

ISSN: 2545-4277

VERMILION JOURNAL

of Literature and Art

Editors:

Dr Trajce Stameski, Ss Cyril and Methodius University, Skopje

Dr Vesna Mojsova-Chepishevska, Ss Cyril and Methodius University, Skopje

Dr Zoran Poposki, Hong Kong Education University

Dr Borislava Eraković, Univerzity of Novi Sad

Dr Masumi Kameda, University of Tokyo

Dr Mirna Brkić Vučina, University of Mostar

Dr Namita Subiotto, University of Ljubljana

Dr Marija Todorova, The Hong Kong Polytechnic University

Published by Vermilion ZIM

Skopje, December 2020

TABLE OF CONTENT

Давид Здравески, Слободата како вратен патнички билет од Иван Карамазов наспрема алтруистичкиот позитивизам на Аљоша Карамазов во романот <i>Браќата Карамазови</i> на Фјодор М. Достоевски	1
Иван Антоновски, Дали денес есејот заслужува внимание од книжевната наука?	12
Milan Damjanoski, Psychoanalytical Criticism of <i>Bartleby the Scrivener</i> by Herman Melville	29
Зоран Попоски, Осврт - Кон изложбата „Туѓа земја, нов дом“ на Шон Тан	41

Zdraveski, D. (2020). Freedom as Ivan Karamazov's Returned Traveling Ticket and Alyosha Karamazov's Altruistic Positivism. *Vermilion Journal* 7, 1-11.

**Слободата како вратен патнички билет од Иван Карамазов
наспрема алтруистичкиот позитивизам на Аљоша Карамазов во
романот *Браќата Карамазови* на Фјодор М. Достоевски**

Давид Здравески

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

Интенцијата на овој текст е да го покаже значењето и влијанието што самата идеја за слободата во себе го носи. Слободата во овој труд ќе се доживее како највисок степен на хипотетичност, со недостоен обид да се запише во вид на текст. Латентно ќе се допре до полемичноста помеѓу желбата и разумот, како два субјекта осудени на вечен мегдан. Исто така ќе се занимаваме со аспектот на Карамазовскиот мизер (јад) и вечната Иванова загатка во форма на поема којашто го опфаќа контекстот на системските крајни цивилизациски размери.

Клучни зборови: религија, благороден сомнеж, уметност, ортодоксија и ортопраксија, Фром.

Тој што ништо не знае, ништо и не сака. Тој што не умее ништо, ништо и не разбира. Тој што ништо не разбира, безвреден е. Но, тој што разбира, тој и сака, забрметува, гледа... Повеќе се сака тоа за коешто повеќе се знае... Тој што мисли дека сите овошки зреат во исто време како и јагодите, не знае ништо за грозјето. – Парацелзус
Уметноста на љубовта (Фром: 8)

„Браќата Карамазови“, можеби и најголемиот роман на Достоевски, содржи еден силен дел, една поема и легенда која се вика „Големиот Инквизитор“. Таа практично ги дополнува идеите и тезите коишто Достоевски ги отвора и ги поставува во романот „Записи од подземјето“. Имено, во тој роман станува збор човек од подземјето (тој е и наратор во романот), кој се противи на настојувањата на рационалистите, хуманистите, либералите и позитивистите, утилитаристите и социјалистите, кои се обидуваат да ја опишат човечката природа како суштински рационална и добра и според кои со реформирањето на општеството треба да се обезбеди сеопшта среќа. Човекот од подземјето (резигнираниот Достоевски) во својот буен опус се буни против науката и разумот, против целосната либерална и социјалистичка визија, сè во име на човечката субјективност и нескротливата и незадржлива, непромислената човечка волја. Човекот од подземјето ќе каже дека човековата природа е премногу непредвидлива, доста разнолика за да може теоретскиот ум да ја шаблонизира. Во „Записи од подземјето“ веќе имаме претстава, се наметува и навира раѓањето на дискутабилно најголемиот книжевен ум во севкупното творештво на Достоевски. Станува збор за Иван Карамазов, фиктивниот автор алтеритет и млад студент, интелектуалец, атеистички револуционер, визионер и мистик, кој ги проектира најбурните идеи на самиот писател. За него не постојат апсолутни и вечни вистини кои му претходат на поединецот или пак, на коишто поединецот треба да се прилагоди. За него постои само застрашувачкиот свет од разголени желби кои меѓусебно се натпреваруваат. Во таков еден свет и општество, луѓето не се стремат да ги остварат својата

лична среќа, проспиртет и мир, како што тврдат просветлените мислителите дека е разумно и добро за нив, свет во кој рационалистите се трудат да ги елеминираат тагата и немаштијата. Затоа, Достоевски одговара дека некои луѓе свесно одбираат да страдаат и да бидат во немаштија, затоа што тоа им причинува задоволство. Односно, дека човекот има право на избор и слободна волја дури и во изборот на (квази) несреќата за себе. Па така, за некои има задоволство и во забоболката, како што на некои богатството, мирот и безбедноста им се едноставно редундантни.

Обликувана како тест во текст, поемата „Големиот Инквизитор“, претставува тематско и идејно тежиште на романот „Браќата Карамазови“. Како негова надструктура, оваа поема конституира една етичка, идеолошка, филозовска и религиозна димензија на романот. Таа го зема врз себе романовиот концепт кој може теолошки да се дефинира, концепт чиј дискурс ги разработува прашањата на светите и профаните опачини. Односно ја опфаќа проблематика која се занимава со прашањето на потеклото на злото во светот. Овој мотив е прв пат книжевно обработен во старозаветната книга за Јов, во која смислата на страдањето се бара од праведникот.

Еден ден дојдоа синовите Божји да застанат пред Господа; меѓу нив дојде и сатаната да застане пред Господа. И му рече Господ на сатаната: Од каде дојде? Му одговори сатаната на Господа и рече: Одев по земјата и ја обиколив. Тогаш му рече Господ на сатаната: Обрна ли внимание на Мојот слуга Јов? Зашто на земјата нема таков како него, човек непорочен, праведен, богобојазлив и кој го одбегнува злото, и уште цврсто се држи во својата непорочност, иако ти Ме поттикнуваше, да го погубам без вина. Му одговори сатаната на Господа и рече: Кожа за кожа, а за животот свој човек ќе даде сè што има. Но, ајде допри се до коските негов и плотта негова, ќе Те благословува ли и тогаш? И му рече Господ на сатаната: Ете, тој е во твојата рака, само душата не земај му ја. Си отиде сатаната од лицето Господово и го порази Јова со лута рана, од стапалките на нозете негов до самото теме негово. И си зеде Јов тогаш цреп за да се чеша со него, и седеше на буништето надвор од градот. И му рече неговата жена: Зар

*уште си цврст во добротата своја. Навреди го Бога и умри! Но, тој и рече:
Говориш како безумна. Зар доброто го примаме од Бога, а злото не го
поднесуваме? Во сето тоа Јов не згреши со устата своја.” (Јов, 2,1-10)*

Слично на старозаветниот писател, Достоевски ја обработува теолошката енигма преку портретизирањето на својот интелектуалец, Иван Карамазов. Тој навлегува длабоко зад границите на секојдневниот обичен конвенционален разум. Односно, на теолошката проблематика ѝ приоѓа од нејзината опачна врата, од нејзината болна страна која иницира непребол. Иван Карамазов проблемот на теологијата го согледува во актот на страдањето на невините деца кои сè уште не стигнале да се огрешат.(безусловно) Во дијалогот со Аљоша, којшто може да се толкува како пролог на „Поемата”, Иван настојува да ја прикаже бесмисленоста на страдањето, отфрлувајќи го религиозното толкување на светот, според кое злото, т.е. казната за гревовите е всушност критериум за човекот да се врати кон Бога, односно дека прострадувајќи се заслужува есхатолошката хармонија. Иван Карамазов тука ги поставува темелите на психофилозофијата (подоцна аналитичка психологија на Фром) и ги става во споредбен контекст мајчинската (безусловна) љубов и татковата љубов (по заслуга).

Дали сакаш деца, Аљоша? Знам дека ги сакаш, и ќе ти биде јасно зошто сега сакам да зборувам само за нив. Тоа што тие страшно страдаат на земјата, секако е поради нивните татковци, кои биле казнети поради своите татковци, кои вкусиле од јаболкото; - но тоа е резонирање од друг свет, неразбирливо за човечкото срце овде на земјата. (Достоевски: 303)

На Аљошиновата забелешка дека Христовото Евангелие е решението на вечниот проблем (загатката) на човековата егзистенција, и дека преку него е осмислено човековото страдање и спасение, Иван одговара со интерпретација на поемата за големиот Инквизитор. Тука тој го изнесува својот личен проект за преуредување на светот (чистење на сметот). Таа поема по својата формална структура е монолог, во вид на исповед на главниот јунак. Додека пак содржински, поемата е една остра полемика помеѓу човекот кој се бунува, чиј глас само и се

слуша, и Господ кој (возвишено) молчи. Молчи онака како што само на Бога му доликува.

Иван му опишува на Аљоша со истакната садистичка опишувачка техника, ослонувајќи се на деталите во коишто страдаат невините деца. Ригорозноста на неговите примери ја забележуваме и самите. Тој раскажува настани, кои тој ги запишал во своите студентски денови. Настани во кои страдаат невини деца од Русија и од поширокиот Европски континент. Тука станува збор за девојчето од седум години чијшто татко ужива да ја тепа, девојчето од пет години затворено од своите родители во дворски тоалет, момчето од осум години коешто е распарчено на делови од кучињата на генералот којшто намерно ги испушта да го растргнат. Па така агонијата на овие деца страдалници му пречи на Ивановиот Екулиден разум. Агонијата ја оформува во Ивановата свест високата апсурдност на прекрасно поставениот редослед на работи, според кој безразмерната хармонија настанува кога ќе се нанесе страдање на беспомошните човекови битија кои се жртви на човековата бруталност. Иван одбива да ја прифати таа шаблонизирана човекова судбина, не сака да биде дел од неа, и со почит и потчин, му ја враќа на Бога картата од тоа патување. Ниту Аљошиниот Исус којшто според него пострадал за секого и за сè, не е доволно силен да го промени Ивановиот став. На првото и очигледно рамниште, поемата го поставува Христовиот човек против црквата која Христос ја возвишил. Всушност, поемата е напад на Римокатоличката црква, но не и напад на целиот Рим како што Аљоша споменува. Таа е напад врз инквизицијата. Треба да се потенцира тука дека во очите на Иван, Инквизиторот е во право, а Христос греша. Христос греша зашто неговите нереалистични соништа за слободата ја блокираат универзалната слобода и проповедаат социјален поредок којшто еден рационален, Еуклидов (свесен) разум не може да го прифати. Ако поемата се согледа како дел од целосниот роман на Достоевски, тогаш таа е напад врз Римокатоличката црква само за оние што симпатизираат со Аљоша, кому Достоевски му ја доверува својата наклонетост. Додека пак, на тие што симпатизираат со Ивана, поемата и нејзините теории им се тоа што некогаш беа за самиот Достоевски, имено, најголемите искушенија на неговиот живот. Силата на верските погледи на свет на Достоевски извира од фактот дека тој

самиот поминал низ атеизам и препливал на другата страна. Коментирајќи на критиките на своето дело „Браќата Карамазови“, Достоевски промислено ќе напише: „Неразумните го исмеваа мојот матен и старомоден вид на вера. Тие будали не можат ни да смислат толку големо демантирање на Бога, на коешто јас му бев склон. Целата книга е одговор на тоа. Можете безуспешно да ја обиколите цела Европа и нема да најдете сличен атеизам на мојот. Затоа мојата вера во Него е за нив нејасна, дотолку што јас не се исповедам чисто како дете. Мојата асана доаѓа од садот полн со сомнежи.“ Достоевски ја примил ваквата вера во Сибир. Имено на пат кон работниот камп, некоја госпоѓа што ги посетувала затворениците му дала примерок од Псалмите, воедно и единствената дозволена книга во затворот во тоа време. Од тој момент па натаму Бог за Достоевски не е некаде, ами насекаде. Како што францускиот сликар Сезан ќе каже: „Светлината беше херојот на секоја слика“, така за Достоевски Господ ќе стане херојот на сите негови романи и на својот живот. Големиот Инквизитор му го ветува на човекот тоа што сатаната му го ветуваше на Христос во пустината. Сè во замена за тоа што го прави човекот човек, односно слободата. Во замена за таа ужасна, апсолутна слободна волја човекова, со која може да избира и да отфрла во секој даден момент, во полза на тоа што неговата потсвест му сугерира дека е морално добро. Напрегнат од бремето на таа истрајна, непречена и неизбежна можност за избор, којашто самата во себе ги содржи варијантите на слободната љубов и антисоцијалниот чин на неправда, Големиот Инквизитор се залага за да воспостави една универзална среќа, во Христово име, како што и ги залажува своите слушатели и следители. Неговата цел е позитивно христијанство. Нешто налик слично на слоганот на Нацистите кој беше дел од нивната политичка платформа. Во анализите на познатите три искушенија на Господ Бог, Достоевски се претставува во своето психолошко и геолошко најголемо светло. Бајракот на земниот леб, претставува првото искушение. Бајракот којшто Христос одбива да го завее, станува завеан од сите модерни филозофи. „Нахрани го човекот, па потоа барај доблест. Тоа ќе биде напишано на бајракот којшто ќе се вее против твоето име.“ Реченица изговорена од Големиот Инквизитор, затоа што, според него, слобода и доволно леб за сите е незамисливо заедно. Тој додава: „Се

додека човекот е слободен да избира што е најдобро за оштеството и заедницата, стабилен и перфектен социјален поредок кајшто има леб за сите, е незамислив.“ Поемата понатаму излага дека Христос одбива да создаде социјална правда со тоа што го жртвува лебот за слободата. „Вие одбивте. Вие го одбивте единствениот беспрекорен бајрак кој ви беше понуден за да сите луѓе на светот ви се поклонат, бајракот на земниот леб. И ти го одби за доброто на слободата и за лебот рајски“ - му вели Инквизиторот на Бога.

Второто Христово искушение е одбивањето Негово да се фрли од врвот на високиот дворец со цел да докаже дека ангелите нема да го остават да падне на земјата, ами ќе го грабнат и спасат, зашто е тој Син Божји. Оваа анализа го воведува Достоевски во проблемот на “чистата совест”. Човекот, вели Големиот Инквизитор, сака не само да живее, но да има нешто за што да живее. Како и да е, тој стабилен објект на којшто човек ќе се потпре, според Христовото учење, мора да биде избран со чиста свест, со свест за разликување на доброто и злото, и да располага со предодредена трезвеност за да може разумно да бира меѓу нив. Таквиот избор предизвикува спиритуална агонија, па така, човекот преферира да има свој мир, дури и смрт, наместо да има слобода да одлучува што е на земјата добро, а што лошо. „Ќе биде подобро“- вели Големиот Инквизитор, „ ќе биде подобро за доброто на индивидуата и за доброто на целото општество, ако тој го замени правото на слободен избор за три нови работи. Тие три нови работи се, чудо, мистерија и авторитет.“ Во нагласувањето на второто Христово искушение во пустината, на Христа му било понудено да изврши магија за атеистите, а за верниците чудо. Нему му била на дланка предадена можноста да му го вплоти на човекот светото наспрема чудесното. Па така, Достоевски ја стави својата рака на вечната опасност против која христијаните неуморно се борат. Големиот Инквизитор на Достоевски смета дека, кога веќе еднаш човек ќе се почувствува способен да се издигне себеси кон Бога, остварувајќи се себеси како личност за да стигне до Небесата со таканаречените аскетски техники на молитва, тој всушност правејќи го тоа, себеси се заробил во една кутија и се изгубил. Инквизиторот му предлага на Исус дека човекот треба да го земе тоа за коешто мора да чека да му биде дадено. Колку и да звучи антихристијански,

дискутабилноста на аргументот е несомнена, зашто Господовата ситуацијата е иницијација од Бог во човек, не човек изгравиран себеси во Бог. Тоа беа парафразирани зборови излезени од јазикот со многу острици на Големиот Инквизитор (со коишто ние не се согласуваме во целост). Бог ги воздигнува луѓето низ историјата, а за Достоевски историјата е ништо друго ами Христовото издигнување на луѓето преку земањето на крстот на својот грб.

Третото Христово искушение во пустината е Христовото одбивање да го има целиот свет клекнат на колена, само доколку му се потчини на сатаната. Херменевтички гледано, Достоевски го употребува ова искушение за да го оживотвори човековиот копнеж за универзално единство. Ова трето и последно искушение е последниот бол и непребол на човековиот поредок. Одбивајќи да го земе Цезаровиот меч предаден од сатаната во свои раце, Христос избира долги векови во кои човекот страда од дадениот слободен избор и слободна мисла, наспрема стабилното општество коешто му било понудено. Постапувајќи така, тој го ослободува теренот за луѓето како Големиот Инквизитор, кои пак живеат во секој од нас и го чекаат вистинскиот час. Го чекаат вистинскиот момент кога ќе се пробудат од хибернација и ќе почнат да ја поткопуваат нашата бремена совест со идејата за универзална среќа за сите луѓе на светот. Ова трето искушение, односно желбата за единство, обвинување кое по многумина е точно, е застрашувачко навестување за модерните општества. „Ти си ги избра само своите, додека пак ние им даваме на останатите сè!“ се зборовите на Инквизиторот од Севиља. Тој додава дека кога луѓето ќе се одречат од слободата и ќе го наведнат своето колено кон нив, тогаш тие ќе постанат слободни. Воедно, безуспешно го предизвикува Христос да му се спротисти на таа тема. Инквизиторот тврди дека кога ќе дојде Судниот час и сите ќе дојдеме на денот за отчет, тој нема да има ни тронка грижа на совест. Туку напротив, тогаш тој ќе ги искористи за пример неговите илјадници милиони синови коишто не знаат за грев. Така, на земјата, уште од Потопот, човекот едноставно не може да не биде свесен за своите постапки. Единствените луѓе кои се ингнорантни на своите постапки, и притоа се со Божјата благодат заштитени од исходот, се децата. Масата не знае дека напуштајќи го своето слободно право на избор, тие се откажуваат од својот

капацитет на разликување добро од лошо, што во секој случај е бескомпромисно лошо. Вистина е дека тие што се откажуваат од своето право на слободен избор не можат повеќе да грешат, зашто Инквизиторот достатично ќе ги преземе сите гревови на свои плеќи, но правејќи таков избор, човекот се извлекува себеси надвор од Божјата судска надлежност. Надвор од Божјиот домен каде што Неговата рака изобилува со милост и утеха. Самиот величенствен автор ќе напише дека германското Гестапо е можеби најдобриот ликотворен пример за изборот којшто Инквизиторот го промовира и предвидува, односно пророкува. Грешникот, сè додека знае дека греши, се наоѓа во зоната каде што може да се издигне од падот, односно искушението. Додека, пак, грешникот, којшто со голема почит и задоволство ја враќа дадената карта за патување е маргинализиран и дотолку немоќен што нема да може да изнајде сила за повторно да се врати кон Господа Бога. Да се знае дека се греши, е всушност првиот голем чекор во верата и чекор кој води до патеките на простувањето. Христос на Достоевски, којшто не одговара на Сатановите искушенија, којшто е заробенник на Големиот Инквизитор, не се покажува себеси во свето полно светло каде што небото ќе се затемне и завеста ќе се раздели со цел да се разгласи неговото доаѓање. Тука не е карактеристичниот Христос кој запрашан од Пилат дали е тој кралот што треба да дојде, одговара “ти велиш”, напротив, Христос на Достоевски останува безвучен до крајот, и единствената реакција што Инквизиторот квази ќе ја изнуди од Христа, е бакнежот на усните. Што значи тој бакнеж на усните? Единствениот човек којшто го бакнува Исус во Светото Писмо е Јуда. Дали е Христос во Ивановата поема аналоген, реминисцентен и одобрувачки настроен? Или пак е тоа Божествениот пардон? *„Зашто кога нашето срце не осудува, Бог е поголем од нашето срце и знае сè.”* (Јован, 3, 20). Па така, Достоевски не дава одговор на тоа круцијално прашање, ами не остава во мистерија. И оставајќи не да бдееме во големиот прашалник, пријатно ќе биде да се согласиме со тезата дека, ние ги знаеме сите одговори, ами прашањата се тие што не ги знаеме.

Заклучок (ab aeterno)

Во поемата за „Големиот Инквизитор“, големиот руски писател и мистик, се покажува како фасцинантен визионер, способен да ги предвиди современите општествени тенденции, како европската и светската цивилизациска криза, така и зародишот на тоталитарните режими на 20-тиот век. Истовремено го навестува и идеолошкото обликување на стварноста и воспоставувањето на Новиот светски поредок, како и настанувањето на глобалната наддржавна структура како што е Светската влада. Во оваа смисла, поемата е филозовска расправа (диспјут) за вечно актуелни егзистенцијални и духовни прашања за природата на човекот, за правото на слободната волја, за силата и способноста на човекот да ја доживува и ползува полнотијата на слободата, но и да бега од неа. Умешноста на Достоевски за маневрирање со зборовите во сите можни облици и форми, ни дозволува да кажеме дека и една комплексна и комплицирана тема, како што е случајот со „Големиот Инквизитор“, може да биде разработена до совршенство и да предизвикува катарзичност кај читателот. Тука, основната теза на динамичниот хабитус на Големиот Инквизитор (ја застапува идејата за Антихристот), на крајот се поништува преку антитеза, а демантирајќи се себеси го добива Христовото внимание во вид на бакнеж. Најверојатно преку овој необичен чин Достоевски сакал да укаже на конвертибилноста на човековиот карактер, но и на идејата за верувањето дека никогаш не е доцна за вистинско покајување. Но, во истиот тој дух, тој пак мудро го остава прашањето отворено и не остава да креираме свое сценарио на веќе поставените темели.

Според тоа, сакаме да напоменеме дека исто така во делото на Достоевски е инкорпорирана идејата за емоционално силната личност која е способна да го носи товарот на љубовта и верата, артикулирана преку ликовите на Аљоша и старецот Зосима. Но, од другата страна, се профилира ликот на Иван Карамазов, според кого спиритуалната слобода е преголем товар за грешната и жедна за внимание човекова природа. Се чини дека нам ни останува да веруваме дека потполноста на етичкиот човек се состои во негувањето на сопствената спиритуална слобода, секој ден, секој момент и со силната волја и вера да го негуваме тешкиот доблесен живот наспрема лесниот светски комфор.

Користена литература

Dostojevski, Fjodor. M. (1972). *Braća Karamazovi*. Beograd: Rad

Dostojevski, Fjodor. M. (1972). *Piščev dnevnik*. Beograd: Rad

Свето Писмо. (2002). Скопје: Библиско здружение на Република Македонија

Фром, Ерих. (2015). *Бегство од слободата*. Скопје: Арс Студио

From, Erih. (1985). *Umijeće Ljubavi*. Zagreb: Naprijed

Antonovski, I. (2020). Is the Essay Form Deserving the Attention of Literary Study Today? *Vermilion Journal* 7, 12-29.

Дали денес есејот заслужува внимание од книжевната наука?

Иван Антоновски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

Поаѓајќи од фактот дека есејот е најмалку истражен жанр, намерата на овој текст е да го реатуализира прашањето за односот на книжевната наука кон есејот. Притоа се инсистира на преиспитување на досегашните одредби за есејот, имајќи предвид дека еволуцијата на жанрот наметнува неопходност од дополнување и коригирање на одредбите со нови согледувања за поетиката на есеистичкиот текст. Истовремено се отвора и прашањето за есејот како жанр на нашето време, со обид да се детерминираат причините за неговата доминантност во актуелниот културен контекст. Одделно се коментираат и досегашните настојувања на македонската книжевна критика за опсервирање на есеите од македонските автори, при што текстот упатува кон констатацијата за неминовно потемелно критичко-валоризирачко исчитување на македонското есеистичко творештво. Во текстот се застапува и тезата дека есејот може да биде и метажанр, односно над-жанр, а дека таквата поетичка комплексност на есеистичкиот текст треба и може да биде и дополнителен предизвик за книжевната наука.

Клучни зборови: есеј, жанр, поетика, хибридноста, валоризација

По исчитувањето и анализирањето на досегашните книжевно-теориски согледби за есејот, недвојбено се доаѓа до заклучокот дека како (по)доцна развиен жанр, и во постпостмодернистичкиот период, неретко, тој е „на маргините на вообичаените жанровски класификации“ (Ефтимоска 2011: 24). Оттука се наметнува потребата да се реактуализира прашањето дали денес есејот заслужува внимание од книжевната наука. Или поконкретно – дали заслужува поголемо внимание од она што досега му е посветено?

Неспорно е дека со својот дискурс којшто е експлицитно „одбивање на педантизмот“ (Pouillouh 1997: 268), есејот дава отпор на секој обид на книжевната теорија попрецизно да го дефинира или воопшти. Па затоа, иако постојат голем број негови одредби, „ниту една (вклучително и оние во лексикографските изданија со книжевни поими – заб. наша) докрај не ги задоволува барањата, од една страна, за јасност и прецизност а од друга страна за почитувањето на нужните и достатни услови при дефинирањето“ (Џепароски 2008: 5). Но тоа не треба да е причина да се помириме со фактот дека есејот е најмалку истражен жанр. Ниту пак причина да се откажеме од него и да не го сметаме за посебен жанр којшто заслужува внимание, бидејќи *тој не поднесува ниту еден закон, па дури ни законот на жанрот* (Aćin 1996: 58-60). Напротив.

Токму *неодреденоста* и *недофатливоста* вкоренети во неговата жанровска природа, овозможуваат есејот од своето пројавување како „среќна книжевна случајност“ (Epstein 1997: 11) па наваму, „постојано да ги надминува своите жанровски граници“ (Епштејн 1997: 8), заради што неговата *differentia specifica*, веќе (треба да) е постојано отворено и актуелно книжевно-теориско прашање. Самото тоа што секоја култура (формација, епоха) ја одредува својата практика и поетика на есеистичкиот текст, упатува кон потребата книжевната наука постојано да му посветува должно внимание на „копнежот по систем“ (Лукаш 1973: 53-54) на своето време. Секако, тоа не значи дека таа треба нужно, во целост да го надомести пропуштеното заради тоа што есејот предолго е сметан за „тривијална форма на не-романописецот, не-поетот, не-драмскиот автор“ (Ефтимоска 2011: 26), ниту пак дека треба во целост, веднаш да ги пополни сите *празнини* и да одговори на сите дилеми од претходните истражувања и *есеи за есејот*, зашто тоа е и речиси

невозможно – есејот не може да се посматра аксиоматски и финалистички. Но значи дека треба да се спознаат и да се анализираат (барем дел од) особеностите на поетиката на есејот во културата на конкретната доба и да се валоризира есеистичкото творештво создадено во неа. Особено она есеистичко творештво во коешто има клучен влог на литературноста и она коешто заради авторскиот влог се одликува со поетичка и мисловно-ерудициска, а напати и естетска исклучителност, со којашто го заслужува вниманието (и) на својата современост.

Иако е поодамнешна, сè уште е релевантна одредбата дека есејот „припаѓа на книжевните видови чиешто екстремни променливости можат да се изучуваат најделотворно преку триполната рамка на карактеристики (што согледано од денешна перспектива е само еден од соодветните пристапи, бидејќи начинот на којшто е најсоодветно да се пристапи во анализата на одреден есеј ја диктира самиот тој преку дел од неговите поетички особености – заб. наша). Постои полот на личното и автобиографското; полот на објективното, на фактуалното, на конкретно-партикуларното; и постои полот на апстрактно-универзалното. Најмногу од есеите се дома и се најдобри во соседство на само еден од трите пола на есејот, или најмногу во соседство на двата пола. (...) Но, најбогато задоволувачки се оние есеи кои го создаваат најдоброто не од едниот, не од двата, туку од сите три света во кои е можно есејот да постои. Во овие дела, слободно, без напор, мислата и чувството се движат помеѓу трите пола – од личното до универзалното, од апстрактното назад кон конкретното, од објективното до внатрешното искуство“ (Huxley 1964: 2). Таквите *најбогато задоволувачки есеи* сочинуваат клучен дел од есеистичкото творештво на коешто книжевната наука треба да му посвети одделно, книжевно-теориско и критичарско внимание.

Потребата од посветување такво внимание на есеистичките текстови, денес, најверојатно е и поголема отколку во претходните етапи на книжевниот и на општествениот развој коишто припаѓаат на временската одреденост на современата книжевност. Зашто токму нашата современост е *време на есејот* или попрецизно – есејот е *жанрот на нашето време*.

Нема сомнение дека постмодернизмот овозможи изразено етаблирање и подинамичен развој на „есеизмот како културна појава“ (Епштејн 1997: 64), бидејќи

есејот му беше потребен како жанр којшто соодветствува(ше) на заложбите на неговата филозофија: „се спротивставува на гетоизацијата на дискурсите, ја избегнува мимикријата на чистите жанрови, стилови и култури, ги отфрла анахронизмите на предрасудите и инерцијата во толкувањето на светот и на книжевноста“ и „не поднесува граници (рески ограничувања), забрани и опструкции“ (Ќулавкова 2002: 192). Може да се рече и дека побудите на постмодернизмот да се сврзе со есеистичкиот текст беа мошне слични со оние коишто претходно, за истото ги имаше ренесансата. Но сепак, и постмодернизмот му беше потребен на есејот. Со заложбата за стилска индивидуалност и стилски плурализам, а не помалку и со канонизирањето на цитатноста, автореферентноста, фрагментарноста, палимпсестот и пастишот коешто го оствари со ползување на придобивките од постструктурализмот, тој му овозможи на есеистичкиот текст дополнително да го легитимира својот *хибриден дискурс на индивидуалноста*. Меѓусебната поврзаност меѓу жанрот и формацијата делуваше дотолку силна што и покрај тоа што со него се остварија значајни творечки дострели во предпостмодернистичкото доба во XX век, есејот беше/е перципиран и како „постмодернистички жанр по самата своја еkleктичка сушност, без оглед на мотивот или постапките врз кои е развиен“ (Ефтимоска 2011: 7). За таквото перципирање, дополнително придонесе и тоа што токму кога постмодернизмот беше во својот зенит, мнозина знаменити автори, во текот на својата зрела творечка доба започнаа (повеќе) да пишуваат и објавуваат есеистички текстови.

Ама како „трајна *потрага по слободата на промислувањето*“ (Ќулавкова 2002: 191), жанрот ја надживува формацијата – денес, откако (барем во книжевноста) се случи *крајот на големите нарации*, откако постмодернизмот е (речиси) зад нас и кога се клони кон книжевен и воопшто културен *неформациски индивидуализам*, есеизмот егзистира во културата до степен на супериорност. Веќе не важи тезата базирана на минатовековно истражување (Richman 1987: ix) – *во денешницата не се чита многу; но ако се прави тоа, најмалку се читаат есеи*. Сега може да се воспостави нова теза – *во денешницата (можеби) не се чита многу; но ако се прави тоа, најчесто (и најмногу) се читаат есеи*.

Денешницата е затрупана со текстови коишто само информираат или соопштуваат и има постојана потреба од поинакви: од текстови коишто се одликуваат со индивидуалност, а не нужно се обемни. Токму таков текст (жанр) е есејот во кој индивидуалноста почива на ерудиција. Тој не подразбира сложеност за првичен прочит и не инсистира нужно да се пристапи кон неговото подлабоко интерпретативно рамниште, но неговото натамошно, *вистинско* читање „го подразбира не само автентичниот интерес и напор на потенцијалниот реципиент, туку и готовноста соодветниот во авантурата (на читањето) да ги внесе вештината, знаењето, компетентноста, посветеноста, ама и добра доза на луцидност, церебралност...“ (Лужина 2006: 276), дотолку што во есеистичкиот текст се укинува разликата меѓу авторот и реципиентот. Со тоа, есејот едновременно одговара на две категории текстови коишто (нај)често ги бара нашата современост: оние коишто се мисловни, а не инсистираат на напорен прочит и оние коишто не нужно се обемни, а не го потценуваат реципиентот и овозможуваат неговиот интелект да се оствари во мисловната интеракција со текстот во рамки на прочитот. Учеството на реципиентот во книжевниот текст не е новост, впрочем и идеалниот реципиент (или во овој контекст посоодветно – читател) е колку рецептивен, толку и активен (Гиљермо де 2001: 549-550), ама за разлика од другите жанрови, во есејот, реципиентот, „со својот авторски придонес кон расчитуваниот текст, остварува комуникативен процес кој и него самиот го препознава како авторска инстанца“ (Ефтимоска 2011: 12) со што добива еден уште *повисок статус*.

Но овие не се единствените причини заради кои „една од најфлексибилните и најадаптибилните од сите книжевни форми“ (Cuddon 1992: 307) (по)стана (најчитан) *жанр на нашето време*. Причините се многубројни и не можат да се сведат на една претходна и веќе несоодветна одредба според која „актуелноста на есејот е актуелност на нешто анахронистичко“ (Адорно 1983: 224).

- Денешницата (веќе) не поднесува претенциозност и наметнување на *аксиоми* и на апсолутни или непобитни вистини. А есејот е непретенциозен и неаксиоматски жанр – „не суди, не тврди и не

инсистира, туку постојано смета/мисли/претпоставува и конечно, има слух за секоја друга вистина различна од неговата“ (Ефтимоска 2011: 22).

- Денешницата сè помалку прифаќа еднозначност и вреднување на нештата само преку нивната номинативна, а не и преку нивната плурална форма. А есејот пред сè е „израз на експериментирачкиот метод на размислување и пишување како една образложена или иницирана акција на духот, но и како израз на интелектуалната дејност на некои предмети (нешта – заб. наша) да им се позајмат контури и реалност и да им се овозможи да битисуваат“ (Benze 1976: 21). Поинаку кажано: есејот е и израз на интелектуалната дејност да се прикажат контурите и реалноста со коишто некои нешта егзистираат во една повеќедимензионална (есеистичка) оптика којшто настојува да не ги перципира праволиниски и има гарантирана слобода да ги согледува повеќестрано, пристапувајќи им и анализирајќи ги од различни перспективи.
- Денешницата инсистира на сестраност, интердискурзивност, интердисциплинарност и интермедијалност. А есејот како интердискурзивна форма со интермедијални предиспозиции ѝ овозможува тие да бидат предметени. Впрочем, „жанровската поливалентност и интердисциплинарноста, не се само право туку и обврска на есеистичкото творештво“ (Епштејн 1997: 20, наше означено).
- Денешницата не е приврзаничка на исклучиво позитивистичките пристапи. А есејот, иако не му е туѓа егзактноста, не се согласува со придржување исклучиво до позитивистичкиот пристап на науката, исто колку што не му е својствено да има целосно фикционален карактер – веќе е забележано дека тој, секогаш е *нешто помеѓу*. „...толку на границата меѓу овие две крајности и овие два света, тој и ја остварува својата заемна врска, го остварува допирот, свесно борејќи се против презголеменото разделување создадено меѓу науката и уметноста“ (Џепароски 2008: 14).
- Денешницата секојдневно бара да се разменуваат искуства – да се преиспита своето и да се спознае туѓото. А есејот овозможува на

реципиентите да им се каже она што го мислат и самите, но никогаш не го срочиле, но и да им се откријат нешта што не ги знаат или можеби никогаш не ги помислиле (Epstein 1997).

- Денешницата, особено заради својот дигитализиран карактер има потреба од лесна достапност. А есејот како ретко кој друг книжевен жанр може да биде (и е) достапен до реципиентот во различни појавни облици на нашата современост.

Овие се само неколку од тие причини заради кои есеизмот има упориште во нашата современост. Ама не помалку важно од нив е и тоа што (и) денес, интелектуалецот (не само писателот и филозофот) има насушна потреба да се искаже по низа прашања коишто според неговото поимање пред сè се од онтолошка, а не нужно и од тесноспецијалистичка или професионализирачка провиниенција. За да го оствари тоа, сè повеќе потребна му е форма којашто овозможува интелектуален дискурс ослободен од ортодоксија и догматизам – форма којашто не подразбира ограничувања и/или *воопштувачки шематизирања* на индивидуалноста и не инсистира на финалистичко посматрање и толкување, а сепак се потпира на егзактност и аргументираност. Клучно – потребна му е форма којашто од него не бара да го потиснува своето *Јас*, туку му овозможува тоа супериорно да егзистира во текстот/медиумот – форма во којашто не мора интелектот и ерудацијата да се *кријат* зад флоскулно *ние*. Очекувано, таквата форма, (и) денешниот интелектуалец, најчесто ја препознава во есејот чија сушност ја содржи симбиозата на книжевен; научен – теориски и херменевтички; реторички и персонализиран дискурс. Очекувано, затоа што „во основата на есејот се интелектуалните (рационални) излети кон неомеѓениот простор, до онаму до каде што може да допре мислата, како и интуитивните проблесоци, потоа отелотворени во јазична градба, густа и прозрачна истовремено, бравурозна, богата во своите значенски преливи“ (Смилевски 2000: 6). Затоа, во денешницата, не само што најчесто (и најмногу) се читаат, туку и (нај)многу се пишуваат есеи.

Но, факт е дека „додека есејот е сè поприсутен облик на пишување, пишувањето за есејот (и за есеистичките остварувања на нашата современост –

заб. наша) и натаму е вистинска реткост“ (Божиф 2005: 229). Најверојатно тоа се должи и на избегнување на ризикот којшто со себе го носи секој нов обид да се теоретизира или есеизира за есеистичкиот текст, бидејќи исходот од таквиот обид секогаш е тешко предвидлив. Ама сепак, веќе е недопустливо – есејот како жанр и есеизмот како културна појава се едни од доминантите на нашето (не)книжевно време, а книжевната наука има обврска, независно колку таквиот потфат некогаш е помалку или повеќе комплексен, опстојно и систематски да го анализира и да се произнесе за сето она што ја сочинува книжевната стварност, вклучително и она што се пројавува како феномен и она што претставува жанровска, стилска или воопшто некаква поетичка доминанта¹.

Заради тоа што пишувањето за есејот и за есеистичките остварувања на нашата современост и натаму е вистинска реткост, сè уште се присутни, а во некои контексти и доминантни, сувопарни, па дури и омаловажувачки одредби коишто ни малку доволно не го претставуваат она што е есенцијалност на есеистички текст, особено денес или поконкретно – од зенитниот период на постмодернизмот наваму, кога тој можеби и повеќе од претходно се потврдува како „заедничко место и (или – заб. наша) како *tetrium comparationis* на сите разлачени и осамостоеени јазични облици на духовното“ (Ќулавкова 2002: 192). Одредби во коишто не се одразени особеностите и вредностите на литераризираниот промислувачко-творечки процес којшто резултира со поливалентна отвореност на есеистичките текстови за повеќе ерудициски (и неретко естетски) втемелени интерпретативни рамништа. Едни од таквите одредби се оние според кои есејот е само „нефикционална творба којашто вообичаено истражува една единствена тема или предмет, иако некои есеи се однесуваат на повеќе предмети на расправата“ (Murfin & Ray 2003: 143).

Не помалку несоодветни се и оние според кои есеј е „секој краток писмен состав во проза што се зафаќа да расправа за едно нешто, што изразува една гледна точка, нè убедува да прифатиме една теза за кој и да е предмет на расправата, или едноставно што забавува“ (Abrams 1999: 82, наше означено). Ваквите одредби не само што нецелосно и со тоа неточно го претставуваат она што е особеност на есеистичкиот текст, туку можат да резултираат и со погрешно поимање дека во денешницата речиси секој краток писмен состав во проза треба

да се смета за есеј. Таквото погрешно поимање може да доведе и до една книжевна и воопшто културна заблуда за жанровската определеност, бидејќи демократизацијата на дискурсите доведе до појава и на други пишани форми коишто подразбираат индивидуалност и некаква субјективност, но во нив не секогаш има литерарност и непречено остварување на асоцијациите, супериорни смели согледби и сигурност во расудувањето коишто пред сè почиваат на ерудиција – барем не онолку колку што има во есеистичкиот текст со кого тие не би требало да се поистоветуваат.

Неспорно е дека на есејот не треба „лежерно и неодговорно да му се прилепи една единствена и крута атрибуција, и врз основа на неа, категорична и стриктна дефиниција“ (Ќулавкова 2002: 191). Но одредбите коишто ги наведуваме, а коишто се од сè уште релевантни и референтни лексикографски изданија посветени на книжевноста, укажуваат дека иако е недопустливо, сепак, тоа сè уште може да се случи, додека пишувањето за есејот и за есеистичките остварувања на нашата современост е вистинска реткост. Исто колку што може да се случи (и се случува) бројни есеистички дела на нашето време да не доживуваат соодветна валоризирачка рецепција. Затоа, овие одредби ги посочуваме само како илустративни показатели дека иако секој обид да се анализира и вреднува есеистичкиот текст, „во таканаречената практика секогаш ќе се покаже/покажува како опасен и мошне-мошне лизгав“ (Љужина 2006: 274), книжевната наука, веќе не смее да си ја дозволи оскудноста од книжевно-теоретско и критичко осврнување кон доблестите на есеизмот. А тоа значи и дека веќе не смее постојано да се крие зад веќе кажаното и често повторуваното во досега објавените *есеи за есејот* и зад инцидентите, најчесто поводни искажувања за одделни есеистички остварувања. Таа треба да се одважи и веќе да се сосредоточи кон веќе споменатиот систематски – поаналитичен, потемелен и вреднувачки, фрагментарен и интегрален прочит на есеистичките текстови, којшто ќе биде постојан, а не инцидентен и поводен како досега. Само со таков прочит, книжевната теорија постојано ќе доаѓа до нови видувања за она што е *differentia specifica* на есејот и до согледби за актуелните есеистички поетики, а книжевната критика (ползувајќи ги и тие видувања и согледби) ќе може попрецизно да ја димензионира својата вредносна вертикала во

којашто мора да има валоризирачки скалила и за есеистичкото творештво – неговите достоинства. Таа (веќе) треба опстојно да ги вреднува, а не да ги одмолчува, попатно само констатирајќи го присуството на есејот во конкретен авторски опус, како во низа досегашни примери.

Нема сомнение дека таквиот прочит којшто не е лесен, ама сепак е остварлив, книжевната наука најверојатно требаше да го започне и порано, но го одложуваше. Притоа оправдание бараше во хибридниот и граничен дискурс којшто го отежнува анализирањето и толкувањето, во традиционалното категоризирање на есејот за нефикциски жанр заради што не може да му се пристапи како на голем дел од другите жанрови, а некогаш дури и во самото тоа што тој е *копнеж по систем* и што никогаш нема(л) да биде систем. Но денес, на современ план, веќе не може (со голема сигурност) да се говори за чисти жанрови, зашто со особеностите на писмата што им припаѓаат, најголемиот дел од жанровите, повеќе или помалку клонат кон хибридноста и граничноста, со што иако по дефиниција се сметаат/ле за *систем*, веќе мошне често се остваруваат и како *бегство од системот*. Истовремено, нефикциското сè повеќе се вдомува во не малку од жанровите коишто традиционално се поимаат како фикција, додека фикциското сè повеќе се вдомува во есеистичките текстови. При читањето и толкувањето на книжевните дела доминираат пристапите коишто ги преферира културологијата и веќе за секој жанр може да се каже дека не припаѓа исклучиво на книжевноста.

Сето ова укажува дека во денешната книжевна стварност, претходните оправданија на книжевната наука, веќе не се издржани и не можат да ја амнестираат за посветување недоволно внимание на есејот и за несистематски пристап во анализирањето и вреднувањето на есеистичкото творештво. Денес, не само што е оправдано, туку е и потребно на есеистичките текстови да им се посвети барем приближно онолку внимание колку што им се посветува на книжевните текстови коишто формално припаѓаат на жанрови што сè уште се сметаат за (доминантно) фикциски.

Прочитот мора да започне! Тој е дел од она што од книжевната наука не го бара никој друг (најмалку есеистот), туку самата книжевност со преобразбите коишто се случуваат внатре во текстот и со контекстите во коишто тој егзистира.

*

* *

Повеќе од јасно е дека одговорот на прашањето „Дали денес есејот заслужува внимание од книжевната наука?“ е потврден. Има многу причини коишто се аргумент во прилог на ваквиот одговор – оние коишто ги наведовме се само еден мал дел од нив, но се чини се доволни за да укажат дека токму во денешницата, книжевната наука и не само што треба, туку и мора да им посвети (поголемо) внимание на есеистичкото творештво, особено на она коешто се создава од златното доба на постмодернизмот наваму.

Оваа обврска не ја одминува ни македонската книжевна наука чија досегашна книжевно-теориска и критичко-интерпретативна посветеност на есеистичките остварувања е скромнаⁱⁱ и во голема мера сведена на промотивни текстови/беседи за некои од објавените есеистички книги. Недостигот од студии во коишто се анализира и валоризира не конкретна есеистичка објава, туку воопшто македонскиот есеј е повеќе од забележлив. Впрочем, засега, само во дел од една, доминантно книжевно-теориска студија на Катица Ќулавкова, насловен како „Пролог во македонскиот есеј“, направен е обид за кусо општовреднувачко осврнување кон македонскиот есеизамⁱⁱⁱ. Притоа, изнесена е оцена дека „македонскиот (современ) есеј ги покажува сите доблести, варијации и нијанси на есеистичкиот говор“ (Ќулавкова 2002: 203) и „најдобрите својства што може да ги покаже еден есеј: да биде (релативно кус) *облик на луцидно, поетизирано и реторичко промислување на светот и на неговите битни одломки (парадокси и контраверзи)*, фокализирани одвнатре и однадвор, видени во форма на *духовно искуство и импресија*, трансценирани во *сугестивна форма, со гномична поента*“ (Ќулавкова 2002: 204).

Но, и покрај ваквите оценки и дадената (можна) класификација на типовите есеј коишто ги познава македонското творечко искуство, во студијата којашто инаку првично е објавена како предговор на еден од само трите досега објавени избори на есеистички текстови од македонски автори, Ќулавкова имплицитно укажува дека

валоризирачкото опсервирање на македонското есеистичко творештво (допрва) треба да се случи. „Македонскиот есеј треба да се посматра од гледна точка на еминентните искуства во светот и нивните *историски и теориски обрасци*, но истовремено би требало да се самопромисли и да се сфати како специфично, *уникатно искуство* со сопствени историски и традициски признаци и развојни констелации. Врз таа основа, во тој интерактивен контекст, би можела да созрее теориската и цивилизациски маркирана *свест* за есејот во македонската култура, во минатото и денес, на преминот во третиот милениум“ (Ќулавкова 2002: 202). Оваа согледба во студијата претставува своевидна насока/поткрепа за натамошно постудиозно исчитување на македонскиот (современ) есеизам, а во тој контекст ја поимаме и размислата дека „созревањето на теориската свет и појаснувањето на претставата за есејот и неговата функција во поетичко-реторичката традиција, може поттикнувачки да делува врз оваа *спознајна и творечка практика* во македонската книжевност, наука и култура“ и дека би се очекувало „презентацијата и експликацијата на теоријата на есејот и на македонскиот есеј да биде прилог кон неговата афирмација во нашата културна средина“ (Ќулавкова 2002: 202-203).

Од првообјавата на оваа студија изминати се точно две децении и досега, нашата книжевна наука не направи потемелен обид за натамошно книжевно-теориско и/или културолошко анализирање, интерпетирање и вреднување на есеистичките доблести во современата македонска култура. Во меѓувреме објавен е (само) уште еден избор на македонскиот есеј (Џепароски 2008), но сепак, тој не е резултат на самозададена задача на македонската книжевна наука или на некаква нејзина решеност да му посвети поголемо внимание на есеистичкото творештво на македонскиот автор (коешто несомнено, тоа го заслужува), туку заради барањата на заокружениот повеќетомен проект „Македонска книжевност“, со којшто требаше да бидат опфатени (речиси) сите жанрови присутни во современиот македонски книжевен простор. Во предговорот, приредувачот и редактор на изборот, Иван Џепароски, не претендира да изнесе конкретен, сублимиран критички суд за македонското есеистичко творештво. Како и претходно Ќулавкова, тој доминантно се осврнува на поимањето/дефинирањето на есејот како жанр и на неговата поетика и филозофија, при што пред сè упатува на претходно воспоставени, во

голем дел и веќе добро познати одредби, а потем накусо образложува какви есеи и колку автори и текстови се застапени во конкретниот избор и го нагласува однапред зададениот обем на изборот заради којшто некои автори/текстови морало да бидат изоставени.

„...од изборов јасно се гледа дека се застапени 35 автори со исто толку есеи, факт што во многу елементи е детерминиран и од просторните ограничувања на едицијата“; „...првично изборот беше замислен да содржи педесет есеи од педесет автори родени во растојание од педесет години, но оваа првична идеја повторно ја напуштив поради просторните ограничувања“ (Џепароски 2008: 18) Овие напомени на Џепароски во завршницата на предговорот, може едновременно да упатуваат и кон (нашиот) заклучок дека однапред зададената квалитативна ограниченост има резултирано и со квалитативна ограниченост на изборот, остварувајќи одраз најверојатно не само преку бројот на застапените автори и текстови (зарем никој од авторите нема напишано повеќе од еден исклучителен/антологиски есеј?!), туку и преку *соодветниот* обем на избраните есеи за да можат да се *вклопат* во просторната рамка. Заради тоа, од временска дистанца, овој избор, како и претходниот подготвен од Ќулавкова, соодветно е да се перципира и посочува пред сè како панорама, а не дотолку како антологија на македонскиот есеј.

Од друга страна пак, првиот избор на македонско есеистичко творештво, неслучајно насловен „Толкувања“ (Цветаноски 1992), нема за цел да го претстави сето она што е исклучително вредно во севкупниот дотогашен македонски есеизам, туку е целосно фокусиран на есеите-толкувања посветени на поезијата или дури и на една песна, и претставува своевиден зборник на песни и на есеи за песните. Заради тоа, и неговиот приредувач и редактор, Нове Цветаноски, во предговорот не се осврнува на есејот како жанр (во македонската книжевност), туку на книжевно-теориските стојалишта за толкувањето на книжевните дела/текстови, и тоа особено на поетските, при што соодветно, неговите усилби за вреднувачко коментирање се насочени кон дотогашните македонски искуства со критичко-интерпретативен есеистички пристап во читањето на поезијата. Но дури и ако концептот на изборот подготвен од Цветаноски би бил поинаков и би ги опфаќал сите дотогашни позначајни есеистички дострели во нашиот културен простор, сепак, имајќи

предвид дека датира од почетокот на последната деценија на минатиот век, денес, не би можел да понуди целосна слика на вредностите на македонскиот есеизам, бидејќи не малку од нив се остварени во поновата културна доба.

Сето ова сигнализира дека книжевната денешница има потреба и од нов, антологиски избор на македонскиот есеј, за којшто нема да има однапред зададени *просторни ограничувања* – потфат што ни малку не би бил лесен затоа што за да биде поместен во изборот, есеистичкиот текст не мора претходно да бил меѓу кориците на книгите, туку може да биде пронајден и во книжевната периодика, во дневниот печат, во безграничниот интернетски простор... речиси секаде каде што може да се објави текст, а тоа дополнително ја зголемува одговорноста при *антологизирањето* да не биде пропуштен некој од есеите на кои местото им е во изборот. Но за таквиот потфат да биде реално остварлив, клучен предуслов е претходен, темелен и валоризирачки прочит на досегашниот македонски есеизам, што дополнително ја истакнува потребата нашата книжевна наука да му посвети поголемо внимание на македонскиот есеистички корпус и одделно да се осврне кон есеите од изминатите две-три децении, а потоа без празен критички од да ги следи и новите остварувања.

Иако вреднувачкото исчитување на есеистичкиот корпус, заради обемот на невалоризираното есеистичко творештво од македонски автори, можеби делува како преамбициозен, сепак не и неостварлив проект, особено затоа што не е задача на поединец, туку на сите проследувачи на современата македонска книжевност и на книжевните теоретичари, а во одредена мера и на културолозите, на филозофите, на лингвистите – на сите посветеници на анализата и интерпретирањето на текстот и на промислувањето.

Есеј по есеј, прашање по прашање, автор по автор – исчитувањето на македонскиот есеизам може и треба да се случи. И притоа, како најповикана, нашата книжевна наука, веќе не треба да си дозволи есејот да го смета за спореден, секундарен жанр во рамки на творечките опуси на македонските автори, вклучително и во оние коишто не се доминантно есеистички.

Особено во опусот на ерудитот-есеист којшто маестрално владее со литературноста, есејот може да биде и метажанр, односно над-жанр. Жанр што во

себе ги содржи другите жанрови и нивните семантички својства, иако не подразбира однапред поетички зададена синхронизираност на нивна истовремена присутност во рамки на текстот. Таквата поетичка комплексност на хибридноста на есејот треба и може да биде и дополнителен предизвик за книжевната наука.

Користена литература

- Адорно, Теодор. „Есејот како форма“. *Трета програма*, Скопје: Радио Скопје, бр. 14-15, 1983, 207-225.
- Андоновски, Венко. *О/Абдукција на теоријата*. Т.1. Скопје: Галикул, 2011.
- Божиф, Јадранка. *Есеј – фикција унутар истине*. *Гласник*. Београд: Народна библиотека Србије, год. 7, бр. 1, 2005, 227-249.
- Борев, Јуриј. *Енциклопедија на естетиката и на теоријата на литературата*. Скопје: Македоника литера, 2011.
- Епштејн, Михаил. *Есеј*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- Ефтимоска, Татјана Б. *Есејот (македонско искуство)*. Скопје: Македонска реч, 2011.
- Женет, Жерар. „Палимпсести“. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Ќулавкова, Катица. Скопје: Култура, 2003, 63-75.
- Иглтон, Тери. *Литературни теории*. Скопје: Тера Магика, 2000.
- Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови, 2002.
- Лахман, Ренате. „Дефинирање на интертекстуалноста“. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Ќулавкова, Катица. Скопје: Култура, 2003, 201-218.
- Лотман, Јуриј Михајлович. „Текст во текст“. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Ќулавкова, Катица. Скопје: Култура, 2003, 41-61.
- Лотман, Јуриј М. *Структурата на уметничкиот текст*. Скопје: Македонска реч, 2005.
- Лужина, Јелена. „Есејот како заведување“. *Театралика, три*. Скопје: Силсонс, 2006, 273-282.

- Мају, Стивен. „Артикулација и разбирање: прагматичката блискост меѓу реториката и херменевтиката. *Херменевтика и поетика*, прир. Ќулавкова, Катица. Скопје: Култура, 2003, 213-231.
- Перниола, Марио. *Естетика дваесетог века*. Нови Сад: Светови, 2005.
- Поимник на книжевната теорија. прир. Ќулавкова, Катица. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2007.
- Принс, Џералд. *Речник на наратологија*. Скопје: Сигмапрес, 2001.
- Смилевски, Веле. „Есеј за есејот“. *Есеи*. Скопје: Институт за македонска литература, 2000, 5-11.
- Тодоров, Цветан. *Поетика*. Скопје: Наша книга, 1991.
- Торе, Гиљермо де. *Историја авангардних књижевности*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Ќулавкова, Катица. „Мала теорија: егзотичен од по рабовите на книжевноста : поетика на есејот и прилог во македонскиот есеј“. Македонски јазик, литература и култура: зборник реферати од Четвртата македонско-северноамериканска славистичка конференција за македонистика, Охрид, 5-6 август 2000. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, 2002, 191-208.
- Цветаноски, Нове. „Толкување на песната“. *Толкувања*. Прилеп: Стремеж, 1992, 5-24.
- Цветаноски, Нове. *Мисла и смисла*. Скопје: Македоника литера, 2012.
- Џепароски, Иван. „Филозофијата и поетиката на есејот“. *Македонскиот есеј*. Битола: Микена, 2008, 5-19.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston, MA: Heinle & Heinle, 1999.
- Aćin, Jovica. „Živa vaga: ispisi i premišljanja o eseju“. *Reč*: god. 3, br. 18, 1996, 58-60.
- Bal, Mike. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000.
- Bensaïa, Réda. *The Barthes Effect, the essay as reflective text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Benze, Maks. „O eseju i njegovoj prozi“. Beograd: *Delo*, god. 22, knj. 22, br. 5, 1976, 18-29.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

- Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books Ltd., 1992.
- Derrida, Jacques. *The Law of Genre*. Trans. Avital Ronell. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, *On Narrative*. The University of Chicago Press, 1980.
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories*. New York: Cornell University Press, 1999.
- Eko, Umberto. „Intertekstualna ironija i nivoi tumačenja“. *O književnosti*. Beograd: Narodna knjiga –Alfa, 2002.
- Epstein, Joseph. Introduction. *The Norton Book of Personal Essays*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Huxley, Aldous. *Collected essays*. New York: Bantam Books, 1964.
- Karin, Alfred. *The Open Form: Essays of Our Time*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Lopate, Phillip. *Art of Personal Essay: an Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor Books, 1995.
- Lukač, Georg. *Duša i oblici*. Beograd: Nolit, 1973.
- Lukić, Jasmina. *Metaproza: Čitanje žanra*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.
- Murfin, Ross and Ray, Supryia, M. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston, MA / New York: Bedford / St. Martin's, 2003.
- Nussbaum, Felicity A. *The Autobiographical Subject*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Poniž, Denis. *Esej*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.
- Popović Perišić, Nada. *Literatura kao zavođenje*. Beograd: Prosveta, 1988.
- Pouillouh, Jean Yves. *Dictionnaire des Genres et Notions litteraires*. Paris: Albin Michel, 1997.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- Richman, Michèle. Foreword. *The Barthes Effect* by Bensmaïa, Réda. Minneapolis: Minnesota Press, 1987.

Solar, Milivoj. *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.

Ženet, Žerar. *Umetničko delo: estetska relacija*. Novi Sad: Svetovi, 1998.

Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion art, 2010.

ⁱ Ова директно повикување на одговорност упатено до книжевната наука не иницира воспоставување теза дека есејот ѝ припаѓа само на книжевноста. Напротив – таквата теза ни малку не би била издржана. Но сепак, никогаш не треба да се изуми дека есеистичкиот дискурс, а со тоа и секоја поетика на есеистичкиот текст се темели на „книжевноуметнички стил и постапки“ (Solar 2012: 337), односно дека литерарноста е суштествено својство на есејот. Впрочем, токму заради тоа, нему и му беше/е допуштено да биде книжевен жанр. А грижа за литерарноста не може да се очекува да води никој друг, туку книжевната наука.

ⁱⁱ Одделно ја издвојуваме студијата „Есејот (македонско искуство)“ од Татјана Б. Ефтимоска, објавена во 2011 година, којашто во рамки на македонската книжевна наука, засега е единствена студија од таков формат посветена на есеизмот, а претходно е одбранета како магистерски труд, на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Студијата ја застапува тезата дека во македонската книжевност, есејот е рамноправен со другите, веќе *прифатени* жанрови, како расказот, романот или поемата – становиште коишто и ние го застапуваме, иако за некои прашања за поетиката и спецификите на есејот нашите ставови не се совпаѓаат целосно со дел од ставовите коишто Ефтимоска ги изнесува во студијата. Истовремено, студијата се занимава и со толкување и вреднување на есеистичкото творештво на Влада Урошевиќ и Јагода Михајловска-Георгиева објавено до завршницата на првата деценија на XXI век, преку коешто апликативно ја потврдува/анализира посочената теза, со што дополнително придонесува за исчитување на современиот македонски есеизам.

ⁱⁱⁱ Станува збор за текстот „Мала теорија: егзотичен од по рабовите на книжевноста – поетика на есејот и пролог во македонскиот есеј“ од Катица Ќулавкова (Ќулавкова 2002: 191-208), претходно објавен и како предговор на еден од трите досегашни избори на македонскиот есеј (Ќулавкова 2000).

Damjanoski, M. (2019). Psychoanalytical Criticism of *Bartleby the Scrivener* by Herman Melville. *Vermilion Journal* 7, 29-40.

Psychoanalytical Criticism of *Bartleby the Scrivener* by Herman Melville

Milan Damjanoski

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje

Herman Melville is a writer who is famous for his profound and in-depth explorations of the human psyche, thus his works have always been a very attractive subject for literary criticism. His *Bartleby the Scrivener* as one of the seminal short stories in world literature has elicited numerous and varied analysis of its mystifying story and main character. In our paper, we shall attempt to look at its main characters and narrative strategies through the perspective of psychoanalytical criticism, thus highlighting Melville as a precursor of psychoanalysis and its formative ideas. We will use the insights of Freud about the uncanny, Lacan's theory of the Symbolic Order and the link between language and the construction of the psyche in the analysis of the underlying psychological make-up of the character of Bartleby and the Notary Public. Finally, we shall utilize Deleuze and Guattari's ideas to highlight the story as an example of early criticism of capitalism and its dehumanizing effects.

Keywords: Melville, psychoanalytical criticism,

Introduction

Herman Melville is a writer who is famous for his profound and in-depth explorations of the human psyche, whether in his novels such as *Moby Dick* or in his many short stories. One can even state that Melville's works and literary style have been a harbinger of the appearance of psychoanalysis and the methods of psychoanalytical criticism. "Bartleby the Scrivener", maybe his best-known novella, has become the epitome of the human condition in the era of modern capitalism, its main character forever caught in the merciless treadmill and grind of 19th capitalist exploitation. Besides the powerful metaphor of the state of Bartleby, what adds to the overall impressive effect of the story is Melville's narration which is impregnated with symbolism. He takes deliberate care when leading the reader along the labyrinthine connections and networks of human discourse, thus making it a very attractive subject for psychoanalytical criticism. Thus, in our paper we shall attempt to analyze the story as a masterful achievement in the mapping of the human psyche through the allegorical use of various characters depicting its different structural elements according to Freud.

The symbolical construction of the psyche of the narrator

The story of Bartleby the Scrivener is told through the eyes of an older notary public whose thoughts, meditations and dilemmas are the guiding light through the compact and dense narration. The whole text is constructed in such a manner that it represents an allegory of the narrator's psyche. All the elements of the narration are organized in such a fashion that at first glance they seem as separate units, yet when seen from a broader perspective they provide us with a portrait of the narrator, thus resembling the vegetable collage portraits by Arcimboldo or the surreal paintings of Salvador Dali.

What is characteristic of the narrative strategy applied by Melville is that most of the action of the short story takes place in the narrator's office, the only place where he is the master of his own world. It is located on Wall Street, the center of the American economy since the 19th century, which is also the chronotope of the text. This is amply signified in the very title, "Bartleby the

Scrivener, A Wall Street Story”, both highlighting the location, as well as the importance of the walled-in environment of the office. His office is divided into two sections, one being his office, while the other behind a partition intended for his scriveners. There the notary sits at his desk, while behind him we find the bust of Cicero, the greatest Roman orator. This bust which is both watching him and giving him support is a symbol laden with meaning, but also one of the keys to unlocking and understanding his world. Cicero here plays the function of symbolic identification with a paternal figure which “concentrates in itself both real and imaginary relations (Lacan, 2004: 186).

Rhetorics is the most important method of his profession, the law, which is based on the interpretation of legal texts. The essence of the legal profession lies in the skillfull play with the words which comprise the body of the law. Law is the embodiment of the symbolic order of man which is constructed by language, something which Lacan discusses in detail. As he states, “Man speaks, but it is because the symbol has made him a man” (Lacan, 2004:185). Our notary public constructs his identity within the framework of this symbolic order with the help of rhetorics and its devices which are everpresent in his speech and serves as his main defensive mechanism. As Lacan points out, one of the ways in which society prevents the loss of meaning of life is to provide “common tasks” which enable you to “forget your subjectivity”, as well as “forget one’s own existence and death... and to misconstrue the particular meaning of his life in false communication” (Lacan, 2004:188). The law as a discourse, ideology and profession serves this purpose for the Notary Public. All of this is contained and personified by the marble gaze of Cicero’s bust, hovering proudly over his head.

His office does not boast a beautiful view, because of the fact that on one side it faces the internal wall of a glass house that covers the entire building and only allows for a weak stream of light to break through, while the rear part of the office looks straight at a brick wall which is only a meter away from the window. We can draw conclusions from this description of his work environment about the breadth of his perspective and the general narrowmindedness of the notary public himself.

What is notable is that the narrator never mentions his name throughout the text, which is in line with the realization that we rarely utter our name in the interior monologue that each of us leads in our everyday life. Yet, the currents, curves, rapids and flows of the inner monologue ultimately reveal all the essential elements which construct one's own identity. The narrator readily admits that he is hardly an ambitious lawyer, guided by the maxim that the easiest way of life is also the best. He has scaled up the ladder of his profession to attain a position which allows him a peaceful and comfortable life, protected from the turbulent ebbs and flows of the lower ranks. Most of all, he is a person that plays it safe. These are the constitutive elements of his ideal self, onto which according to Freud and Lacan we transfer all the narcissistic love that had been directed towards the ego, and which had been formed after the end of childhood and the mirror stage.

The main activity of his office comprises in working on legal documents and acts that need to be provided into multiple copies for the purposes of court cases. This is the task of the three scriveners, which are appropriately situated behind the partition and whom the notary summons when he needs them. They serve as symbols of the previous stages of his psychological development, while at the same time reflect certain of his personal traits and parts of his psyche. These scriveners are given nicknames in the story which mirror their character traits. The first scrivener is called Turkey and he embodies hedonistic indulgence, insecurity and fearfulness. He is at an advanced age, thus reflecting the last stage in the development of the notary's psyche. His main characteristic is that he does his best work in the morning hours, yet after lunch when he starts drinking alcohol, the quality of his works markedly declines. His lifestyle is also reflected on his outward appearance which is to put it mildly is disheveled and unkempt, with his red face completing the picture and justifying his nickname. The second scrivener bears the moniker Nippers, thus mirroring the opposite aspect of the notary's psyche. He is the personification of ambition and anxiety, traits that are more expressed during youth as is the case with Nippers. Unlike Turkey, he does his best work in the afternoon, when his morning anxiety and

digestion issues have abated. This continuation in the work productivity, which Melville compares it to the movement of the sun during the course of a day, symbolizes the ambition which the notary public possessed in his youth. However, during the later stages of his life, this ambition was transformed into a desire to lead a more settled and comfortable life. The third scrivener is the twelve-year-old apprentice Ginger Nut, called so because his main duty was to buy these sweets and apples for the senior scriveners. He was a clever and quick-witted boy, sent here by his coachman father to study law. Even though this is not explicitly stated, it can be surmised that his character epitomizes the stage of life of the notary during which he had made his first foray into his future profession and into capitalism itself.

Thus, we are able to complete the overall picture of his psyche, his conscious Self that sits in the main section of his office and issues commands to his scriveners, those symbols of his character traits sitting behind the partition and carrying out their arduous tasks, only to appear when summoned by him. The only other person having access to his office is the cleaning lady who lives in the attic and cleans the office at night. The Notary Public can go home every night and rest easy, knowing well that the cleaning lady, the symbol of the unconscious, diligently scrubs away and cleans all the remains of that day.

It is not by accident that Melville focuses all the action in this one notary public office, a place where numerous copies of documents are produced every day. This continuous reproduction which is the main occupation of the scriveners is illustrative of the concept which Deleuz and Guattari develop in their seminal work *Anti-Oedipus* (1972) which deals with the schizophrenic nature of capitalism. One of the main pillars of capitalism is its laws and contracts which it must constantly produce in order to ensure its survival and development. The machines of production in this office are the scriveners themselves who produce a never-ending stream of copies, which are later archived and hoarded in the Palace of Justice. Here we have already two of the core elements of capitalism: reproduction and accumulation. This is the very world in which our Notary Public lives and moves, but also the place where he receives the title of Chief City

Notary Public, a position which makes greater demand on his capacities. The number of cases increases so much, that his scriveners are incapable of meeting the demand. It is at this time of work overload that Bartleby appears.

The psychological aspects of the character of Bartleby the Scrivener

Bartleby's appearance is shrouded in mystery from the very moment he comes at the threshold of the office. Even from the beginning, it is easy to notice his seriousness and chronic sadness. However, his diligence and productivity help him to ensure a place in the notary's office. The Notary Public does not place him behind the screen, but sits him right in front of him, next to the window facing the brick wall. Still, he does not allow to be exposed to the gaze of the scrivener but adds another screen to his office. With this arrangement in place, he is ready to continue with his regular work. However, things do not take their usual and well-trodden path. At this point in time, we have to take a closer look at the character of Bartleby the Scrivener. He is, in fact, symbolizing the part of the notary's psyche that had been repressed with his entrance into the symbolical order and the real world of capitalism. His appearance is uncanny and uneasy for the Notary Public, thus making us turn to Freud who in his famous study on "The Uncanny" (1919) states that all the things which seem uncanny and uneasy to us are derived from those suppressed aspects which reappear time and time again. Bartleby is a result of the fragmentation that occurs as a result of the constant production of the machines of production. Due to these processes, the suppressed part of our nature resurfaces whenever the pressures from the production process are too intensive. We can find confirmation of this claim in the fact that no matter how much the Notary Public tries to get rid of Bartleby because of his uncanny behavior, he simply cannot distance himself from him. Melville, as a great student of the human psyche, does not simply describe the whole process of inward reflection in just a few sentences, but rather leads us gradually through it. Akin to the way our psyche operates, only revealing on piece of the puzzle at a time.

It all starts with Bartleby's rejection to take part in the review of the copies together with the other scriveners. His answer to the astounded Notary Public is that he would prefer not to do it at the moment. The Notary is unable to comprehend why Bartleby refuses to work. This also represents the kernel of the main conflict, if we take the position that the Notary's whole system of thinking is based on the principle of assumptions, while Bartleby's whole behavior is based on the principle of preference. As we can see, this is the point when the conflict in the Notary's psyche begins. In order to protect the status quo and the ideal ego which he had built with the help of the symbolic order and society, he summons to their defense all the various constructs that had been derived from them in his psyche. As a first line of defense, he calls all his trusted associates, the scriveners, i.e., the well-established patterns of his psychological make up. However, even the subsequent attempts by Turkey and Nippers to persuade him in a friendly and aggressive manner respectively, fail to shake Bartleby's resolve. The suppressed part of his psyche comes to the surface and continues its impact. Bartleby refuses again to participate in the review of the copies.

Despite this surprising attitude and the disturbance of the established routine, the process of copying documents must resume. Just as the psyche always finds ways to adjust to a new situation, thus the work of the office needs to be adapted. Bartleby stubbornly remains sitting behind his screen, while his work is taken over by the other scriveners. His presence is ignored, one can even say, suppressed. Yet, his presence is a constant factor, which inevitably leads to conflict with the other socially constructed elements of the psyche. Even on Sundays, the day of rest when even Wall Street is dormant, the day when we are deep in our own thoughts, the day intended for talking to God, Bartleby is still there, present in the office. The Notary Public on his way to Sunday Mass comes by his offices and is astonished when he finds Bartleby there. In the moments when he should rest from all the hard work, the repressed part of his psyche disturbs him with its presence. Even though eventually Bartleby leaves the premises, when left alone to himself the Notary allows a glimpse of the truth to enter his psyche. He is subsumed by melancholy and gradually starts to sense

the void and emptiness at the heart of Wall Street and capitalism itself. He even gives up on going to church, another of the social institutions created to model and repress the human spirit. Still, the fear of the uncanny influence the scrivener has on him overcomes him and he is once again determined to get rid of him. This is intensified by the fact he feels a rather superstitious fear of the Scrivener, which brings us back to Freud and his theory of the uncanny, where even superstition is explained as a result of repressed things from our past. Furthermore, Bartleby is a sort of a shadowy double of the Notary Public and his ego, but one that throughout the story deteriorates into a “vision of terror” and a “demonic shape” (Freud, 2004:161) that needs to be exorcised.

Bartleby’s behavior had already had a great impact on the work of the overall office. Just like our obsession unconsciously break through our speech, the word “prefer” starts to occur in the discussions in the office and to be always present on the lips of the other scriveners. These symptoms become too worrisome for the Notary Public, so he decides to utilize the most effective tool of capitalism – money. However, this also constitutes one of the greatest delusions of capitalism which supposes that it can dispose of all of its problems with money, only for them to always unexpectedly reappear after a period. Once again we can see here the fundamental failure of the principle of supposition upon which the discourse of capitalism is based. This attempt ends most certainly in failure, because he finds the money on his table the next morning, while Bartleby is still sitting at his post silently gazing at the wall. At this very moment when they are both alone in the office, there is a danger that the Notary will be overcome by emotions and instincts, but the repressive force of the law, embodied in God’s commandment to love thy neighbor, comes into effect. The Notary restrains himself, helped by the awakening of a different defensive mechanism of the human psyche, i.e., charity. He suppresses his feelings to such an extent under the guise of charity that he even convinces himself, under the influence of certain books, that he was destined to take care of Bartleby. Consequently, he manages to come to terms with the existing situation and to establish the balance of his psyche.

Yet, no matter how much we can achieve balance and peace of mind, man is a social being which interacts with other people. Unfortunately, society disproves of any behavior which is opposed to its established norms and types of behavior. This is also true for Bartleby, whose behavior is met with wonder, even consternation by all the guests and visitors of the office. Ultimately, this is to the detriment of the reputation of the Notary Public and damages his position in society. The societal pressure becomes unbearable and he decides once again to free himself of the unbearable presence of the melancholy scrivener. He is faced again with the question what he *should* do with him, another in a series of suppositions which allows us to see the inability for effective action of the dominant mode of thinking when dealing with the issues of the psyche. The Notary ultimately decides to take radical steps, which absurdly is the most common way of dealing with problems. His solution is to move the office and leave this troublesome scrivener behind, to suppress him deep into the unconscious and to erase him from his memory. Basically, to tear him from himself.

Following this, he is at peace for a couple of days, only for the scrivener to come back to haunt him. Bartleby is now wandering like a ghost in the very center of capitalist power. His presence upsets the other tenants of the building, who are unable to explain his mysterious and uncanny appearance. They ask the Notary Public, if possible, to make Bartleby come to his senses, so he makes his final attempt to come to terms with him, this broken fragment of his psyche. He tries to lure him with the social bait of another employment opportunity, where he could, according to Lacan in his *Symbolic Order* “to misconstrue the meaning of his life through false communication” (2004). He even invites him to join him in his home where they could discuss an adequate arrangement, but all is in vain. Bartleby prefers not to make any changes. Considering that society has exhausted all the possible means and methods to deal with this uncanny issue, it turns to its ultimate solution, ultimate repression: prison. Bartleby is sent to the Palace of Justice, or more popularly and highly symbolically called the Graveyard. There he will be surrounded by all the other elements which society

has removed from its eyesight: the murderers and the thieves. The Notary Public visits him one last time in an attempt to assuage his guilty consciousness, but Bartleby welcomes him still turned toward the wall, with no desire of speaking to him. The next time the Notary comes to visit him, he finds Bartleby lying dead, sprawled in the prison yard, his eyes wide open staring into the empty void.

Only much later shall the Notary learn the truth about Bartleby, thus completing the journey of his psyche. In fact, Bartleby had worked as a clerk in the dead letters department in Washington. These were letters sent to living persons that have never reached their destination, only to end their journey in the merciless fire of the burning furnace. "On errands of life, these letters speed to death" (Melville, 1998: 35). Moving image of the absurdity of life in a society that won't allow them to reach their goal. At the end of this story, when the Notary Public understands the truth, words fail him, the same words which until then have served him faithfully to interpret and conceal the truth. The only thing left for him is to let out a grim sigh for Bartleby and humanity.

Conclusion

At the end, we have to give credit to Melville for his masterly creation and guidance through the landscape of soul caught in society's stranglehold and its never-ending need for production. His works have indeed foreshadowed psychoanalysis and the methods of psychoanalytical criticism. All of this makes this famous novella a fitting subject to apply these methods to its wealth of hidden symbolism and deep psychological insights which cast a light on the complex world of the human psyche.

Bibliography:

Melville, Herman. "Bartleby, the Scrivener". In *Billy Budd and Other Stories*, Wordsworth Editions Limited, 1998.

Freud, Sigmund. "The Uncanny". In *Literary Theory: An Anthology; Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan*; Blackwell Publishers, 2004, pp. 154-167

Lacan, Jacques. "The Symbolic Order". In *Literary Theory: An Anthology*; Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan; Blackwell Publishers, 2004, pp. 184-189

Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Poposki, Z. (2020). Exhibition Review: Shaun Tan's Foreign Land, New Home. *Vermilion Journal* 7, 41-45.

Кон изложбата „Туѓа земја, нов дом“ на Шон Тан

Зоран Попоски

Образовен Универзитет Хонг Конг

„Туѓа земја, нов дом“ е прва изложба на Шон Тан во Азија, претставувајќи ги неговите уметнички дела поврзани со неговата позната книга „Пристигнување“. Шон Тан (роден во 1974 година во Фриментал, Австралија) е австралиски илустратор, автор и режисер со кинеско-малезиско и англоавстралиско (ирско-англиско) потекло. Неговите илустрирани книги „Зајациите“, „Црвеното дрво“, „Приказни од надворешните предградија“, „Правила на летото“ и познатиот роман без зборови „Пристигнување“ се широко преведени и наградувани ширум светот. За неговиот придонес во областа на литературата за деца, Тан ја доби Меморијалната награда Астрид Линдгрен во 2011 година, најголемата меѓународна награда за литература за деца. „Загубеното нешто“, анимирана филмска адаптација на неговиот графички роман, што тој самиот ја режираше, на Тан му го донесе Оскарот за најдобар анимиран краток филм во Холивуд во 2011 година. Изложбата во Центарот за уметности во Хонг Конг претставува избор од повеќе од 30 дела, оригинални цртежи и графики, од меѓународно признатиот графички роман на Тан, „Пристигнување“.

Безгласните или неми графички романи како „Пристигнување“ на Тан користат илустрации за да ја раскажат приказната без зборови на страницата. На тој начин, децата и возрасните можат да уживаат во нив, без оглед на јазикот којшто (не) го зборуваат, нивната возраст или интелектуална способност. Постојат неколку предности од користењето книги без зборови за

читатели од различни возрасти. Прво, кај почетниците или неволните читатели, како и кај визуелните мислители, тие помагаат да изградат самодоверба со намалување на притисокот од читање, што го прави читањето попријатно искуство. Второ, книгите без зборови нудат толку многу различни можности за читање. Секогаш има нов пат по кој треба да се оди, да се интерпретира приказната на поинаков начин и да се активира имагинацијата на читателот, инспирирајќи нова приказна секогаш кога ќе се препрочитува книгата. Најпосле, иако нудат повеќе можности и ја разгоруваат имагинацијата, графичките романи без зборови сепак верно ја следат приказната. Овие книги им помагаат на децата преку илустрациите да го разберат контекстот, заплетот и емоциите. Овие нешта ќе станат важни во животот на децата, како што тие ќе растат и ќе треба да се движат низ визуелните претстави што нè опкружуваат во нашето секојдневие. Графичките романи без зборови ја доведуваат во преден план радоста на раскажувањето, толку важна за човештвото од неговата најрана историја до денес. Освен што го поттикнуваат развојот на јазикот, тие можат да се користат и за унапредување на развојот на визуелната писменост.

Безговорниот наратив на Тан во „Пристигнување“ раскажува приказна за татко имигрант кој го напушта својот дом и семејството за да започне нов живот во надреален град, многу поинаков од монотоните улици и куќи од неговиот стар роден град. Животот како новодојденец не е лесен, исполнет со неизвесност и копнеж по дома. Во метрополата, таткото се среќава со нови и непознати суштества, храна и јазици. Сепак, тој наоѓа и нови пријатели, меѓу кои и фантастично животно-придружник. Градот е дом на многу луѓе кои дошле таму бегајќи од војни и угнетување. За да си го најде своето место на ова ново чудно место, таткото мора да обрне внимание на советите од жителите на градот и да научи нови вештини. Конечно, таткото е повторно обединет со своето семејство и тие сега можат да им понудат свој совет на новодојденците. Методот на визуелно раскажување преку користење на метафорични, асоцијативни претстави што Тан го означува како „индиректна илустрација“, носи многу референци од историјата на уметноста и филмот, од надреалистичките колажи на Макс Ернст до клаустрофобичните композиции на Стенли Спенсер, од лиризмот на илустрацијата на Рејмонд Бригс до мрачното истражување кај Арт Спигелман на прашањето како да се опстане соочен со неискажливо зло, па се’ до готски мрачниот фантастичен хорор на филмскиот режисер Тим Бартон.

Како и секој друг вербален наратив, уметничките дела на Тан од оваа книга може да се искористат за да се поттикнат децата од земјите приматели да се стават на местото на имигрантите и да го погледнат светот преку нивните очи. Истовремено, тоа исто така ќе им помогне на децата имигранти да се најдат себеси како предмет и протагонисти во популарна книга, охрабрувајќи ги да ја прифатат новата ситуација и да научат да се справат со предизвиците што произлегуваат од неа. Не користејќи некој посебен јазик или начин на читање, оваа книга им дава на децата имигранти и бегалци можност за раскажување на нивните приказни и споделување на нивните искуства. И покрај тоа што не користат никаков текст, цртежите на Тан за искуствата на имигрантот во безимена земја и нејзините „безвучни ликови во анонимни предели“ се исклучително богати со визуелен јазик, проширувајќи ги границите на пристапот до приказните. Тивкиот, но моќен визуелен наратив на оваа приказна, со своето истражување на историјата и општеството преку надреалистички инспирирани слики, е особено актуелен во денешниот свет каде што бројот на бегалци и имигранти се зголемува, а нивниот прием во земјите домаќини станува сè попроблематичен .

Искуството на читање на делото „Пристигнување“ можеби најдобро може да се сумира преку зборовите на Тан:

една од големите моќи на раскажувањето е тоа што нè повикува некое време да гледаме низ туѓи очи, но можеби уште поважно, нè повикува да размислиме за нашите сопствени очи исто така. Можеби е добро да мислиме за себеси како можни странци во нашата сопствена чудна земја. Кои заклучоци ќе ги извлечеме од ова, веројатно нема да биде лесно да се каже, што е уште една причина да размислуваме и понатаму за врските меѓу луѓето и местата и на што мислиме кога зборуваме за ‘припадност’ (2006).

Изложбата ги поканува посетителите да дознаат повеќе за процесот на уметникот и неговата инспирација не само од неговите оригинални цртежи и графики од серијата „Пристигнување“, како и од видеото што уметникот го направил специјално за оваа изложба, туку и од придружната мини библиотека создадена од кураторот на изложбата. Исто така, посетителите се поттикнуваат да ги споделат своите мисли и идеи за уметничките дела на Тан и важните

прашања што тие ги истражуваат преку низа кураторски дизајнирани креативни активности на пишување и цртање, лоцирани во партиципативниот простор на изложбата.

Изложбата на Тан е реализирана преку „Еден град една книга Хонг Конг“, програма за читање во заедницата која има за цел да охрабри што е можно повеќе луѓе да читаат и да дискутираат за една книга во исто време. Целите на иницијативата се да се изгради чувство за заедница и да се промовира читање, дискусија и граѓански ангажман.

Користена литература:

Tan, Shaun. (2014). *The Arrival*. Melbourne: Lothian Books.

Tan, Shaun. (2006). Comments on *The Arrival*. *Viewpoint Magazine*.