / СОДРЖИНА

### **Ана Мартиноска / Ana Martinoska**

КОНЕСКИ КАКО НАСЛЕДСТВО И КАКО ОБВРСКА (ЗА СОВРЕМЕНИТЕ АВТОРИ ВО ДИЈАЛОГ СО ТВОРЕШТВОТО НА БЛАЖЕ КОНЕСКИ, ВО ЧЕСТ НА ЈУБИЛЕЈОТ СТО ГОДИНИ ОД НЕГОВОТО РАЃАЊЕ) / Koneski as Heritage and Commitment (On Contemporary Authors in Dialog with the Work of Blazhe Koneski, in Honor of 100 Years Anniversary of his Birth)..... 7

### **Гоце Смилевски / Goce Smilevski**

БЛИСКОСТА И ОТУЃЕНОСТА ВО РАСКАЗИТЕ НА МИМОЗА ПЕТРЕВСКА ГЕОГРИЕВА / Closeness and Estrangement in the Short Tales by Mimoza Petrevska Georgieva ..... 19

### **Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska**

ИДЕЈАТА ЗА ЈУГОСЛАВИЈА – ВОЈНА ПОСЛЕ ВОЈНА / The Idea for Yugoslavia – War after War..... 27

### **Лидија Капушевска-Дракулевска / Lidija Kapuševska-Drakulevska**

ДИЈАЛОГ СО КОРТАСАР / Dialogue with Cortázar ..... 47

### **Вангел Ноневски / Vangel Nonevski**

ПРАЗНИОТ ЗНАК ВО МОДЕРНАТА АРХИТЕКТУРА/ The Empty Sign in Modern Architecture ..... 55

### **Славица Петровска-Ѓорѓевска / Slavica Petrovska Gjorgjevska**

МЕСТОТО И УЛОГАТА НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМА ОД КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК ВО КУЛТУРНАТА МЕМОРИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОД / The Position and Role of Macedonian Drama at the End of 19th and the Beginning of 20th Century in the Cultural Memory of Macedonian People ..... 65

### **Ема Лакинска/ Ema Lakinska**

НОВО ЧИТАЊЕ НА СКАЗНАТА *ДЕТЕТО ШТО ГО СОНИЛО СОНЦЕТО НА ДЕСНОТО РАМО И МЕСЕЧИНАТА НА ЛЕВОТО ЗАПИШАНА* ОД МАРКО ЦЕПЕНКОВ / New Reading of the Tale *The Child that Dreamt the Sun on his Right Shoulder and the Moon on his Left* Transcribed by Marko Cepenkov..... 75

### **Саша Станишиќ / Sasha Stanishikj**

ИНТЕРНЕТ МЕМЕ И НАРОДНАТА КАРНЕВАЈСКА КУЛТУРА НА БАХТИН / Internet Meme and Bakhtin's Carnival Folk Culture ..... 87

**Симона Трајанова / Simona Trajanova**

МОДЕЛИ НА КУЛТУРНИТЕ РАЗЛИКИ И УЛОГАТА НА КОНТЕКСТОТ ВО  
КОМУНИКАЦИЈАТА / Models of Cultural Differences and the Role of Context in Communication ..... 99

**Ballsor Hoxha / Балсор Хоџа**

SOCIETIES WITH A MISSION AND THE TRAITOR / Општества со мисија и предавникот ..... 113

Вангел Ноневски

УДК 7.036:72.01]:81'22

Professional article / Сѝручен ѝруг



## ПРАЗНИОТ ЗНАК ВО МОДЕРНАТА АРХИТЕКТУРА

**Клучни зборови:** семантика, празен знак, слободно толкување, модерна уметност, јавен простор, модерна архитектура, доживување, архитектонски настан

Жак Дерида, во една прилика кога говори за знакот и играта, алудира на еманципацијата на субјектот од неговата наводна задача да го следи праволинискиот след на толкувањето. Тој забележува и инсистира дека знакот содржи неизбежни празнини, кои овозможуваат нивно дополнување/преиспишување со дотогаш разновидни и непретпоставени значења.

*Механизмот на значењето ѝридонесува за нешто чиј резултат е фактот дека секогаш има нешто повеќе, но ова дојолнување е менливо, бидејќи тоа заменува, то надојолнува недостижито од сѝрана на означеното. [...] Прекумерноста на она што означува, нејовиот дојолнијелен карактер, значи, е резултат на конечност, ѝ.е. резултат на една ѝразношја што ѝреба да биде ѝојолнејта.<sup>1</sup>*

Она што Дерида вели е дека процесот на означувањето, кој, во нашиов случај, ќе го доведе-

ме во контекст со модерната уметност, не може да постои доколку не се случува во еден амбиент во кој значењето на еден знак, процес, дело, е секогаш недовршено. Прекумерноста за која Дерида зборува е препознавањето на вишок значење, кое нужно постои во толкувањето и комуникацијата со уметничките дела, разбрани како знаци. Имено, барем од модерната наваму, уметноста секогаш содржи своевидна семантичка празнина, која чека да биде дополнета со нови слоеви значења. Тука улогата на публиката најексплицитно влегува во равенката, зашто таа не може да го прави тоа дополнување доколку на сила е пасивната рецепција, при што значењето на знакот/делото би произлегувало од еден праволиниски след на дешифрирање на неговата ортодоксност. Напротив, публиката мора да додава нешто значенско ново во процесот на интерпретација на уметноста и таа тоа го прави со проактивно

<sup>1</sup> Жак Дерида, „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“, во Иван Цепароски (ур.), *Естетика на ирајта*, Култура, Скопје, 2003, стр. 228.

семантичко довршување на делата. „Празнотијата“ на делата го изнудува тоа.

Се разбира, во овој контекст не смее да се пренебрегне улогата на Ролан Барт. Тој забележал дека, токму заради проширената улога на публиката, во ерата на модерната концептот на суверениот автор станува прогресивно неодржлив. Наоѓајќи дека текстот „претставува мултидимензионален простор, во кој различни текстови, од кои ниту еден не е оригинален, се спојуваат и судираат“ и дека тој „претставува ткиво од цитати, извлечени од безброј центри на културата“<sup>2</sup>, Барт согледува дека концептот за теолошкиот карактер на авторот, сфатен како единствен содржател на семантичкиот супстрат на еден текст, е депласиран. Наместо тоа, отворениот карактер на текстот ослободува место за прогресивно вклучување на читателот во равенката на комуникацијата со текстот, при што таа комуникација, всушност, подразбира континуирано и проактивно довршување или пресоздавање на текстот. Читателот е сега тој кој осигурува дека значењето на еден текст никогаш не може да биде завршено:

*Има една точка во која множеството  
[на пишувањето] се фокусира и има точка*

*е читателот, а не, како што беше досега, авторот. Читателот е првотворител во кој сите читатели кои го сочинуваат пишувањето се исписуваат, без кој било од нив да се зауби; единството на еден текст не се наоѓа во неговото појавно, туку во неговата десинација.<sup>3</sup>*

Барт со право забележува дека конечността на еден текст во ерата на модерната станува прогресивно неодржлива категорија, не само заради неговата проткаеност со (не)посредни цитати и влијанија од други текстови туку и заради неговото постојано преисчитување, кое го девалвира неговиот извор („оригинал“), во корист на една слободна игра со неговото флукуирачко значење. Според тоа, доколку причината за постоењето на текстот сè повеќе деклинира кон дестинацијата (читателот), тогаш позицијата на суверениот автор (потеклото), кој сè дотогаш полагал право врз правоверната семантика на текстот<sup>4</sup>, експоненцијално се фрагментира и маргинализира. Во спротивно, доколку упорно опстојувате на ставот дека авторот е суверен носител и содржател на конечното значење на еден текст, тоа значи „да му се наметне ограничување на тој текст, да му се намести конечно

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, “The Death of the Author”, in Roland Barthes, *Image – Music – Text* (Essays selected and translated by Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977, p. 146.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>4</sup> Периодот опфатен со „сè дотогаш“ е поконкретно определен кај Мишел Фуко, кој, на едно место, вели: Во исто време [XVII и XVIII век], „литературниот“ дискурс бил прифатлив само доколку со себе го носел името на авторот; во секој поетски и книжевен текст задолжително било наведувањето на неговиот автор, како и датумот, местото и условите во кои тој бил напишан. Значењето и вредноста кои на текстот му биле доделувани зависеле од тие информации. Доколку, намерно или случајно, некој текст бил презентираан анонимно, се вложувале сите напори за лоцирање на неговиот автор.“ (Michel Foucault, “What Is an Author?”, in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice* (Selected Essays and Interviews, edited with an introduction by Donald F. Bouchard), Cornell University Press, New York, 1980, p. 126.)

значење, да се затвори пишувањето.<sup>5</sup> Сето тоа го тера Барт да заклучи: „за да му се даде на пишувањето иднина, потребно е да се сруши митот: раѓањето на читателот мора да биде на сметка на смртта на авторот.“<sup>6</sup> Со други зборови, читателот или корисникот на уметноста ќе ја има слободата да воспостави слободна и смисловна комуникација со неа, а нејзината функција ќе се прошири и ослободи само доколку се напушти факторот, кој дотогаш се обидува да ја затвори таа можност – теолошкиот поим на авторот, разбран како суверен сопственик на онтологијата и семантиката на текстот.

Мишел Фуко, пак, во неговиот есеј „Што е автор?“ („Qu'est-ce qu'un auteur?“), категоријата автор во наративните уметности ја гледа како манифестација и функција на една повластена позиција на моќ. Идеологијата на авторот е факторот кој тој го определува како одговорен за стравот од ширењето на значењето на секоја раскажувачка практика. Според него, концептот на авторот претставува функционален принцип (тој го именува како „автор-функција“), наменет да го ограничи и/или исклучи слободното размавнување на текстот (читателот), за сметка на авторитетот на неговиот извор (суверениот автор). Изнасилената и претераната субјективизација на авторот делува како амортизирачки фактор за декапатирање на проактивната улога на публиката. На тој начин, во комуникативниот процес улога-

та на автономниот пристап кон уметноста се минимизира, за сметка на хиерархиски супериорниот карактер на неговиот извор или потекло.<sup>7</sup>

Меѓусебно условениот однос помеѓу слободното толкување и уметноста сега треба да го пренесеме во областа на архитектурата и урбаниот простор. Со други зборови, треба да проследиме дали и како семиолошкиот третман на уметноста – разбрана како она другото, како празен знак – се манифестира во архитектонскиот простор. Потоа, доколку утврдиме дека таквиот пристап е можен и, што е побитно, посакуван, ќе можеме да ги извлечеме неизбежните заклучоци од него.

Меѓутоа, архитектурата, во контекстот на семиологијата, навидум се исправа како пречка. Тоа своевременно го има забележано и Умберто Еко:

*Ако семиологијата, независно од тоа што ирејскава наука за ирејознаени системи на знаци, навистина може да се смета за наука која и ироучува сите културни феномени како ише да се системи на знаци – врз основа на хипотезата дека сите културни феномени, всушност, се системи на знаци, или дека културата може да се разбере како комуникација – иоаи една од обласите во кои иаа несомнено ќе се соочи со најмногу иредизвици е обласа на архитектурата.<sup>8</sup>*

Тоа е така зашто архитектурата треба да задоволува сет од практични нужности и потреби;

<sup>5</sup> Roland Barthes, “The Death of the Author”, p. 147.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>7</sup> Michel Foucault, “What Is an Author?”, pp. 124-131.

<sup>8</sup> Umberto Eco, “Function and Sign: The Semiotics of Architecture”, in Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London and New York, 1997, pp. 173-174.

тоа е нејзината вокација. Или, попросто кажано, таа треба да функционира, не да комуницира. Но дали може и да комуницира? Прашањето може многу елегантно да се одговори, доколку повторно се повикаме на Барт, кој вели дека „штом постои општество, секоја употреба се претвора во знак за себе“.<sup>9</sup> Тоа значи дека социјалниот аспект на животот, потребата да комуницираме едни со други, нè наведува, без притоа ние да имаме избор околу тоа, сите наши практики (кои, наводно, се исцрпуваат со нивната утилитарност) да бидат вклучени во сферата на симболичката размена на значења. Ние не ги користиме индустриски произведените предмети, ниту ги населуваме објектите во кои живееме, како семиолошки аутисти, туку влегуваме во еден синцир на означување, асоцирајќи ги предметите и зградите со одредени настани од нашите животи, со конкретни комуникации, со (не)остварени желби, (не)возвратена љубов, со манифестации на доживувања, средби и социјализации. Меѓутоа, дури и на едно апстрактно ниво, доколку семиологијата на секојдневната утилитарност сакаме да ја сведеме на еден иконички код, ќе констатираме дека обичните предмети, на пример, лажицата, која Еко ја зема како пример, „промовира одреден начин на јадење и го означува таквиот начин на јадење“ и дека таа „означува, дури и кога не се користи“.<sup>10</sup> Според тоа, самото означување, определувањето на неговата денотација или промоцијата на неговата функција значи дека објектот влегува во процес на комуникација: тоа е нултата точка на неговото, како

што ќе проследиме, потенцијално бескрајно патување низ циклусите на означувањето.

Имајќи ја предвид евидентната слобода на толкувањето (но, и интеракцијата во современите ремикс уметности) која произлегува од културниот просторно-временски момент во кој се наоѓаме, но и олеснувањето, откако заклучивме дека и архитектонските објекти и дизајнерските предмети влегуваат во системот на знаците, сега можеме да се навратиме кон прашањето од самиот почеток на овој текст. Што е она што е или што би требало да биде празно во урбаниот простор? Зошто би се зафаќал еден таков пристап онаму каде целта е просторот да биде пополнет?

Како што навестивме кога говоревме за семантичката празнина на Дерида, една од главните демистификации на неговиот деконструктивизам беше раскрстувањето со метафизиката на присуството и трансценденталното значење. Метафизичкото мислење, според кое значењето се исцрпува во она што е присутно/постојно, доживеа пораз со деконструктивистичките стратегии, кои покажаа дека во процесот на означувањето секогаш останува една т.н. трага или вишок. Тој вишок значење е неизбежен, зашто во знакот секогаш постои едно значење повеќе, кое во ниту еден момент не може да се затвори со праволинијата равенка: суредено значење помеѓу еден знак и едно означено. Значењата на зборовите се надополнуваат и врз нив се напластуваат бројни нови семантички содржини, во зависност од промените во просторно-временскиот континуум.

---

<sup>9</sup> Цитирано според Umberto Eco, “Function and Sign: The Semiotics of Architecture”, p. 175.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 175.

Примери има во изобилство, но ајде да се задржиме на баналниот збор „ќускија“. Покрај тоа што примарното значење на зборот реферира на алатка за отворање сандачи, неговото најпопуларно значење е секундарното. Имено, кога за еден човек ќе кажеме дека е „ќускија“, ние имплицитно раме дека се работи за глупав човек, со ограничени когнитивни и интелектуални капацитети. И во тоа секундарно значење се огледа трагата која оригиналното значење на зборот ја остава зад себе: да беше процесот на означувањето еднозначен, праволиниски и ортодоксен, да можеше системот на знаците да се задоволи со метафизиката на присуството, никогаш немаше да може да се изнајде секундарно значење на зборот „ќускија“. Напротив, токму семантичката празнотија на знаците овозможува насетување на нови слоеви значења, кои само демнат погоден момент да го напластат својот нов слој се-

мантичка содржина врз трагата која зборот неизбежно зад себе ја остава. Во тој контекст, она што е уште поинтересно за зборот „ќускија“ е тоа што неговото секундарно значење, со тек на време кај нас стана толку распространето и доминантно, што може да се каже дека го задуши примарното значење на зборот: сè помалку луѓе можат да посочат на предметот кој го денотира зборот „ќускија“; напротив, најголемиот број од нив го имаат на ум неговото секундарно, погрдно, навредливо значење. Но, дури ни тоа не е најинтересното нешто кое можеме да го согледаме за процесот на означувањето. Највпечатливата карактеристика на зборот „ќускија“ (но и на знаците генерално) е тоа што никој не може да претпостави какви дополнителни значења тој збор (а и сите останати) ќе добие во иднина. Тоа е трагата.<sup>11</sup> Тоа е вишокот значење, кој секој знак (збор, дело, текст) во себе го содржи како

<sup>11</sup> На пример, во 1969 година никој не можеше да претпостави дека В страната од синглот “Color Him Father” – имено, песната “Amen, Brother” (The Winstons, “Color Him Father/Amen, Brother”, 7”, Metromedia Records, USA, 1969.) – на фанк соул составот The Winstons ќе предизвика толку коренити бранувања во популарната музика 20-ина години подоцна. Иако The Winstons зад себе оставија само два студиски албума и Греми награда за најдобра ритам и блуз песна (“Color Him Father”) во 1969 година, сепак, тие нивни тогашни успеси се покажаа како неспоредливи со влијанието на опскурната песна “Amen, Brother”. Имено, во втората половина на 1980-тите години, хип-хоп продуцентите забележаа дека кон средината на песната има непридружено тапанарско соло, со времетраење од 6-7 секунди, идеално за преземање (семплување) и пренаменување во нови музички контексти. Понатамошното масовно и незапирливо семплување на тој динамичен 4-тактен искршен ритам на тапанарот Грегори Колман (Gregory C. Coleman) послужи како ритмичка основа за огромен број хип-хоп песни во 1980-тите и 1990-тите години. Но, она што е уште пофасцинантно за тоа тапанарско соло (кое денес е познато под името “Amen Break”) е тоа што неговото забрзување (овозможено со современата музичко-продуцентска технологија) ја предизвика појавата на џангл (jungle) и драменбејс (drum ‘n’ bass), музичките правци во првата половина на 1990-тите години. Се смета дека без турбуленциите кои Amen Break-от ги предизвика во соничниот амбиент на времето, немаше да дојде до појава на тие музички супкултури. Имено, драменбејс музиката го манифестираше сиот раскош и ритмички потенцијал кој во себе го содржи Amen Break-от, зашто таа музика, во многу поголема мерка од хип-хопот, се базира врз егзибиционистички манипулации со основниот Amen ритам. Драменбејс продуцентите открија мноштво начини за забрзување, фрагментирање и повторно составување на Amen Break-от од неговите индивидуални составни делови. (Да се спореди: Џо Маден, „Засекогаш Амен: пригоден осврт кон 35-годишната историја на неоспорениот крал на ритмите – моќниот Амен“, во Вангел Ноневски (ур.), Грамофонот

потенција за нешто повеќе, за едно значење повеќе.<sup>12</sup> Циклусот на означувањето (толкувањето, интерпретацијата, пренамената, доживувањето, интеракцијата) никогаш не може да се затвори.

Според тоа, кога ќе кажеме дека имаме афинитет кон празното, отсутното, непостоечкото, она што во присутното го нема, ние мислиме на целиот дијапазон значења кои моментално (овде и сега) не постојат, но кои во иднина би можеле да бидат препознаени, доделени и да станат постоечки. Семиологијата во архитектурата, аналогно на постструктуралистичкиот контекст кој го поставивме, го препознава она што во урбаниот простор е „отсутно“, она што таму го „нема“, а токму тоа, парадоксално, е она кон кое секој добар архитект стреми, без притоа (најчесто) да има увид во постструктуралистичката и деконструктивистичката семиолошка проблематика. Што

може да биде тоа празно, отсутно, дефицитарно, наспроти исполнетоста на урбаниот простор?

Близнакот на слободното толкување и интеракцијата на уметноста во контекстот на архитектурата е доживувањето или искуството на просторот. Имено, доколку ја прифатиме традицијата на постструктурализмот во однос на празниот знак во современата уметност, тогаш ќе треба да констатираме дека јавниот урбан простор е простор (во смисла дека останува отворен), само доколку овозможува разновидност од доживувања, множество од искуства, плуралност на модуси за создавање сеќавања од страна на неговите жители и корисници. Што ќе рече теоретичарот на современа архитектура и архитект, Бернар Чуми (Bernard Tschumi), слободното доживување на просторот од страна на неговите корисници го надминува архитектонскиот парадокс на опозиција помеѓу архитектонскиот концепт

---

како метаинструмент: од механичка репродукција до ремикс култура, АКЦИОМА, Скопје, 2014, стр. 98-104.)

И сега, доколку се вратиме назад во 1969 година, можеме да бидеме сигурни дека во тоа време никој не можел да претпостави дека непридружениот 4-тактен искршен ритам во песната “Amen, Brother” – во тоа време заборавена од релативниот успех на далеку попопуларната “Color Him Father” – до крајот на 2016 година, ќе биде семпливан дури 2239 пати, со што ќе стане неприкосновено најсемпливаниот пренаменет ритам во историјата на семпливањето! (David Goldenberg, “It Only Takes Six Seconds to Hear the World’s Most Sampled Song”, in *FiveThirtyEight*, 22. September 2016, URL: <https://fivethirtyeight.com/features/the-most-sampled-song-of-all-time/>.) Тоа, всушност, значи дека во тоа време никој не можел да претпостави дека на трагата, на маргината на таа заборавена песна се наоѓаат потенцијални значења/пренамени, кои во иднина практично ќе основоположат нови музички правци и ќе влезат во културната потсвест на времето. Да не постоеше ритмичката трага во песната, вишокот значење кое во неа се криеше, односно, вишокот можности кои тапанарското соло во себе ги носеше (и небаре само чекаше да бидат препознаени и пренаменети на поинакви начини), музичкиот пејзаж на преминот од XX во XXI век ќе беше далеку посиромашен. И ете го на дело непресметливото значење на трагата!

<sup>12</sup> Овој вишок значење Ролан Барт го именува како празно значење. Во основа, се работи за истата дистрибуција на значењето, според која комуникацијата никогаш не може да се редуцира на затворено и конечно значење на знаците, зашто значењето секогаш се преобразува во знак за други значења *ad infinitum*: „Мораме да забележиме дека ние припишуваме постојано растечка важност на празното означено, на празниот простор на означеното.“ (Roland Barthes, “Semiology and the Urban”, in Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London and New York, 1997, p. 162.)

(идејата) и архитектонскиот објект (искуството); доживувањето нуди надминување на подвоеноста помеѓу идејата и реализацијата, тоа посредува помеѓу моделот и физичкиот објект, помеѓу крутата апстракција на архитектонскиот цртеж/план и суровата стварност на материјализацијата. На едно место, Чуми вели: „доживеаниот простор“, повеќе отколку концепт или перцепција, е процес, начин на практикување на просторот, настан, поврзан со *expérience intérieure* на Батај и ситуационистичките *événements*.<sup>13</sup> Со други зборови, ние доаѓаме до сознанието дека еден урбан простор е успешно решен кога забележуваме дека физичката реализација на апстрактниот модел (скица, план) резултира со урбана средина, во која жителите ја имаат и (што е поважно) ја користат можноста за нејзино слободно доживување. Архитектурата, во тој контекст, треба да бара различни начини на доживување на просторот, обучувајќи ги корисниците на архитектурата на нови начини на практикување на просторот. Тие техники ги отфрлаат разликите помеѓу концептот и перцепцијата, затворениот простор и активноста, и ги воспоставуваат новите процеси на настанот-простор. „Би сакал да верувам“, велел Чуми, „дека иднината на архитектурата се состои во изградбата на настани“.<sup>14</sup>

Сега потрагата по „празното“ во урбаниот простор станува повидлива и пооправдана. Да се отвори просторот (преку актот на архи-

тектонско интервенирање во него) за нови можности за негово доживување е цел на секој архитект кој сака да води грижа за квалитетот на животот на луѓето кои треба да го населуваат и живеат тој простор. Тоа значи дека акцентот веќе не треба толку да се става врз архитектонските објекти, туку врз искуството кое архитектонското решавање на просторот ќе го поттикнува. Тоа подразбира многу понагласена антиципација на последиците по социјалниот живот, кои во урбаниот простор ќе бидат предизвикани од архитектонските интервенции. Ваков консеквенцијалистички пристап кон архитектонското решавање на просторот нуди италијанскиот архитект и теоретичар на архитектурата, Манфредо Тафури, кој тоа стојалиште го определува како револуционаризирање на естетското искуство на архитектурата:

*Веќе не се објективните тие кои се презентираат за вреднување, туку целиот процес кој треба да се искусува и користити како таков. Кориснички, кој беше повикан да ги појолни „отворениите“ простори на Мис ван дер Роје или Гројус, станува централен елемент во овој процес. Архитектурата, повикувајќи ја јавноста да учествува во дизајнот – зашто новите форми веќе не прејствувуваат индивидуалистички айсолути, туку предлози за организирање на заедничкиот живот, како во случајот на индустријаната архитектура*

<sup>13</sup> K. Michael Hays, Introduction to Bernard Tschumi's "The Architectural Paradox", in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, The MIT Press, Cambridge and London, 1998, p. 214.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 216.

*на Гројнус – ја принуду идеологијата на јавноста да направи чекор нанайрег.*<sup>15</sup>

Се разбира, јавноста не може да „направи чекор нанайрег“ ако се води сметка само за физичките објекти, а се занемарува целиот процес на живеење во урбаниот контекст, откако објектите ќе се изградат. За тоа да може да се оствари – „пополнувањето на отворените простори од страна на корисникот“ и „учествувањето на јавноста во дизајнот“ – урбаниот простор треба да нуди своевидна архитектонска празнотија, која ќе биде необременета со претходно строго детерминирани функции, неподобни за слободно доживување.<sup>16</sup> Впрочем, можноста за учествување во дизајнот подразбира тој да биде дефицитарен, односно, да изнудува континуирано пополнување на неговата семантичка, доживувачка и искуствена отвореност од страна на неговите корисници. На тој начин архитектурата навистина би можела да стане настан: доколку таа овозможува постојано практично довршување на дизајнот (негово исполнување со непретпоставени содржини), доколку, на тој начин, се откриваат

нови димензии за негово користење и пренаменување, тогаш архитектурата се преобразува во жива активност и се оддалечува од статичноста на објектот, кој се исцрпува со неговата капиталистичка функционалност. Затоа пристапот на Чуми и Тафури е консеквенцијалистички. Доколку очекуваме јавноста и корисниците да имаат проактивен, динамичен однос кон средината која ја населуваат (имено, „да учествуваат во дизајнот“ на објектите), тогаш архитектурата не треба да биде првенствено обременета со физичките, функционални објекти, едноставно „залепени“ во просторот, туку, пред сè, со антиципацијата на квалитетот и обемот на искуствените и социјалните односи, кои тие објекти ќе ги поттикнуваат. А ако, според тоа, акцентот веќе не натежнува на страната на објектот, туку на континуираните доживувања, средби, настани кои урбанистичкото решавање на просторот го поттикнуваат, тогаш архитектурата треба да се разбира како динамичка, а не статичка дисциплина.

Типичен пример за архитектура која ја игнорира потребата од динамичност и чија идеоло-

---

<sup>15</sup> Manfredo Tafuri, “Toward a Critique of Architectural Ideology”, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, The MIT Press, Cambridge and London, 1998, p. 21. Треба да се потенцира дека Тафури говори за бивалентноста на модернизмот како ослободувачка, но и капиталистичка манифестација. Во неговата втора инкарнација, архитектонскиот модернизам, исто така, го наведува поединецот на партиципативност, зашто на капитализмот не му треба пасивен набљудувач, туку активен учесник во машинеријата на консумеризмот, репродукцијата на капиталот и монетарната економија. Тафури: „Јавноста мораше да биде испровоцирана. Тоа беше единствениот начин луѓето да бидат активно вклучени во универзумот на прецизноста, во кој доминираат законите на производството.“ (*Ibid.*, p. 19.)

<sup>16</sup> Тоа е, воедно, главната забелешка која современите теоретичари на архитектурата, од типот на Тафури, Чуми и Ајзенман (Peter Eisenman) ја испорачуваат на сметката на оние манифестации на модерната архитектура, кои удобно се вдомуваат во прегратките на капиталистичкиот функционализам. Современата т.н. корпоративска архитектура во голема мера го оневозможува слободното доживување на просторот, зашто е преокупирана со функциите на репродукцијата на капиталот, односно, со суредувањето на просторот според една административно-бирокарска-консумеристичка матрица. А пресретнувањето само на потребите на монетарната економија од современите метрополиси направи место за еднодимензионално живеење.

гија се движи исклучиво по линијата на репродукцијата на капиталот, е концептот на затворениот трговски центар. За разлика од Градскиот трговски центар во Скопје, на пример – кој нуди слободна циркулација и кој луѓето го користат и како транзитен и социјализирачки простор – затворениот тип на трговски центар, од типот на Скопје сити мол или Ист сити мол, има една доминантна функција – имено, пасивен консумеризам – и минимални можности за слободна партиципативност во дизајнот и доживувањето на просторот.

За разлика од тоа, доколку архитектот успее од урбаниот простор да направи отворена форма, со што нема да го задуши истиот тој простор за можностите на партиципативноста и динамичноста на животот, тој успева, всушност, да му даде смисла на просторот, притоа повторно оставајќи го да биде празен за разновидни натамошни доживувања. Тоа е, имено, она што Дерида го има на ум кога ја прави дистинкцијата помеѓу простор и место, помеѓу природа и архитектура. Според Дерида, „прашањето на архитектурата е, всушност, прашање за местото, за фаќањето место во просторот. Воспоставувањето на место кое не постоело сè дотогаш и

кое е во согласност со она што таму еден ден ќе се случува – тоа е место.“<sup>17</sup> Да се препознае можноста за нешто повеќе од она што е дадено, да се пронајде трага на маргината на уметничкото дело, на текстот, во која ќе се увиди можноста за нешто повеќе, за еден модус на толкување и/или пренамена повеќе – видовме дека тоа е предизвикот на уметноста. Но, да се увиди можноста за потенцијално постоење на место во празниот простор, да се антиципира (или подобро, само да се насетува) она магловито нешто кое „таму еден ден ќе се случува“, со што местото ќе овозможи постоење на нови начини на доживување (значи, да се остави неговата оригинална празнотија да биде основа за натамошни искуства) – тоа е вокацијата на секој добар архитект, без оглед дали тој ги познавал списите на Дерида, Барт и Еко или не. Впрочем, и просторот и местото се празни; со таа разлика што местото е празно во поглед на отворањето на можностите на настанот; просторот е само празен. Идејата на секоја архитектура која води грижа за животот е да се труди да ја понуди првата варијанта, односно, да му овозможи на јавниот живот да се размавне со сите негови (не)претпоставени потенцијали.

## Литература:

- Дерида, Жак. 2003. „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“. Во: Иван Цепароски (ур.), *Естетика на ираија*, стр. 217- 231. Скопје: Култура.
- Маден, Џо. 2014. „Засекогаш Амен: пригоден осврт кон 35-годишната историја на неоспорениот крал на ритмите – моќниот Амен“. Во: Вангел Ноневски (ур.), *Грамофониј како мейнстримен: од механичка репродукција до ремикс култура*, стр. 98-104, Скопје: АКЦИОМА.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, “Architecture Where the Desire May Live”, in Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London and New York, 1997, p. 302.

- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author". In: Roland Barthes, *Image – Music – Text* (Essays selected and translated by Stephen Heath), pp. 142-148, London: Fontana Press.
- Barthes, Roland. 1997. "Semiology and the Urban". In: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, pp. 158- 164, London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1997. "Architecture Where the Desire May Live". In: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, pp. 301-305, London and New York: Routledge.
- Eco, Umberto. 1997. "Function and Sign: The Semiotics of Architecture". In: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, pp. 173-193, London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1980. "What Is an Author?". In: Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice* (Selected Essays and Interviews, edited with an introduction by Donald F. Bouchard), pp. 113-138, New York: Cornell University Press.
- Goldenberg, David. 2016. "It Only Takes Six Seconds to Hear the World's Most Sampled Song". In: *FiveThirtyEight*, accessed on 22. September 2016, URL: <https://fivethirtyeight.com/features/the-most-sampled-song-of-all-time/>.
- Hays, K. Michael. 1998. "Introduction to Bernard Tschumi's 'The Architectural Paradox'". In: K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, p. 214-216, Cambridge and London: The MIT Press.
- Winstons, The. 1969. "Color Him Father/Amen, Brother", 7", USA: Metromedia Records.
- Tafuri, Manfredo. 1998. "Toward a Critique of Architectural Ideology". In: K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory Since 1968*, pp. 6-35, Cambridge and London: The MIT Press.

**Vangel Nonevski**

**The Empty Sign in Modern Architecture**  
(Summary)

This paper is based on the poststructuralist and deconstructivist practices of interpretation in modern art, which is understood as an empty signifier that opens up potentially infinite possibilities for free interpretation. After all, the credo of modern art is to be open to a variety of interpretations. The main challenge of the paper is the application of these practices in the field of modern architecture, whose primary goal is to be functional. However, according to Umberto Eco and Roland Barthes, as soon as there is any cultural and social function, it immediately becomes a signifier. Thus, the equivalent of free interpretation in the domain of modern architecture becomes free experience. Public space should be arranged in such a way as to force its resident/user to "participate in the design", as Manfredo Tafuri puts it. The ultimate goal of this understanding of modern architecture is to try to turn urban life into an event.

**Key words:** semantics, empty signifier, free interpretation, modern art, public space, modern architecture, experience, architectural event