

ISSN: 2545-4277

# **VERMILION JOURNAL**

of Literature and Art

**Editors:**

Dr Trajce Stameski, Ss Cyril and Methodius University, Skopje

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

Dr Zoran Poposki, Hong Kong Education University

Dr Borislava Erakovic, Univerzity of Novi Sad

Dr Masumi Kameda, University of Tokyo

Dr Mima Brkic Vucina, University of Mostar

Dr Namita Subiotto, University of Ljubljana

Dr Marija Todorova, Hong Kong Baptist University

Published by Vermilion ZIM

Skopje, June 2019

## TABLE OF CONTENT

Vesna Mojsova-Chepishevska, Someone Else's Story as Your Own .....	1
Ангелина Бановиќ – Марковска, Уметничкиот перформанс како своевиден чин на отпор .....	12
Milan Damjanoski, Women Finding Their Voices in the Symbolic Order of American Society .....	33
Trajce Stameski, The Imperative of Truth in Kosta Racin's <i>White Dawns</i> .....	42
Aleksandra Stojkovska, Silence, Articulation, Textuality ( <i>The Return of the Words</i> by Goce Smilevski) .....	48
Розе Нешковиќ – Славковска Мотивот за плуралитет на душата ситуирана на сигурно место .....	61

Mojsova-Chepishevska, V. (2019). Someone Else's Story as Your Own. *Vermilion Journal* 5, 1-11.

## **Someone Else's Story as Your Own**

**Vesna Mojsova-Chepishevska**

Ss Cyril and Methodius University, Skopje

"Translated children's books offer children a chance to read literature from other countries, literature that talks about different experiences, ways of life, cultural models. Consequently, that different culture stops being impalpable and incomprehensible and it becomes normal and as much valuable as one's own." (Todorova, 2012: 21) This idea was an incentive to share my thoughts on the two books the children now have the opportunity to read in Macedonian language. The books are *Glass Children* (Skopje: Tri, 2018) by the Swedish author Kristina Ohlsson translated by Ivica Chelikovikj and *Nothing* (Skopje: Publisher, 2019) by the Danish author Janne Teller translated by Lara Krsteva-Ichokaeva.

**Keywords:** children's book, foreign / one's own culture

This paper focuses on two children's books that the Macedonian young readers have the opportunity to read in Macedonian thanks to the process of translation. On one hand, these books are opening new areas of interest for children, they are openly discussing subjects which are unspoken, and via other cultures – in this case the Swedish and the Danish – these books can help start a conversation about subjects that are still taboo in the Macedonian culture and then encourage an open discussion. These translations also give the Macedonian readers a chance to discover new cultures and to see what their peers in Europe read and want to read.

"Translated children's books play an important role in the process that helps children develop understanding (and have respect) for other cultures" (Todorova, 2012: 21) as well as for other children, those who are different from them, those with different and special educational, sociological and cultural needs. As Todorova further points out "translated children's books offer children a chance to read literature from other countries, literature that talks about difference experiences, ways of life, cultural models. Consequently, that different culture stops being impalpable and incomprehensible and it becomes normal and as much valuable as one's own" (2012: 21). As a result, someone else's experience becomes personal, someone else's story becomes familiar. In the foreword of *Children's Books in Translation*, Philip Pullman says: "You never know what will set a child's imagination on fire (...) but if we don't offer children the experience of literature from other languages, we're simply starving them" (cited in Todorova, 2012: 32).

Therefore, this paper is a small contribution in that regard. It centers around two books that I have recently read: *Glass Children* (Skopje: Tri, 2018) by the Swedish author Kristina Ohlsson translated by Ivica Chelikovikj and *Nothing* (Skopje: Publisher, 2019) by the Danish author Janne Teller translated by Lara Krsteva-Ichokaeva.

## **I. *The Glass Children* for Our Glass Children**

The last page of this book says:

"*The Glass Children* is Kristina Ohlsson's first children's book. She is one of the most eminent crime novels authors in Sweden, who has successfully adapted her skills for creating mystery and thriller atmosphere for the younger audience as well".

Taking this recommendation into account one will without hesitation and especially if it is a person who enjoys such excitement while reading, one will read this exceptionally interesting, extremely mysterious and intense story. And, obviously, not only the awards that this book received (Swedish Radio's Children's Novel Award in 2013 and Swedish) but the flowing and elegant writing of this interesting and exciting story have made this book a true challenge both for the experienced and recognized translator, Ivica Chelikovikj with about thirty translations under his belt, and for the publishing house "Tri" to offer this book to their youngest readers in Macedonia.

Although the translation carries the risk of establishing hierarchy between the major and minor languages, between the hegemonic and subordinate cultures the new translations of children's books can serve as a method of introducing children to the selected literary works from other countries that surmount stereotypes and encourage understanding, tolerance and respect. In addition to exposing children to different ways of life they help them discover that the human experience is at the same time unique and universal when the cultural boundaries are transcended (Todorova, 2012: 30).

Therefore, *The Glass Children* is a book with several small stories within **Billie's "big" story**. After the loss of her father, Billie does not want to lose her house, and her home, too. This is an every child's story, regardless of where he or she is living, here in Macedonia or in some other place, Sweden for instance.

In *The Glass Children* you can read about:

the mysterious house in Åhus built hundred years ago, painted in blue, speckled with yellow crevices, uninhabited for one, maybe two years; about the grim, cold and shabby house which still breathes in the rhythm of the old furniture from the previous owners;

Billie, who does not care at all if the house is green, yellow or black, because all she wants is to get out of there and go back home;

her mother Ebba who, following the death of her husband, tries to gather her strength and start a new life with and for her daughter; who blinded by her enormous love for her child sometimes thinks that only she is right and has the sole responsibility and obligation to decide on most matters, because simply put, she is the grown-up.

Also, *The Glass Children* is a book:

about **Billie's strangest summer break** in the **even stranger house** where the light bulb swings in the room with closed windows, where someone leaves handprints and a message written with childish handwriting saying: "Get out from here!", where someone knocks on the window over Billie's bed, where two little glass figures appear from nowhere standing on the drawing carrying another scary message: "Stop searching for answers. Or else".

The *Glass Children* is a book:

about the **strange and inexplicable disappearance of the previous family** that lived in the house;

about the **even stranger Ella Bengtsson**, the short – shorter than Billie – eccentrically dressed woman in her old dress that looks as old as she and smells funny;

about **Billie's friends**, the old ones, like the redhead Simona from the city who reminds us of a distant literary cousin of the popular Pippi Longstocking, and the new ones, like Aladdin, the symbol of diversity in Sweden, who came from Turkey when he was two years old. His name transports us in the exotic story of Aladdin and the magic lamp from the *Arabian nights*.

The idea of intimacy matches the idea of the rooms, the coffee table and the trunk as hidden places where one can dream, where one can hide one's secrets. Because the "wardrobes with their shelves, desks with their drawers and chests with their false bottoms are veritable organs of the secret psychological life" (Bachelard, 2002: 126). All those places in *The Glass Children* serve as objects-subjects, serve as those memory boxes in our heads in the grey matter where fragments of the past reside. In order to evoke intimate, private, personal moments, to share even the most painful ones – the loss of the loved ones (her father), to speak openly about illnesses, about the strange "glass children" – the former tenants, about the meningitis of Billie's mother, the reader needs to enter a state of unfinished reading.

Glass children are children who are born with severe case of osteoporosis, or **bone fragility**. Therefore, they should be constantly monitored so that they do not fall or hurt themselves. However, in my opinion the phrase "glass children" has a deeper meaning and I do not think it is a coincidence that the book carries that title! Natalija Tasevska's article about her generation (about our children) made me think in the following direction: "We are a **fragile generation**. We cannot take responsibility for our own actions. We are **glass children. Spoiled and**

**overprotected.** Our parents made us take sports and computer courses. At age six we had already passed all English courses. We were forced to become wunderkinds. We were raised to be afraid (...) from our own mistakes. But how are we to become better people if we do not make mistakes? We were raised to fear the world *and* to scare it. We got used to staying home in our comfort zone. Because they taught us that if it is raining outside, we should not go out. That is the rule. We might come down with a cold". Our children's fragility is in fact in their easily broken heart and soul.

Hence the reader discovers different stories:

the story about the house which once had been an orphanage called *Sunny Valley* where "the girl who worked as a caregiver had hanged herself" (2018: 150);

the story about Aladdin's boathouse which to Billie it looks like a shoe box compared to her old, haunted house: "The house was filled with sounds. It was crackling, like it was growing and it ached. It must not be like that in Aladdin's house. Billie imagined that he can hear the sound of the waves and thought that that was a wonderful lullaby. If Aladdin and she became friends, maybe Billie and Simona can go to his house and spend the nights" (2018: 52);

the story about Ella's house with oil lamps, so small it had "only one room and a kitchen in the corner", so small "there was just one sofa, a bed and a small table" (2018: 87);

and the story about the room with slanted ceiling where Billie hanged photos of her father and grandparents, arranges her books along with the books of the previous owner thus becoming "the first twelve-year-old with her own library" (2018: 72);

The library can be experienced both as a **closed** (Billie's room can be read as a micro cosmos) and **open** space (there are countless books on the shelves opening new spaces as macro cosmos or invisible spaces that are created by our imagination) (according to Surio, 1982: 44-105). It is a place where the literary and artistic experience has been stored through centuries. It matches "Borges' idea of the Library which will bring order to the world and of the infinite Book which will integrate all books within itself" (cited in Prokopiev, 2000: 179).

Then the search for the truth begins revolving around the mysterious house that was once a school for the so called glass children. Ela worked as a cleaning lady there for the four families that lived there afterwards but not one of the families lasted

more than three years in that house and all experienced some type of an accident. That is why Ela says to Billie:

“I don’t know everything. But I know enough to be sure that the house **you are living in is not normal**” (2018: 89).

So the curious Billie embarks on a detective adventure.

Embarking on this detective journey “the reader is so wrapped in the role of the protagonist in his fight against evil and impatiently waits for the outcome, but also uses his own ability to play, to fantasize”. Today, the child living in a big city has the “same desire and **sweet fear** to embark on an adventure outside the home”, says Aleksandar Prokopiev in his book “The Travels of the Story” (1997: 151) This can be achieved by reading a detective novel: “the identification of the reader with the fearless protagonist in an efficient and fun way”. (1997: 151). Because **reading is also a part of the culture**. And children create their own culture, a type of a subculture in the culture of the adults. “They have similar artefacts, traditions, beliefs, behaviors, and books should help them to build their identities” (Todorova, 2010: 42). But we must admit that there are not many books which follow the detective pattern in Macedonian literature. The first book that comes to mind is the popular book by Slavko Janevski’s *Sugar Story* (1952). The sugar-boy (or the so called Macedonian Pinocchio) is a little detective who tries to save the kidnapped nightingale. Also, I would like to remind you of the book *Winter Detectives* (1972) by Olivera Nikolova – story centered around the search for Vera’s lost “jinxed sweater” in a criminal-detective, contents-composition manner.

Popularity sometimes exploits the commercialization of feelings, but we should not forget the fact that the detective book’s popularity “is equal to the fairytale’s popularity which is indisputably the most read, most famous and most loved folklore genre. Just as Snow White, Little Red Riding Hood and Cinderella are among the most famous characters in the world, some detectives have become true literary legends”, concludes Prokopiev (1997: 153) thinking about Sherlock Holmes.

The detective story – like the fairytale – supports and defends individual freedom and action. At the beginning of the fairytale the protagonist usually leaves his/her home and is on his/her own and depend on his/her courage and wits. In the same way, the detective is often a loner – just like Billie. However, with the help of those who believe her the most, Simona and Aladdin, she succeeds in discovering the truth thus bringing cathartic satisfaction to Billie and to the reader.



## II. There is Something That Means Something, After All

On the other hand, the book *Nothing* (Intet, 2000) by Janne Teller has been travelling around the world for almost twenty years. It finally arrived in Macedonia (Skopje: Publisher, 2019). She is an exceptional writer, raising her voice and speaking her mind on many modern and philosophical issues regarding religious and political fanaticism, ethics in art and the modern world, dilemmas and views on the European identity. The book *Nothing* – her debut novel in **children's literature** – is thought to have revolutionized the young adult novel genre. In 2001, the novel received the **Danish Ministry of Culture's Children Book prize**. Although the book was initially banned, has since risen as an international bestseller, receiving the prestigious award Le Prix Libbylit in 2008 for **Best Children's Book published in French**.

*Nothing* is a modern story about the **essence of life**, about the everlasting dilemma: what is the meaning of life. Is it in the existence or in the essence? The title itself has a scary ring to it. Is it really possible, in today's world, people to deal with NOTHING? Can NOTHING be such a strong motive to write a whole book? Many compare this book by Janne Teller with *Animal Farm* (Skopje: Ikona, 2012) by George Orwell, the biggest satire of modern history and *Lord of the Flies* (Skopje: Nasha Kniga, 1984) by William Golding. I feel free to compare it to Jean-Paul Sartre's *Nausea*.

Because just like Sartre's existentialist Antoine Roquentin all of a sudden gets the feeling and realizes that he exists, the children in Teller's book get the feeling that they have to dissuade their friend Pierre-Anthon from believing in his wrong philosophy, who left school the day he realized that nothing was worth doing, because nothing meant anything anyway.

Just imagine, Pierre-Anthon parks himself up in a plum tree and from there, like a little God, starts observing the world. He looks at the sky and practices doing nothing, yet he still pelts his friends with unripe plums. He also preaches the following:

"If something's worth getting upset about, then there must be something worth getting happy about. And if something's worth getting happy about, then there must be something that matters. But there isn't! (...) In a few years you'll be all dead and

forgotten and diddly-squat, nothing, so you might just as well start getting used to it!" (2019: 11)

So just as Anthoine Roquentin suddenly gets the feeling that he is existing while he is observing the root of a huge chestnut in a Bouville's park and realizes that in fact **to exist means to be present, to live**, all those children from 7<sup>th</sup> grade realize they have to find a way to get Pierre-Anthon down on the ground and show him that there is **something that matters**.

Roquentin tries to discover the pure state of existence, of life, state of being freed from physical existence. He believes that he is getting closer to the discovery. He believes that when he is listening to a **jazz record**. The melody does not physically exist, but it is here, it lives and fills the air around him. He therefore concludes that "to exist is to be here, simply, without any necessity". The students share the same view so they decide to create the **heap of meaning**. Agnes, one of the children, tells us the story in a very skillful and precise manner, eight years after the events took place. So the heap constantly grows, even begins to look like a Christmas tree. The idea was to gather all things that mean most to the children, such as Agnes' green wedge sandals or Gerda's hamster Oscarlittle and use them to show Pierre-Anthon that there is SOMETHING, sometimes and somewhere... which is worth living for!

In Orwell's story the animals want to create a utopian model of communism where everyone would work according to their capacity, respecting others' needs. Unfortunately, that does not happen and the pigs begin their authoritarian rule. Pigs are shown as the cleverest of all animals, but they are the laziest as well. Orwell's genius is in his perfect way of presenting the totalitarian regime. The Revolution is doomed from the beginning despite its promising start reflected in the maxim: "No animal must ever tyrannize over his own kind. Weak or strong, clever or simple, we are all brothers". To this end, they create the seven commandments on equality and prosperity for all. However, the pigs as natural leaders succeed to rule over the other animals through terror and propaganda with Napoleon as their leader – the most respected and the evilest pig. Thus, "all animals are equal" transforms into "all animals are equal, but some animals are more equal than others". Orwell creates a situation where pigs succeed in convincing the other animals that it is for their own good that pigs eat more apples and drink milk and that leadership is a "big responsibility" and they in fact should be thankful to Napoleon. In a simple, yet

effective way Orwell describes **mind control** – the animals actually think and believe that "Napoleon is always right". Can we experience Pierre-Anthon as a new Orwell's Napoleon?

"Nothing" is a story about Pierre-Anthon.

It all begins on a beautiful day at the beginning of the school year when he stands up and announces that "nothing matters, so nothing's worth doing", that life is meaningless and we should not worry about anything. We should not worry about school, friends, family... Eager to show him that he is wrong, his friends go on a quest looking for **the meaning of life**. So they decide to give up their most valuable things, the things that mean the most to them like Frederik's **Danish flag** representing his patriotism; Anna-Li's **birth certificate** showing her Korean origin and that she was adopted; lady William's **diary** which is his life; Hussain's **prayer mat** representing his religious belief. Each next request becomes crueler than the last and the story has a morbid twist. But can we really confirm by giving things up that nothing matters and that nothing has meaning? Teller succeeds in showing that the fear of meaninglessness can influence person's actions as much as the pressure from the surroundings and the people.

In that regard, *Nothing* reminds us of William Golding's *Lord of the Flies*. A brief recap. The book focuses on a group of British boys stranded on an uninhabited island and their attempt to govern themselves. The boys learn how to survive on this island, but also are faced with the challenge of growing up. In the beginning, they form a society with a leader and members who have different tasks. Initially it seems that everything can function perfectly. However, in time the boys succumb to the powers of primitivism and soon violence and evil begin to rule the island. After one incident, Jack the evil incarnate in this story, will erect a **totem - a pig's head, mounted on a sharpened stick** which will be named Lord of the flies. In the same way, Pierre-Anthon gives his friends incentive to work more than half a year on building the **heap of meaning** – the heap of meaningful items in the dilapidated sawmill which will become a sacred place (for rituals) where only those who know the combination of the padlock can go into. The combination of the padlock is 502 – Pierre-Anthon's birthday. Golding's story is also a story about the history of civilization and the origins of religious beliefs based on the **fear of unknown**, as well as the ways in which the religion and superstition can be used as an instrument of power! All that will lead to the death of one of the boys and in Teller's story will make

the whole class dedicate themselves to creating the heap of meaning. In order to do that, the children will dig up the coffin containing Elise's baby brother, cut off Ursula-Marie's braids, who "looked like someone who had gotten lost on her way to the asylum" (2019: 68), take Sofie's innocence, desecrate Jesus on the Rosewood Cross, decapitate Cinderella, cut off Jon-Johan's index finger and burn Pierre-Anthon alive, he who started the whole thing about the NOTHING. So maybe around twenty children successfully faced the challenge of creating a heap of meaning which even made them popular. However, as Agnes confessed, they did not succeed in one thing:

The heap of meaning had started to smell less than pleasant.

Less than pleasant. Unpleasant. Sickening (2019: 92)

And Pierre-Anthon does not have any plums to throw at them, so instead he started throwing his words at them:

What smells is decay. But when something starts decaying, it's on its way to becoming a part of something new. And the new that's created smells good. So it makes no difference whether something smells good or bad, it's all just a part of life's eternal round dance. (2019: 92)

So the uninhabited island in Golding's story is the abandoned sawmill in Teller's story. These settings are aiming to unmask the natural, uninhibited behavior of the children away from school, away from parents and teachers. In fact, the story of nothing is a story that opposes the generally accepted belief that children are innocent. It shows that just like adults, children are capable of deep thinking and making serious decisions, but are also capable of brutal behavior because evil is intrinsic to human nature.

Translated by Paulina Jamakova

## References

- Bachelard, G. 2002. *The poetics of space*. Skopje: Tabernakul. [Башлар, Гастон. *Поетика на просторот*. Скопје: Табернакул, 2002].
- Ohlsson, K. 2018. *Glass Children*, Skopje: Tri. [Улсон, Кристина. *Стаклените деца*. Скопје: Три, 2018].
- Prokopiev, A. 2000. "Borges and the computers" in *Postmodern Babel*. Skopje: Magor, 171-182. [Прокопиев, Александар. „Борхес и компјутерите“ во *Постмодерен Вавилон*. Скопје: Магор, 2000, 171-182].
- Prokopiev, A. 1997. *The travels of the story*. Skopje: Magor. [Прокопиев, Александар. *Патувањата на сказната*. Скопје: Магор, 1997].
- Surio, E. 1982. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Neolit.
- Teller, J. 2019. *Nothing*, Skopje: Publisher. [Телер, Јане. *Ништо*. Скопје: Паблицер, 2019].
- Tasevska, N. 2017. "Deca od staklo", [https://www.fakulteti.mk/news/17-11-20/deca\\_od\\_staklo](https://www.fakulteti.mk/news/17-11-20/deca_od_staklo). Accessed on 5 May 2019.
- Todorova, M. 2010. *Children's literature and the cultural diversity*. Skopje: Vermilion. [Тодорова, Марија. *Литературата за деца и културната разноликост*. Скопје: Вермилион, 2010].
- Todorova, M. 2012. *Translation for children as intercultural communication*. Skopje: Vermilion. [Тодорова, Марија. *Преведувањето за деца како меѓукултурна комуникација*. Скопје: Вермилион, 2012].

Banovikj-Markovska, A. (2019). Art Performance as Resistance. *Vermilion Journal* 5, 12-32.

## **Уметничкиот перформанс како своевиден чин на отпор (против естаблишментот и политичката неправда во светот)**

Ангелина Бановиќ – Марковска

Универзитет “Св Кирил и Методиј”, Скопје

Современите толкувања ја откриваат тезата дека секоја творечка активност, како креативен чин на дејствување, е манифестација на слободна волја со која уметникот ја остварува својата општествено-политичка мисија, потврдувајќи ја тезата дека меѓу личното и политичкото, нема голема разлика. Затоа, за постмодерните теоретичари на уметноста, перформансот е *effet de réel* кој ги избришал трагите од постапката што претходела на неговото создавање, при што самиот чин на *изведбата* (како отворено уметничко дело), станал помокен акт од самата *креација*, како финален уметнички производ. Затоа, во контекст на неодамнешните случувања<sup>1</sup>, сврзани со нашето академско и политичко милје, овој текст ја претставува уметноста на Марина Абрамовиќ, една од најангажираните и најинтригантните живи ументици на векот. Нејзиното животно искуство и големиот број уметнички изведби ширум светот, ги провоцираат граничните состојби на телото и умот.

**Клучни зборови:** перформанс, Марина Абрамовиќ, отпор

“Точно е дека животот не го објаснува делото,  
но е во врска со него.  
А тоа не може да значи друго, освен дека тоа дело  
го захтевало токму тој живот“  
*Морис Мерло-Понти*

Како полижанровска уметност и интермедијален хибрид кој ја открива трансгресивната желба на авторот за деконструирање на миметичките модели во уметноста, перформансот како постојано да ги ги преиспитува поимите *поиесис* и *праксис*. Првиот како креација/создавање, а вториот како непосредна уметничка интервенција, чија крајна цел не е уметничкото дело, туку самиот чин на изведбата.

Современите толкувања на овие концепции ја откриваат тезата дека секоја творечка активност, како креативен чин на дејствување, е манифестација на слободна волја со која уметникот ја остварува својата општествено-политичка мисија, потврдувајќи ја тезата дека меѓу личното и политичкото, нема голема разлика. Затоа, за постмодерните теоретичари на уметноста, перформансот е *effet de réel* кој ги избришал трагите од постапката што претходела на неговото создавање, при што самиот чин на *изведбата* (како отворено уметничко дело), станал помокен акт од самата *креација*, како финален уметнички производ.

Според Ричард Шекнер (Richard Schechner), американски театролог, режисер и теоретичар на изведбените уметности, перформансот е своевидна ритуална пракса која инсистира на директна врска со стварноста, вклучувајќи го и активизмот како платформа за пренесување идеи до јавноста. Сличен на обредот, тој е непосредно сврзан со играта и со провокацијата: сака да вознемирува, да ги предизвикува граѓанските норми, да ја повлече и публиката за коса, менувајќи ја нејзината перцепција и соочувајќи ја со нови протоколи на однесување и комуницирање. А бидејќи комуникацијата е опсесивна и вечна тема на постмодернистичките перформери, публиката за нив не е веќе хомогена група, туку гледалиште од мноштво индивидуи. Како огледало на животот и на општеството, уметничкиот перформанс не го преиспитува само историскиот

контекст, туку и актуелниот миг со сите свои идеолошки, политички и уметнички догми и канони.

Во понатамошниот текст ви ја претставувам уметноста на Марина Абрамовиќ, една од најангажираните и најинтригантните живи ументици на векот. Нејзиното животно искуство и големиот број уметнички изведби ширум светот, ги провоцираат граничните состојби на телото и умот.

## 1. Моето тело – тотално јас

Како материјален и уметнички објект, *телото* во перформансите на Марина Абрамовиќ е, истовремено, и лик и личност – централна точка на изведбениот процес во кој уметницата е самиот медиум, кој непосредно се испишал себеси, благодарение на своите „телесни“ кодови. Тие не само што предупредуваат за егзистенцијалната отуѓеност на човекот, за смртта на субјектот и за неговата испразнетост пред очите на светот, туку го поврзуваат и полето на естетското со полето на јавното дејствување. Во биолошка, психолошка, социјална, па дури и сексуална смисла, бихевиористичкиот *body art*<sup>ii</sup> на концептуалната уметница Марина Абрамовиќ е своевиден (на)чин на дејствување, со кој – и дословно и конкретно – ги соопштува и манифестира таа своите уметнички замисли и цели, истражувајќи го телесното, не само во доменот на симболното, туку и во доменот на егзистенцијалното. Својата посветеност кон овој вид изведувачка практика, Абрамовиќ ја опишува вака:

„Правам остра граница помеѓу моето приватно и јавно тело. Всушност, многу сум срамежлива, но во мигот кога го користам своето тело за потребите на уметноста, сите огради, несигурноста и чувството за срам, исчезнуваат. Телото ми станува алатка и немам проблеми со откривањето и со голотијата. Мислам дека ќе го користам така до крајот на својот живот.“<sup>iii</sup>

И за авторот на книгата *Феноменологија на перцепцијата*, телото е едно од најважните онтолошки прашања. Имено, „кога станува збор за телото на Другиот или за моето сопствено тело – вели Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty) – јас немам друг начин да го спознаам тоа тело освен да го доживеам, да ја преземам на себе драмата што минува низ него, и да се соживеам со неа. Јас сум



значи моето тело, во онаа мера во која го доживувам истото. И обратно, моето тело е некој природен субјект, времена скица на моето тотално битие“ (Merleau-Ponty, 1978: 213).

Да видиме сега како планетарно познатата Марина Абрамовиќ успеала да го наметне во јавноста својот *порив за создавање перформанси*. И дали тие отсекогаш биле своевиден „чин на отпор“ против мастер-наративите на (комунистичката?) идеологија или само лукав маркетиншки потег поткрепен со дискурсите на актуелните теории?

Пред да одговорам на овие прашања, би сакала да потсетам дека во бројните интервјуа (и биографии), таа често истакнува дека нејзиното детство било обележано со поимот „тотална жртва“. Да видиме што открива нејзината биографија.

Родена во Белград, 1946 година, Марина Абрамовиќ е прва рожба на едно партизанско семејство (татко ѝ бил народен херој и член на елитната Титова гарда, а мајка ѝ мајор во партизанската армија, подоцна директор на Музејот на револуцијата во Белград). До својата шеста година Марина живее со својата баба (со родителите се гледа само за викенд), од која го наследува интересот за езотерични теми. Овој податок, заедно со фактот дека еден од семејните претци по мајчина линија, бил српскиот патријарх Варнава, ни ја открива Марина Абрамовиќ како „стилизиран“ производ на двете најголеми контрадикции на тоа време, присутни не само во општеството (моќната комунистичка идеологија и контролираната религиозност), туку и во семејството (строгата војничка дисциплина и потиснатата спиритуалност<sup>iv</sup>). По завршување на студиите по ликовна уметност во Белград, Марина го прифаќа body art движењето, придружувајќи се на една креативна група перформери. Во 1971 година запишува постдипломски студии на Академијата за ликовни уметности во Загреб, во класата на сликарот Крсто Хегедушиќ<sup>v</sup>. Својата академска кариера ја започнува на Уметничката академија во Нови Сад (1973), а потоа во Амстердам (1975), занимавајќи се со филм, видео и ритуални перформанси, обидувајќи се, истовремено, „да се динстанцира од репресивната култура на своето семејство и од повоена Титова Југославија“.<sup>vi</sup> Годиците што следат (од 1976 до 1988) ги

минува во професионално и лично партнерство со германскиот уметник Улај (Ulay). Во 1997 година Марина е професор на Високата школа за ликовни уметности во Браунсвајг (Германија), а во 2004-та почесен доктор на Институтот за уметност во Чикаго. Од 2005, живее и работи во Њујорк. Автор е на голем број самостојни изложби, а нејзините креативни изведби и инсталации се дел од најпознатите јавни и приватни колекции низ светот.

### **Свезда од оган**

Првата творечка фаза на Марина Абрамовиќ ја обележуваат симболот и гестот. Станува збор за нејзиниот „белградски период“, за кој е сврзан познат настан. Изведен под насловот „Огнена звезда“ (Zvezda od vatre), перформансот набрзо е преименуван во „Ритам 5“ и станува дел од циклусот Ритмови. За што точно станува збор.

Во 1974 година, во дворот на белградскиот Студентски културен центар<sup>vii</sup>, Марина инсталира дрвена конструкција во форма на петокрака звезда (симбол!). Конструкцијата ја исполнува со струготини што потоа ги пали, полевајќи ги со бензин. Обиколувајќи го дрвениот пентаграм, отсекува дел од косата и ноктите и ги фрла во огнот. По овие обредни постапки, Марина внимателно влегува во средината на огнената звезда и легнува со раце раширени (гест!), репродуцирајќи ја сликата на човекот од пентаграмот на Агрипа<sup>viii</sup>.

Поради недостаток на кислород и зголемена концентрација на јаглерод моноксид таа губи свест. Публиката го прекинува перформансот (кој трае речиси 90 минути), извлекувајќи ја уметницата од распламениот обрач на огнената звезда... Нели детството ѝ беше обележано со поимот „жртва“? Тогаш, што открива и каква порака праќа, оваа изведба?

Од зачуваните фотографии на „Ритам 5“, снимени за време на изведбата, се гледа дека во овој перформанс, телотот на уметницата Абрамовиќ е доведено до гранична состојба. Редуцирано до рамниште на објект, тоа е истовремено и предмет и сретство на изразување – едно хетерогено (и приватно, и јавно) тело кое не може лесно да се дефинира, оти ја прикрива (откривајќи ја, истовремено) својата слоевитост и комплексност: од една страна материјалистичката

филозофија својствена за соцреалистичкиот период на Југославија, а од друга страна спиритуалниот интерес за езотеријата, својствен за младата Марина Абрамовиќ.

Пентаграмот е моќен окултен симбол. Го претставува микрокосмосот во мислечкиот (свесен) субјект, кој им одолева на земните искушенија користејќи ги своите потенцијали. Но освен како езотерички, пентаграмот на Марина Абрамовиќ може да се толкува и низ еден психоаналитички клуч. Тој нè води до длабоките слоеви на индивидуалното... па и колективно несвесно. Сепак, за странските проследувачи на нејзиното дело, споменатиов пентаграм бил комунистичка петокрака ѕвезда која, на симболичен начин, го претставувала всушност отпорот на младата југословенска генерација против идеологијата на своите родители, испраќајќи јасна порака – дека се *жртви* на нивните комунистички идеали. Но дали, навистина, со овој перформанс Марина Абрамовиќ го манифестирала своето незадоволство (од комунистичкото минато на нејзините родители) или таа нејзина „идеолошка“ порака, криела, можеби, некаква друга мотивација, самонаметнат „тест за смелост“... или „ритуал на трансценденција“ кој го поставил нејзното телото на рамниште на несвесното?

Во биографската книга (со морбиден наслов) *Кога Марина Абрамовиќ ќе умре*, аворот Џејмс Весткот (James Westcott) ги запишал следниве зборови: „Ако за некого ѕвездата била обичен симбол на комунизмот, за Абрамовиќ таа била *архетипски симбол* на многукратни: древно религиозни и математички асоцијации, од Месопотамија, преку питагорејците, до раното христијанство и окултизмот, преку кои се обидела да ја совлада таа нивната симболичка моќ или, барем, да се соочи со неа. Би можело да се каже дека, за Марина Абрамовиќ, ‘Ритам 5’ тогаш бил, поскоро, етапа од нејзината очајничка потрага по личното, одошто исчекор кон некое политичко ослободување“ (Vestkot, 2013: 81).

Оваа констатација ме наведе на помислата дека, сечењето на косата и ноктите (како составен дел од споменатиов перформанс), би можеле да се протолкуваат и како обред на иницијација (ритуал на прочистување и регенерирање) со кој ја означила таа физичката и менталната пурификација на

своето тело, одошто израз на идеолошко влијание. Затоа ќе биде интересно, ако во контекст на оваа размислување, споменам уште еден важен податок.

Имено, таа 1974 година, во Белград дошол германскиот (прото)концептуалист Јозеф Бојс (Joseph Beuys), револуционерна личност, еден од најголемите германски уметници на XX век. Со своите амбиентални инсталации и перформанси, тој настојувал да покаже дека животот е уметност, а уметноста живот, дека уметничкото дело треба да ја отелотворува живата материја, а уметноста да го регистрира и документира протокот на енергијата, што циркулира од уметникот кон публиката и обратно. Само уметноста што ослободувала, можела да биде катализатор на општествените процеси, менувајќи ги закоравените општествени структури и норми, сметал Бојс. Неговото предавање во белградскиот Студентски културен центар бил еден од најзначајните настани во тоа време. Оставил огромен впечаток врз младата концептуална уметница и нејзиното езотерично сфаќање за уметниците како „шамани на општеството“. Затоа, тешко може да се прифати дека „Ритам 5“ бил (во тоа време) имплицитна критика на југословенската политика, зашто – ниту времето (епохата на социјализмот), ниту местото (белградскиот студентски мцентар како „културен резерват“ на млади уметници), не оделе во прилог на таа теза. Доколку, навистина, се работело за некаква „отворена провокација“ врз јавното мнение и алтернативната младина на социјалистичка Југославија, Абрамовиќ веројатно би била санкционирана. Напротив – нејзиниот перформанс бил сфатен како израз на уметничка слобода, а веќе следната, 1975 година, и почестен со наградата Седум секретари на СКОЈ<sup>ix</sup>.

Кој знае, можеби токму овој момент ќе ја разбуди нејзината „нескршлива“ волја и ќе ја трансформира во еден специфичен облик на *отпор*, можеби не толку кон етаблираната идеологија (која го обележа нејзиното семејство), колку кон сите видови *политичка неправда* во светот... Но пред да преминам на овој период од нејзиното творештво, ќе се осврнам на уште еден перформанс кој освен што има допирни точки со бунтовноста и со (само)жртвата, го отвора и прашањето за автономниот карактер на уметноста и нејзината врска со идеологијата.

**2. Thomas Lips vs Lips of Thomas** Фасцинацијата со симболот-свезда ќе најде место во уште еден перформанс на Марина Абрамовиќ. Изведен 1975 година, во Галеријата Кринцингер (Инсбрук, Австрија), „Томас Липс“ (Thomas Lips) бил целосно оригинална идеја на младата уметница, која повторно ги провоцирача границите на својата ментална и физичка издржливост.

На фотографиите што го документираат овој перформанс се гледа дека пентаграмот (на нејзиниот стомак) покажува многу поголема сличност со окултниот симбол на свездата „во форма на козја глава“<sup>x</sup>, која – барем според зборовите на Весткот – ја опседнувала младата уметница (Vestkot 2013: 94), одошто со комунистичката иконографија<sup>xi</sup> на времето во кое го извела таа својот перформанс. Затоа, би рекла дека „первертираниот“ пентаграм од нејзиниот стомак, го демонстрира, всушност, триумфот на похотата која – со „роговите“ свртени угоре – атакува кон Небото, а не „психичката драма“ на поединецот од тоталитарните режими.

За да го потврдам ова, би сакала да потсетам уште дека, пролибералната југословенска младина (на која ѝ припаѓала тогаш и Марина Абрамовиќ) се формирала во една специфична духовна атмосфера. Покрај влијанието од западната Нова левица (тогашните неомарксисти), голем впечаток врз неа оставила и постструктуралистичката теорија за знакот и значењето, тврди српскиот теоретичар на современата уметност, Мишко Шуваковиќ (Šuvaković, 2005: 468), но – најмногу, можеби – „црниот бран“ на југословенската кинематографија, особено филмот на Душан Макавеев. Посветен на Вилхелм Рајх (Wilhelm Reich)<sup>xii</sup>, изумителот на „оргонската“ (сексуална) енергија, филмот *WR: мистериите на организмот* (1971) претставувал во тоа време мошне смела критика на репресивните општества – и не само на постсталинистичка Русија и/или Титова Југославија, туку и на конзервативна Америка – кои имале пуритански однос кон слободната/телесна љубов...

Но, да ѝ се вратиме на Марина и на нејзината бунтовност. Добро е да се знае дека оригиналната верзија на овој перформанс настанала во време кога Марина Абрамовиќ не била во добри односи со својата мајка, некогашната храбра партизанка (југословенски мајор и народен херој), иако – и самата признава –

никогаш не била нежна кон себеси. Трагајќи по својата емоционална и духовна трансформација, таа често изведувала опасни потфати, искушувајќи ги физичките и менталните граници на своето сепство<sup>xiii</sup>.

Иако е повеќе од очигледно дека „уметничкиот автосаизам“ (изведен во перформансот „Томас Липс“), не открива желба за трансформација на соц-реалистичката стварност, повеќето странски проследувачи на нејзиното дело – и овој пентаграм со „козја глава“, посветен на личност со име Томас Липс (Thomas Lips) – го протолкувале како суптилна критика на „социјалистичката репресија и идеологија“. Но Марина, тогаш, воопшто не кокетирала со своето *идеолошко битие*, туку со *својата интима* (и со сексуалноста, секако), пркосејќи им не само на општествените конвенции, туку и на пуританските принципи на својата мајка. Би можело да се каже, дури и тоа, дека во овој перформанс, нагласената пасивност на „тело што трпи“ (тело рането, подложно на самопредизвикувачка болка), го тематизира и *отпорот* кон „родовото насилство“, откривајќи едно недисциплинирано уживање на жена, која упорно го провоцира „машкиот поглед“... Но, да им се вратиме на *симболите*.

Петнаесетина години по оригиналната изведба во Инсбрук, Марина Абрамовиќ повторно ќе го изведе „Томас Липс“, но овој пат во рамки на претставата *Биографија* која (во 1992 година) ќе го тематизира нејзиниот живот. Но пентаграмот со „козја глава“, ќе стане тука „комунистичка ѕвезда“, која во њујоршки Гугенхајм (2005) ќе го промени називот „Томас Липс“ во „Lips of Thomas“. Староновиот перформанс ќе трае цели седум часа и ќе вклучи неколку новитети: партизанска капа со црвена петокрака, кожени чизми и бело знаменце како симбол на мирот... Вистина, во споредба со првата (оригинална) изведба од 1974 година, оваа нема да го има стариот еротски набој, но ќе испрати јасна идеолошка порака – цела комунистичка (и)сторија во една слика...

Што ја поттикнало корекцијата на значењето во овој перформанс?

Она што треба да се потенцира овде е свеста на уметницата. Прво, дека со оваа ротирачка симболографија (од окултен пентаграм во комунистичка ѕвезда), пентаграмот од нејзиниот стомак нема да асоцира веќе на личноста Томас Липс, туку на комунистичкото (и партизанско) минато на нејзиното семејство, но можеби

најмногу на крвавиот Балкан (оној од деведесеттите години на векот, обележан со граѓанска војна во Југославија). Второ, дека стереотипното имаго што беше карактеристично за некогашните социјалистички земји, може да предизвика сега многу поголем интерес одошто „окултните траги од усните“ на езотеричниот Томас Липс. Така, благодарение на овој свесен маркетиншки потег, комунистичкиот пентаграм од стомакот на Марина Абрамовиќ ќе прерасне во голем бренд, кој – на голема врата – ќе ја врати приказната за „политичкото тело“ во уметноста.

Затоа, само накусо, како потенцијален настан – отворен и непредвидлив – *телото* на Марина Абрамовиќ ќе го засведочи статусот што отсекогаш ѝ припаѓал – последното прибежиште на театарот и театралноста. И не само како *објект* врз кој ќе ги врежува таа содржините на својот живот, туку и како *медиум* со кој ќе ги пренесува своите (задоцнети!?) но сепак моќни пораки. Прво, дека човечкото тело е *субјект на преобразби*, кој поттикнат од трансгресивната желба за ново, нерестриktivно, утописко тело, може да постигне повисок степен на егзистенција, и тоа независно од режимите што го надгледуваат, дисциплинираат и казнуваат. Второ, дека, и во иднина, сите нејзини перформанси ќе се случуваат во непосредна близина на месото и кожата, поттикнувајќи кај публиката една мистериозна оргазмичност која не само што постојано ќе ја воскреснува нејзината сензуалност, либидинозност и/или езотеричност, туку и ќе ја држи потентна „политичката драма“ на телото.

Само така, од израз на лична агонија и отпор, уметничкиот сензибилитет на Марина Абрамовиќ можече да се трансформира во конкретен, општествено-политички настан. Да видиме каков...

### **3. Валкан-барок**

Во периодот од 1997 до 2005 година, Марина повторно го преиспитува своето културно и духовно наследство, семејната историја и идеологијата на своите претци. Најпознат перформанс од тој период, секако е „Balkan Baroque“ – видео инсталација за која во 1997 година, го добива престижниот „Златен лав“ за најдобар уметник на Биеналето во Венеција.

Станува збор за импресивна изведба која со својата крвава и мрачна порака, ги возбуди тогаш европските уметнички кругови.<sup>xiv</sup> Но – само како појаснување – за да не ве збунува поимот барок во насловот на овој перформанс – не станува збор за стилот барок, туку за нешто што може да се препознае денес, како „состојба на свеста“. За што точно станува збор...

Во аголот на една мрачна подрумска просторија<sup>xv</sup>, во долго бело здолниште, седи уметницата врз планина од коски – две илјади килограми, свежо крвави јунешки коски – грижливо чистејќи ги, со челична четка, последните остатоци месо од нив. Мачнината што ја создава страотната глетка, ја надополнува една видео проекција која се пренесува на три екрански платна. На нив се одвива наратив за стаорците што се размножиле на Балканот, уништувајќи се меѓусебно. Потоа, на едно од платната, уметницата се трансформира во пеачка која од пазувите вади црвена шамија и игра. Другите две, ги прикажуваат портретите на нејзините родители: таткото во раката држи пиштол, а мајката ги затвора очите... потоа мајката-мајор пишува извештај, а таткото држи говор пред белградската студентска младина од '68-ма година...

Перформативноста на чинот „чистење коски“, кодира јасна политичка порака. Длабоко поврзана со нејзиното доживување на војната – оваа веристичка слика на (само)пурификација испишана на нејзиниот „окрвавен“ мантил, го претставува всушност колективното минато на балканските народи, по распадот на поранешна Југославија. Уметницата е нечија мајка/сестра/жена којашто посветено, речиси манично, чисти свежи коски од остатоците месо во распаѓање, самоапсорбирајќи ја нивната крв и притоа тивко пеејќи... Но, уште подлабоко, во овој несекојдневен перформанс е содржана *осудата* на војната, на одмаздата и на ресантиманот, на бруталните етнички чистења на Балканот и во светот. Како уметнички израз на болката предизвикана од страдањата, овој перформанс е, истовремено, и *отпор* кон насилствата, водени во име на која било религија или национализам.

Испратена од барокна Венеција, пораката до цивилизирана Европа ги открива и скриените аспекти на срамот: ништо не може да ја измие крвта од



рацете кои посегнале по животот, како што не може да го измие ни срамот што врз од нашите балкански лица го остави војната во срцето на Европа... Таа најдобро ги отсликува зборовите на писателката Дубравка Угрешиќ, од познатиот есеј „Конфискација на помнењето“:

„Однадвор погледнато, југословенските народи личат на збудалени гробари, кои тврдоглаво ги зацврстуваат мрачните стеретотипи... Во нивниот репертоар спаѓа и тоа, дека тие народи, во текот на својата историја, не се занимавале со ништо друго, освен со закопување и откопување човечки коски, од безимени колективни гробници, небаре мрачен залог за *посветла* иднина... Со чинот на ископување и оплакување, како и со чинот на закопување без погребни ритуали, овие народи сè уште се вртат во ѓаволовиот круг, не успевајќи да излезат на крај со своето минато, а камо ли со сегашноста и иднината“ (Ugrešić, 2002: 284).

#### 4. Сметајте на нас

Уметноста не е одраз на непосредната стварност, туку е одраз на идеологијата во која живее и на која алудира, вели Алтисер (Louis Althusser). И вистина, уметноста е дел од идеолошката сфера, но строго погледнато таа не е идеологија. Ниту пак е нејзин толкувач. Уметноста е спонтано *доживување* на идеологијата и на *нејзиниот однос* кон светот...

И циклусот перформанси од 2003 година е инспириран од комунистичката идеологија и крвавите случувања на Балканот. Има метафоричен наслов – „Сметајте на нас“ (Count on Us). Двесте и дваесет деца облечени во црно, формираат петокрака звезда. Уметницата стои во средината на петокраката, држејќи човечки костур пред своето тело...

На своето тело...

Некои уметнички изведби имаат наративна гледна точка која од публиката бара активно учество во процесот на разбирањето. Но, да се гледа *нешто*, не значи, истовремено, и да се разбира *тоа* што се гледа. Понекогаш „гледам“ е спротивно на „знам“, вели францускиот филозоф Жак Рансиер (Jacques Rancière). Свесен дека публиката, не секогаш, е запозната со процесот на настанувањето на уметничкото дело (понекогаш дури не го знае ни реалениот контекст на неговото

случување), Рансиер смета дека врз гледачот/спектатор треба да се изврши конкретно влијание, така што ќе биде оттргнат од фасцинацијата што врз него ја оставил спектаклот, кој го парализирал, одземајќи му ја способноста за критичко расудување.

„Да се биде набљудувач, значи, истовремено, да се биде одвоен од способноста да се знае и од можноста да се дејствува“ тврди Рансиер (2010; 5). Во книгата *Еманципираниот набљудувач* (*Le Spectateur émancipé*, 2008) тој го разгледува и прашањето како да се укине дистанцијата меѓу спектаторот и делото. Со оглед на тоа дека перформансите на Марина Абрамовиќ бараат „еманципирана“ публика, сметам дека е важно она што го вели Рансиер: на набљудувачот/спектатор треба да му се понуди енигма чија смисла самиот ќе треба да ја одгатне. Така мотивиран, од статус на пасивен набљудувач, тој би можел да премине во „научен експериментатор“ кој ќе ги забележува феномените, трагајќи по нивните причини (Ransijer, 2010: 7).

Вистина, контекстите се многубројни и неограничени, но зна(ч)ењата не се... Ќе се задржам затоа на еден перформанс од 2005 година.

### ***Балкански еротски еп – политички (не)коректни митови***

Само неполн месец по циклусот перформанси, насловени „Седум лесни парчиња“ (Seven Easy Pieces), изложен во Музејот Гугенхајм во Њу Јорк, Абрамовиќ го претставува во Милано проектот „Балкански еротски еп“ (Balkan Erotic Epic). Со него ја разоткрива семиотиката на балканските епови *за крвта* и *за потеклото*.

И овој перформанс го третира времето кога оживеаа политичките митови и негативните балкански стереотипи. И во него, Балканот е поделен на два (спротивставени) концепта: од една страна примитивната бруталност на балканскиот маж, а од друга страна, наивниот еротизам на балканската жена. Демонстрирајќи го паганскиот принцип на плодноста, во нејзиниот „Балкански еротски еп“<sup>xvi</sup>, голи мажи општат со ливади, бујни жени повикуваат дожд, а таа – лице прекриено од коса, небаре глава свртена за 180 степени – на ироничен и

самоказнувачки начин, се обидува да го даде одговорот на атаквистичката поврзаност со земјата и потеклото.

Лесно може да се заклучи дека, двата „балкански“ проекта (и *барокно-крвавиот* и *еротски-епичниот*) го претставуваат, всушност, амбивалентниот идентитет на Марина Абрамовиќ, нејзиниот удвоен поглед: од една страна, таа е интернационална уметница која го напуштила Балканот, набљудувајќи го (однадвор) неговото самоуништување, но – истовремено – таа е локална балканска жена-уметник, која постојано го репродуцира автодеструктивниот карактер на родното поднебје... Небаре *мост* меѓу светската и балканската уметничка сцена.

Како велеше Жак Рансиер, политичкото читање на минатото го вклучува и субјективниот одговор на тие што, не секогаш имале директен удел во политиката...

### ***Осум лекции за празнина... со среќен крај?***

Некои уметнички изведби (и дела) знаат да продрат во јавноста, тематизирајќи и/или провоцирајќи важни општествени и политички прашања. Централен пунктум меѓу уметничката интервенција и политичките теми, е распределбата на видливото и невидливото, како своевиден *настан*...

Во 2008 година Марина Абрамовиќ прикажува во Европа уште едно свое дело. Насловено „Осум лекции за празнина со среќен крај“ (Eight Lessons on Emptiness with a Happy End), овој проект е видео инсталација, снимена во Лаос. Трае 26 минути и нема линеарна нарација. Тематски е блиска до перформансот „Сметајте на нас“ од 2003 година.

Започнува со слика на водопад и свето дрво, но потоа говори за војните, убиствата и деструкциите во Лаос. Видео инсталацијата изобилува со архетипски сцени на воинствени сценарија во кои учествуваат деца, и слики од природата кои будат асоцијација на духовниот живот во Лаос. На крајот е прикажана сета пустош во овој дел од светот... Природа без луѓе.

Случајно забележаните сценарија на детски „воени“ игри, предизвикуваат кај Марина сочувство и одговорност, па таа решава да се позанимава со нив, за да

постигне катарза кај гледачите на ова видео, будејќи чувство на емпатија. Во основа, и во ова видео, акцентот е ставен на прекумерната доза насилство во светот, но најмногу на прашањето: каков погубен ефект оставаат врз свеста на децата, сликите со насилство што нецензурирано протекуваат во нашите домови, не само преку медиумите и/или вестите, туку и преку воените и кунг-фу филмовите што се гледаат за забава, секаде во светот. Ете и во Лаос, каде што – и покрај нагласената сиромаштија – повеќето семејства имаат сателитски антени, поголеми дури и од нивните куќи.

Видеото е пропратено со серија фотографии, насловени „Фамилија“<sup>xvii</sup> (The Family). А на нив – екстреман контраст од детска невиност и смртоносно оружје. За Марина Абрамовиќ тие се специфичен мemento: „Ме потсетуваат на моите родители. Денџе често одеа во воена униформа, а ноќе спиеја со оружје под креветот“, вели таа во едно свое интервју

Според Фредрик Џејмисон (Fredric Jameson), теоретичар на книжевноста и културата, поимот „когнитивно мапирање“ е метафора за процесот наречен „политичко несвесно“. Поточно, модел за поврзување на нашата најинтимна локалност (индивидуалниот животен пат) и најопштата глобалност (суштинските одлики на политичкото во светот). Фотографијата тука има огромен удел. Како репрезентативен медиум, таа покажува, не раскажува!, но го прави тоа (по)кажувајќи го дури и непо-кажливо-то... нашето внатрешно битие. А кога тоа, незабележително ќе премине во слика, таа ги надминува и книжевните конвенции...

Сè може да биде предмет на фотографирање. Дури и најсериозните моменти од животот на луѓето: нивните стравови, воените кошмари, семејните драми... На фотографиите, луѓето ги гледаме такви какви што себеси никогаш не би можеле да се видат: замрзнати во мигот на сегашноста која станала вечност, небаре дводимензионален симбол или кодиран текст, чие значење може да се толкува на различни начини.

Фотографиите се просирен извештај за реалноста, тврдеше Сузан Сонтаг (Susan Sontag). Може да бидат документарен запис (класичен визуелен извештај за некој уметнички проект или концептуално дело), но и предмет на уметничка

визија која артикулира одредена идеја, надминувајќи го секундарниот карактер на сликата како репродуктивен медиум. Но – за да опоменат или да обвинат (или, евентуално, да влијаат врз однесувањето), фотографиите мора да шокираат<sup>xviii</sup>. Како во оваа страотна убавина<sup>xix</sup>. Девојчиња со црвени обравчиња спијат под розови јорганчиња, во воени униформи, со автоматски пушки, сонувајќи розови сништа, додека на нивните чела светкаат ласерски зраци од снајпер... *Dangerous Games*<sup>xx</sup>.

Како и повеќето фотографии од лаошкиот циклус на Марина Абрамовиќ, и оваа запрепастува и шокира. Но, зарем таа *terribilità*, не е истовремено и предизвикувачки убава, би прашала Сонтаг? Не испраќа ли таа, до нас, измешани сигнали... И колку долго останува во нас тоа чувство на сожелување и гнев?

За фотографиите кои се помалку естетизирани, се мисли дека се и помалку манипулативни, но многу „наместени“ фотографии („дури и ако се од нечист вид“), станале историски докази. Сепак, кога – претставени на фотографија – застрашувачките нешта од животот изгледаат толку прекрасно, најмалку што може да се каже за нив е тоа дека се *надреални* – „грозничав еуфемизам зад кој се крие срамната претстава на скриената убавина“ би рекла Сонтаг (2006: 78).

Но, зошто токму Лаос и лаошките деца?

Во почетокот на 2006 година, Марина Абрамовиќ патува низ северната провинција Луанг Прабанг, кон некогашна кралска резиденција (денес под заштита на Унеско). Случајно забележува група деца како си играат со дрвени пушки. Ништо небично, и ние ги имитиравме *Отпишаните*<sup>xxi</sup>, но жестокоста присутна во игрите на овие деца, ќе биде доволен мотив тие да станат фабула во нејзината уметничка инсталација.<sup>xxii</sup>

Од каде таа бруталност кај лаошките деца кои ете, „смртно сериозни“, си играат воени игри?<sup>xxiii</sup> Одговорот не е само во последиците од граѓанската војна<sup>xxiv</sup>, туку и во насилството, сè уште доминантно присутно во медиумите на Луанг Прабанг. И сето тоа во контрадикција со спокојот на будистичката филозофија во Лаос.<sup>xxv</sup>

Затоа, за уметничките фотографии на Марина Абрамовиќ не важи изразот „вака било“, туку „ова е одглумено/изрежирано“. Таа се занимава со

документирање на стварноста и затоа ги *режира* своите фасцинации, спакувани во моралната и естетската компонента на фотографијата, како своевиден „медиум на изразот“. Нејзините уметнички фотографии како да воведуваат нов вид етика – „етика на погледот“, би рекол Фуко – која опоменува дека окото на уметникот-фотограф треба да биде непогрешливо и надмоќно во селектирањето и уредувањето на *тоа* што Другите „треба да го видат“.

Несомнено, естетското во фотографиите на оваа уметница е она што „личи на реалното“, па нејзините уметнички визии го постигнуваат она нужно дефокусирање (или ако сакате рефокусирање) во видното поле на набљудувачот. Така, од естетската се префрламе на етичката димензија на фотографијата, која на местото од невиноста карактеристична за детските „воени“ игри, ја испорачува пред нас нашата сопствена смрт. Би рекла дури, дека фотографиите со лаошките деца на Марина Абрамовиќ се специфичен *ready made* – еден „психотичен реализам“, кој тривијалното постоење го придвижил кон уметноста. А таа и самата станала стварност, прегрнувајќи ја идентификацијата. И веќе не е миметична, зашто, престанала да имитира – удуралки нè директно в лице и предизвикувајќи во нас одбивност, nelaгода, страв...

Споменав дека насловот на споменатава видео инсталација, „Осум лекции за празнина со среќен крај“, асоцира на традиционалниот будистички поим. Иако често погрешно разбираен, будистичкиот концепт на *празнината* пренесува, всушност, оптимизам. Води до „празнење на умот“ или до катарза (едно морално прочистување постигнато благодарение на процесот наречен *согледување*). Но, со овој видео-перформанс – како своевиден шаман (можеби оној од теоријата на Јозеф Бојс) – Марина Абрамовиќ ну нуди можност за прочистување на духот. Имено, финалната сцена од видеото ги покажува лаошките дечиња како го фрлаат оружјето во оган. Во таа смисла, како чин на олеснување, гледачите на ова видео доживуваат ослободување – како да станале дел од некој шамански ритуал за прочистување на духот – прегрнувајќи ја „празнината“ на будистичката филозофија...

#### 4. Заклучок

И за крај – како (ре)креативно патување низ сопствената траума – перформансите на Марина Абрамовиќ, несомнено, нè соочуваат со (не)познати етички предизвици. Но, не само како слики на уметничка иницијација, туку и како потврда за изострената свест на уметницата која одамна сфатила дека, бруталноста и насилството, не се само обична медиумска вест. Свесна за болката и страдањата, за насилствата од секаков вид (верски, етнички, сексуални, политички), уметноста на Марина Абрамовиќ речиси инсистира на една глобална солидарност со обесправените во светот. Зошто? Едноставно затоа што, без „етиката“ на еманципираниот поглед, патетичното солидаризирање со жртвите на злото, е псевдоетичка бесрамност...

### Литература:

- Acamovic, Milica. 2016. *Fresh Meat Rituals: Confronting the Flesh in Performance Art*, Unpublished Master thesis. Kansas City: University of Missouri.
- Henman, Samantha. 2013. Reading Marina Abramović's Performance Art as a Feminist Act, *Concordia Undergraduate Journal of Art History*, CUJAH accessed on 01/18/2013.
- Vestkot, Džejms. 2013. *Kad Marina Abramović umre: biografija*, Plavi jahač, Beograd
- Шекнер, Ричард. 2009. *Теорија на изведбата*. Скопје: Напрес.
- Šekner, Ričard. 1992. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Ransijer, Žak. 2010. *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd: Sveske.
- Rancière, Jacques. 2014. „Estetska dimenzija: znanje, politika, estetika“, *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizuelne umjetnosti*, 1-2, 98-107.
- Rancière, Jacques. 2013. „Raspodjela osjetilnog – estetika i politika“, *Up-underground: časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, 112-117.
- Sontag, Suzan. 1982. *Eseji o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC.
- Lehmann, H.T. 2004. *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/Tkh.
- Goldberg, RoseLee. 2004. *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb: Test!, Urk.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1978. „Tijelo kao izraz i govorna riječ“, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Šuvaković, Miško. 2001. „Paragrami tela/figure“, *Filozofske igracke teatra* (rukopis knjige), Beograd: Centar za novo pozorište i igru.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky-Zagreb and Vlees & Beton-Ghent .
- Pešić, Nikola J. (016. *Okultura u poetici Marine Abramović* (doktorska disertacija), beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Weil, Harry J. 2013. „Marina Abramovic: Reperforming Body Art“, *Reperformance: Re-creating and Reinterpreting Performance Art's History* (Dissertation), Stony Brook University, 121-148.

---

<sup>i</sup> Текстот е адаптирана верзија на презентацијата од 20 февруари 2015 година, одржана пред студентите на УКИМ, а во рамки на проектот Слободна академска зона (составен дел од движењето на Студентскиот и Професорскиот пленум) како протест против воведувањето на неапликативниот Предлог-закон за високо образование во Република Македонија.

<sup>ii</sup> Етаблиран во Соединетите Американски Држави (во шеесеттите години од XX век), бихевиористичкиот боди арт се појави како резултат на запоставувањето и маргинализирањето на телото, означувајќи го враќањето кон ритуалните сепства на човекот и разоткривајќи ги општествените норми и табуи.

<sup>iii</sup> Види <http://www.jutarnji.hr/vijesti/svjetski-eskluziv-marina-abramovic-intimna-ispovijest-najtrazenije-umjetnice/1361823/>

<sup>iv</sup> Или уште попрецизно, нејзината уметност е рефлекс на противречностите што ги носела самата во себе, од периодот на детството: отпор кон високите функции што во социјалистичкиот режим ги извршувале нејзините родители и емоционалната врска со баба си, една сосем спиритуална жена, искрено посветена на православната религија.

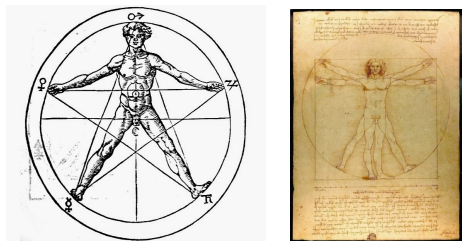
<sup>v</sup> Иако бил традиционален сликар, Хегедушиќ поттикнувал експериментирање кај своите студенти. На нивните чајанки често доаѓал и хрватскиот книжевен маг Мирослав Крлежа. Како исклучителен поборник на индивидуализмот во уметноста, тој никогаш не успеал да се поистовети со социјалистичката идеологија, навлекувајќи го гневот на ортодоксната левица. Неговото предавање за окултното кај Парацелзус ја фасцинирало младата Марина Абрамовиќ.

<sup>vi</sup> Види <http://www.seecult.org/galerija/galerija-umetnika/marina-abramovi%C4%87/marina-abramovic-biografija>

<sup>vii</sup> Во времето на социјализмот, за авангардната југословенска младина, младинските културни центри (како оној во Белград, на пример) беа најатрактивните и најкосмополитските уметнички простори.



<sup>viii</sup> Хајнрих Корнелиус Агрипа е германски окултен филозоф од 15 век. Заедно со Парацелзус, тој е еден од најпознатите средновековни алхемичари. Неговиот пентаграм ги претставува човекот и микрокосмосот. Ја симболизира заштитата од негативните сили и помага во откривањето на вредностите, во стекнувањето внатрешен мир, среќа и задоволство. Агрипиниот пентаграм заправо е варијанта на Витрувијанскиот човек (гола машка фигура со раширени раце и нозе во две положби, впишани во круг и квадрат), претставена 1487 година од Леонардо да Винчи, кој врз основа на скиците за човечките пропорции (пропишани од староримскиот архитект Витрувиј во I век п.н.е.), се обидел да воспостави врска со природата.



Пентаграмот на Агрипа    Витрувијанскиот човек на Давинчи

<sup>ix</sup> Кратенка за Сојузот на комунистичката младина на Југославија.

<sup>x</sup> Види <http://3.bp.blogspot.com/-PBbCtT6FNdU/VJ26xGACdtI/AAAAAAAAAV8/4yejHK7hDMY/s1600/Baphosimb1.jpg>

<sup>xi</sup> Присутна во сите школски книги и учебници, во медиумите, насекаде, комунистичката иконографија навистина беше (пре)доминантна, па можеби и може да се толкува како некаков симбол на „рестрикција и контрола“ од кој младата уметница сакала да се ослободи. Сепак...

<sup>xii</sup> Фројдов ученик, психоаналитичар и критичар на општеството, член на Комунистичката партија на Германија. Сметал дека сексуалната еманципација и оргазмичката потенција се најважните критериуми за психофизичкото здравје на човекот. Автор е на книгите „Сексуална револуција“ и „Масовната психологија на фашизмот“. Тврдел дека фашизмот е последица на сексуалната репресивност, а комунизмот – своевиден „црвен фашизам“.

<sup>xiii</sup> Уметницата со жилет исцртува пентаграм околу својот папок, изведувајќи уште една автосадиистичка постапка – флагелација.

<sup>xiv</sup> Види <https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/>

<sup>xv</sup> По малку скандалозно, но ете – пред отворањето на Биеналето во Венеција, Марина Абрамовиќ побарала да го изложи својот перформанс во српскиот (тогаш југословенски) павиљон, но била одбиена со образложение дека не живее и не работи таму. Културниот центар на Венецијанското биенале понудил компромис. Ѓ предложил да настапи во рамки на изложбата *Future Present Past*. Бидејќи ниту еден уметник не ги прифатил подрумските простории за изложување на своите дела, тие совршено се вклопиле во концептот (и контекстот) на нејзиниот *валкан* „Balkan Baroque“.

<sup>xvi</sup> Види <https://www.youtube.com/watch?v=YjCR0vU6144>

<sup>xvii</sup> [http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/the-family-i-a-X1Q5rmB2qXUOoDW-1gYA\\_w2](http://www.artnet.com/artists/marina-abramovic/the-family-i-a-X1Q5rmB2qXUOoDW-1gYA_w2)

<sup>xviii</sup> „Колку долго? Дали шокот има рок на траење?“, прашува Сонтаг (2006: 82-83).

<sup>xix</sup> Види <https://curiator.com/art/marina-abramovic/the-family-iii>

<sup>xx</sup> Статистиката кажува дека, во повеќе од дваесет земји во светот, токму децата, мобилизирани во бунтовнички групи или владини сили, се директни учесници во разни вооружени конфликти, изложени на ужасни насилства и страдања. Вистина, играта на лаошките „воени“ дечиња (кои зрачат со волшебна невиност) е уметничка, концептуална фикција, но речиси сите фотографии од циклусот „Опасни игри“ се исклучително вознемирувачки. И без оглед дали се случуваат во Лаос,

---

Камбоџа, Палестина, Авганистан, Сирија, Ирак, Босна, Египет, Украина, тие предизвикаат сочувство и страв.

<sup>xxi</sup> Култна партизанска серија на југословенската кинематографија, од седумдесетите години на XX век.

<sup>xxii</sup> Види [http://3.bp.blogspot.com/-fi5QSG-](http://3.bp.blogspot.com/-fi5QSG-GpG0/UngfmO5Cbul/AAAAAAAAAE6Q/FwPVf420k8k/s1600/ABRAMOVICFamily_2.jpg)

[GpG0/UngfmO5Cbul/AAAAAAAAAE6Q/FwPVf420k8k/s1600/ABRAMOVICFamily\\_2.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-fi5QSG-GpG0/UngfmO5Cbul/AAAAAAAAAE6Q/FwPVf420k8k/s1600/ABRAMOVICFamily_2.jpg)

<sup>xxiii</sup> Види <http://browneyedhippie.blogspot.com/2013/11/the-quiet-in-land.html>

<sup>xxiv</sup> Како составен дел од студената војна во Индокина, граѓанската војна во Лаос – која траеше од 1953 до 1975 година, паралелно со војните во Виетнам и Камбоџа – беше резултат на дваесетогодишен воен конфликт меѓу комунистичка герилска организација и кралската влада на Лаос. Во историјата на светските војни, запишано е дека Лаос е најбомбардираната држава на светот. Имено, во обидот да го задржи комунизмот само на територијата на Виетнам и да го спречи неговото проширување, Соединетите американски држави, за девет години, врз Лаос фрлија повеќе бомби одошто за време на Втората светска војна. Не се знае колку луѓе страдаа во тие бомбардирања... Велат дека биле употребени половина тон експлозив по глава на човек. Тоа е исто како за време од 9 години, секои 8 минути, еден авион да испушта товар бомби. Парадоксот е во тоа што Американските воени сили никогаш официјално не го потврдија своето учество во оваа валкана војна. Перверзијата оди дотаму што, по потпишувањето на Женевската конвенција, Лаос беше прогласен за независна држава, па тие мораа да го напуштат, иако продолжија да партиципираат со својата воена армија, како да се работи за невладина мировна организација. И додека Виетнамците не се ни обидуваа да го скријат своето присуство во Лаос, американските воени пилоти, во фармерки и карирани хавајки продолжија да бомбардираат... Денес е Лаос една од најсиромашните земји во светот.

<sup>xxv</sup> Види [http://www.thequietintheland.org/limited\\_edition\\_portfolio.php](http://www.thequietintheland.org/limited_edition_portfolio.php)

Damjanoski, M. (2019). Women Finding Their Voices in the Symbolic Order of American Society. *Vermilion Journal* 5, 33-41.

## **Women Finding Their Voices in the Symbolic Order of American Society**

**Milan Damjanoski**

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje

The aim of this article is to show the struggle of women from various cultural, ethnic, race and sexual backgrounds to find their voices amid the confines of the Symbolic Order of contemporary American society. Through the medium of language, society imposes and perpetuates the roles which its members have to accept and abide by. Due to the fact that the Symbolic Order and language as its articulation are male-centred, they serve to entrap women in roles which define them in accordance with the dominant logocentric concepts. They are forced into mimicry, having to use an alien voice, while theirs is forced into the background, into the "semiotic". The autobiographical works by Maxine Hong Kingston, Audre Lorde and Minnie Bruce Pratt present us with the social, gender, sexual and racial prejudices, struggles and obstacles they had to go through in American society, but also with a powerful set of strategies to find and express their voice and identity in life and literature.

**Keywords:** American society, Lacan, symbolic order, issues of representation, feminism, women's writing

The world is a highly complex, intricate and structured maze of symbols and rules which determine and order the way we lead our lives. It is a tangled labyrinth, consisting of corridors that have been built long before we were born. These paths are surrounded with walls, constructed by rules, bans, taboos which mark the direction in which the system wants us to be headed. Even though we might not be aware, we thread through this maze every day, trying to follow the right path which has been set for us. We move along those conventional lines, but there is always a nagging feeling at the back of our minds that there is something outside those walls. This disconcerting feeling has permeated the intellectual thought of the 20<sup>th</sup> century and led to some of the most important ideas and concepts of our contemporary culture. One such advance was achieved in the field of psychoanalysis, mainly through the revolutionary ideas of Sigmund Freud who delved into the then still unknown territory of the unconscious. His findings helped set the scene for most of the prevailing theories which still dominate the landscape of linguistic and literary discourse. One of them was introduced by one of the most influential followers of Freud, Jacques Lacan. It is his theory of the Symbolic Order which informs and serves as a catalyst for much of the theoretical work of the French feminists.

According to Lacan, through the agency of language the place of the subject in the Symbolical Order “is already inscribed at birth, if only by virtue of his proper name” (in Mills at. Al., 1989: 158). In order for the subject to enter the Symbolic Order, it has to suppress certain elements of the Imaginary which are not acceptable or expressible within the discourse of the Symbolic Order. Thus, the identity of the subject is formed. However, this identity and selfhood, according to Lacan is inherently male, which is also confirmed by his claim that the basic law which governs the Symbolic Order and provides its semantic apparatus is the appropriately named Law of the Father. As a consequence of this, following the reading of Lacan by Kristeva, the feminine is distinguished as negativity and all its constituting elements which are not compatible with the male-based Symbolic Order are banished to the realms of the Imaginary. It is in this area of the unconscious which Kristeva calls the “semiotic” where the feminine is located and where it is “*accessible in patriarchal discourse only at the point of contradiction, meaninglessness and silence*” (Mills at. Al., 1989: 157). That is why “a

woman who 'refused' to enter the Symbolic Order through language would remain unsocialised, psychotic and autistic" (Mills at. Al., 1989: 158). All this has led Luce Irigaray to take up a more radical position towards the logocentric and reductive tendencies of Lacan's theory. She calls for rejection of "all great systems of opposition on which our culture is constructed" (Mills at. Al., 1989: 160), because they are instruments of exploitation and negation. Convinced that the feminine cannot be articulated in the existing structure of language, she is advocating the advent of a new language created by writing women which would enable them to express the feminine, an "*écriture féminine*". This new discourse would be fluid and it would decentre and put all fixed meaning into question, thus contributing to redefine and restructure the Symbolic Order.

This was just a short overview of the positions of the two best-known representatives of French Feminism, Julia Kristeva and Luce Irigaray. Even though this was just a laconic representation of their complex theories, it serves as a sufficient indicator of the obstacles and barriers which women are faced with and which are inherent to the primary and essential component of culture and society – language. The severity of this problem is compounded by the fact that language is the main medium through which all abstract concepts and ideas of culture and society are articulated. Through the medium of language, society imposes and perpetuates the roles which its members have to accept and abide by. Due to the fact that the Symbolic Order and language as its articulation are male-centred, they serve to entrap women in roles which define them in accordance with the dominant logocentric concepts. They are forced into mimicry, having to use an alien voice, while theirs is forced into the background, into the "semiotic". In the following pages, I intend to show the struggle of women from various cultural, ethnic, race and sexual backgrounds to find their voices amid the confines of the Symbolic Order of contemporary American society.

## **Analysis**

The first example comes from *The Woman Warrior* by Maxine Hong Kingston, an autobiographical account of the struggle to find her identity between the two conflicting cultures which mark her life. She is torn between her native Chinese culture and

tradition embodied in her family and the adopted American culture into which she is born. This is best exemplified in the fact that the Chinese character for “I” has seven strokes, and the English character has only three strokes. English, which she is forced to use to construct her identity in the USA, does not allow her to fully express the whole breadth of her identity. It forces her to enclose it into those three meager strokes, which constitute her American identity. Her Chinese identity remains forever hidden, just as is the case with the millions of Chinese immigrants who never give their real names to the authorities. This is also illustrated by the fact that she is silent and withdrawn at her American school, while open and communicative within the confines of the Chinese school and language. The Chinese are also branded with the derogatory expressions such as “gooks”, “chinks”, etc. This shows the repressive characteristics which the official language can have as the embodiment of the official cultural and social system.

Besides the issues that arise from her position as an immigrant, her plight is intensified by the position she has as a woman in the two cultures. Both cultures are patriarchal and both have fixed roles for women which are clearly set out in both languages and cultures. In Chinese culture, a birth of a boy is considered to be a fortuitous event, while the birth of a girl is an unhappy occurrence. There are even cases when the baby girl is killed, abandoned, or even sold in the market. This convention is best epitomized in one of the Chinese words for the female “I” – which also stands for a slave. We can see here a fundamental example of the position assigned to women in patriarchal Chinese society, which has solidified and integrated those concepts and ideas within its ancient myths, stories, philosophies and ultimately within its language. Even Confucius said that a husband may kill a wife who disobeys him. This maxim is best illustrated in the destiny of the author’s aunt in China, she is lynched by the villagers because of adultery and later erased from the memory of her family, pushed into the unconscious, always to lurk behind their words and memories. This repressive influence of her Chinese background is symbolized by the cutting of her tongue by her mother when she was a baby, in order to enable her to speak more fluently, and yet achieving quite the opposite.

The second conflicting influence in her life is American culture, which on first glance provides more liberating and democratic opportunities, but under the surface it is

still deeply rooted in patriarchal misogyny. The appropriate role and vocation for women in the USA is that of a typist. In her social communication, she is forced to take up and invent an American feminine speaking personality in order to be accepted and attractive to the opposite sex. "American-Chinese girls had to whisper to make ourselves American-feminine" (Hong Kingston, 1976: 172). As it can be seen, neither of those languages enables her or provides her with the means to express her femininity and individuality. This is succinctly put in the following sentence: "I push the deformed into my dreams, which are in Chinese, the language of impossible stories" (Hong Kingston, 1976: 87). Her identity is pushed into the realm of the semiotic, from which she is forced to provide the building blocks of her identity. She finds that in the ancient story of Ts'ai Yen, who was captured and lived among barbarians, but who eventually found her voice in songs which echoed in the desert. Following that example, the author finds her voice in writing, ready to find expression of herself and her femininity in literature, to try to redefine and rewrite the Symbolic Order.

Another example of the constraints imposed by language and society can be seen in another autobiographical novel written by Audre Lorde. The title itself *Zami: A New Spelling of My Name* indicates the author's need to rewrite and reshape her place within the system which is outlined by the name given to her at birth. This name is not sufficient to encapsulate and express the overall complexity of her subjectivity, in terms of the fact that the system does not allow her to express the whole specter of her gender, ethnic, cultural and sexual background. Her position as a woman in American society is further beleaguered by her Caribbean origin, black skin and most of all, by her homosexual orientation. All these aspects of her identity would ideally serve to enrich and empower her as a person, but the rigid structure of the social order predicated on male Caucasian heterosexual dominance does not allow such complex identities within its economy of expression. Audre Lorde is confronted with this rigidity from her first days at school, when she is even punished for her creativity when she brings homework which is deemed too advanced for her age. Even though she knows how to spell her name, the school, which is the main institution for introduction and perpetuation of the rules, codes and symbols of the predominant society, condemns any such expressions of creativity and individualism if they don't fall within its parameters and standards.

Throughout her life, she has to struggle with the expectations and roles set out by society and this is reflected in the book.

The whole novel is a journey to find her own voice, to construct her own identity. It is journey of maturation, a rite of passage which takes her through various trials and tribulations. These trials and tribulations shape her thoughts and experiences, starting from the painful introduction into the male world of sexuality through rape, and later through the socially abhorred deed of abortion which comes as a result of a socially frowned upon relationship with a white boy. Later, she has to go through a series of menial jobs which society deems appropriate for the status and education she has attained. Throughout, she strives to find ways to express her sexuality and femininity, in a culture which denounces any forms of sexual expressions that fall outside of the assigned conventions. This journey even takes her outside the borders of the USA, to Mexico, in an attempt to escape and start over in a new environment, in a new culture. However, every society has its own boundaries and rules. Even the gay community, both in Mexico and in the USA, has drawn the lines in the sand which the waves of individuality and self-expression are not to erase. They have also defined the acceptable roles of butch and femme, the accepted game of roleplaying. However, like the broader society they are also strictly divided along racial lines. This prejudice is even formalised and expressed through the derogatory terms used to brand those that dare cross the strict boundaries, calling them AC/DC or Ky-Ky (a term for prostitutes). The whole situation in which the author finds her self in is succinctly described by the following passage:

*Downtown in the gay bars I was a closet student and an invisible Black. Uptown at Hunter I was a closet dyke and a general intruder. Maybe four people altogether knew I wrote poetry, and I usually made it pretty easy for them to forget.* (Lorde, 1994: 179)

Yet, finding herself in an environment which denies her true expression, she does not buckle. The events, blows and hardships mixed with her various lovers all leave a trace, but they also help her construct her identity. With the help of the catalytic relationship she has with a woman named Afrekette, she is finally able to appease and integrate all



the various aspects of her personality. Through the symbolic rewriting and changing of her name into Zami, she brings together her Caribbean past, her American present and her sexual orientation. “Zami. A Carriacou name for women who work together as friends and lovers” (Lorde, 1994: 225). Zami – a new word which finally encompasses all of her being. Zami - an example of “écriture féminine” which redefines the rigid codes of the Symbolic Order.

The issue of representation and expression within the realms of society and language is most explicitly dealt with in another autobiographical book, *S/HE* by Minnie Bruce Pratt. Throughout the autobiographical short stories and essays that comprise this book, she discusses and argues about the roles in which society, through language, posits us primarily in terms of gender and sexual orientation. In the essay titled “Gender Quiz” she provides the example of the compulsory heterosexual quiz in high school with two possible answers: straight or gay. The answer decides your position in society or as the author so succinctly puts it “one choice would lead us out of the maze into adulthood, the other directly to hell” (Pratt, 1995: 13). The Symbolic Order does not allow for anything that is positioned outside of its boundaries to be represented. The boundaries of heterosexuality strengthen all other social institutions, such as gender, race, class, etc. Everything else which falls outside of those boundaries, as Kristeva argues, is repressed into the “semiotic”, without any form or means of articulation. The author questions the binary forms of representation of gender, masculine and feminine. This issue underlies most of the book, as she often asks: “How many ways are there to have **gender** – from masculine to androgynous to feminine?” (Pratt, 1995: 15). She is bereft of words and ways to express her relationship with another woman who, in her own words, transgresses the boundaries of gender and thus is *transgendered*. The officially sanctioned language doesn’t provide the means for an elaborate examination and understanding of one of the essential components of our identity. During her discussion of the history and development of the feminist movement during her youth, she provides a short, but powerful critique of the established practices of culture and language:

*We carried with us many of the negative assumptions and values that the larger culture had assigned to **woman, feminine, man, masculine** – ideas that served to limit women's behaviour and to prevent examination of how "masculinity" and "femininity" are not the basis of sex, race and class oppression. (Pratt, 1995: 18)*

This process of deferral of the real meaning is constantly at work in the world, thus diverting the energy and attention of the subjects of the oppression from the methods and effects of their subjugation. They are left to wander in the maze of symbols and meanings which never lead to anything but to the destination preordained by the system. As Minnie Bruce Pratt says in the short story *Rock*: *"I am a woman embedded in the sediment of a culture hardened to stone"* (1995: 43). However, she decides not to remain in that petrified state and proceeds to undertake a revision and redefinition of the practices of repression embedded in culture and language. That is carried out either through the process of mimicry, as defined by Irigaray, embodied in the undermining of the binary opposition of male and female by her lover, or through the rewriting and redefining of language and its terms used for positioning and locating that division. This can be explicitly seen for the title itself *S/HE*, where a process of transformation and recoding of the personal pronouns that define the opposition between the masculine and the feminine is applied. She is trying to formulate a term which would be appropriately expansive and fluid, so as to provide ample space for their fluid identities to be expressed. As part of this process, she is also trying to redefine other terms which sanction the official practices of the patriarchal society such as man, woman, husband, wife, sex, lust. Through the semantic deconstruction of these terms and through the infusion of new meaning into their structure, she is composing and writing the text that would constitute the new discourse of her identity. A new Symbolic Order which would be flexible enough to allow growth and modes of self-expression.

## **Conclusion**

The structures and rules that govern human society very often are invisible to the ordinary gaze and remain hidden under the surface of everyday life. The representatives of French feminism, following upon the work of their male French colleagues Lacan, Derrida, and Foucault, set out to uncover those hidden structures and bare them to the

naked eye. They undertook the immense task to analyze and explain the underlying oppressive processes within society, culture and language which permeate the social interaction between people in general and men and women in particular.

I drew from their work in my analyses of the three books written by American female authors, using Kristeva's concept of the "semiotic" and the radical undertakings of Luce Irigaray directed towards the creation of "*écriture féminine*". These concepts have been of great help in charting and explaining the issues with which the authors were faced and the methods that they used in dealing with their specific literary and empirical problems. The limited scope of this paper only allowed me the space to sketch out certain aspects of their works, but nevertheless it is an adequate starting point to provide an outline of the main characteristics of the issues that we all, but women in particular face in our contemporary society. This is an issue which is yet to be resolved in a satisfactory manner and we all have to strive to further improve the situation. The discussion must never cease.

## References

- Bruce Pratt, Minnie. 1995. *S/HE*. New York: Firebrand Books.
- Hong Kingston, Maxine. 1976. *The Woman Warrior: Memoirs of A Girlhood Among Ghosts*, New York: Vintage International.
- Lacan, Jacques. 1994. "The agency of the letter in the unconscious or reason since Freud", in *Feminist Readings/Feminist Reading*, Sara Mills, Lynne Pierce, Sue Spall, and Elaine Millard, Charlottesville: University Press of Virginia.
- Lorde. Audre. 1994. *Zami: A New Spelling of My Name*. California: The Crossing Press/Freedom.
- Millard, Ellaine. 1989. French Feminisms, in *Feminist Readings/Feminists Reading*, Sara Mills, Lynne Pierce, Sue Spaul, and Ellaine Millard; Charlottesville: University Press of Virginia.
- Mills, Sara, Lynne Pierce, Sue Spall, and Elaine Millard. 1989. *Feminist Readings/Feminist Reading*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Stameski, T. (2019). **The Imperative of Truth in Kosta Racin's "White Dawns"**. *Vermilion Journal* 5, 42-47.

## **The Imperative of Truth in Kosta Racin's "White Dawns"**

**Trajce Stameski**

Ss Cyril and Methodius University, Skopje

This text analyzes the significance of the poetry collection *White Dawns* of Kosta Solev Racin from the aspect of the concept of truth, as it is defined by the famous Russian philosopher Pavel Florenski. The text also covers issues of social justice, social inequality, and the effects of Racin's socially engaged songs.

**Keywords:** Racin, poetry, truth, social justice, collective memory.

In the book "The Pillar and Ground of the Truth", the famous Russian philosopher Pavel Florensky explains the term truth as: "something so full of everything that it contains everything, and therefore it is only conditionally, partially, symbolically expressed by its name." (Florenski, p. 17) The etymological meaning of the Russian word "истина" (truth) connects the linguists with the verb *est* (to be), in whose understanding the concept of the absolute reality is embedded.

According to Florensky, the word "truth" denotes absolute self-identity and, consequently, self-equality, accuracy, originality "(Florenski, p. 17). Understanding the word" truth "in most Slavic languages is related to: bit, essence, being, something real, realistic, real existing. An in-depth interpretation of the etymology of the verb *est* (in the Sanskrit *asmi*, *asti*, in the Old Slavic *esmiu*, *esti*, Greek *esmises*, Latin *est*) leads us to the root of the word, which in the earliest stage signified breathing, and breathing has always been considered as "The main sign and even the very essence of life." (Florenski, p. 18). Therefore, the Russian content of the term truth means: "true - it is a state of existence," which is temporarily determined and valorizes time as a form of leakage of phenomena: "there is - means to say: in time. "

Ever since the time of Heraclitus, the motto is known that "everything flows, nothing stands still" or, as Florensky says: everything flows, so the very essence of reality, of life is in their leaking, ie. in some metaphysical forgetting. In these modern times when the world is "open" in the sense in which each individual can recreate through his own interpretation (the postmodern contributed especially to the reinterpretation of the "great truths"), it is more than clear that the history of mankind is facing a crisis of the truth.

The rise of superior technology in contemporary societies is only one of the reasons for the creation of visual saturation and intellectual saturation, which makes the individual less and less capable of essentially thinking about one's own identity, tradition, history and culture. Therefore, today we are witnessing the fact that mankind is much more confronted with the problem of forgetting than remembering. In this context, the remark by Umberto Eco is interesting, according to which: "societies have always relied on remembering, starting from the oldest man in the tribe, sitting in the evening under

the tree, telling the stories about the heroic feats of his ancestors. Thus, he transferred the legends of the younger generations, and thus the group kept its identity.

Every civilization reveals its identity when a great poet sings its basic myth. If, in some cases, a part of the collective memory is erased through the act of censorship, then society inevitably faces a crisis of identity. "(Eko :) Hence, if on the one hand the danger of forgetting power is observed, however, individuals, societies and cultures, there is an indispensable need to guard what is "not forgotten, for that which cannot be forgotten, that abides through time as it flows." (Florenski, p.19). Such considerations emphasize the historical role of the individual and collective memory, which not only ointment to understand the cultural heritage, but also convey the contemporary idea of the importance and influence of memory in the understanding and interpretation of certain social and cultural phenomena.

Exactly such cultural phenomenon in contemporary Macedonian literature and culture is the appearance of the poetic anthology "White Dawns" ("Beli mugri") by Kosta Solev Racin.

At the beginning of December 1939, when the anthology of twelve songs with social, patriotic and philosophical-reflective motives was published, few could have assumed that it, along with the capital's collection of Miladinov brothers, would become the most influential poetic book in contemporary Macedonian literature and culture. Accordingly, the logical question that arises is: How did it become so popular? According to us, among other things, it is because of the attitude towards the truth.

In the period between the two World Wars in the Macedonian literary production, the strong influence of the oral tradition is still felt, which is also the case with the White Dawns by Racin, but with one significant difference, which is elevated at a "higher" stylish and aesthetic level:

I went out yesterday, I walked  
through that green mountain  
underneath the high beech  
on the carpet made from wide shadows. ("Elegy for you")

With the suggestiveness of the poetic language, specific melody and soundness, the lexical wealth and colorfulness of poetry paintings “White Dawns” presents "real" and "authentic" poetry in Macedonian language and as such it is recognized and accepted by the wide reading audience.

Racin's progressive and deeply humanistic ideas come to a full expression in this creative phase, where in the existential framework of his poems there are not only the images of the heavy sufferings of the workers and the tobacco gatherers, but also in the majority of verses philosophers and psychologists are present as a reflection of the deep traumas due to the disrespect of the basic human rights and freedoms:

On cold scales with bronze they weigh it-  
but can they gauge its weight-  
our tobacco, our troubles,  
our salty sweat! (“The Tobaccogatherers”)

And who divided, and who divided  
Man, from man with a wall?  
And who made, who made  
One a slave to another! (“Elegy for you”)

Although it is obvious that the social lyrics in “White Dawns” has an engaging voice, Racin is a unique poet who manages to create a natural symbiosis between the aesthetic and idolatrous or complete effect of the esthetization of the ideological. However, in these poems, Racin is perceived as: visionary, altruist and revolutionary:

Heart fights the hoop  
the red flag shines bright,  
as the heart that opens  
Wide wide open -  
To embrace the whole world! (“Migrant”)

The issue of social justice is present in topics related to poverty and social inequality. In part of the songs, Racin seriously detects the causes and serious consequences of having social differentiation on someone's opportunities for personal growth and opportunities in life.

Racin's socially engaging songs break down the romantic myth. In them, the oppressed (diggers, workers, etc.) are portrayed as a separate group of society, which is treated as an object of the social climate and which is in a constant process of social marginalization and exploitation. In this sense, their fateful predestination leads to fatalism. The laborers, of Racin, are seen as a collective whose fate from birth is shaped by specific socio-economic factors, which simultaneously have a direct impact on their lives in the socially structured world.

Be born as a man - live as a slave  
Be born as a man - die as a brute,  
Whole life working as a brute  
for others' belongings.

For the white palaces of others  
dig your own black graves! ("Days")

The perception of poverty, disadvantaged people and other socially sensitive categories in Racin's poetry draws its vital energy precisely from the mimetic relation to reality or, as Gyurcinov says, Racin's poetry is "a powerful and undeniable human testimony." (Gyurcinov: 19) In that case, the criteria of credibility/uncertainty are promoted in key distinctive signs between the truth and the lie. If the trustworthiness is a "sense of truth", but also "acceptance of the pronounced statement as true, then under the criterion of truthfulness, the Russian philosopher Serapion Mashkin writes:" a state of the spirit filled with truth, a state of complete pleasure, a joy in which there is no doubt that the stated situation corresponds to the true reality.

Such a condition can be reached by judging a familiar condition, called the measure of truth or its criterion."(Florensky: 22) In this regard, the verses of the "White Dawns" capture a state of restlessness, dissatisfaction, but also a rebellion of the individual against the social injustices. They declare an authentic poetic voice that seeks to be heard, who openly and courageously sings about the problems of the little man in a dehumanized reality. Therefore, readers perceive the poetic images and ideas of



these songs as an undeniable fact, a factual state of the spirit, or a criterion for the truth. In their poetic language, the ideas about national and spiritual identity, the awakening of collective consciousness, as well as the strengthening of faith in the integrity of the individual are grounded.

And if Viktor Shklovsky claimed that the text is composed of the same elements, from the same words that consist of his context, then *White Dawns* is a paradigmatic example of authentic hybridization between these two concepts. Perhaps, in these artistic qualities of Racin's poetry collection, our collective memory, with its entire apparatus selection, to this day recognizes a plausible and essential literary achievement or cultural canon of truth!

### References:

- Drugovac, M. [Друговац, М. 1990. *Историја на македонската книжевност XX век*. Скопје. Мисла].
- Gjurcinov, M. [Ѓурчинов, М. 1996. *Македонска книжевност*. Скопје. НИО „Студентски збор“].
- Racin, K. [Рацин, К. 1946. *Песни*. Скопје. ДКМ].
- Umberto, E. 2001. *Razgovor o kraju vremena*. Beograd. Narodna knjiga.
- Florenski, P. [Флоренски, П. 1996. *Столб и тврдина на вистината*. Скопје. Табернакул].

Stojkovska, A. (2019). Silence, Articulation, Textuality. *Vermilion Journal* 5, 48-60.

## **Silence, Articulation, Textuality (*The Return of the Words* by Goce Smilevski)**

**Aleksandra Stojkovska**

Ss Cyril and Methodius University, Skopje

The aim of this article is to offer one of the many potential readings of the novel *The Return of the Words* by the Macedonian writer Goce Smilevski. The main object of the analysis is the female character named Héloïse as a fictional character based on a real person. In order to analyze the character we compare Smilevski's novel with another source of information, the autobiographical prose *Historia Calamitatum*, which happens to be written by the lover of the real Héloïse – the famous Catholic theologian and philosopher Abelard. We interpret the novel from two aspects: as a work of literature which is close to the model of historiographic metafiction and as a discourse written by a male author who offers his (subjective) representation of one particular woman from the past. We explore the relationship between the dominant male and the subordinated female, as well as the relationship between Héloïse and her own words. As an oppressed woman who in many ways depends on the dominant man in her life, she is not allowed to verbally express herself, until her words finally return. The novel is read as a fictional autobiography of Héloïse. The fact that Smilevski allows her to tell the story from her point of view is interpreted as an attempt of a marginalized woman to use the language of the dominant group and the autobiography as a form of expression reserved for men exclusively. The analysis, however, shows that the novel is not completely discharged from patriarchal ideology.

**Keywords:** female character, fact, fiction, male discourse, autobiography, social role, patriarchy

The novel *The Return of the Words* written by Goce Smilevski is about one of those great love stories remembered by humanity. The issue, however, is that the experienced reader cannot fully enjoy this kind of warm and romantic plots because such readers ask (themselves) the question how did the humanity remember the story. While other readers gasp in front of the omnipresent story of the love between the mediaeval scholar Abelard and the girl named Héloïse, Goce Smilevski, detected some debatable things in the romantic mediaeval plot and reacted to them by writing a novel. The novel of Smilevski is one of the many texts dedicated to the mediaeval lovers. They are all important to literary critics as replica of one specific text which Smilevski himself points out in the epilogue of his novel.

In this epilogue with a very indicative title (*Héloïse's Face and Abelard's Mask*), Smilevski points out the existence of the autobiographical prose of Abelard (*Historia Calamitatum*), which precedes the conserved correspondence<sup>i</sup> between him and Héloïse. Smilevski admits that the initial idea of writing his novel occurred when he read Abelard's autobiography and he detected that Abelard mentioned negligently and only twice that Héloïse gave birth to a son whom she named Astrolabe. "The novel *The Return of the Words* is born from the absence of Astrolabe from the letters of his parents. However, my first attempts to imagine the figure of Héloïse as a woman so enchanted with her love for Abelard that she completely forgets about her son, didn't enable me to write a novel. I couldn't *imagine* that Héloïse. As a result, I tried to imagine her time, through the works of authors who dedicated their opus to investigating The Middle Ages..." (Smilevski 2015: 209; emphasis added), says the author, later explaining thoroughly his own narrative strategy, unfolding to us the way he created his novel.

According to what we read in the given quote, it becomes clear that everything we read in the novel before we get to the epilogue written by Smilevski as well, is actually his own *thought* or *conception* about a woman who lived a long time ago. The issue is that the author "met" Héloïse in the same way like any other reader – by reading the texts written for/about her, and coming across her name only after or by the name of her beloved Abelard. Among those texts which are considered for factual representation of the period when Héloïse lived is also ranked Abelard's discourse. Moreover, among his theological and philosophical essays is also found his autobiographical prose and the remains of the correspondence between him and Héloïse. The obvious inconsistencies detected by Smilevski in *Historia Calamitatum*

led him to the conclusion that some of Abelard's statements are contradictory. Apparently, Smilevski couldn't *imagine* Héloïse the same way that Abelard did. And writing about his own life, Abelard obviously thought that it is his right to represent Héloïse anyway he thought suitable. As a consequence, centuries later, we as readers form our opinion about Héloïse only through the literary prism of her lover Abelard, as the only contemporary of hers who wrote something about her. Nine centuries later, Goce Smilevski decided to represent another Héloïse, so we are being presented with a new literary prism through which we are enabled to look at Héloïse. As much as Héloïse from Smilevski's discourse can be analyzed as a real character (fictional character based on a real person), so can Héloïse from Abelard's discourse be analyzed the same way – as a real character who only refers to a historical woman who was present in Abelard's life, but he, for some reason, decided to represent her in his discourse in an unexpected way.

From a position of a recipient of the autobiographical text of Abelard, Goce Smilevski wrote his novel *The Return of the Words* as a replica to *Historia Calamitatum*, offering in the meantime his individual revision as a result of an imaginative, (meta) fictional modifications of the inconsistent events in the autobiography. Moreover, Smilevski's novel has some other specific qualities. It is written as a first-person narrative which makes it similar to the autobiographical prose of Abelard. The major difference is this – Smilevski allows Héloïse to speak! His novel exists as an autobiography of the historical Héloïse which she never successfully wrote. Because of Abelard's text, Héloïse is until today marginalized and silenced figure, whose voice couldn't be heard. Her letters to Abelard were mercilessly destroyed<sup>ii</sup>, and so was her opportunity to write, so Abelard's ambitions could be fulfilled. It seems like Abelard's vision was to be remembered as a great philosopher and a holy man and this megalomania ruled over him so powerfully that he needed to eliminate the main obstacle on his way to holiness. He succeeded by creating a false and inaccurate image of Héloïse in his autobiography and by writing letters to himself allegedly signed by her. If we recognize these speculations as truth, it seems like Abelard was well aware of his privilege to belong to the (male) dominant group and to construct the truth having his own will in mind, while supporting it with material evidences, also created with an intent to testify in his benefit after his and the death of Héloïse.

It is not a coincidence that Smilevski's narrative is written in first person, which means that he allows Héloïse to tell her side of the story. The recipient learns about the events from her point of view. We can analyze that in context of the postmodern tendency of moving the boundaries between the centre and the margins, or even reorientation from the centre towards the margins which should be made very subtle and careful, so that the margins won't become the new centre. The unprejudiced, empathic and wise narration of Héloïse is a good prove for that. Even though her narration is subjective and romanticized, it is not egoistic and arrogant the way Abelard's narrative style is. The narrator in *Historia Calamitatum* is focused exclusively on himself, moving Héloïse to the margins and almost not even mentioning his own son. Moreover, Héloïse as narrator in Smilevski's novel focuses on herself, which is typical for any autobiography, but doesn't ignore Abelard's existence. On the contrary, she admits that he is an inseparable part of her life and that any memory of him evokes warm feelings. Unfolding the story with such honesty is so human and profane unlike Abelard's wish to write as much elevated as possible. As a result, the avoidance of attacking and overcoming the centre becomes obvious. It can be said that writing a novel in the name of a marginalized female figure, as an autobiography she couldn't write, is in fact disputing and denying the centre as arbitrary and artificial construct. We are implying the mediaeval autobiography as a genre exclusively reserved for the male authors which makes it a (male) metanarrative hence Héloïse's female discourse can be read as its disputation. Héloïse's silence is silence of a woman romantically related to a famous Catholic theologian. Telling her story would compromise his reputation. Nonetheless, her silence develops into a wish for articulation and then into a fight for her right to narrate, until *the return of the words* which she lets to flow into a powerful, mature and completed textuality.

Her autobiographical discourse, even though it is fictional, enlightens one of the many possible truths about her life and her relationship with Abelard, but also convulses the historical representation of her only as Abelard's lover and nothing more than that. On the contrary, it is time to understand that she was as educated as Abelard, she was also an intellectual, a prioress and then an abbess of the convent in Argenteuil, a spiritual mother to the nuns who lived in the convent and to the common folk. Most importantly, she was a biological mother of a child whose existence Abelard decided not to deny but to neglect. Abelard's writing of the birth of

their son lacks any emotion at all which is rather strange, having in mind that Abelard writes with great eloquence when it comes to describing himself. The inclusive recognition of all aspects of Héloïse's personality instead of the exclusive historical knowledge about her as Abelard's lover who has no voice is in fact a fight against her displacement to a position of eccentricity, only because of her sex. The ideology of the mediaeval patriarchy and male domination imply that science, right of decision, financial autonomy, sexuality and even love are rights given only to male individuals. Raising her voice for freedom is precisely the return of the words from the language of the dominant group to whom the right of textuality, writing and even the right of the autobiography as a genre belong. The return of the words represents the courage to use the same language and genre the dominant group does. The result is a discourse which accumulates the social, cultural and literary heritage of the male dominant group, but in the same time it accumulates the heritage of the female subordinated and silenced group. The contemporary existence of Héloïse in both the superior and subordinated group makes her discourse polysemantic and heterogeneous, as well as capable of presenting the female sensibility through the traditionally male form of expression. Her discourse is revolutionary even though it doesn't destroy but rather offers another purpose. Furthermore, the male metanarrative is used to prove her point and her existence.

Smilevski's revisionary critic uses similar form and language to Abelard's original text which makes it hard to read it as a subjective fiction. Being close to Abelard's text validates Smilevski's replica as another source of information which offers another truth about the mediaeval couple. The truth offered by Abelard couldn't be the only one because the facts given in his autobiography are constructed by him. We should consider that his gender, identity and social status grant his story legitimacy. So, the ideological background of the representation of the past in his text is crystal clear. As a reaction, Smilevski explores and actualizes the exact same historical episodes, offering new (fictional) representation in his novel. He is transparent when it comes to epistemological questions and the boundaries of knowledge because he questions the legitimacy of the stated facts in Abelard's discourse which results in constructing his own version of the past. Smilevski narrates the same episodes as Abelard but he improves them and offers a new perspective. That implies the subversive potential of the postmodern revisionary works known as historiographic metafiction. The subversive potential of Smilevski's

novel could be recognized in its definition as counterfeited autobiography of Héloïse. Furthermore, Smilevski succeeds in revising and criticizing without writing a new grand narrative and without becoming another man who mystified Héloïse's female discourse.

Nevertheless, another question we need to ask ourselves is this: Does the representation of Héloïse in Smilevski's novel answer to the needs of female readers? Asking this question leads us to questioning the (im)possibility of representing the "wild zone" described by Elaine Showalter, as well as the (im)possibility of keeping distance from one's own ideological concepts when and if they are immanent to the dominant group only.

The author of the novel *The Return of the Words* adheres to the confessional narrative tone. Furthermore, the linear narrative resembles a long and emotional monologue said by Héloïse. She narrates from her point of view, beginning from her childhood and her first memories of her mother and ending with the reuniting with her son Astrolabe, when Abelard is already dead. As previously mentioned, we read and accept Smilevski's novel as fictional autobiographical prose, which implies that we also accept the fact that he consciously counterfeited the historical data. The constitution of the novel as a monologue testifies that the text is completely oriented towards the character who narrates (Héloïse), which means that it cannot be spoken of any potential addressing to another reader the way that Abelard addressed his autobiography to a friend. Besides the contrastive tone of the two texts, that is one of the major differences between them.

*The Return of the Words* is a novel about words. Or more accurately a novel about the Word which creates and destroys, the Word in which everything begins and in which everything comes to its end. The female character Héloïse couldn't be analyzed separately from the words because every cardinal function of the narrative is tightly connected to her ability to verbally express what she feels. Héloïse's identity understood as unity of her social roles and all aspects of her personality could also be interpreted through her ability to verbally express. In the years she spends in the convent she consoles herself only by thinking that the monastic life is temporary and that one day she will find the child she left behind. Even though she is well aware that those thoughts are sinful because they disable her to truly dedicate to God, she lives for the moment when Abelard would come and take her with him. In the moments of solitude she recalls that in the convent she met a woman who lost all her children to

illness and starvation. After the death of her children she continually repeated “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” (Smilevski 2015: 107). The woman explained that only when she repeated these words from the *Gospel of John*, words that sound like an unusual mantra, she believes her children live in heaven. Unlike her, Héloïse doesn’t always succeed to articulate the words she feels deep down in her and to externalize her emotions. Her narrative begins with embracing her first words, than moves to their loss and return which is a repetitive process linked to her many emotional crises.

The beginning of the novel resembles the first lines from the *Gospel of John* as it resembles the mantra continually repeated by the woman who lost all her children. The difference is that the character who narrates contextualizes the biblical verse only within her life. “In the beginning *of my life* was the Word” (Smilevski 2015: 7; emphasis added). So begins Héloïse’s unstable connection to her words which somehow represents her unstable connection to God as well, because she never fully accepts the catholic canons. The world that appeared in front of her childish eyes, primarily as something unknown and unnamed, was later explained and fulfilled with meaning when she embraced her mother’s words. When she lost her mother she immediately lost her words too and couldn’t utter a single word for exactly nine months. Then she finally spoke again. She lost her ability to speak one more time when she was forced by Abelard to leave their newborn and accept to live in a convent in order to repent her sins. She managed to speak again when she was woken up by the crying of the little girls whose parents were leaving them in the convent – an event that made her remember who she was and how she was also brought in the same convent when her mother died. Then she recalled that in the beginning in her life was the Word. Sometimes her words were leaving her again and were always somehow brought back. “I felt as I was dying through the loss of my words, I felt as I wasn’t myself anymore, as everything I was till that moment is splitting up from me... only the shadow of my soul remained. The words left me, my soul left me, I became a void” (Smilevski 2015: 170). This existence somewhere between real living and death lasts until her reuniting with Astrolabe. The words that she kept inside in order to apologize and explain why she left simply flow from her mouth when she recognizes her son. But unexpectedly the words of sadness transform into words of joy and all her negative emotions modify into happiness.



Besides being a connection to her inner emotional and intellectual universe, the words of Héloïse are determined by her connection to her loved ones. Every loss of a loved person destabilizes her psychological balance which automatically results in inability to speak. Her narrative is a regular change from silence to articulation. She either narrates about the things she said or the things she couldn't say. The interesting thing is that Abelard is not among the people whose loss causes her inability to articulate. Her mother and her son are the persons who affect her the most. That makes us suggest that the moment when Héloïse embraces her mother's words and the moment when she becomes a mother are actually the coordinates of her identity primarily as a daughter and finally as a mother. Even though Abelard remains an inseparable part of her life, his influence is not crucial, mainly because they spent a short period of time together and she never actually experienced being a wife. The only role given to her by Abelard is the role of a lover, which doesn't last long before she is defined as a sinful and promiscuous woman. This leads us to the conclusion that her identity, femininity and the meaning of her existence are linked exclusively to her motherhood. Losing the status of a mother ends with loss of the words literally and metaphorically speaking because leaving her son and ceasing to be a mother result in silencing her femininity as well. That is symbolized with accepting the monkish way of living which forbids her to speak and decide freely.

The words were the only thing Héloïse learnt from her poor mother, the only thing she inherited from her and the only thing her mother left behind when she joined the rebellion against the king. The period of nine months until Héloïse found the words again is read as a symbolic pregnancy and giving birth to words that soon will flow into an autonomous discourse. This process of forming her identity soon develops into a real motherhood. After the first emotional crises when her mother as a supreme censor in her life dies and she loses the status of a daughter she develops into an active subject who must act autonomously. The meaning of her life is found when she gives birth which means that Héloïse equates her femininity with being a mother. After being forced to leave her son she renounces everything that is characteristic to being a woman. Even though she accepts to be punished for something she doesn't consider a sin, Héloïse understands monkhood as an initiation after which she would be reborn as a mother. The presumption that Héloïse equates femininity exclusively with motherhood can also be proved with her wish to

remarry Abelard after he is punished with castration. She would gladly stay in such a marriage just to have her son back, so knowing that we could argue that the novel makes only one female social role absolute. However, the novel also allows interpretation of Héloïse's holiness even though Abelard presents her in his prose as a sinful woman. It is not a coincidence that the son of Héloïse and Abelard is conceived in a cathedral, right in front of the fresco of the Immaculate Conception because the sinful conception in Héloïse's case soon develops into her holiness after the love or lust she felt result with giving birth to a child. That can be proved with her decision to reject her sexuality and femininity so she could be a mother again.

Some female feminist theoreticians who occupy themselves with the reception of literature written by male authors and its popularity among female readers suggest that men who write usually use some of the available roles that are considered suitable for female characters. The thing is that this catalogue of roles is created by patriarchy and the frequent usage of these roles cages female characters within traditional paradigms. That is only one of the reasons why male authors often don't succeed in creating full-blooded female characters. On the contrary, they often create characters that are hard to identify with when the reader is female. Furthermore, it is usually impossible not to detect the male ideological concepts hidden in the female character. Every individual is in some way forced to adjust to the social standards, way of thinking and acting. Usually, if the subject doesn't adjust and doesn't try to build his identity with constant consultation with the society, he/she becomes unacceptable and is usually marginalized. Such stigmatized patriarchal society has strong influence on the literature and is often the cause for the creation of one-dimensional female characters. Moreover, they are usually built on the principle of the binary opposition saintess-harlot. Either of these two options is often brought to extremity.

When it comes to Héloïse as female character created by male author, a possible objection could be made about the absolutism of her role as a mother. As previously explained, the motherhood became the only identity of the character. Even more symptomatic is that Héloïse in some way decides by herself to accept only one social role and functionalizes the motherhood as only aspect of femininity. "The wound on my soul was the only one which reminded me that I have a soul, and that wound was a remaining from my motherhood. If awareness is mirroring of the soul in some related aspects of God, than my self-awareness could be completed through

mirroring my soul in the motherly aspect of God” (Smilevski 2015: 106). These kind of idealized and absolute representations of women are conditioned by social conventions, according to Simone de Beauvoir. She argues that the stereotyped roles assigned to women in reality are then presented in works of literature. Moreover, those roles are totally different from the female way of thinking.

The traditional representation of the female body as movable uterus and giving women a purpose exclusively because of their reproductive functions are statements that in some way could be read in Smilevski’s novel. As previously pointed out, in Héloïse’s case the ability for verbal expression and the mature articulation are directly linked to motherhood. On the other hand, giving birth and raising children are traditionally connected to nature, irrational and physical. On opposite side of this binary opposition stand culture, society, rationality which are stereotypically assigned to men. Furthermore, writing, science, education and creating the culture in general are activities reserved for men. Until the XIX century, the attempts of women to occupy themselves with any of the male activities were considered madness and were usually sanctioned. Having that in mind, we could mention some additional arguments about the stereotypical representation of Héloïse in Smilevski’s novel.

In the beginning of the narrative, the female character breaks the stereotypes. Héloïse is famous for her wisdom and knowledge and is well educated which is quite unusual for a woman in her time. As the narrative develops, all of Héloïse’s skills are symbolically silenced – literally with losing her ability to speak and metaphorically with moving to the convent. Abelard, on the other hand, is a character that enjoys position of power, given to him by the patriarchal social standards, his biological predisposition and the organization of the Catholic Church. That is why he gets to decide Héloïse’s faith while she is forced to remain silent. “I begged him to stay with me and our child, but he suggested I needed to become a nun. His suggestion was a compulsion. I didn’t have a home because my uncle was banished from Paris after his crime over Abelard. All I had was knowledge but women weren’t allowed to teach outside the convents. Abelard knew I couldn’t financially support myself and my child” (Smilevski 2015: 13). This quote effectively shows the binary oppositions man – woman and culture – nature because science and knowledge are forbidden to Héloïse just because of her sex. Knowing that she would starve her son to death if

she insisted on keeping him, she is forced to stop fighting and accept Abelard's conditions.

Finally, everything that happens to Héloïse reminds us of the revolutionary thoughts of Virginia Woolf, even though her theories are written far later than the time when Héloïse lived. In Woolf's opinion the poverty of women guaranteed their subordination and submission, as well as their dependence on men. Even when the woman had skills and knowledge, she would be forced not to use them in order not to earn for herself and not to gain control over her body and life. Hypothetically speaking, Héloïse's life would have been different if women were allowed to teach instead of being closed in convents. However, every occurrence of a well educated woman was probably considered a potential threat to the male oriented society, so it needed to be isolated. The choice given to women was living (a comfortable life?) in a convent or being declared a mad woman or a witch. Every woman with predisposition towards science who wasn't protected with the status of a nun would have been accused with blasphemy or madness and left without a choice.

Héloïse sacrifices everything that is inherent in her and everything that she possesses in order to save her son's life. The biggest sacrifice however is the fact the she allows to be silenced. Despite everything, Smilevski's novel is a relevant testimony though it is hypothetical. Furthermore, it is a poetic and harmonic narrative from her point of view. As Woolf writes: "By no possible means could middle-class women with nothing but brains and character at their command have taken part in any one of the great movements which, brought together, constitute the historian's view of the past... She never writes her own life and scarcely keeps a diary; there are only a handful of her letters in existence. She left no plays or poems by which we can judge her" (Woolf 2012: 46). As it comes to Héloïse, even her letters that would testify about her past and that would today exist as a textualized remaining peace of The Middle Ages were probably destroyed by Abelard. It seems that he intentionally represented a different Héloïse in his male discourse, depriving humanity of one valuable female discourse from the XII century.

In her essay *A Room of One's Own*, Woolf suggests that it would be nice if female students in the future would collect data about the lives of women in the past. Even though women are absent from the historical discourses, they existed without a doubt on the margins of social life. Every piece of information would be valuable in order to gain insight in the everyday life of women in the past. Smilevski's novel is

fictional but to some extent it can be read as an answer to Woolf's call for collecting data. Despite its advantages and disadvantages, the novel offers a thorough representation of the real Héloïse's life. The simultaneous reading of Smilevski's novel and Abelard's autobiographical prose shows another interesting aspect. Both Abelard's prose and Smilevski's novel are male discourses dedicated to the same woman, despite the big temporal gap between them. As previously stated, Smilevski is transparent when it comes to his narrative strategy. He wrote his work of fiction because he imagined Héloïse differently than Abelard, even though Abelard should have been the man that knew her the best. Reading his Abelard's prose, Smilevski couldn't find everything he expected to learn about her. If we accept Schmeidler's thesis as truth, than Abelard's mystification seems like a work of an amateur. It sounds completely unreal that a woman who has just been forced to leave her newborn child in order to become a nun would write letters full of love and praise for the man who is responsible for all her sufferings. Abelard's prose is ultimately oriented towards himself. The conserved letters signed by Héloïse, whether they are mystified or not, are also oriented towards Abelard, which makes it impossible to learn something more about her life. Both of the male discourses about Héloïse are in some way extreme. On the one hand, there is the pure motherly figure offered in Smilevski's novel. On the other hand, there is another absolute female role codified by the male way of thinking – the figure of the harlot. Abelard obviously minimizes the motherly function of Héloïse, barely even mentioning their child. What he does is emphasizing her role as a promiscuous woman whose soul needed to be rescued by him – man of God. He thinks of himself as a spiritual mentor who saved her soul from the sin of lust. Abelard probably created this unreal and illogical representation in order to underline his own virtue, as well as to secure his position of power. However, it wouldn't be completely wrong if we interpret it as another pretentious representation of a woman in a male discourse that is by some means close to a literary fiasco.

## **Bibliography**

- Абелар, Пјер. 2012. *Историја на моите несреќи*. Скопје: Макавеј.
- Бановиќ-Марковска, Ангелина. 2007. „Идентитетот на половите: Едип или Едипа, параноја или шизофренија“, *Групен портрет*. Скопје: Магор.

- Бовоар, Симон. 1989. *Вториот пол ½*. Скопје: Наша книга.
- Вулф, Вирџинија. 2012. *Сопствена соба. Три гвинеи*. Скопје: Конгресен сервисен центар, Микена, Макавеј.
- Ѓорѓиева, Марија. 2008. *Историографската метафикција во романот, толкувачки модели (Докторска дисертација)*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“.
- Смилевски, Гоце. 2015. *Враќањето на зборовите*. Скопје: Дијалог.
- Hacion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad: Svetovi.
- King, Angela. 2004. *The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body*. Journal of International Women's Studies, 5 (2). Пристапено на 14.5.2018.
- Mil, Džon Stjuart. 2008. *Potčinjenost žena*. Beograd: Službeni glasnik.
- Showalter, Elaine. 1981. "Feminist Criticism in the Wilderness". The University of Chicago Press, <[http://l-adam-mekler.com/showalter\\_fem\\_crit\\_wilderness.pdf](http://l-adam-mekler.com/showalter_fem_crit_wilderness.pdf)> Пристапено на 1.10.2017

---

<sup>i</sup> *Historia Calamitatum* is one of the first autobiographical texts written in The Middle Ages. The autobiography is presumed to be written in 1132. The format of Abelard's epistolary autobiography is letters which are addressed to a friend of his. This is how Abelard explains the purpose of his autobiography: "Often the hearts of men and women are stirred, as likewise they are soothed in their sorrows, more by example than by words. And therefore, because I too have known some consolation from speech had with one who was witness thereof, am I now minded to write of the sufferings which have sprung out of my misfortunes, for the eyes of one who, though absent, is of himself ever a consoler. This I do so that, in comparing your sorrows with mine, you may discover that yours are truth nought, or at the most but of small account, and so shall you come to bear them more easily" (Abelard 2012: 8).

<sup>ii</sup> The German historian Bernhard Schmeidler concludes that the conserved correspondence between Héloïse and Abelard is a mystification. He thinks that letters truly written by Héloïse don't exist and that all letters available today are actually written by Abelard.

Neskovikj-Slavkovska, R. (2019). The Motive of Plurality of Soul Situated in a Safe Place. *Vermilion Journal* 5, 61-73.

## **Мотивот за плуралитет на душата ситуирана на сигурно место**

**Розе Нешковиќ – Славковска**

Универзитет Св Кирил и Методиј, Скопје

Идејата за одвојувањето на душата се среќава во различни облици кај сите народи во светот, вклучително и кај индоевропската група народи. Приказни од ваков тип има и кај словенските народи, на пример во сказната *Четириесетте царски синои и четириесетте снаи, големата змија, Ламјата, Арапо, Царо и Дервишот* (Цепенков, *Народни приказни*, книга трета: 96-110) и приказната *Дуња Ѓузели и царскиот син*. Разгледувајќи го мотивот за последователни *метаморфози на јунакот* во различни животни (којшто често се комбинира со мотивот за бегството и потерата), Проп заклучува дека овој сказочен мотив генетички треба да се поврзе со претставите за постсмртната егзистенција на душата (преобразена во животно), или со тотемистичките претстави за преобразба на човекот во тотем-животно (по смртта), иако фактот дека не се работи за престорување во едно одредено животно, туку за метаморфоза во повеќе различни животни, ја сугерира и можната врска на овој мотив со идејата за *метемпсихоза* (т.е. селидба на душата) или пак со *шаманистичките* претстави за ловењето на душите на умрените, кое е карактеристично за сибирските шамани (Проп: 21).

**Клучни зборови:** душа, одвојување, народни приказни

Кај примитивните народи постоело мислење дека душата може повремено да го напушти телото, а притоа да не предизвика смрт. Се верувало дека таквите привремени отсуства на душата се многу опасни, бидејќи душата која скита надвор од телото, со самото тоа таа е изложена на разни непријателски случувања. Во врска со „одвојувањето на душата од телото“, примитивниот човек кој е неспособен животот да го сфати апстрактно, истиот го разбира како конкретна материјална форма, која може да се види и допре, да се држи во кутија, да се удира, да се скрши или разнесе на парчиња. Кога објектот кој човекот го нарекува „свој живот“ или „своја душа“ е неповреден, човекот е здрав - ако се повреди тој објект, тогаш и човекот страда, а ако се уништи, тогаш човекот умира. Поинаку кажано, кога човекот е болен и умира, тоа се објаснува со тоа дека неговата душа (неговиот живот), без разлика дали е во него самиот или надвор од него, се здобила со некаква повреда или е уништена.

Но има случаи во кои ако душата остане во човекот, тогаш е изложена на поголема опасност, отколку ако е сокриена на некое сигурно или тајно место. Во такви случаи, примитивниот човек ја вадел својата душа надвор од своето тело и заради безбедност ја ставал на некое сигурно место, со намера да ја земе и врати во своето тело кога ќе помине опасноста. Доколку најде сигурно место, тој може да ја остави таму на подолго или постојано.

Идејата за одвојување на душата од телото, Џ. Фрејзер ја испитувал кај различни народи од Индија до Ирска, констатирајќи го нејзиното присуство кај сите ариевски народи. Во приказните од „Илјада и една ноќ“, духот ќе ѝ каже на заробената ќерка на кралот на Индија, дека при неговото раѓање астролозите претскажале дека неговата душа ќе загине од рацете на синовите на човечките кралеви. *Поради тоа, тој ја земал неговата душа и ја ставил во гушата на некое врапче. Врапчето го затворил во мала кутија, кутијата во седум сандака, сандакот го ставил во мермерен ковчег, а ковчегот го оставил на брегот.* Пределот бил оддалечен од човечката земја и никој од луѓето не можел да дојде до него, но Сеиф ел Мулук го фатил врапчето и го удрил, по што духот паднал смртно-погоден на земјата, а на тоа место луѓето виделе купче црн пепел.



Идејата за одвојувањето на душата се среќава во различни облици кај сите народи во светот, вклучително и кај индоевропската група народи. Доказ за ова примитивно верување наоѓаме во нордиската приказна за „Џинот кој немал срце во своето тело“. Џинот во оваа сказна е неповредлив и бесмртен, бидејќи ја сокрил својата душа на некое далечно место, но убавата принцеза која тој ја држи затворена, ќе ја открие неговата тајна и ќе му ја соопшти на принцот. Принцот успева да ја најде неговата душа и да ја уништи, со што го уништува и яинот. Овој тип приказни се распространети насекаде во светот, па врз основа на ова Фрејзер заклучува дека идејата за патувањето на душата имала големо влијание во претставите на луѓето во раната историја (Frejzer: 403-443).

Антропологот Џ. Фрејзер е еден од ретките истражувачи кој се осврнал на специфичниот мотив за *надворешната душа*. Тој ја воочува сличноста помеѓу римските, грчките, руските, нордиските и индиските приказни во кои е видливо примитивното верување во можноста душата да се одвои од телото во случај на опасност (во сказните, волшебникот е неповредлив само затоа што својата душа ја „депонирал“ на сигурно и тајно место, а тајната за тоа каде волшебникот ја чува својата душа, обично со итрина ќе биде дознаена - предавајќи му ја тајната на сказничниот херој, принцезата ќе го предизвика крајот на волшебникот).

Идејата за одвојување на душата од телото не е необична. Освен во грчките митови, мотивот е присутен и во народните приказни во кои силата на јунакот се наоѓа во златните влакна на неговата глава, а кога некој ќе му откорне некое влакно, тој ја губи моќта и станува слаб и плашлив, па тогаш може лесно да го погубат. Во римската верзија на приказната за „Аладин и чудотворната ламба“, магесникот ѝ кажува на принцезата која ја заробил дека тој никогаш нема да умре, бидејќи никој не ја знае тајната на неговата сила. Кога мажот на принцезата дошол да ја спаси, принцезата морала со итрина да ја дознае неговата тајна. Откако дознала дека неговата душа се наоѓа во седумглава аждаја - во средната нејзина глава се наоѓал зајак, во главата на зајакот се наоѓа врапче, а во главата на птицата се наоѓа камен - за да умре тој, мора каменот да се стави под неговата перница. Принцот се покажува херој и успева да дојде до каменот

кој ѝ го дал на принцезата, таа го ставила под перницата на магичарот, по што тој бил совладан и починал.(Frejzer: 403-443)

Приказни од ваков тип има и кај словенските народи. Така во руската приказна се зборува за Кошчеј Бесмртниот кој држел една принцеза затворена. Кога таа го прашала магесникот дали е вистина дека е бесмртен, тој ѝ одговорил дека е бесмртен, па ја залажал дека неговата душа е во брезовата метла којашто се наоѓала под прагот. Принцезата ја изгорела метлата, но тој сè уште бил жив. Тогаш принцезата го условила дека ако вистински ја сака тогаш ќе ѝ каже каде е скриена неговата душа. Кошчеј Бесмртниот ја открил тајната дека неговата душа се наоѓа во најголемиот даб во полето (во полето имало три храста, под најдебелото стебло имало црв, а доколку тој црв се згази и убие - тогаш тој ќе умрел). На сцена стапил принцот кој го згазил црвот, но итриот Кошчеј сè уште бил жив. Тогаш принцезата почнала уште повеќе да му ласка, па така дознала дека неговата душа се наоѓа далеку: на отворено море имало еден остров, на островот растел зелен даб, под дабот имало еден сандак, а под сандакот мала котарка, во котарката - зајак, во зајакот - патка, а во патката - јајце. Тој што ќе го најде јајцето и ќе го скрши, ќе го убие и Кошчеј Бесмртниот. Принцот успеал да дојде до јајцето, го однел кај магесникот, го скршил пред него, и во истиот момент магесникот умрел.

Некои племиња во Камерун мислат дека секој човек има *две души*, едната во своето тело, а другата во некое животно, на пример во слон, дива свиња, леопард итн. Кога човекот ќе се разболи и ќе умре, соплемениците веруваат дека една од неговите души предизвикала смрт на душата во неговото тело. Слично верување постои и кај племето кое живее по течението на реката Нигер, чии жители мислат дека човековиот дух може да го напушти телото за извесно време и да се пресели во некое животно. Ако се случи животното некој да го убие, во тој момент и човекот ќе умре. Ако животното го повредат или ранат, и по телото на човекот ќе се појават рани и чиреви.

Идејата за *плуралитетот на душите* е присутна кај многу примитивни народи (но истата идеја ја застапуваат и повеќе филозофи, меѓу кои и Платон). Фрејзер наведува дека кај едно племе на Карибите, припадниците на племето

сметале дека постои една душа во главата, друга во срцето и дека по една душа се наоѓа на секое место каде што може да се одреди пулсирање на артеријата. Друго племе пак сметало дека секој човек има по седум души.

Домородците од Калабар веруваат дека секое лице има *четири души*, од кои едната живее во шумата, во некое диво животно. Оваа душа секогаш е ситуирана во диво животно, никогаш не се поврзува со домашно животно. Доколку човекот не е видовит, тој не може да види во кое животно се наоѓа неговата душа. Душата на таткото и синовите обично се наоѓа во ист вид животни, а ист е случајот со мајката и ќерката: смртта или повредата на животното, значи смрт или повреда на човекот. И обратно, кога ќе умре човекот, неговата шумска душа никако не може да се смири, таа полудува, трча во оган или напаѓа луѓе. Во северен Калибар се наоѓа свето езеро, а во него рибите многу внимателно се чуваат, бидејќи луѓето веруваат дека нивните души се во тие риби. На истото место, во некоја река живеел многу стар крокодил за кого се верувало дека во него се наоѓа душата на поглаварот. Еднаш кога ловци тргнале во лов на крокодилот, во истиот момент поглаварот легнал болен и изјавил дека го каснало куче.

Кај многу племиња, кои живеат покрај реката Нигер, распространето е верувањето дека постои можност човекот да има свое *altrer ego* во облик на некое животно. Се верува дека животот на тие луѓе е во таа мера поврзан со тие животни, што и да се случи на еден од нив, му се случува и на човекот. Во Централна Америка, кога жената сака да роди, нејзините роднини се собираат во колибата и цртаат на подот фигури од разни животни. Штом ќе нацртаат една фигура веднаш ја бришат и тоа се прави сè до породувањето. Фигурата што ќе остане нацртана на подот, ќе стане двојник на детето - кога детето ќе порасне доволно, ќе го земе животното што го претставува и ќе го чува, бидејќи се верува дека нивната смрт ќе биде истовремена.

Во сказната *Четириесетте царски синои и четириесетте снаи, големата змија, Ламјата, Арапо, Царо и Дервишот* (Цепенков, *Народни приказни*, книга трета: 96-110), сказничниот заплет е поврзан со почетниот недостиг – царските синови кои не биле женети, тргнуваат да ја прошетаат царштината во потрага по жена (паѓа во очи дека пред да заминат тие земале со

себе пари, алишта и оружје, што сугерира дека заминуваат на неизвесно и опасно патување). Кога ги испраќала синовите царицата им дала предупредување, односно забрана: *Коа ќе поминете тие и тие планиње и ќе дојдите при едно езеро, до едно убаво поле, зелено како јагурида, при едни сенки од секакви дрва, и тамо ќе ве стемни, немојте тамо да останите да спиеите, оти ќе загинете. А пак откако ќе замините, уште толкуа и толкуа планиње, па ќе најдите едно таквоо убаво и уште поубаво место и пак тамо да не лежите, оти тамо ќе загинете од ламјата со четириесетте глави што живее тамо. А од тие две места на друго место да лежите и ич да не се бојте* (Цепенков, *Народни приказни*, книга трета: 97). Одеде по патот и стигнале до забранетото место за престојување. Царските синови заборавиле на предупредувањето, освен најмалиот син Петре кој останал буден, и сокриен позади едно дрво, чекал да види што ќе се случи. Од езерото излегла една змија која тргнала накај заспаните царски синови, но Петре со сабјата успеал да ја убие змијата и ги спасил своите браќа. Доживувањето на змијата во сказната може да биде амбивалентно: таа може да се јави како помошник-дарител на немуштиот јазик (кој се стекнува на различни начини, но може да се јави и како штетник, како што е случајот со оваа приказна. Од таа несреќа јунакот треба да се спаси, и тоа обично се случува така што во рацете на јунакот има некакво волшебено средство. Јунакот најчесто поседува сабја, меч, стрела, а ваквото оружје, карактеристично за средниот век, може да послужи како маркер за одредување на степенот на архаичноста на сказната (во разликувањето на семантиката на сабјата/мечот и топузот, бајката се поклопува со епиката, барем на јужнословенски терен) (Радуловиќ: 270). Потоа браќата го продолжиле патот и стигнале до второто забрането место за одмор. Повторно сите заспале, освен Петре - вистинскиот јунак никогаш не заспива. Не поминало многу време, кога од некоја пештера излегла ламја со четириесет глави (ламјата се јавува во улога на чувар на границите, иако основната функција на ова многуглаво суштество е да ги грабнува девојките, особено царските ќерки). Петре со сабјата ѝ ја исекол средната глава, а другите глави веднаш изгубиле живост (спротивно од јуначкиот епос на многу народи, каде што борбата има централно место во песната и се опишува понекогаш дури со извесни излишни подробности,

во сказната самата борба не се опишува подробно) (Проп: 277 - 278). Се разбира, борбата секогаш завршува со победа на јунакот кој ги зема сите глави од ламјата како доказ за сторениот подвиг. Кога се разбудиле браќата се зачудиле од јунаштвото на својот брат, а тој им кажал дека секој од нив во својата торба има по една глава од ламјата. Потоа влегле во пештерата, и виделе убави сараи што човечкото око не ги видело до тогаш (царството во кое доаѓа јунакот е одделено од домот со непроодна шума, море, огнена река со мост каде што е притаен змејот, или со провалија каде што јунакот паѓа или се симнува....тоа е „тридесеттата“ или „другата“ или „необичната-фантастичната“ земја). Кога влегле во одаите, виделе многу убава девојка која им рекла да излезат бидејќи ламјата ќе ги изеде. Тие се насмеале, а девојката навредена, дувнала на нив и сите 39 браќа умреле на истото место. Во тоа време Петре бил во друга одаја и таму нашол уште поубава девојка на која ѝ кажал дека ја убил ламјата и ја покажал главата. Девојката со радост го прегрнала и му рекла дека ќе биде негова сопруга, а ѝ кога отишле во другата одаја и ги виделе неговите браќа, таа го советува да ѝ го извади прстенот од рака на девојката од првата пештера, ако сака неговите браќа да оживеат (силата на девојката била во прстенот). Кога Петре ѝ го земал прстенот, девојката со две дувнувања ги оживела браќата на Петре, па ги однеле во друга одаја во која имало уште 38 девојки кои биле грабнати од ламјата. Така, четириесетте царски синови се свршиле за четириесетте грабнати царски ќерки, но ги оставиле свршениците во сараите и отишле да го дошетаат царството, како што се договориле, со намера на враќање да ги земат девојките и да ги однесат дома. Одејќи сретнале една воденица со дванаесет камења (исто како пештерата, и воденицата го сугерира *граничното пространство*), каде педесет души го мелеле брашното, а други го печеле. Тука Петре ќе се сретне со јунакот кој го јадел лебот и вечно бил ненајаден (првиот лик-помошник), јунакот кој со еден чекор можел да пречекори цела планина (вториот лик-помошник), јунакот кој со еден удар од стрела можел да убие 10 сверки (третиот лик-помошник), јунакот кој можел да го шмркне целото море (четвртиот лик-помошник). Во сказните најчесто се појавуваат од еден или три ликови-помошници, а во овој случај може да се подразбере дека на главниот јунак ќе му треба повеќе помош. Следува епизодата

со коњот и средбата со Арапот кој им се заканил и побарал да му ја донесат царевата ќерка, при што сите услови на царот биле исполнети со учество на ликовите-помошници. Одејќи кај Арапот, Петре го прашал коњот дали и Арапот може да ги направи тие јунаштва што тој ги направил. Тогаш коњот му одговорил: „Ејди момче, ејди море јуначе, да знаиш ти Арапо колку е јунак, ти би се зачудил. Арапо има **две души**, скриени во една дива свиња, во онаа планина, јааа, во таа пештера. Таа дива свиња штом се отепа, Арапо, ќе се омалодуши и сите друзи Арапи ќе се омалодушат и можеш секој чоек да и' ошетап како кучиња, ама нема таков јунак што ти кажуам, немој нешто да му грешеш на Арапо, сега кога ќе му ја однесеш царевата ќерка, оти покрај тебе сите ќе загинат“.

Кога го слушнал тоа, Петре отишол на планината да се бори со *дивата свиња*, ја убил и од неа извадил два *црни гулаби* на кои им ги скинал главите па се вратил кај другарите и легнал до царевата ќерка. Во тој момент Арапот почнал да ја губи силата, а коњот не бил до него за да го однесе кај дивата свиња. Кога го виделе, и другите Арапи почнале да губат сила, како да немаат душа во нив и почнале да се борат со браќата, но биле победени. За тоа слушнал некој дервиш кому му паднало жал за Арапите, па тргнал да ги бара браќата. Тогаш Петре го сретнала некоја *лисица* и му кажала за дервишот што сака да ги убие и што ги заробил луѓето што живееле во старите одаи. Петре го повикал помошникот Чекор Планина и јунакот што стрела, да ја пречекорат планината и да го застрелаат дервишот. Така и направиле, ги ослободиле луѓето, при што нашле уште четири убави девојки за четирите јунаци и се вратиле во нивната царштина сите четириесет и четири браќа со четириесет и четирите снаи. (Бројноста на браќата, кои не се четвор ица туку се четириесет и четири, не треба да се третира како сказнична хиперболизација, туку како јасен сигнал дека во приказната се работи за *колективна иницијација*, при што иницијантите кои заеднички поминуваат низ иницијациските искушенија и проверки и престојуваат заедно во *машките иницијациски куќарки*, меѓусебно се третираат како браќа. Проп истакнува дека по излегувањето од *машките домови*, тие добиваат статус на возрасни членови на заедницата и добиваат дозвола за женидба, што значи дека по успешната колективна иницијација следуваат – колективни венчавки).

Во приказната *Дуња Ѓузели и царскиот син*, еден цар бил повикан да бие џенг со друг цар, значи морал да замине од дома (настаните почуваат со тоа што некој од постарите привремено заминува од дома, а со тоа се остава простор за несреќа). Бидејќи неговиот син не бил полнолетен, царот на својот слуга ќе му даде сто клучеви од сто одаи, но ќе му изрече најстрога забрана ако неговиот син ги бара клучевите, никако да не му го дава клучот од забранетата одаја. *„На овие сто клучеи, пријателе, од стоте маази да ји чуваш ти, оти си од сино поверен, дури да дојдам јас од војска и тогај ќе ти даам голем бакшиш, што ќе те сторам чирак. А пак ако се забаам многу години на војска, и ако син ми ти додева за да ти ји сака клучејте од маазите, ама овој што е со нумеро сто, демек стотио клуч, да не му го дааш дури си жив, ако не си дојдам јас, а пак ако си дојдам јас, мене ќе ми го даиш.* (Цепенков, книга трета: 82)

Царскиот син пораснал и ги побарал клучевите од стоте одаи, заканувајќи му се на слугата дека ќе го убие доколку не му ги даде. Измеѓарот бил принуден да ја прекрши заклетвата што му ја дал на царот, па така му го дал и стотиот клуч на царскиот син. Забраната што ја изрекува царот е прекршена и царскиот син ќе влезе во забранетата соба: *Што да види: - една убаа и преубаа девојка стојала просто и од лицето на девојката го огреа силно сонце, та му се зел зрако од очите и паднал на земи како умрен. Лежал, што лежал и едно бвреме се испраи, та пак ја погледнал поблизу до неа, ја видел оти била зуграфдисана.* (Цепенков, книга трета: 83). Според канонот на сказната „кралот требало да се оддалечи за да се постави забраната, да се актуелизира забранетата соба и да се прекрши забраната од страна на неговиот син, во моментот кога се јавува криза во наратијата поради недостаток од клучна информација, нараторот го враќа назад кралот, со цел да го ублажи наративниот дефицит, преку демистифицирање на митот за постоењето на убавата девојка (Дуња Ѓузели)“ (Стамески: 37).

Од тој момент царскиот син постојано мислел на убавата, недостижна и фатална жена која никој не можел да ја освои. На царот му паднало жал за синот, па му кажал дека девојката е жива, но дека никој не можел да ја земе бидејќи таа се наоѓала во некоја кула, среде море, на крај на земјата. Многу цареви отишле по неа, но никој жив не се вратил, бидејќи штом ќе ја погледнеле како некое силно

сонце ги изгорувало. Царскиот син, не можејќи да се откаже од девојката, спремил војска, оружје и азно и тргнал да ја бара (јунакот пред да тргне на пат се подготвува со определени средства). На пат царскиот син спасил еден човек кого го носеле со рацете врзани, бидејќи со еден замав убил некој човек, а јунакот во знак на благодарност тргнал со него (одењето на пат, веќе напоменавме дека е симболично одење на јунакот во друг свет). Кога стигнале на крајот на земјата, среде море ја виделе кулата во која живееле Дуња Ѓузели. Кога се појавила Дуња Ѓузели, царскиот син заедно со војската паднале доле како да се мртви. *Змејот* го слушнал викањето на девојката, се *метаморфозирал во орел* и ја грабнал, ја однел на некоја висока планина, во својата пештера, каде што обичниот човек не можел да дојде. Од пискањето на девојката се разбудиле царскиот син и Патенталија, а Патенталија му рекол на царскиот син дека ќе му требаат четириесет дена за да ја врати девојката- доколку не се врати за **четириесет дена**, тогаш да знае царскиот син дека тој е умрен.

На ова место да се потсетиме дека во доктрината за *посмртната егзистенција на душата* на Старите Словени, постои верување дека душата после смртта скита околу домот четириесет дена, поради што во домот на починатиот се оставал подотворен прозорец четириесет дена, за душата полесно да може да влегува и излегува. На местото каде што починал човекот или каде што лежело неговото тело четириесет дена се палело кандило, се оставала вода, вино, леб и друга храна којашто покојникот ја сакал, а некаде неговата облека се чувала на местото каде што седел или под креветот на кој лежел. (Се верувало дека душата останува на земјата година дена, сè додека телото не се распадне. Затоа, на ритуалните гозби кои се приредувале за душата на покојникот, се оставал празен стол и чинија полна со храна за душата на умрениот. Надгробниот споменик се поставува во текот на првата година од смртта на покојниот, бидејќи тој треба да претставува нов дом за душата).

Патенталија тргнува да ја ослободи бараната девојка и стигнува до пештерата, советувајќи ја Дуња Ѓузели да го праша орелот каде му стои душата: „*Слушај ваму љубезна моја, еве како можам да те избавам од тој проклет орел: ти ќе го прашаш кај му стои душата, та како ќе ти кажи, утре ќе дојдам да ми*



кажеш,, (Цепенков, книга трета: 88). Кога Дуња Ѓузели ќе се обиде да ја дознае таа информација, орелот ќе си поигрува малку со неа, криејќи го вистинското седиште на неговата душа: *-Е лели је така, ене во оној камен што ми е на порта, што седам на него, во него ми је душата и околу него, барај да ја најдеш.* По споменувањето на душата-камен, следува уште една погрешна инструкција да ја бара неговата душа сместена во дрво: *-Што не си ми весела, убаа девојко, дали дека не ја најде душата моја во каменон што ти кажав? Не је тамо, не, во дрво је што је зад куќи* (Цепенков, книга трета:88). (Во однос на *инкарнацијата и материјализацијата на душата*, Старите Словени верувале дека откако ќе се одвои од телото, душата може да се овозможи во други облици – на пример во камен или во дрво, па оттука и погребната пракса, на гробот на починатиот да се поставува надгробен камен или да се засади дрво, со цел душата да се врзе за каменот или дрвото).

Неуспешното наоѓање на душата ја натажило девојката, но таа со итрина успеала да ја дознае вистината од орелот. *„Нема веќе да те лажам, убаа девојко, ами ат’ро твој ќе ти кажам, та макар да знам оти ќе умрам. Еее, ја гледаш онаа планина што је остротија, таму има една **дива свиња** многу силна, што никој не може да је застане пред неа. Во таа свиња ми је мене душата, **две јајца** што има свињата неместо бубрези. Кога ќе ја отепаат таа свиња, тогај ќе умрам јас, ама ако ји искршат обете, ќе умрам, а пак ако не се искршат болен ќе бидам. Ете тамо ми е мојата душа, љубезна моја. Разбра сега? Ај сега биди ми весела и радосна* (Цепенков, книга трета: 89).

Откако го слушнала тоа, Дуња Ѓузели му кажала на Патенталија, а тој ја советувал кога ќе се поболи орелот, таа да му рече да ја симне во градот за да може да му донесе лек, а за тоа време, тој ќе ги скрши јајцата, па орелот ќе умре и таа ќе биде ослободена засекогаш. Патенталија стигнал до планината каде започнал борба со свињата која за да добие сила и да го убие Патенталија барала влакно од косата на Дуња Ѓузели (*анимистички елемент* поврзан со верувањето дека душата може да се наоѓа и во косата), а Патенталија за истата цел побарал погачи, сирење и вино. Попот му ги донел бараните јадења на Патенталија, па така добивајќи сила, тој успеал да ја победи и распори *дивата свиња, во која*

нашол еден гулаб, го распорил и гулабот и во него ги пронашол двете јајца кои ги искршил и со тоа ја спасил девојката. Двојната инкарнација на надворешната душа во: дива свиња+гулаб, нè потсетува на Фрејзеровото тврдење дека на најмоќните врачеве душата им е сместена во дивиот вепар, орелот, еленот или мечката.

Разгледувајќи го мотивот за последователни *метаморфози на јунакот* во различни животни (којшто често се комбинира со мотивот за бегството и потерата), Проп заклучува дека овој сказочен мотив генетички треба да се поврзе со претставите за постсмртната егзистенција на душата (преобразена во животно), или со тотемистичките претстави за преобразба на човекот во тотем-животно (по смртта), иако фактот дека не се работи за престорување во едно одредено животно, туку за метаморфоза во повеќе различни животни, ја сугерира и можната врска на овој мотив со идејата за *метемпсихоза* (т.е. селидба на душата) или пак со *шаманистичките* претстави за ловењето на душите на умрените, кое е карактеристично за сибирските шамани (Проп: 21).

Анимистичкото верување дека животните, стеблата или камењата имаат душа и дека се наполно живи (се движат, говорат, дејствуваат) е универзално верување, присутно кај сите народи во светот. Не само митолозите, туку и фолклористите истакнуваат дека анимистичката матрица е исклучително продуктивна кога се работи за сказните. Истражувањата покажале дека често пати, оваа специфична *анимистичка секвенца* се јавува во комбинација со *тотем-секвенцата* за метаморфозата на душата во одредени животни (архаичната претстава во која се крие идејата за тотемот како сигурно прибежиште на душата). Идејата за *селидбата на душите* и идејата за *плуралитетот на душите* која е присутна кај многу примитивни народи (а истата идеја ја застапуваат и повеќе филозофи, меѓу кои и Платон), го подразбира религискиот концепт на *метемпсихоза* (од грчкото - *μετεμψύχωσις*) кој подразбира пренесување на душата од едно во друго тело, при што душата може да се насели во разни животни и билки (сродни концепти на концептот на метемпсихозата, се идејата за „селидба на душата“ и идејата за *реинкарнација*, која преставува клучна идеја во будизмот, хиндуизмот и др. источни религии и филозофии).

## Литература:

Levi-Stros, Klod. 1987. *Divlja misao*. Beograd: Nolit.

Проп, Владимир. 2011. *Историските корени на волшебната приказна*. Скопје: Македонска реч.

Проп, Владимир. 2009. *Морфологија на сказната*. Скопје: Македонска реч.

Радуловиќ, Немања. 2009. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за книжевност и уметност.

Стамески, Трајче. 2012. *Наратолошки аспекти на волшебните приказни кај Марко Цепенков*. Скопје: Вермилион.

Фрејзер, Џејмс Џорџ. 1992. *Златна грана*. Земун, Београд: Издавачко и књижарско предузече „Алфа“ Земун ИКПА „Драганич“.

Цепенков, Марко. 1980. *Македонски народни умотворби во десет книги*. Скопје: Македонска книга, Институт за фолклор.

Frejzer Dzejms Dzordz. 2003. *Zlatna grana*. Beograd: Ivanisevic.