

Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology

JOURNAL OF CONTEMPORARY PHILOLOGY

Skopje, December 2024

Publisher:

Ss Cyril and Methodius University, Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology

Editor-in-chief at Blaže Koneski Faculty of Philology:

Vladimir Martinovski, Dean

Editorial Board

Elisaveta Popovska, editor-in-chief

Sonja Kitanovska-Kimovska

Anastazija Kirkova-Naskova

Iskra Tasevska Hadži Boškova

Kristina N. Nikolovska

International Editorial Board

Natalija Boronnikova, Perm State University, Russia

Mohammad Dabir-Moghaddam, Alameh Tabataba'i Tehran University, I. R. Iran

Jean-Marc Defays, University of Liège, Belgium

Slobodanka Dimova, University of Copenhagen, Denmark

Daniela Dinca, University of Craiova, Romania

Victor Friedman, University of Chicago, USA

María Isabel González-Rey, University of Santiago de Compostela, Spain

Alice Henderson, University of Grenoble Alpes, France

Ewa Waniek-Klimczak, University of Łódź, Poland

Zlatko Kramarić, University of Osijek, Croatia

Christina Kramer, University of Toronto, Canada

Iwona Łuczaków, University of Wrocław, Poland

Marjan Markovikj, Ss Cyril and Methodius University, R. Macedonia

Wolfgang Motsch, University of Mannheim, Germany

Mila Samardžić, University of Belgrade, Serbia

Alla Sheshken, Moscow State University, Russia

Slavica Srbinovska, Ss Cyril and Methodius University, R. Macedonia

Vanna Zaccaro, University of Bari, Italy

Proofreading:

Iskra Tasevska Hadži Boškova

Printed by:

Mar-Saž, Skopje

Print run:

100

ISSN 2545-4765 (print)

ISSN 2545-4773 (electronic)

© Blaže Koneski Faculty of Philology, Skopje, 2024



Republic of North Macedonia
Ministry of Culture and Tourism

This issue of the journal is published with the support of
The Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје

СОВРЕМЕНА ФИЛОЛОГИЈА

Скопје, декември 2024

Издавач:

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“

Уредник на издавачката дејност на Филолошки факултет „Блаже Конески“:

Владимир Мартиновски, декан

Редакциски одбор

Елисавета Поповска, главен уредник

Соња Китановска-Кимовска

Анастасија Киркова-Наскова

Искра Тасевска Хаџи Бошкова

Кристина Н. Николовска

Меѓународен редакциски одбор

Наталија Бороникова, Универзитет во Перм, Русија

Ева Ваниек-Климчак, Универзитет во Лоѓ, Полска

Марија Изабел Гонзалес, Универзитет во Сантијаго де Компостела, Шпанија

Мохамад Дабир-Могадам, Универзитет Аламех Табатаба'и во Техеран, И. Р. Иран

Жан Марк Дефаји, Универзитет во Лиеж, Белгија

Слободанка Димова, Универзитет во Копенхаген, Данска

Даниела Динка, Универзитет во Крајова, Романија

Вана Сакаро, Универзитет во Бари, Италија

Златко Крамариќ, Универзитет во Осиек, Хрватска

Кристина Крамер, Универзитет во Торонто, Канада

Ивона Лучкув, Универзитет во Вроцлав, Полска

Марјан Марковиќ, Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, Р. Македонија

Волфганг Моч, Универзитет во Манхајм, Германија

Мила Самарџиќ, Универзитет во Белград, Србија

Славица Србиновска, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Р. Македонија

Виктор Фридман, Универзитет во Чикаго, САД

Алис Хендерсон, Универзитет во Гренобл, Франција

Ала Шешкен, Московски државен универзитет, Русија

Лектура:

Искра Тасевска Хаџи Бошкова

Компјутерска обработка и печат:

Мар-саж, Скопје

Тираж:

100

ISSN 2545-4765 (печатена верзија)

ISSN 2545-4773 (електронска верзија)

© Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 2024



Table of contents

Содржина

Invited Contributor

Jean Bessière

Note on Barthes' Criticism of Proust and the Duality
Sense/Field of Sense

Жан Бесјер

Белешка за Бартовото критичко читање на Пруст и
за дуалноста смисла/поле на смислата

7

Linguistics

Елени Буџаровска, Лилјана Митковска

Честицата *zar/zarem* во македонскиот јазик

Eleni Bužarovska, Liljana Mitkovska

The Particle *Zar/Zarem* in Macedonian

19

Vesna Rodic

Voicing the Multilingual Self in Theresa Hak Kyung
Cha's *Dicteé*

Весна Родик

Изразување на повеќејазичното себство во *Диктејџи*
на Тереза Хак Кунг Ча

37

Reza Rezaei, Keshvad Siahpour, Mohammad

Saadat Asl

An Investigation into some Sasanian Pahlavi Words in
the Boir-Ahmadi Dialect

Реза Резае, Кешвад Сихапоур, Мохамад

Садат Асл

Анализа на неколку сасанидски пахлавски зборови
од боирахмадскиот дијалект

47

Literature

Ангелина Бановиќ-Марковска

Варварите до нас, варварите во нас: хуманото и супхуманото лице на континентот

Angelina Banoviќ-Markovska

The Barbarians Next to Us, the Barbarians in Us: The Continent's Human and Subhuman Face

61

Кристина Димовска

Чудното и комичниот ефект во романот

Невидливиот човек на Х. Џ. Велс

Kristina Dimovska

The Strange and its Comic Effects in the Novel *The Invisible Man* by H. G. Wells

85

Елена Карпузовска

Хелиотропични компаси : сентименталниот сон за југот во лириката на Максимилијан Волошин и Николај Гумиљов

Elena Karpuzovska

Heliotropic Compasses: The Sentimental Dream of the South in the Poetry of Maximilian Voloshin and Nikolai Gumilev

97

Culture

Илир Салиу

The Myth of the Monstrous Feminine: A View on Mesopotamian, Ancient Greek and Albanian Female Monsters

Илир Салиу

Митот за монструозната женскост: видување за месопотамските, античко-грчките и албанските женски чудовишта

113

Tajudeen Abodunrin Osunniran

Social Satire in Covid-19 Media Cartoons in Côte D'ivoire: A Multimodal Critical Discourse Analysis

Таџудин Абуданрин Асунирен

Општествената сатира во медиумските карикатури за Ковид-19 во Брегот на Слоновата Коска: мултимодална критичка анализа на дискурсот

131

NOTE ON BARTHES' CRITICISM OF PROUST AND THE DUALITY SENSE/FIELD OF SENSE

Jean Bessière

Université Sorbonne Nouvelle
jean.bessiere@sorbonne-nouvelle.fr

The position that Barthes holds when reading Proust can be easily characterized today, thanks to the publication of Barthes' main texts about Proust in *Marcel Proust, Mélanges* (2020). Barthes' reading of Proust highlights the play of a duality between 'sense' and 'field of sense' in *À la recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*). It also examines the specific temporality of the narrative, which enforces an equality of past, present, and future, as well as the remarkable reflexivity and conclusion of the novel that makes Proust's past the future of the narrator. Barthes' comments on *À la recherche du temps perdu* illuminate and revise the main concepts of his literary theory, and find in the interplay of the sense/field of sense duality a means to redefine literature on one hand, and on the other, to surpass the critical impasses addressed in *Le Degré zéro de l'écriture* (*Writing Degree Zero*).

Key words: Barthes, Proust, sense/field of sense, literary theory

БЕЛЕШКА ЗА БАРТОВОТО КРИТИЧКО ЧИТАЊЕ НА ПРУСТ И ЗА ДУАЛНОСТА СМИСЛА/ПОЛЕ НА СМИСЛАТА

Жан Бесјер

Универзитет Нова Сорбона

jean.bessiere@sorbonne-nouvelle.fr

Денес може лесно да се дефинира позицијата што ја зазема Ролан Барт при читањето на Марсел Пруст, благодарение на објавувањето на неговите најзначајни текстови во врска со Пруст, во делото *Marcel Proust, Mélanges* (2020). Бартовото читање на Пруст ја нагласува играта на дуалноста помеѓу „смисла“ и „поле на смислата“ во *À la recherche du temps perdu* (*Во иштрајувањето на изгубеното време*). Истовремено, ова читање ги истражува како специфичната темпоралност на наративот, која наметнува истоветност на минатото, сегашноста и иднината, така и необичната повратност и завршеток на романот, кои прават минатото на Пруст да биде иднина на нараторот. Коментарите на Барт во врска со *À la recherche du temps perdu* ги расветлуваат и ги ревидираат главните концепти на неговата книжевна теорија. Преку интеракцијата на дуалноста смисла/поле на смислата, тие упатуваат на тоа како, од една страна, да се рedefинира книжевноста и како да се надминат, од друга страна, критичките безизлезности коишто Барт ги согледа во *Le Degré zéro de l'écriture* (*Нулта степен на писмо*).

Клучни зборови: Барт, Пруст, сетило/сетилно поле, книжевна теорија

The position that Barthes holds when he reads Proust can be easily characterized today, thanks to the publication of Barthes' main texts about Proust in *Marcel Proust, Mélanges* (2020). These texts are followed by a selection of notes that Barthes wrote about Proust without intending to publish them. These notes are brief, punctual and disparate, like illustrations of reactions to *À la Recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*)*. Barthes' criticism of Proust should be read literally; it refers to specific aspects of *À la Recherche du temps perdu* using methods inseparable from descriptions of the novel. It is not based on any constraining paradigm or on a prescriptive identification of *À la Recherche du temps perdu*. It is free from unequivocal methodological commitments. It is all the more instructive to characterize what constitutes Barthes' critical thought.

1 Barthes' criticism of Proust and its implications

All the documents to be read in these *Mélanges*, along with other quotations and references to Proust by Barthes in his other works, make it possible to identify Barthes' position from three perspectives: the "scientific" orientations of Barthes' reading; characterizations of his readings by Barthes himself; and biographical analogies between Proust and himself that Barthes highlights. These analogies mainly relate to the mourning of his mother and his temptation to write a novel. The first two characterizations are almost constantly contemporary with each other, while the last one largely belongs to the 1970s. Barthes' criticism becomes more personal, as the publication of *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)¹ and his courses at the Collège de France show. These three characterizations correspond to the chronology of his reading of Proust; however, this chronology is not as illuminating as one might think. Let us consider two examples. Barthes' article "Proust et les noms" (Barthes, 2020: 17)² is viewed as properly scientific, but it also implicitly refers to the vision of the world that Barthes personally recognizes in Proust and the ontology that this vision entails. The preparatory notes for the seminar "Proust et la photographie: Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu" (ibid, 167) consist of literal comments about Nadar's photos of individuals who might have been role models for Proust. These notes are more than simple identifications of possible sources that Proust might have used; they outline a theory of representation. Many of Barthes' comments about Proust have implications that disclose or relate to the principles and structure of Barthes' criticism. They serve as reading operators.

The implications of Barthes' criticism of Proust cannot be disassociated from the paradox that structures it: Barthes reads the temporality of *À la recherche du*

* The editors have provided English translations of the quoted French material in footnotes, whenever such translations were available.

¹ *Roland Barthes by Roland Barthes*. Macmillan, London, 1977.

² First publication of the article in 1967.

temps perdu through the atemporality of the novel, which he perceives as a whole. This paradoxical reading does not suggest the duality that many commentators have identified in the novel: on the one hand, a disparate world, and on the other, a kind of Platonism that counterbalances this world's disparities. The paradox of Barthes' reading is tied to the recognition of the infinite temporal games of *À la recherche du temps perdu* and the relativism they imply, on one hand, and, on the other, to the *sense* and *field of sense* (for these notions, see Markus, 2015) that each temporal game reveals. Each temporal game exemplifies a sense – that is, the way in which an “object” – a memory, a person, a thing – appears, and a field of sense, which refers to the conditions of this apparition – its place and moment. Proust's “madeleine” remarkably illustrates this duality. The “madeleine” appears as a “madeleine” at the time and place where it is viewed, and these elements constitute the field of this apparition. Moreover, the “madeleine” episode bears another apparition – a sudden memory – of which it is the field. Barthes did not specifically comment on the “madeleine” episode, but the sense and field of sense duality organizes most of his arguments about Proust. This duality enables Barthes to read the temporal disparities of *À la recherche du temps perdu* as many apparitions in the various fields of sense that qualify the many contexts of the novel's world as a totality. Barthes' comments about the photos of individuals who were or might have been models for the characters in *À la recherche du temps perdu* confirm the sense and field of sense duality. Reading is a “leurre” (lure); it invites readers to think that they can explicitly decipher the relationship between sense and field of sense. It may be a “leurre” because there are many decipherings, but just as many appearances or apparitions of an “object” that is not deconstructed by this multiplicity.

This double phenomenology does not prevent Barthes from confessing the personal character of his criticism in his lecture “Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (Barthes, 2020: 121) Many of his comments about Proust are explicitly or implicitly about himself. He did not consider himself an expert on Proust, but rather a reader. His reading is generalizable because it is personal and uses his own specific vocabulary that “covers” Proust's work, offering a comprehensive approach to it. The development of his final reflection on Proust is inseparable from two biographical facts: his desire to write a novel and the death of his mother, which he viewed as parallel to the death of Proust's mother and which prompted the writing of *La Chambre Claire* (1980)³. The desire to write a novel is linked to the time paradox of *À la recherche du temps perdu*. Photography, with its constant present and its relationship to past scenes and events, redeems the death of the mother. Its atemporality renders the erasure of temporal distance useless and confirms deletion and loss. The phenomenology of photography in *La Chambre claire* is inseparable from the paradoxical temporality of *À la recherche du temps perdu* and the sense/field of sense duality.

³ *Camera lucida : reflections on photography*. Hill and Wang, New York, 1981.

Remarkably, the sense and field of sense duality, as well as the double phenomenology that Barthes identifies in Proust, should be examined in Barthes' discourses about signifier, text, textuality and literature. The essays about Proust offer a kind of archaeology of Barthes' criticism and invite a revision and re-situation of the linguistic references and the prevalence of signifiers that he privileges.

2 From the characterization of *À la recherche du temps perdu* to the sense and field of sense duality

Barthes clearly characterizes *À la recherche du temps perdu*, its narrative system (2020: 31),⁴ its paradoxical reflexive conclusion – which highlights the play upon memory – its use of proper names, and its cultural and sociological views, such as worldliness and social sharing. For Barthes, Proust's work is continuous and multiple and should be read with this continuity and multiplicity in mind, as they are effective means to manifestly expose memories. These critical propositions are remarkably objective. However, the descriptions of *À la recherche du temps perdu* that they induce remain far from the magnitude that Barthes perceives in the novel. *À la recherche du temps perdu* should be read as presenting a “mathesis” and a “mandala” (Barthes, 1973: 59 and note 6 *infra*). These propositions, however, carry implications that allow for a broad vision of the novel, commensurate with its magnitude, and justify viewing the narrative system, the string of proper names, and the sociological descriptions as exemplifications of the sense and field of sense duality.

2.1 *À la recherche du temps perdu*, its narrative and reflexivity, imply a play upon the appearance/ apparition of time and the equality of past, present, and future.

Barthes stresses the importance of questioning the relationship between the author Proust and his work, or, in other words, between life and literature. He notes that this question should have a straightforward answer: although the novel suggests no shared identity between the author and the narrator, both share the same functional characterization: both want to write according to the past, which is the future of the work: “Le passé de Proust est le futur du narrateur.” (Barthes, 2020: 37). The book that the reader has just read is the one that, according to the narrative argument, has yet to be written. *À la recherche du temps perdu* deals with moving away from the past while highlighting the past as its own future. Barthes believes that the reading of *À la recherche du temps perdu* develops according to the social signs and

⁴ See “Dossier d'enseignement pour un cours donné à Rabat”, *Marcel Proust. Mélanges*, 31–44. First publication of the article in 1970.

identities that the novel represents.⁵ He assumes that, due to the relationship between past and future in the world of the novel and the projection of this relationship in the world of the reader, these signs are constantly recognized. In the manner of Deleuze, he suggests a Platonism of *À la recherche du temps perdu*, which is confirmed by its reflexive conclusion. Barthes, moreover, links this reflexivity to the figuration of the difficult entry of literary creation into literature at the beginning of the 20th century. In other words, it is challenging to recognize the sense of a work and to identify it as fully literary.

More remarkably, Barthes' comments about the paradoxical reflexivity of *À la recherche du temps perdu* are complemented by his approach to Proust's presentation of time.

1. In *À la recherche du temps perdu*, the temporal theme should be read according to the characters, their social and historical backgrounds, and the world's time. Because we are historical and temporal beings, we can view time as the envelope of all beings and things.
2. Without time and its envelope, we would not be able to perceive the constancy of signs; in other words, the equality of present, past, and future. The past can be constantly present without losing the evidence of its obsolescence.
3. Without this equality, we could not speak of loss or death. Because of this equality, we must not neglect the emotional power of the novel. (This is one of the reasons that led Barthes to want to write a novel.)
4. Because of this equality and its innumerable moments, time serves as the field for any apparition/appearance of any "object."

These views about the paradoxical temporality of *À la recherche du temps perdu* and the envelope of time explain why Barthes reads the novel as a kind of whole, presenting literature's possible entirety and the world's extension: "Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire." (Barthes, 1973, 59)⁶. The world's expanse and the entirety of literature cannot be fully articulated, but can be designated through moments in time, the equality of past, present, and future, and their constant apparition/appearance.

⁵ Barthes describes the inscription of Proust in the Third Republic, at the turn of the 19th and 20th centuries, the social classes evoked by *A la Recherche du temps perdu* – aristocrats, bourgeoisie of high finance, of Jewish origin, that to which Swann belongs, bourgeoisie of the new rich, still close to the petty bourgeoisie (the Verdurins), the liberal bourgeoisie and the people.

⁶ "I recognize that Proust's work, for myself at least, is *the* reference work, the general *mathesis*, the *mandala* of the entire literary cosmogony" (*The Pleasure of the text*, Hill and Wang, New York, 1975, p. 36)

2.2 Proust's Proper Names⁷

The semantics of proper names in Proust, which Barthes analyzes, is valid in itself and carries a paradox that guides Barthes' reflection. The proper name is a "rigid designator"; it also organizes several interrelated "meanings." The linguistic perspective that Barthes chooses leads him to see this system of proper names as homogeneous. Although he does not explicitly characterize this homogeneity, Barthes notes that this system is homogeneous because it belongs to literature. However, a close reading of this article shows that Barthes conceives each proper name in *À la recherche du temps perdu* as something that exposes several fields of sense, and that the various proper names form a system in relation to one another, as these fields of sense, more or less extensive, intersect. Objects, realia, and all kinds of thought belong to several fields of sense and are characterized according to the specific field in which they appear. In *À la recherche du temps perdu*, the system of proper names is entirely pluralistic, making each proper name and the character who possesses it a composition of multiple fields of sense. Contrary to what Deleuze asserted and what Barthes initially accepted, denominations – and, in particular, proper names – do not suggest Platonism but raise the question of the form that the set of everything belonging to these denominations and proper names can take. The form is what develops the series of names and draws attention to their intersections. The novel is a vast picture of combinations of apparitions/appearances – all equal – and shows a broad relativism and the innumerable relationships of agents in the world. It is the perfect presentation of the broadest field of sense.

3 *À la recherche du temps perdu* : an inclusive and readable novel

In his remarks on narrative reflexivity, the equality of past, present, and future, and proper names, Barthes implicitly notes that *À la recherche du temps perdu* is a novel that encompasses many different times and fields of sense. In other words, the novel is a field of sense that makes many apparitions/appearances possible – memories are examples of these apparitions/appearances, which can function as fields of sense. Because of the sense/field of sense duality, many realities can be seen as reflected in the novel; they appear. These apparitions/appearances do not necessarily imply a strict realism. They are representational versions of the intersections of fields of sense and the equality of times.

In what is the preparation for the seminar that will not take place, "Proust et la photographie", Barthes proposes to examine photos of individuals who might have been sources for Proust's characters. Barthes does not actually engage in a search for sources but tries to read these photos as if they were included in *À la recherche*

⁷ Roland Barthes. "Proust et les noms". *Marcel Proust, Mélanges*, 17–29.

du temps perdu. They are dated, historical portraits of social figures, making it possible to link them to the historical world of the novel. They are entirely compatible with the equality of times in the novel, might serve as apparitions/appearances within it, and can be inserted into its fields of sense.

In the preparatory pages for this seminar, Barthes remarks that the attention given to these photos relates to the imagination. The imagination can be understood as the actualization of what is not there through photos. Photos eternally present what is, just as eternally, not there. The imagination makes *À la recherche du temps perdu* a constant presentation of an absent world, inclusive of many moments and places.

These critical propositions of Barthes, viewed in terms of their implications, offer a very specific description of *À la recherche du temps perdu*. Barthes affirmed that his attitude toward *À la recherche du temps perdu* is first and foremost that of a reader, not a Proust specialist or interpreter (Barthes, 1973: 59). To put it another way: Barthes, as a critic of Proust, would be foreign to any hermeneutics, any search for meaning, and any deep characterization of the link between the author, Proust, and his work. Anyone who agrees with Barthes' stance should conclude that his criticism is only a literal criticism – a literal reading of the names, the narrative play and reflexivity, and the photos linked to the novel. This literal criticism does not appeal to meaning because, through its names, its narrative duality, its inclusive imagination, and its equal temporality, *À la recherche du temps perdu* is a novel exemplarily readable: everything is historical and permanent, seeming to follow a consistent mimesis.

Barthes' criticism can be viewed as the reading device for *À la recherche du temps perdu*. The reader Barthes can read the novel "personally" and identify its architecture: the "fact" of the novel does not contradict the "fact" of the reader. Barthes' personal reading is cohesive with the apparition of the reader Barthes and the identification of the novel as the field of sense of this apparition. The reader is in no way independent of the many ways in which he can appear in the novel's fields of sense. Similarly, the novel is not independent of the various ways and fields of sense that qualify its reader. In other words, the work symbolizes what exists in reality. The reflexivity of *À la recherche du temps perdu* shows that the narration can refer to many of the realities it evokes and their possibilities.

4 Barthes' reading of Proust and elements of his literary theory

Barthes' reading of Proust and its main arguments and notions shed light on central concepts in Barthes' theory. Let us associate central notions of Barthes' theory with the main ideas he uses to describe the world of Proust and *À la recherche du temps perdu*.

Literature – Apparition/Appearance. In the first two pages of *Le Degré zéro de l'écriture*, Barthes wrote: "Il n'y a pas de langage écrit sans affiche, et ce qui est vrai du Père Duchêne l'est aussi de la littérature. Elle doit aussi signaler quelque

chose, différent de son contenu et de sa forme, qui est sa propre clôture, ce par quoi précisément elle s'impose comme Littérature." (1953: 5–8)⁸. This opening of *Le Degré zéro de l'écriture* is paradoxical: the literary work is a kind of closure; however, it must also be an appearance and an apparition – that is the meaning of “affiche.” Whatever characterization of literature and “écriture” literary works prioritize, they reveal that their specificity or autonomy, on the one hand, and their situation in the world and the way they address a possible audience, on the other, are inseparable. The appearance/apparition is the first characterization of “le degré zéro de l'écriture.”

Signifier – Reflexivity. Barthes' reading of Proust indicates that *À la recherche du temps perdu* is a document – a text – and that it cannot be dissociated from what it says about itself through its reflexivity and from what readers say about it; Barthes is one of these innumerable readers. Seeing literature as prioritizing signifiers amounts to basing reading on the union and dissociation of the text, its reflexivity that confirms its emergence (apparition), and the freedom of the reader.

Textuality – Equality of Past, Present, and Future. In *Le Plaisir du texte*, Barthes wrote: “Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Ailleurs, mais de la même façon, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. [...] Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini.” (58).⁹ These remarks lead to two explicit conclusions. Time makes the text and generates textuality, which is defined by its paradoxical present. Any text, or any work, can serve as a basis for the apparition of another text and function as a field of sense. The equality of past, present, and future makes this apparition constantly possible.

Narrative – Reflexivity. In his article “Introduction à l'analyse structurale des récits” (1966 : 1–27)¹⁰ Barthes draws attention to the difficulty of reconciling the countless diversity of narratives with a structural approach to that diversity. This structural approach does not help determine whether the chain of events and actions exemplifies succession or consequence and whether the understanding of the entire narrative depends on a vertical integrative reading or a horizontal reading open to

⁸ “It is impossible to write without labelling oneself: as with *Le Père Duchêne*, so equally with Literature. It too must signify something other than its content and its individual form, something which defines its limits and imposes it as Literature”. (*Writing degree zero*. Hill and Wang, New York, 1977, p. 1–2)

⁹ “Reading a text cited by Stendhal (but not written by him) I find Proust in one minute detail. [...] Elsewhere, but in the same way, it is the blossoming apple trees of Normandy which I read according to Proust. I savor the sway of formulas, the reversal of origins, the ease which brings the anterior text out of the subsequent one. [...] Which is what the inter-text is: the impossibility of living outside the infinite text...” (*The Pleasure of the texte*, 35–36).

¹⁰ “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, *New Literary History*, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. (Winter, 1975), 237–272.

all divergences. Any narrative, even a brief one, is too complex to be structurally accounted for. In fact, in a narrative, everything is a play on the sense and field of sense duality. This play may have the appearance of succession or consequence.

Effect of Reality – Sense and Field of Sense. Barthes's article on the "Reality effect"¹¹ seeks to justify the realism of minor descriptions that have no clear function within the work. Barthes is confronted with a realism that he cannot account for. To address this issue, it is useful to return to the "sense" and "field of sense" duality. A realistic description without a specific function brings its object into view; it makes it appear. However autonomous this description may be, it is understandable only according to the field of sense to which it can be related. Descriptions without justification mimic the apparition/appearance of the literary work.

5 Barthes reading Proust: the reading subject

The re-reading of Barthes' main theoretical notions under the duality of sense and field of sense reveals that these notions, in their strict definitions, reflect a flattening of the literary object, a form of disqualification.

The notion of *degré zéro de l'écriture* must be understood literally: *degré zéro* means that writing loses the obviousness of its composition and presents itself as a form of exteriority: "Cette Faim du Mot, commune à toute la Poésie moderne, fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine. Elle institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourrissants, sans prévision ni permanence d'intention..." (1953 : 71).¹² In a way, the reader becomes a stranger to this writing.

The signifier, considered literally, makes words evident, frees them from relationships, and exposes them as forms of exteriority. In its strictest characterization, the text leads to the indistinction of literature and removes all singularity and individuality from any discourse. The hypothesis of a relationship to what can be considered a literary work fades away.

The article on the structural analysis of narrative is so complex and diverse in its characterization of narratives that the hypothesis of a strict characterization dissipates.

The notion of the "effect of the real" is paradoxical: it maintains the hypothesis of mimesis while acknowledging that one cannot account for its function. The "effect of the real" does not allow for a statement about a relationship to exteriority, except to say that it can be recognized as visible. In the case of all these notions,

¹¹ Roland Barthes, "L'effet de réel", *Communications*, 11, 1968, 84–89. ("The Reality Effect", in *The Rustle of Language*, Blackwell, Oxford, 1986, 141–148).

¹² "This Hunger of the Word, common to the whole of modern poetry, makes poetic speech terrible and inhuman. It initiates a discourse full of gaps and full of lights, filled with absences and overnourishing signs, without foresight or stability of intention..." (ibid, 48).

the perception of the written characters is effective; it does not specify what the relationship of perception consists of.

Barthes' reading of Proust corrects all these points and defines the conditions for a complete identification of the literary work and for an effective relationship of perception and reading. *À la Recherche du temps perdu* thinks and perceives itself through the play of narrative reflexivity, which is manifest in the conclusion. This conclusion exposes the condition of the recognition of the novel as a literary work. Because it exemplifies the duality of sense and field of sense, it presents the conditions of its accessibility: the reader, who is also defined by this duality, is thus capable of penetrating the work, any work. This is why Barthes finds himself included in the infinity of the text.

Barthes notes, as we have already pointed out, that reading is undoubtedly imaginary and a lure. From this remark, one should not conclude that it is an illusion but rather observe the difficult balance of reading: it is the intersection, the superimposition of two fields of sense, that of the work and that of the reader; it is the moment of a specific appearance of the reader, inevitably provisional. The reader is then explicitly constituted as a subject. The commentaries of *Proust Mélanges* are testimonies to this constitution. We understand why Barthes states that his reading of Proust is a personal reading and why his work has become increasingly personal.

The counterpart to Barthes as a reader is Proust as a writer, as he can be explicitly or implicitly characterized in *Proust, Mélanges* based on the various fields of sense described by Barthes and the implications of Barthes' formula: "Proust's past is the narrator's future" – the narrator is the apparition/appearance of Proust that is yet to come. Proust constructs the games of appearance/apparition, which imply his person and are his signature, much like how in Cy Twombly's work, writing appears and disappears and constitutes the painter's signature. We must return to the opening of *Le Degré zéro de l'écriture*. In this essay, Barthes had the project to express "une Passion de l'écriture qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise" (1953: 13)¹³ and he read Proust only as an introduction to literature. Barthes, as a reader of Proust, surpassed these starting points. He made a remark from *Le Degré zéro de l'écriture*: Proust composes his narrative according to a phenomenological order (ibid, 56), serving as the starting point for entering the sense and field of sense duality.

¹³ "...a Passion of writing, which recounts stage by stage the disintegration of bourgeois consciousness." (ibid, 5).

Bibliography

- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1966). "Introduction à l'analyse structurale du récit". In *Communications*, 8, 1–27.
- Barthes, R. (1968). "L'effet de réel". In *Communications*, 11, 84–89.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- Barthes, R. (2020). *Marcel Proust, Mélanges*. Édition établie et annotée par Bernard Comment. Paris : Seuil/INA
- Markus, G. (2015). *Fields of Sense. A New Realist Ontology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ЧЕСТИЦАТА ЗАР/ЗАРЕМ ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

Елени Бужаровска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
elenibuzarovska@t.mk

Лилјана Митковска

Универзитет ФОН, Скопје
liljana.mitkovska@fon.edu.mk

Во оваа статија ја разгледуваме семантиката и прагматиката на честицата *зар* во стандардниот македонски јазик, која се јавува наизменично со варијантата *зарем*. Сметаме дека *зар/зарем* се употребува во пресупонирани прашања со *да/не*, кои се прагматички најсоодветни во контекстите каде што постои конфликт меѓу претпоставката на говорителот и некој директен или индиректен доказ што ја побива таа претпоставка. Во истражувањето сакаме да ја откриеме улогата на *зар/зарем* во пресупонирани прашања и да ги определиме функциите на таквите прашања во дискурсот. За да ја постигнеме целта, анализираме примерок составен од прашања кои содржат *зар*, ексцерпирани од современата македонска проза. Резултатите на анализата покажуваат дека честицата *зар/зарем* не е задолжителна, туку служи да ја зголеми асертивната компонента за сметка на интерогативната во семантичката структура на *зар*-прашањето. Тоа се манифестира со засилување на неверувањето и на чудењето на говорителот дека пропозицијата, кодирана во прашањето, не е вистинита, особено во контексти што содржат контрадикција. Таквата семантика овозможува *зар*-прашањата да се употребуваат во реторичка функција, или да изразуваат индиректни тврдења коишто служат како успешни стратегии за убедување.

Клучни зборови: пресупонирани прашања, реторички прашања, убедување, емфаза, контекст

THE PARTICLE *ZAR/ZAREM* IN MACEDONIAN

Eleni Bužarovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
elenibuzarovska@t.mk

Liljana Mitkovska

FON University
liljana.mitkovska@fon.edu.mk

In this article, we look into the semantics and pragmatics of the particle *zar* in the standard Macedonian language, which is used interchangeably with its variant *zareme*. We argue that *zar* or *zareme* is employed in biased polar questions, particularly in contexts where there exists a discrepancy between the speaker's presupposition and contextual evidence that contradicts it. Our investigation aims to uncover the role of *zar/zareme* in biased polar questions and determine the discourse functions of *zar*-questions. To achieve this goal, we conducted an analysis using a sample of questions extracted from contemporary Macedonian prose. The results of our analysis indicate that the particle *zar/zareme* in biased questions is not obligatory but rather serves to enhance the assertive component at the expense of the inquisitive component in the semantic structure of such questions. This enhancement is reflected in the speaker's disbelief and surprise regarding the truth of proposition encoded in the question, especially in contradiction contexts. Such semantics enable *zar*-questions to serve rhetorical purposes or perform indirect claims, thereby functioning as effective persuasion strategies.

Keywords: biased question, rhetoric questions, persuasion, expressiveness, context

1 Вовед

Во статијата ги излагаме резултатите од нашата анализа на прашањата што се воведуваат со *зар* или *зарем* за да ги определиме нивните функции во стандардниот македонски јазик. Со оглед на фактот што меѓу *зар* и *зарем* нема значенска разлика, ќе го користиме терминот *зар*-прашања за прашањата воведени со овие честици.

Во толковните речници на македонскиот јазик, *зар/зарем* се дефинира како честица која се употребува во прашални реченици, за изразување сомнеж, чудење и неверување. Во предметната литература, *зар/зарем* се третира како прашална честица, заедно со *ли*, *нели* и *дали* (Минова-Ѓуркова 1994: 151). Честицата е од турско потекло (*zahir*)¹ и се среќава во две варијанти: *зар* и *зарем*. За неа нема подетална анализа, но Минова-Ѓуркова (1994: 152) набројува неколку важни својства: дека *зар/зарем* се јавува во реченици со кои „се изразува спротивно значење: *Зарем ќе одиме?*“, дека е „придружник и изразувач на емпфаза“ и дека се употребува „за изразување чудење и неодобрување“.

Од типолошка перспектива, слична специјализирана лексичка единица поседуваат неколку соседни јазици: тоа е српското и хрватското *зар* и бугарското *нима* (Тишева 2018). Честици со слични функции се среќаваат и во други словенски јазици: *разве* и *неужели* во рускиот (Левонтина 2014), *сорак* во чешкиот, *czyz/chyba* во полскиот и *хиба* во украинскиот јазик. Во поглед на синтаксата, *зар/зарем* пројавува ограничена мобилност во реченицата: обично ја зафаќа почетната позиција во *да/не*-прашањето, пред фокусираниот реченичен елемент кој може да се топикализира пред *зар*: *Зар со нејо ќе одиш? Со нејо зар ќе одиш?* Минова-Ѓуркова (1994: 152) забележува дека „може да се јави со кој било реченичен член: *Зарем ијој? Зарем шаму? Зарем уиџе?* итн.“.

Честицата *зар/зарем* се јавува во дијалогски дискурс, па се наметнува прашањето кој е нејзиниот значенски и прагматички потенцијал. Сметаме дека споредбата на две прашања со иста пропозициска содржина, со и без честицата *зар/зарем*, ќе помогне да се одговори ова прашање. Да замислиме ситуација во која соговорниците седат во иста соба и однадвор почнува да се слуша тивко шумолење. Реакцијата на говорителот може да биде во форма на *да/не*-прашање (1), или *зар*-прашање (2).

- (1) Почна да врне?
- (2) Зар почна да врне?

Со прототипните *да/не*-прашања со немаркирана интонација (1), говорителот бара да се потврди или да се порекне вистинитоста на пропозицијата кодирана во прашањето. Слушателот не знае дали одговорот

¹ Со значење ‘очигледно’ или ‘веројатно’ (Влајиќ-Поповиќ 2016).

што очекува да го добие е *да* или *не*.² Меѓутоа, *зар*-прашањата не се неутрални; така, на прашањето (2) се очекува негативен одговор поради елементите на изненадување и на неверување. Додавањето на *зар/зарем* на *да/не*-прашањето не ја менува неговата пропозициска содржина. *Зар/зарем* сигнализира дека говорителот има претпоставка за вистинитоста на прашањето, односно има извесно очекување дека одговорот ќе биде во согласност со таа претпоставка. Истата пресупозиција се генерира ако прашањето (1) има маркирана интонација, со реченичен акцент на глаголот (*Почна да ВРНЕ?!*). Тоа покажува дека *да/не*-прашањата со емфатична интонација создаваат пресупозиција со спротивен поларитет, за разлика од *да/не*-прашањата во кои нема негација или маркирана интонација.³

Од друга страна, негираните *да/не*-прашања (3) не се неутрални бидејќи поседуваат позитивна пресупозиција. Присуството на *зар/зарем* (4) ја засилува таа пресупозиција, импликувајќи дека говорителот верува во спротивното и очекува потврден одговор. На пр., прашањето (3), со акцент на негацијата, има сличен прагматички ефект како *зар*-прашањето (4).

(3) Не врне надвор? (Мислам дека врне)

(4) Зар не врне надвор? (Мислев дека врне)

Говорителот може да реагира со *зар*-прашање не само поради промената на контекстот, односно на ситуацијата во која се одвива разговорот (на пр. почнувањето на дождот), туку и поради претходната реплика на соговорникот, на пр. ако соговорникот соопштува за некоја постапка што е за осудување (5). Таквото *да/не*-прашање има надолно-нагорна интонација (5) и е исто според значењето и комуникациската функција со (6): и двете прашања се реторички и изразуваат осуда и прекор, а варијантата со *зар* уште повеќе го потенцира негативниот став на говорителот. Се чини дека употребата на *зар/зарем* во *да/не*-прашањата ја зголемува нивната пресупонираниост и емфаза, која Минова-Гуркова (1994: 151) ја дефинира како нагласување или истакнување.⁴

² Во литературата, *да/не*-прашањата се познати како поларитетни, бидејќи одговорот (*да* или *не*) се наоѓа на позитивниот или на негативниот пол од епистемичката скала на веројатноста. Во македонскиот стандард се разликуваат три вида *да/не*-прашања: со и без честица *ли*, или воведени со семантички празна честица *дали*. Минова-Гуркова (1994: 151) ги нарекува и „затворени прашања“.

³ За улогата на интонацијата во генерирањето на пресупонираниите прашања (на англиски познати како „biased“), види кај Ашер и Риз (Asher and Reese 2007).

⁴ За споредба даваме две слични реторички прашања од К. Чашуле (*Вејка на вејтрој*), едното со *зар*, а другото со негација: *Зар не бев јас ѿој иѿо со денови и денови иѿи зборуваше ... ? Не бев ли јас ѿој иѿо иѿе молев да се школуваиш?*

- (5) Не ти е срам?!
 (6) Зар не ти е срам?!

Забележавме дека во разговорниот јазик се користи и трет вид *зар*-прашања, коишто многу личат на реторички прашања, но немаат прашална интонација. Прашањето (7) може да се употреби во одреден контекст: на пр., ако двајца пријатели бараат и не можат да најдат отворена трафика во недела. Едниот говорител коментира со „непрашално“ *зар*-прашање за да го поткрепи претходниот аргумент дека нема смисла да се продолжи барањето.

- (7) Цабе шетаме, зар во недела ќе отвараат.

Од овој кус преглед произлегува дека *зар*-прашањата можат да имаат повеќе дискурсни функции, кои претпоставуваме дека се специфични само за оваа форма прашања. Во нашето истражување сакаме да ги определиме тие функции за да ја откриеме функционалната дистрибуција на *зар*-прашањата. За таа цел, анализиравме над 200 примери, собрани од современата македонска проза.

Трудот е организиран во пет поглавја. Во следното поглавје, се изложуваат теориските поставки што ги користиме во истражувањето, по што следи излагањето на истражувачката постапка. Во четвртото поглавје се дискутираат резултатите од анализата. На крајот, се дава краток преглед на изведените заклучоци.

2 Теориски согледувања

Во ова поглавје се изложуваат главните теориски поставки, поврзани со настанувањето и со функционирањето на пресупонираните прашања, кои тука се претставени со *зар*-прашања. Пресупонираноста е заедничка семантичка одлика на неколку видови прашања во македонскиот јазик. За илустрација, наведуваме неколку прашања кои, на пример, можат да се слушнат на перонот на некоја железничка станица: негираните *да/не*-прашања (*Не ѝрисѿиѿна возоѿи?*), прашања со маркирана интонација (*Возоѿи ѝрисѿиѿна!?*) и прашања со честиците *да не*, *нели* и *зар* (*Да не ѝрисѿиѿна возоѿи? Нели ѝрисѿиѿна возоѿи? Зар ѝрисѿиѿна возоѿи?*).⁵

Пресупонираните прашања, како што се прашањата со *нели* и *зар*, се одликуваат со голема контекстуална зависност бидејќи основниот предуслов за нивната прагматичка соодветност (или успешност) е задолжителната поврзаност со контекстот. Тие не можат да се употребуваат во ситуации кога

⁵ Тополињска (2009: 52–53) смета дека овие прашања се пресупонирани. Повеќе за прашањата воведени со граматикализираната честица *да не* види кај Бужаровска и Митковска (2015).

соговорниците не се познаваат, или не ја знаат темата на разговорот. За разлика од протитипните *га/не*-прашања (оформени со или без *дали*), *зар*-прашањата се јавуваат кога соговорниците ги обединува некоја заедничка тема или ситуација, односно кога тие поседуваат заедничко знаење.⁶ Според Сталнакер (Stalnaker 2002: 704), овој термин означува споделена заедничка информација меѓу учесниците во разговорот, која сите ја прифаќаат како вистинита. Заедничкото знаење подразбира два вида знаење: општо, енциклопедиско знаење за светот и интерперсонално знаење, коешто го поседува говорителот за соговорникот и за ситуацијата во која се одвива дијалогот (Berio et al. 2017). Затоа, овие прашања не можат да иницираат разговор и да се постават надвор од контекстот, односно без претходно воведување на темата. Тие претставуваат реакции на говорителот на претходната реплика на собеседникот, или на постојната ситуација која не одговара на неговите очекувања. На пр., прашањето: *Зар ирскиот возот?* е успешно само во контекстот на железничкиот перон и ако говорителот претходно мислел дека возот не пристигнал, но дознава за пристигнувањето на возот (од некој друг, или пак самиот го гледа возот на перонот). *Зар*-прашањето сигнализира дека говорителот станува свесен дека неговата претпоставка не одговара на вистината поради новата ситуација.

Пресупонираните прашања се третираат во литературата како вербална реакција, генерирана од епистемичкиот конфликт меѓу претпоставката на говорителот и некој контекстуален доказ што ја побива таа претпоставка (Goodhue 2018; AnderBois 2019, меѓу другите). Конфликтот е повеќе изразен во случаите кога говорителот не сака да го прифати доказот за невистинитоста на неговата претпоставка.

Авторите кои пишуваат за англиските негирани поларитетни прашања истакнуваат дека се пресупонирани (*biased*) и дека се погодни за контексти во кои се изразува контрадикција (Büring and Gunlogson 2000; Romero and Han 2004). Во нашето истражување на негираните прашања во англискиот јазик (Mitkovska and Bužarovska 2024), утврдивме дека, во македонскиот јазик, нивните најчести еквиваленти се негираните прашања и прашањата воведени со *зар* и *нели*. Тие се разликуваат меѓу себе по поларитетот на прашањето (дали имплицираат позитивен или негативен одговор) и по убеденоста во претпоставката. Исто така, утврдивме дека *зар*-прашањата претпочитаат контексти со повеќе или помалку изразена контрадикција. Затоа тие често се употребуваат во говорните чинови, наменети како критика на соговорникот.

Во предметната литература се истакнува дека пресупонираните прашања се всушност тврдења. На пример, Риз (Reese 2007: 8) тврди дека англиските прашања со т.н. надворешна негација (*Isn't it right?*) претставуваат

⁶ Терминот „заедничко знаење“ го користиме како превод на терминот „common ground“, од предметната англојазична литература.

конвенционализирани индиректни тврдења.⁷ Оваа констатација наоѓа поткрепа и во забелешката на Минова-Ѓуркова (1994: 57), која примерите од типот: *Кој можеше да знае?* или *Што ти е тајле?*, ги нарекува прашања тврдења. Всушност, тие претставуваат реторички прашања бидејќи се семантички еквивалентни на асерции (односно тврдења) со спротивен поларитет. Така, прашањето: *Кој можеше да знае?* се парафразира како ‘Никој не можеше да знае’ (Минова-Ѓуркова 1994: 57). Тоа значи дека реторичките прашања не кажуваат ништо ново, туку истакнуваат нешто што им е познато на соговорниците, односно што е дел од заедничкото знаење (Caronigro and Sprouse 2007: 131). Неинформативноста на реторичките прашања се поврзува со нивната главна одлика: имплицираниот одговор на реторичкото прашање е очигледен и познат на соговорниците (Rhode 2006: 135).

Во поглед на формата, реторичките прашања се разновидни: на пр., поларитетните прашања со и без прашална честица (*Дали имаш ум во главата?* *Да не немаш ум во главата?* *Нели имаш ум во главата?* *Имаш ли ум во главата?*), како и прашањата што личат на информативни и кои се воведуваат со прашален збор (*Од која си то имаш вистинито умот во главата на глухоците?*).⁸ Заедничко за овие примери е комуникациската функција: стремежот да го убедат слушателот/читателот да го смени мислењето или однесувањето преку напад на неговиот умствен капацитет. Говорителот избира прашална форма за навредливото тврдење ‘ти немаш ум во главата’, и со тоа навредата станува индиректна (Celle 2018) бидејќи имплицира дека никој со ум не постапува како соговорникот. За тоа придонесува и семантичката некомпатибилност на лексиката, што е карактеристична одлика на реторичките прашања (Šrago 2016: 111).

Во нашата анализа се надоврзуваме на теориските поставки, објаснети погоре, посебно нагласувајќи ја важноста на заедничката црта на реторичките и на пресупонираните прашања – и двете се прашања тврдења. Тоа не значи дека сите зар-прашања се реторички. Функцијата на прашањето зависи од комуникациската намера на говорителот: на пр., прашањето: *Зар не ти е тојло?* функционира како пресупонирано да/не-прашање – говорителот не е сигурен во својата претпоставка (дека на соговорникот му е топло) и бара таа да се потврди. Но зар-прашањето е реторичко ако се стреми да влијае врз однесувањето на соговорникот, на пример: *Зар не ти е срам?* е всушност критика со значење ‘ти немаш срам’. Ова реторичко прашање се одликува со силен конфликт меѓу претпоставката (‘треба да имаш срам’) и реалната ситуација (‘ти немаш срам’). Прашањето е емфатично бидејќи внесува

⁷ Во оригиналот стои: “tag-questions and negative yes-no questions are complex speech acts: they are simultaneously assertions and questions” (Reese 2007: 79).

⁸ Последните два примера се од прозата на П. М. Андреевски (*Небеска Тимјанова*) и Србо Ивановски (*Жената на белојардеецот*), <http://85.214.197.73/ngram/view/имн/ум/предл/во>

драматичност и емотивност. Претпоставуваме дека емфазата ги прави реторичките прашања ефективно стилиско средство за убедување на соговорникот. Затоа очекуваме дека *зар*-прашањата во примерокот ќе бидат чести, со реторичка функција.

3 Истражувачка постапка

За да ја определеме функционалната дистрибуција на *зар*-прашањата анализиравме 206 примери со *зар*-прашања, ексцерпирани од современата македонска проза. Ги користевме делата на Блаже Конески (БК) *Лозје*, Стале Попов (СП) *Калеш Анѓа*, Владо Малески (ВМ) *Избор*, Славко Јаневски (СЈ) *Тврдоглави*, Коле Чашуле (КЧ) *Вејка на вејрој*, Симон Дракул (СД) *Белата долина*, Ѓорѓи Абаџиев (ЃА) *Пусиџина*, Јован Стрезовски (ЈС) *Вога: Зарек*, Димитар Солев (ДС) *Крајкајќа џролеј на Моно Самоников*, Благоја Иванов (БИ) *Избор*, Петре М. Андреевски (ПА) *Пуреј*, Јован Бошковски (ЈБ) *Солунскиџе аџенџајџори*, Мето Јовановски (МЈ) *Бугалеџинки* и неколку дела од помладите автори: Румена Бужаровска (РБ), Калина Малеска (КМ) и Билјана Црвенковска (БЦ). Најдовме вкупно 209 примери, од кои анализиравме 206 со иницијалното *зар/ем*; 3 примери со финално *зар* не беа анализирани.⁹

Споредбата на бројот на прегледаните литературни дела со бројот на присутните *зар*-прашања покажува дека тие не се чести во пишаниот јазик. Тоа ја наметнува претпоставката дека тие повеќе се среќаваат во усниот говорен јазик, што се потврди со нивната поголема застапеност во делата што содржат дијалози (Стрезовски, Андреевски). Што се однесува на употребата на *зарем* или на *зар*, се чини дека изборот зависи од авторот: кај Малески, Јовановски, Дракул и Солев преовладува *зарем*, додека *зар* е застапен кај Конески, Попов, Абаџиев и Чашуле. Другите автори наизменично ги употребуваат и двете форми.

Секој пример беше внесен во базата на податоци што ја креиравме¹⁰ и беше анализиран според неколку параметри: комуникациската цел на прашањето (во поширок контекст), асертивноста, илокуциската функција на прашањето и емфазата. Претпоставуваме дека асертивноста може да има различен интензитет, зависно од силата на епистемичкиот конфликт меѓу степенот на убеденоста на говорителот во вистинитоста на претпоставката и подготвеноста да ја прифати новата ситуација (контекстуалниот доказ), што

⁹ Еден пример кај Ј. Бошковски и два кај С. Попов, на пр. *Блазеси ви вам на мариовџиџе, без чифлиџари, блазеси ви. Нависџина виџе слободен живовџ живееџе, зар не?*

¹⁰ Иако примерите се дел од поширок контекст, поради ограниченоста на просторот го наведуваме само прашањето.

противречи на претпоставката. Нивниот сооднос ќе се рефлектира во постоењето на неколку вида *зар*-прашања.

Примерите со *зар*-прашањата ги класифициравме во три категории: реторички прашања, индиректни тврдења и прашања што бараат потврда, според следните определби:

- (а) Реторички прашања – соговорникот е сигурен во својата првична претпоставка што се импликува со *зар*-прашањето. Емфатично не ја прифаќа новата ситуација која вербално ја реализира со прашањето.
- (б) Индиректни тврдења, коишто се разликуваат од претходната класа по отсуството на емфаза и прашална интонација. Проблематични се за дефинирање поради преклопувањето со реторичките прашања: и двата вида прашања се еден вид тврдења.
- (в) Прашања што бараат потврда – под притисок на новата ситуација (односно на контекстуалниот доказ), соговорникот се сомнева во веродостојноста на неговата првична претпоставка и бара потврда од соговорникот. Всушност, тие се пресупонирани *га/не*-прашања.

Свесни сме за две методолошки ограничувања на ова истражување: користевме примери од литературни дела (со оглед на фактот што не постои корпус на устен говор) и при класификацијата на примерите не можеше да се избегне извесна субјективност во определувањето на класата на реторичките прашања.

4 Толкување на резултатите од анализата

Резултатите од анализата покажаа дека доминираат реторичките прашања (103 примери) над индиректните тврдења (61 пример). Најмалку се застапени прашањата што бараат потврда (42 примери).

4.1 Реторички *зар*-прашања

Големиот број реторички *зар*-прашања (103), значително повисок од бројот на другите *зар*-прашања, е индикација за нивната полифункционалност и комуникациска ефективност. Во прагматичките теории што се засноваат на концептот „лице“ реторичките прашања се сметаат за ублажувачко средство во говорните чинови што го загрозуваат лицето на соговорникот (Brown and Levinson 1978: 228–230).¹¹ Но, има и други сфаќања, на пр. Франк (Frank 1990:

¹¹ Според влијателната теорија за учтивоста (Brown and Levinson 1978), комуникацијата, како потенцијално опасна и антагонистичка активност, се раководи од потребите на лицето на соговорниците. Под тој концепт се подразбира сликата што говорителот сака да ја изгради за себе пред јавноста. За подетално објаснување види кај Кусевска и Бужаровска (2020: 87–91).

738) смета дека тие вршат двојна функција: ја ублажуваат критиката и ги засилуваат тврдењата. Имено, прашалната форма ја „маскира“ директноста на таквите говорни чинови, но истовремено ги прави поубедливи и поекспресивни (Frank 1990: 727) затоа што произведуваат драматичен ефект. Таквата двојственост на реторичките прашања се пројавува кога се користат за убедување. И поновите истражувања (Reimer 2018: 231) потврдуваат дека тоа е основната комуникациска цел на реторичките прашања. Не е случајно што тие претежно се употребуваат во разговорите каде што постои конфликт или несогласување меѓу соговорниците.

За да ја испитаме илокуциската функција на реторичките прашања, во примерокот ја применуваме класификацијата на Шпаго (Špago 2020), издвојувајќи три подвиди: агресивни, иронични и неутрални.¹² Првите два подвиди се категоризираат како непријателски говорни чинови што се користат за критика.

Во примерокот, најмногубројни се **агресивните** реторички прашања. Тие всушност претставуваат вербален напад со емоционален набој, во кој не се води сметка за чувствата на слушателот и се повредува неговото лице. Наметнатиот одговор, иако се прикажува како дел од заедничко знаење, често е субјективен (Špago 2020: 75). Прашањата можат да претставуваат повеќе говорни чинови во кои се критикува слушателот: прекор, нетрпение, неодобрување, приговарање, навреда. Целта на критиката е да го смени однесувањето на соговорникот и таа често изразува лутина (8–10), понекогаш проткаена со иронија (10).

- (8) **Зар** со луд човек ќе живееш? (ЈС)
 (9) **Зарем** немате огромен школски двор на триесет метра од зградава?
Зарем не можете дури пред влез да си го трчате детето? (РБ)
 (10) **Зарем** и од нас ќе продолжиш да крадеш? (СД)

Критиката може да биде насочена и кон друго лице кое не е учесник во разговорот.

- (11) **Зар** не гледа дека поради него не се мажи? (БИ)
 (12) **Зар** не гледа дека доаѓаат по нас? (БЦ)

Критиката преминува во негодување со кое говорителот изразува незадоволство и лутина од однесувањето на соговорникот (13–15). Таквите реторички прашања поседуваат максимална агресија бидејќи целта е да го засрамат и да го повредат соговорникот.

- (13) **Зар** е ова човештина? (БК)
 (14) **Зар** не ви е срам вакви старудии да носите в град? (ЈС)

¹² Шпаго (Špago 2020) ги третира како пријателски.

(15) **Зар** малку ти беше лебот! (ЈС)

Агресивните реторички прашања изразуваат потполно неприфаќање на новостанатата ситуација бидејќи таа не е во согласност со ставовите и/или со моралните норми на говорителот. Тој се спротиставува на таа ситуација, изразувајќи лутина (16–18), или негодување кое може да се засили со навреди (*ѓнаси, чакали*). Силната емфаза се бележи со извичник.

(16) **Зар** со тие катили што нож ми бодат в срце да се спријателувам! (ЈС)

(17) **Зар** со тие ѓнаси да се сватиме, да се сродуваме! Никако! (ЈС)

(18) Чакали ненаситни, **зарем** не ви беше доста? (ДС)

Некои реторички прашања што служат за апел кон соговорникот се обоени со извесен критички тон. Иако се критички, тие не се наменети да бидат навредливи искази (19).

(19) **Зарем** не го сфаќаш тоа? (ДС)

Во примерокот ретко се застапени реторичките прашања со иронија (20) или сарказам (21, 22). И двата поима се однесуваат на стилски стратегии со кои се изразува спротивното од тоа што се тврди. Меѓусебно се разликуваат по комуникациската намера – сарказмот исмејува и навредува (Bowes and Katz 2011: 216). Во основата на различните форми на сарказмот лежи контрастот меѓу буквалното и имплицираното значење (Celle 2018). Сарказмот често се поврзува со употреба на навредливи изрази, на пр. „стипса“ во примерот (21) и со хипербола, како што е „семоќен разум“, во примерот (22). Хиперболата ја преувеличува реалната состојба и на таков начин го засилува контрастот.

(20) **Зар** моите долари вредат помалку од неговите? (КЧ)

(21) **Зар** толку... си бил стипса? (ЃА)

(22) **Зарем** твојот семоќен разум не е во состојба сам да ја објасни таа проста загатка? (ДС)

Неутралните реторички зар-прашања најчесто се среќаваат во монолошки текстови, во кои говорителот изразува неприфаќање на новата ситуација (23–25).

(23) **Зар** никогаш нема да си поверувам самиот себеси? (КЧ)

(24) **Зар** нема и тој заедно со нив да се извлечка одовде? (ЃА)

(25) **Зар** на нови чевли ќе им бара некој мана! (БК)

Во анализираните текстови најдовме целини во кои авторот употребува повеќе прашања, едно по друго. Така, во монолотот (26), првите три прашања

се однесуваат на самиот автор, а другите се за луѓето од соседството кои загинале во земјотресот. Најсилно е изразено неверувањето коешто се должи на одбивањето да се прими тажната реалност, која е во судир со верувањата на говорителот (дека не треба да биде жив кога ги нема познатите лица). Новата ситуација се потенцира со епистемичкиот прилог *навистина*.

- (26) **Зар** навистина сум жив? **Зар** навистина сега сум сам? **Зар** треба да бидам жив сведок на судбината на едно големо семејство? **Зар** навистина сите тие малечки повеќе нема да ги цртаат на бетонот своите човеци, ... **зар** навистина тие повеќе нема да ги шараат сидовите со креда: „Петре ја сака Вера“. **Зар** нема да излегуваме сите заедно во утринските часови...? **Зар** навистина повеќе нема да има спокојство? (БИ)

Такви серии од *зар*-прашања наоѓаме и во други монолози. Во следниот параграф (27), говорителот (Сулејман-бег), со реторичките прашања, го засилува својот аргумент дека поседува неограничена власт.

- (27) Бак, бак, бак!!! **Зар** не се тресат од мојата сила сите цареви од земјава? **Зар** не се клањаат сите нивни слуги пред мене? **Зар** не се вее златниот полумесец од Багдад до Беч, Техеран и Тунис? **Зар** не владее големиот пророк над сите живи и мртви? (СП)

4.2 Индиректни тврдења

Вториот вид *зар*-прашања се преклопува со реторичките прашања. Речиси сите примери што ги класифициравме во оваа група немаат прашална интонација (односно се без прашалник), лишени се од емпфаза, а имплицираниот одговор е повеќе наметнат од говорителот, отколку што е очигледен и за двајцата соговорници (Šprago 2020: 70). Разликата со претходната класа може да се илустрира преку споредбата на две прашања со слична содржина: реторичко прашање (28) и индиректно тврдење (29). Се чини дека разликата е во силата на епистемичкиот конфликт, кој е повеќе изразен во (28). Во примерот (29), тврдењето дека нема крај на несреќите е малку посилено (односно „поасертивно“), што може да биде резултат на поголемото истакнување на реалната состојба од спротивната – претпоставката/очекувањето дека таа ќе има крај. Таков дисбаланс меѓу двата аспекта на епистемичкиот конфликт изгледа дека доведува до поголем степен на асертивност.

- (28) **Зарем** нема крај на распнувањата? (ВМ)
 (29) **Зар** има крај ова умирање. (ЃА)

Во следните примери повеќе е истакната претпоставката дека говорителот одбива да ја прифати промената што се заканува да се случи (30–31), иако тоа одбивање не е емфатично.

- (30) **Зар** сам да се спасам... **Зар** без тебе да одам... (ЈС)
(31) У, **зар** на старост да се мажам: имам синови, ќерки, внуци... (ЈС)

И во следните индиректни тврдења се потенцира сигурноста на говорителот дека првичната претпоставка е вистинита. Повисокиот степен на асертивност ги прави погодни за аргументираната поткрепа на претходното тврдење (32–35).

- (32) Знаат кој се таму и што се прави таму. **Зар** и на другарите свои ќе пукаат. (ПА)
(33) Ќе најдете други... **зар** малку кучиња има низ селово. (ПА)
(34) Што толку голем мерак кон него. **Зар** ајван толку се сакало. (ЈС)
(35) Доста ни е од такви, **зар** и разбојници да прибираме. (ПА)

Во следните примери (36–39) посилено се чувствува асертивноста. Се чини дека *зар/зарем* тука повеќе функционира како прагматички маркер за засилување на исказот, отколку како прашална честица за креирање на пресупонирани прашања. Ако се смени поларитетот на исказот *зар*, во овие контексти тој може да се замени со засилувачките дискурсни маркери *ѝа* или *нели*: на пр. (38): *Па не сме Цезари...* или: (39) *Нели еднаш би можел сам...* Се разбира, секоја варијанта ги зачувува своите суптилни прагматички разлики.

- (36) **Зар** другите имаат поинакво детство. (БИ)
(37) А **зар** ние сме посреќни од мртвите. (ПА)
(38) **Зар** сме цезари во Римскиот сенат - та ќе продаваме мудрости. (ЈС)
(39) Погледај на масата, **зар** еднаш не би можел сам да се услужиш. (БИ)

Во примерокот има и неколку проблематични примери што се одликуваат со емфатична интонација (обележана со извичник). Тоа ги приближува до реторичките прашања.

- (40) **Зар** на стари години да живеам во дивина! (ЈС)

Со реторичките прашања се граничат и некои индиректни тврдења, употребени за убедување. Во примерот (41), говорителот ја теши мајката која е соочена со трагичната загуба на детето.

- (41) Немој, мори Велико, немој сестрице, **зар** и ти треба да се отепаш,... **зар** сакаш сираци да ги оставиш... **зар** уште еден гроб сакаш да отвориш. **Зар** заборава на децата што ги остави дома... (ПА)

4.3 Прашања што бараат потврда на претпоставката

Зар-прашањата во оваа класа (42 на број) се разликуваат од претходните две класи бидејќи нивната комуникациската цел е добивање одговор од соговорникот. Некоја контекстуална или ситуациска околност доведува до сомнеж кај говорителот во неговата претпоставка.

Тоа во него предизвикува неверување и чудење, па бара одговор од соговорникот за да го разреши сомневањето. Доказот може да биде која било нова ситуација: ненадејна појава на соговорникот (42), отсуство на очекуваниот предмет (43), новостекната информација (44), или самата ситуација (45). Со оглед на фактот што на овие прашања говорителот очекува потврден или одречен одговор, тие спаѓаат во типични пресупонирани *да/не*-прашања.

- (42) Глигоре, **зар** тоа си ти? –извикна Арсо. – Охо, брат мој! (ЃА)
 (43) **Зарем** Ѓеро не ти донесе кафе од печалба? – Не. (ЈС)
 (44) **Зарем** толку е безнадежна таа работа? – Апсолутно безнадежна, климна Јошко. (ДС)
 (45) Мамо, **зар** сега да ги правиме тие адети? – Стегни срце, за овие пилци еднаш е прочка во годината. (БК)

Во некои случаи, одговорот на прашањето е индиректен (45). Ако одговорот е очигледен, прашањето изразува прикриена критика (46–48).

- (46) **Зарем** веќе не е доцна? Ох, Бранко не биди љубоморен, вели таа. (БИ)
 (47) **Зар** и ти пцуеш? (БИ)
 (48) **Зарем** не се сеќаваш? (ДС)

Некои автори сметаат дека реторичките прашања не генерираат изненадување (Rohde 2006: 142) поради очигледноста на одговорот. Тоа се потврди во нашето истражување: само оваа класа на нереторички *зар*-прашања изразува чудење. Меѓутоа, извесно изненадување е присутно во една мала група примери, коишто личат на неутрални реторички прашања по тоа што поседуваат емпфаза. Но, бидејќи имаат одговор, ги сместивме во оваа класа.

- (49) **Зарем** ќе умреме за вода? – Никој не мисли на тоа... (ЈС)
 (50) **Зар** само тоа ни остана? – Останавме и ние, вели таа. (БИ)

Исто така, индиректните тврдења со епистемичките *можно* и *навистина* сметаме дека се граничат со реторичките прашања. На овие прашања не мора да се очекува одговор: примерот (51) е во монолог, а примерот (52) изразува иронија или прекур, кои се повеќе карактеристични за реторичките прашања.

(51) **Зар** е можно да се вљубил? (БЦ)

(52) **Зар** ти досега навистина не сети дека сум пијан? (КЧ)

5 Заклучок

Во ова истражување на прашањата воведени со честицата *зар/зарем* во македонскиот јазик, тргнавме од неколку ставови: (а) *зар*-прашањата се пресупонирани *да/не*-прашања кои имаат спротивно значење од пропозицијата кодирана во прашањето; (б) обично се јавуваат во контексти со контрадикција; (в) пресупонираните прашања се сметаат за прашања тврдења исто како и реторичките прашања.

Главната цел на истражувањето беше да ги определиме функциите на *зар*-прашањата преку неколку прагматички фактори: комуникациската намера, епистемичкиот конфликт и емфазата. Во анализата на ексцерпираните примери утврдивме дека *зар*-прашањата се употребуваат во три функции: како реторички прашања, како индиректни тврдења и како пресупонирани *зар*-прашања. Првите две класи се разликуваат од третата по комуникациската функција: и двете се тврдења маскирани во прашања, наспроти третата класа, во која преовладува прашалната компонента на сметка на асертивната. Следствено, првата и втората класа се многу слични. Но, меѓу нив постојат суптилни прагматички разлики што произлегуваат од степенот на епистемичкиот конфликт. Реторичките прашања, кои се најчести во примерокот, се засноваат на силен епистемички конфликт меѓу имплицираната претпоставка и новата ситуација, кодирана во прашањето. Истакнувањето на двата аспекта на конфликтот генерира емфаза. Во индиректните тврдења нема емфаза (која обично се манифестира со маркирана интонација) поради тоа што епистемичкиот конфликт е послаб. Прагматички, повеќе се истакнува едната страна на конфликтот, што резултира со зголемена асертивност.

Функционалната дистрибуција на *зар*-прашањата може да ја претставиме како еден когнитивен домен, во кој трите вида се „сместени“ според степенот на асертивноста: од една страна, реторичките прашања се граничат со прашалните *зар*-прашања со мала асертивност, а, од друга страна, се граничат со индиректните тврдења кои поседуваат зголемена асертивност. Во овој вид *зар*-прашања, *зар/зарем* повеќе функционира како прагматички маркер за засилување на претпоставката којашто се содржи во индиректното тврдење.

Библиографија

- Бужаровска, Е. и Митковска, Л. (2015). Негираните независни *ga*-конструкции. Во З. Тополинска (уред.). *Субјунктив со посебен осврт на македонските ga-конструкции*, 23–46. Скопје: МАНУ. [Bužarovska, E. i Mitkovska, L. (2015). Negiranite nezavisni *da*-konstrukcii. Vo Z. Topolinjska (ured.). *Subjunktiv so poseben osvrt na makedonskite da-konstrukcii*. Skopje: MANU.]
- Влајић-Поповић, Ј. (2016). Речца зар – преко синтаксе и семантике до етимологије. *Јужнословенски филолоџ*, LXXII/1–2: 65–83. [Vlajić-Popović, J. (2016). Rečca zar – preko sintakse i semantike do etimologije. *Južnoslovenski filolog*. LXXII/1–2: 65–83.]
- Кусевска, М. и Бужаровска Е. (2020). *Прагматика: Јазик и комуникација*. Арс Ламина: Скопје. [Kusevska, M. i Bužarovska, E. (2020). *Pragmatika: Jazik i komunikacija*. Ars Lamina: Skopje.]
- Левонтина, И. (2014). Дискурсивные слова в вопросительных предложениях. *Die Welt der Slaven: Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. München: Sagner, 59/2, 201–218. [Levontina, I. (2014). Diskursivnye slova v voprositelnyh predloženijah *Die Welt der Slaven: Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. München: Sagner, 59/2, 201–218.]
- Минова-Ѓуркова, Л. (1994). *Синтакса на македонскиот стандарден јазик*. Скопје: Радинг. [Minova-Ĝurkova, L. (1994). *Sintaksa na makedonskiot standarden jazik*. Skopje: Rading.]
- Тишева, Ѓ. (2013). *Прагматични аспекти на усната реч*. Факултет по славјански филологиј, Софийски универзитет „Св. Климент Охридски“. [Tiševa, I. (1994). *Pragmatični aspekti na usnata reč*. Fakultet po slavjanski filologiji. Sofijski universitet „Sv. Kliment Ohridski“.]
- Тополинска, З. (2009). *Полски-македонски: прагматичка конфронтација. Нејасноста* (9). Скопје: МАНУ. [Topolinjska, Z. (2009). *Polski-makedonski: gramatička konfrontacija. Negacija* (9). Skopje: MANU.]
- AnderBois, S. (2019). Negation, alternatives, and negative polar questions in American English. In K. von Heusinger, E. Onea Gáspár and M. Zimmermann (eds.), *Questions in Discourse*, 118–171. Leiden: Brill.
- Asher, N. and Reese, B. (2007). Intonation and Discourse: Biased Questions. *Interdisciplinary Studies on Information Structure*, 8, 1–38.
- Berio, L., Latrouite A., Van Valin R. and Vosgerau G. (2017). Immediate and General Common Ground. In P. Brézillon, R. Turner and C. Penco C. (eds). *Modelling and Using Context*, 633–646. Springer: Heidelberg.
- Brown P. and Levinson S. C. (1987). *Politeness: some universals in language use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowes A. and Katz A. (2011). When sarcasm stings. *Discourse Processes*, 48: 4, 215–236.

- Büring, D. and Gunlogson, C. (2000). Aren't Positive and Negative Polar Questions the same? Manuscript, UCSC/UCLA. Accessed December 5, 2022. https://semanticsarchive.net/Archive/mYwOGNhO/polar_questions.pdf.
- Caponigro, I. and Sprouse, J. (2007) Phetorical questions as questions. In Puig-Waldmüller (ed.), *Proceedings of Sinn und Bedeutung*, 11: 121–133. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Celle, A. (2018) Questions as indirect speech acts in surprise contexts. In D. Ayoun, A. Celle and L. Lansari (eds.) *Tense, Aspect, Modality, Evidentiality, Crosslinguistic Perspectives*, 211–236. Amsterdam: Benjamins.
- Frank, J. (1990). You call that a rhetorical question?: Forms and functions of rhetorical questions in conversation. *Journal of Pragmatics*, 14 (5): 723–738.
- Goodhue D. (2018) *On Asking and Answering Biased Polar Questions*, Doctoral dissertation. McGill University, Montreal.
- Mitkovska, L. and Bužarovska E. (2024). Negated biased questions in English and their equivalents in Macedonian. In A. Stopar and I. Fabijanić (eds.), *Exploring English by means of contrast*, 139–164. Ljubljana: University of Ljubljana Press.
- Reese, B. (2007). *Bias in Questions*. 2007. Doctoral dissertation. University of Texas, Austin.
- Reimer, M. (2018). Rhetorical Questions as Indirect Assertions. In *The Oxford Handbook of Assertion*, S. Goldberg (ed.), 220–243. Oxford: Oxford University Press.
- Rhode, H. (2006). Rhetorical questions as redundant interrogatives. *San Diego Linguistics Papers* 2, 134–168.
- Romero, M. and Han, C. (2004). On Negative Yes/No Questions. *Linguistics and philosophy*, 27 (5): 609–658.
- Stalnaker, R. (2002). Common Ground. *Linguistics and Philosophy*, 25/5-6: 701–721.
- Špago, Dž. (2016). Rhetorical questions or rhetorical uses of questions? *Explorations in English Language and Linguistics*, 4/2: 102–115. <https://doi.org/10.1515/exell-2017-0009>.
- Špago, Dž. (2020). Rhetorical questions as aggressive, friendly or sarcastic/ironical questions with imposed answers. *Explorations in English Language and Linguistics*, 8/1: 68–82. DOI: 10.2478/exell-2020-0014.

VOICING THE MULTILINGUAL SELF IN THERESA HAK KYUNG CHA'S *DICTÉE*

Vesna Rodic

University of California, Berkeley
vrodic@berkeley.edu

This study focuses on specific linguistic markers in the chief prose work of American poet and artist Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, that display commitment in utterance. Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée* is an autobiographical work which explores the protagonist's identity in relation to the author's personal family history as well as historical events as well as numerous references to female mythological figures. In it, layers of the self are further articulated through a specific relationship to the audience, and through a fragmentary form that resists genre classification. By focusing on the linguistic concept of commitment in speech act, the present study explores how in *Dictée* Cha develops the multilingual subject through voicing. By focusing on the pronoun use, the role of gerund in altering the syntax and the passage between French and English languages, this study exposes the link between the crafting of the speech act and of the multilingual self. We conclude that textual fragmentation in *Dictée* should not be read as disintegration or inability to attain utterance or a questioning of the woman's multilingual identity. Not only is fragmentary expression necessary for capturing the various elements of the multilingual self, but it also helps underscore the link between writing and speech as the site of the multilingual subject.

Клучни зборови: enunciation, subjectivity, commitment, speech act.

ИЗРАЗУВАЊЕ НА ПОВЕЌЕЈАЗИЧНОТО СЕБСТВО ВО ДИКТАТ НА ТЕРЕЗА ХАК КУНГ ЧА

Весна Родик

Универзитет на Калифорнија, Беркли

vrodic@berkeley.edu

Оваа студија се фокусира на специфичните лингвистички обележја коишто означуваат обврзување на вистинитост во исказот во делото *Дикџајл*, најпознатото прозно остварување на американската поетеса и уметница Тереза Хак Кунг Ча.

Дикџајл на Тереза Хак Кунг Ча е автобиографско дело, во кое се истражува идентитетот на протагонистката низ врската со личната семејна историја на авторката, како и со историските настани и со многубројните упатувања на женски митолошки фигури. Во делото, слевите на себството се дополнително искажани преку специфичниот однос кон публиката и преку фрагментираната форма, којашто тешко може жанровски да се определи. Фокусирајќи се на лингвистичкиот концепт обврзување на вистинитост во говорниот чин, студијата истражува како Ча го развива повеќејазичниот субјект преку искажувањето. Фокусирајќи се на употребата на заменките, на улогата на глаголската именка во менувањето на синтаксата и на преминот од француски на англиски јазик и обратно, студијата ја открива врската помеѓу вообличувањето на говорниот чин и повеќејазичното себство. Може да се заклучи дека текстуалната фрагментација во *Дикџајл* не треба да се чита како дезинтеграција или неспособност да се вообличи искажувањето, или како сомнеж во однос на женскиот повеќејазичен идентитет. Фрагментираниот израз не само што е неопходен за опфаќање на различните елементи на повеќејазичното себство туку и помага да се нагласи врската помеѓу напишаното и говорниот чин, како седиште на повеќејазичниот субјект.

Key words: изразување, субјективност, обврзување на вистинитост, говорен чин

1 Introduction

American poet, visual and performance artist Theresa H. K. Cha published her seminal work, *Dictée*, in 1982. The book is written in English and French, while containing references to the author's mother tongue, Korean. The text also includes a number of references to female figures, both real and mythological, used to organize its chapters, as well as visual images. Scholars generally agree on the difficulty of qualifying *Dictée* in terms of genre. Some scholars (Galú, 2004) have insisted on the text's ekphrastic nature and have explored the relationship between the text and the visual images that it contains, while others have attempted to characterize it as auto-fiction and auto-ethnography (Stone-Richards, 2009). Recently, it has become increasingly clear that the debates around the genre of *Dictée* are dominated by the question of reception, as the text resists genre classification, most notably in relation to autoethnography. According to Maréchal (2010: 43), "*autoethnography* is a form or method of research that involves self-observation and reflexive investigation in the context of ethnographic field work and writing." A well-known autoethnographer, Carolyn Ellis (2004) defines it as "research, writing, story, and method that connect the autobiographical and personal to the cultural, social, and political" (Ellis 2004: xix). However, it is not easy to reach a consensus on the term's definition. For instance, in the 1970s, autoethnography was more narrowly defined as "insider ethnography", referring to studies of the (culture of) a group of which the researcher is a member (Hayano 1979). Recently, however, as Ellingson and Ellis (2008: 449) point out, "the meanings and applications of autoethnography have evolved in a manner that makes precise definition difficult."

In the case of Cha's work, less has been said about *how* the text's reception may be conditioned, if not determined, by the specific rhetorical fabric of *Dictée* itself, or, *how* these features keep the text beyond the framework of a single genre. Focusing on the chapter "ERATO LOVE POETRY" as a case study, this study explores *Dictée's* ability to represent a commitment to the multilingual subject through the relationship between utterance and writing that the text unfolds. Using Culioli's (1984) definition of commitment [*prise en charge*] as the act of "saying what one thinks [is real]"¹ the present study traces the multiple instances in *Dictée* in which Cha exposes utterance as a complex process, or even a struggle. By insisting on the process of crafting of utterance, the text submits, we argue, the

¹Quoted in Laurendeau, Paul (2009). « Préassertion, réassertion, désassertion: construction et déconstruction de l'opération de prise en charge », *Langue française*, 2009/2 no.162, 55–70. Our translation from French to English of the quotations taken from the works published in French.

written word to voicing. That is, taking Chafe's (1982: 35–53) distinction between integration and involvement in speaking as a starting point, our study explores features of the temporal relationship between speaking and writing in *Dictée*. Chafe's theory further proposes that written language contains integrated qualities, while the spoken language is marked by fragmented language. In *Dictée*, however, the distinction between the spoken and the written is far more complex. In it, fragmentation occurs precisely through the process of construction of utterance, further adding to the text's formal complexity. Looking closely at these features of the text, my goal is to show how Cha arrives at a commitment [*prise en charge*] through a shifting position of the audience and a singular view of the distinction between silence and speech, in order to capture her multicultural identity.

2 Theoretical Underpinnings

Scholars have highlighted the presence of assertion as a category of speech act in literature (Stainton 2016). Asserting a proposition involves undertaking some commitment [*prise en charge*] to the truth of that proposition. (Laurendeau 2009; Marsili 2023). Culioli's (1980) theory on enunciative operations has included, as key elements of assertion, commitment ["I value, I want"], materialization ["to say, write, in short to make exist in a noticeable way"], an instance of representation (depending on context, "I think", "I believe", "I know"), and representation as notional occurrence that the enunciator situates in relation to a space of reference (that he has accepted is the case). (Culioli 1997; quoted in Coltier et al. 2009) Building on Culioli's work, Laurendeau adds to the act of a commitment the three stages of preassertion, desassertion and reassertion. Laurendeau concludes that, "in commitment [*prise en charge*], the enunciator preasserts, disasserts or reasserts without the fluctuation of these three fundamentals of assertion having any special effect on the intensity of engagement." (Laurendeau, 2009: 58) Through the study of pronoun use, the role of gerund and past participles, and the shift from English to French, this paper shows how in *Dictée*, reiteration, as a key feature of reassertion, occurs in the passage between English and French languages. Specifically, we focus on the ways in which the interplay of impersonal pronouns "one" and "you" ultimately sets the stage for utterance, while the gerunds and past participles interrupt any linear progression through the text and insist on its fragmented nature as the site of a multilingual self.

3 Pronouns of the Multilingual Self

In the first paragraph, the woman, who we assume is at once the object of the gaze and the acting subject of this prose, is notably absent. Cha insists on the woman's

uniqueness and evokes her name and her looks yet fails to fully disclose them. Cha writes:

One expects her to be beautiful. The title which carries her name is not one that would make her anonymous or plain. "The portrait of ..." One seems to be able to see her. One imagines her, already. Already before the title. She is not seen right away. Her image, yet anonymous suspends in one's mind. With the music on the sound track you are prepared for her entrance. More and more. You are shown the house in which she lives, from the outside. (Cha: 98)

This opening paragraph might at first glance convey the disjointed nature of Cha's text, which, indeed, is an overall feature of her writing: as a deficiency, or a limitation in her expression. Yet, here, Cha is setting up a particular representation, a particular access to the female character in the text. Cha frames the depicted women through the eyes of the viewer, but the author, as we will argue, attributes commitment to the woman serving as the object of the viewer's gaze. That is, here Cha is carefully controlling the audience's position, their access to the woman's identity, and is preparing them for the woman's multilingual and multicultural distinctiveness.

Yet if the woman's *name* does not take away from her individuality, this particular description *does*. Through the negation and the roundabout way of referencing the woman's name, Cha seems to wish to keep the woman's identity anonymous, or, at the very least, deliberately inaccessible. At this point, her voice is muted, and her face, her looks, even her name, are all unreachable to the assumed viewer and the reader. In fact, as I argue, here Cha is setting up for the woman's utterance by directing the implied audience's perception of her. We see that particularly through the use of personal pronouns in this segment. In the first sentence, the impersonal pronoun *one* and, the indirect ways of characterizing the woman: / *one expects...* / *One seems to be able to see her* / *One imagines her...* all lead *away* from the woman's identity and point towards the viewer's and reader's faculties. The passive voice and the imprecise imagery – "She is not seen right away / Her image suspends in one's mind" – open up the referential terrain here in a deliberately ambiguous way. While it might seem like the text subjugates the woman to the gaze of the other, it actually provides, we argue, a carefully delineated, limited framework for the audience through which they are to see the woman. We can note this in the change from the impersonal pronoun *one* to the second-person pronoun *you*. The text reads as follows: "Her image, yet anonymous suspends in *one's* mind. With the music on the sound track *you* are prepared for her entrance." Here, the *you* is not designating the impersonal pronoun often interchangeable with *one* in English. In fact, the insistence on *you* now introduces the specific angle through which the viewer – and the reader – are supposed to see the woman.

By the next paragraph, it becomes clear that the *you* refers to the viewer. Cha openly writes: "Then *you*, as a viewer and guest, enter the house. *It is you* who are entering to see her". The direct address to the audience and the emphatic structure,

it is you who are entering to see her openly draw the viewer in. From this moment on, the viewer is a participant in the scene, an assumed actor, a character alongside the woman, as well as an observer. Cha undoes the audience's assumed authority or command over the complex female character by inserting them into the narrative. By the end of this excerpt, it is possible to note these steps in the woman's expression and the author's framing of it. As Culioli tells us, "To say is an act, to assert is an act" (cited in Coltier et al. 2009: 12, our translation). We thus note the theatrics of such an act in its induction into the narrative.

This carefully crafted mode of accessing the female figure in the text embraces her multilingual identity and insists on the woman's existence between languages. Once Cha indeed introduces a direct description of the woman, she does so through a reference to utterance. Rather, through attempts at utterance, as descriptions of sound-making gestures follow: "She forms the words with her mouth as the other utter across from her. She shapes her lips accordingly, gently she blows whos and whys and whats." (Cha, 99)

Utterance is a struggle for the woman, it seems, but she is presented as an interlocutor, an active participant in the assumed conversation. By now, Cha has made sure she is perceived as such, and not as a mere object of a gaze or a mere listener. The woman's commitment in speech has been established despite her fragmented speech and the apparent effort involved in the production of the *whos*, the *whats* and the *whys*.

Yet, instead of being an obstacle or a shortcoming, the speaker's multilingualism is embraced as an essential strength of utterance, as she moves back and forth from English to French and back to English. The appearance of French serves to underscore enunciation as a craft, a process. The text continues as follows: "On verra. O-n. Ver-rah. Verre. Ah. On verra-h. Si. S-i. She hears, we will see. We will see- If we will have to see if. We would wait. Wait to see, We would have to wait to see, Wait and see. If." (Cha, 99) The passage between French and English emphasizes utterance. Syllable by syllable, sound by sound, Cha announces the space of the multilingual subject. Chafe (1982: 36) proposes that speaking is faster than writing and slower than reading. In the case of Cha's prose, that might not be entirely true. Here, writing seems to carry the fastest pace, and the acts of speaking and reading seem to require more time.

If we take this moment as one that, instead weakening expression, represents an *empowering moment* that asserts and legitimizes the protagonist as a speaker in the text, then, it is possible to evoke Paul Laurendeau's understanding of commitment. We recall that Laurendeau includes preassertion, disassertion and reassertion within the speech act, noting their limited impact upon the intensity of commitment in speech act. (Laurendeau, 2009: 58) In that sense, we can note a similar dynamic inside Cha's text, where, even through the careful set up for enunciation, through a back-and-forth between French and English, and despite all the repetitions, the speaking subject is in command of its seemingly uncontrollable expression.

4 Fragmented Syntax and Gerund

Yet in between the two moments depicted here, – in between a representation of the woman's utterance and the careful preparation of the audience for it, there exists a *third* moment, and intermediary step. Cha inserts a fragment, an excerpt from the end of a sentence otherwise unknown and uses it as transition between the two pages – and the two scenes. Here the transition between the two pages reads as follows: “ing the words”. While this might look like a typographical error, or a random publishing error, this fragment, we argue, fully embodies the nature of the entire text *Dictée*. The intended reaction solicited from the reader here is that of pause, interruption, and disorientation, which ultimately yields a lack of command over the text, – and, therefore the lack of command over the woman's identity. Right before we encounter this moment, the woman is being referenced through physical space and material objects. The text literally reads: “Her portrait is seen through her things, that are hers.” (Cha, 99) Once again, Cha introduces the passive voice and repetition of the possessive, which together seem to withhold the woman's identity and reduce it to features of her home. Cha attributes the same traits to the woman as she does to the material space around her: we are to conclude that like her house, the woman herself is *spare*, and “delicate, subtly accentuating” (ibidem).

Indeed, it is the reference to speech reinforced by the English language gerund ending *-ing* on the following page (ibidem) that fully affirms, we propose, the woman as an engaged speaker in the scene, and, an active agent in the narrative, undoing any passive role that she may have been associated with before. Such effect is conveyed by the ambiguity of the gerund ending *-ing*. At once, woman's speech is evoked directly, and, through the implied gerund, bares both nominal and verbal characteristics. Expression, marked here by the gerund ending, could further be modified, could designate a noun in the possessive case, or an adjective. It could further allude to the present participle, suggestive of possible adjectival or adverbial functions that the voided action could be assuming. In any event, the *-ing* marks the moment of passage from silence to utterance and sets up for the woman's speech. Referencing both verbal and deverbal nouns, the gerund is communicating a state of both being and doing. The break in syntax is quickly filled by a new moment of ambiguity in expression, as the phrase shifts to a more precise use of the gerund. The unit *-ing the words* reveals that the absent gerund is that of a transitive verb, taking *the words* as its direct object. This further invites a reconstruction of the assumed sentence, as it is even possible to ponder upon possible adverbs that could modify the absent gerund.

According to Laralynn Weiss, instance such as this one introduces a particular rhythm that mimics that of a single breath. Weiss sees in Cha's prose the dynamic of “anticipation-breath-hold-release before resolution. The pause ends.” (Weiss, 2024)

Utterance *is* of the utmost importance in the text, and breath and sound production are its key elements. At numerous instances in the book, Cha describes

the struggle to speak, the production of words in detail, in its literal, corporeal sense (rather than in any abstract, intellectual sense) and even includes, among the text's various visual images, a picture of the body's respiratory system and the organs comprising the speech apparatus. One scholar, Michael Stone-Richards (2009) suggests that moments such as this one, where the syntax breaks down, call attention to the text's readability, or the lack thereof, its fragmentary and incomplete nature that radically resists interpretation. Referencing the Korean characters from the book's frontispiece, Stone-Richards proposes that the example here suggests that *Dictée* should not, and even *cannot*, be read sequentially, from left to right. Instead, the form of the text imposes a reading that, much like the protagonist herself, is multifaceted, layered, and multiple in meanings. We would additionally like to underscore the relevance of such fragmentary interruptions for the crafting and the affirmation of the woman's identity in the text. We suggest that moments like this should not be read as ruptures that put into question the woman's identity or mark an inability to speak. Rather, we read them as intermediary, and, in this text, necessary stages through which the author *empowers* the protagonist. Instances such as this one slow down the narrative in order to call attention to the multilingual and multicultural crafting of expression attributed to the protagonist.

5 Conclusion

The hybrid and fragmented nature of *Dictée*, introduces an exploration of female identity through a collectivity of women, both real and mythological, from both personal and collective histories. These various figures all serve as the foundation from which the author draws elements for the exploration of the multilingual and multicultural self. As such it *necessitates*, even calls for a mediated access to the self, access through the crafting of a commitment in speech act. The fact that, to this day, Cha's *Dictée* fundamentally resists interpretation and can only be best qualified as auto-fiction or auto-ethnography, implies a particular kind of self-study that combines lived and observed experiences. In that sense, it is possible to understand the author's choice of pronouns, fragments and fragmented repetitions as directed access to the woman's identity, one that takes her struggle with utterance not as a shortcoming but as her idiosyncrasy. Finally, through an inclusion of the audience into the narrative, Cha also implies that, much like the female protagonist, the audience itself becomes a character in auto-fiction, and, we suggest, a subject of auto-ethnography.

Bibliography

- Cha, T. H.K. (2009). *Dictée*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.

- Chafe, W. (1982). "Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature", in *Spoken & Written Language: Exploring Orality and Literacy*, ed. by Deborah Tannen, Norwood NJ : Ablex Publishing Corporation, 35–53.
- Coltier, D. Dendale, P. and De Brabantier Ph. (2009) "La Notion de prise en charge : mise en perspective", *Langue française*, 162 (2), 2–27.
- Culioli, A. (1980) 'Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives : l'aoristique', in J. David and R. Martin (eds.). *La notion d'aspect : Actes du colloque organisé par le Centre d'analyse syntaxique de l'Université de Metz, 18-20 mai 1978*, 181–93. Paris : Klincksieck.
- Ellingson, L. L., & Ellis, C. (2008). Autoethnography as constructionist project. In J. A. Holstein and J. F. Gubrium (eds.) *Handbook of constructionist research*, 445–466. New York: Guilford Press.
- Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Galu, C. (2004) "Ekphrasis and Multimediality: De-stabilizing History and Subjectivity in Theresa Cha's *Dictée*". [Online] *Rhizomes*, 9 (1). Available from : <http://www.rhizomes.net/issue9/galu.htm> [Accessed: September 13th, 2024].
- Hayano, D. (1979). "Auto-ethnography: Paradigms, problems and prospects". *Human Organization*, 38 (1), 99–104.
- Laurendeau, P. (2009). "Préassertion, réassertion, désassertion: construction et déconstruction de l'opération de prise en charge", *Langue française*, 2009/2 no.162, 55–70.
- Maréchal, G. (2010). Autoethnography. In A. J. Mills, G. Durepos and E. Wiebe (eds.), *Encyclopedia of case study research* (Vol. 2, pp. 43–45). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Marsili, N. (2024). The definition of assertion: Commitment and truth. *Mind and Language*, 39(4), 540–560. <https://doi.org/10.1111/mila.12476>
- Stainton, R. J. (2016). "Full-on stating". *Mind and Language* 31 (4): 395–413. <https://doi.org/10.1111/mila.12.112>.
- Stone-Richards, M. (2009) "A Commentary on Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*". *Glossator*, Vol. 1, Fall, 145–210.
- Weiss, L. *Navigating Spaces: the Human Textual Body (Theresa Cha)* [Online]. Available from: https://faculty.georgetown.edu/bassr/lynn/cha_b.htm, [Accessed: September 12th, 2024]

AN INVESTIGATION INTO SOME SASANIAN PAHLAVI WORDS IN THE BOIR-AHMADI DIALECT

Reza Rezaei

Yasouj University,
Kohgiluyeh and Boir Ahmad Province, Iran
reza.rezaei1@yu.ac.ir
ORCID ID :0000-0002-7636-6135
(corresponding author)

Keshvad Siahpour

Yasouj University,
Kohgiluyeh and Boir Ahmad Province, Iran
K.siahpour@yu.ac.ir

Mohammad Saadat Asl

Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
m.seadat1370@gmail.com

Since the late Achaemenid period, the Sasanian Empire legitimated Middle Persian as the language of religion and government. Widespread in southwestern Iran, this language which was a continuation of Old Persian and was used in inscriptions and books for several centuries after Islam, gradually became obsolete and lost its place. Today, in the light of precise and scientific knowledge of Iranian languages, including Middle Persian, and because of in-depth studies of historical linguistics, it is possible to identify many words and expressions of this language being preserved in the local dialects of southwestern Iran. Among these dialects are Boir-Ahmadi, Mamasani, and Bakhtiari belonging to the southwest branch of Iranian languages and dialects known as Luri. These linguistic varieties are the continuation of the ancient languages of Iran in terms of linguistic evolution. The present study investigates and introduces some words of Middle Persian preserved in the Boir-Ahmadi dialect and spoken by successive generations. This study aims to identify and introduce several Sasanian Pahlavi words that are present and used in the Boir-Ahmadi dialect and, where possible, discuss their etymology and phonetic evolution from Avestan and Old Persian to Middle Persian languages of the Sasanian era.

Keywords: Luri language, Sasanian Empire, Middle Persian, Historical linguistics, Boir-Ahmadi dialect

АНАЛИЗА НА НЕКОЛКУ САСАНИДСКИ ПАХЛАВСКИ ЗБОРОВИ ОД БОИРАХМАДСКИОТ ДИЈАЛЕКТ

Реза Резае

Универзитет Јасоуц,
Кохгилујех - Боир Ахмад, Иран

Кешвад Сихапоур

Универзитет Јасоуц,
Кохгилујех - Боир Ахмад, Иран

Мохамад Садат Асл

Универзитет Шахид Бехешти,
Техеран, Иран.

Уште од доцниот ахајменидски период, Сасанидското Царство го утврдува средноперсискиот јазик како јазик на религијата и на владејачките структури. Широко распространет во Југозападен Иран, овој јазик, којшто е продолжение на староперсискиот јазик и се користеше во записите и во книгите неколку века по исламот, постепено застаре и го изгуби статусот. Денес, со оглед на прецизните научни сознанија за иранските јазици, меѓу кои и за средноперсискиот јазик, и поради деталните проучувања на историската лингвистика, може да се утврдат многу зборови и изрази од тој јазик, зачувани во локалните дијалекти на Југозападен Иран. Меѓу тие дијалекти се боирахмадскиот, мамасанскиот и бахтијарскиот, што припаѓаат на југозападната гранка од иранските јазици и дијалекти, позната како луриска. Овие јазични варијанти се продолжение на старите јазици на Иран, според јазичната еволуција. Во овој труд се истражуваат и се претставуваат неколку зборови од средноперсискиот јазик, зачувани во боирахмадскиот дијалект, којшто се зборува со генерации. Целта на ова истражување е да се утврдат и да се претстават неколку сасанидски пахлавски зборови, коишто се присутни и се користат во боирахмадскиот дијалект, при што се зема предвид, онаму каде што е можно, нивната етимологија и фонетска еволуција од авестискиот и од староперсискиот јазик, сè до средноперсиските јазици од сасанидската ера.

Клучни зборови: луриски јазик, Сасанидско Царство, средноперсиски јазик, историска лингвистика, боирахмадски дијалект

1 Introduction

The language used by Iranian tribes after the separation of their races probably at the end of the second and the beginning of the first millennium BC was called by linguists Early or Old Persian. This language is the mother of all Iranian languages and, based on the historical changes, it is divided into three different periods called ancient, middle and new period (Rezaei Bagh Bidi, 2009: 19–23; Skjærvø, 2012: 344–377). Middle Persian (Pahlavi), derived from the ancient Persian language used during the Achaemenid era, is considered a Middle Iranian language and was spoken from the 3rd century BC to the 8th or 9th century AD (Emmerick and Macuch, 2009: 116). Etymologically, ‘Pahlavi’ comes from the ancient Persian word ‘Parthava’, the name of the Parthian satrapy in the Achaemenid era. During the Sasanian times, it was referred to as "Pahlavi" in the language of that state, or ‘Pahlavanig’, as mentioned in the Parthian Manichean texts (Amuzgār and Tafazzoli, 1996: 13–14; Boyce, 1975: 40). The post-ancient period of Iranian history coincides with the great Sasanian Empire ruling the Iranian plateau and large parts of the Middle East for around four centuries. Throughout this era and until a few centuries later, the Middle Persian script and language were widely used as the official writing system and language of the Sasanian government and Iranian civilization. The oldest works in this language are short inscriptions on the coins of local Persian kings belonging to the mid-3rd century BC (Dresden, 1974: 4–6).

Throughout the Sasanian period and a few centuries later, the writing and language of Middle Persian continued to survive. Its extent is illustrated by inscriptions and tablets, such as the Azd al-Dawla Deylami’s inscription (belonging to 970-969 AD), the Radkan inscription on the east of Astarabad, the Lajim tower inscription of Savad Kuh (belonging to 410-422 AD), the Indian works discovered (copper tablets discovered in Quilon¹ belonging to the 9th century AD), and the crosses discovered in the valley of the "Travancore"², which were the result of the activities of the Christian Iranians, in addition to the life of the Middle Persian writing and language – after the collapse of the Sasanian Empire (ibid, 11). Additionally, during the early centuries of Islam, especially during the 9th and 10th centuries AD, the Zoroastrian community in Iran began to collect and compile many of their important religious books written in Middle Persian, especially Dēnkard, Bandeshhan, Zand, and Haman Yasen.

Among all the famous dialects and languages of pre-Islamic Iran, including Sogdian, Balkhi, and Kharazmi, Dari was the sole language that became the official

¹ City in India

² An Indian kingdom from c. 1729 until 1949. It was ruled by the Travancore Royal Family from Padmanabhapuram, and later Thiruvananthapuram.

language after Islam. Ibn Nadim³ quotes from Abdullah Ibn Muqaffa⁴, who narrates: “Dari was the language of people living in cities, and was attributed to the royal court” (Ibn Nadim, 2002: 22). Dari, which is derived from *Dar* ‘court, gate or capital’ (Lazard, 1975: 599), along with Middle Persian, which was the administrative, religious and written language of the Sasanian era, was mostly used for everyday speech and oral communication.

The genesis of Dari, as some linguists have guessed, probably dates back to the 5th century AD, following the spread of Middle Persian to the eastern parts of the Sasanian Empire and its coexistence with languages such as Parthian (Rezaei Bagh Bidi, 2009: 162). After the Muslim conquest and for almost the first three centuries of Islam, many dialects and languages were prevalent in all parts of the Iranian plateau, many of which were subjected to Arabic after the Islamic conquest and gradually lost their use. Among these varieties, Dari, the language of the mass, which was used only in spoken form, spread eastward after the Arab conquests and settled in the center of the Iranian dynasties, including the Taherids, Saffarids, and Samanids, far from the center of the Islamic Caliphate of Iraq and Syria. Borrowing from a variety of dialects and languages of eastern Iran, Dari gradually established its position as a cultural and written language throughout Iran. It should be noted that Dari was spoken in Khorasan, and was mainly influenced by Transoxiana languages, especially Parthian and Sogdian; although the dialects of southwestern Iran in Persia were not just in interaction with northern dialects and languages, both morphologically and syntactically as well as lexically, they were also completely similar to Middle Persian. (Lazard, 1975: 601).

In view of this background, the present article aims to introduce and analyze some Sassanian Pahlavi (Dari language) words in the Boir-Ahmadi dialect. The research hypothesis is that the trace of several Sassanian Pahlavi words is evident in the Boir-Ahmadi dialect. To this end, the present research tries to answer the following question: What are the major morpho-syntactic and semantic properties of the so-called Sassanian Pahlavi words?

2 A Brief History of the Boir-Ahmadi Dialect

The dialects of Lorestan, such as Feyli, Bakhtiari, Kohgiluyeh Boir-Ahmad, Mamasani, etc., as well as the dialects of the Fars province, have been

³ Abū al-Faraj Muḥammad ibn Ishāq al-Nadīm, also ibn Abī Ya'qūb Ishāq ibn Muḥammad ibn Ishāq al-Warrāq, and commonly known by the *nasab* (patronymic) Ibn al-Nadīm (died 17 September 995 or 998) was a Muslim bibliographer and biographer of Baghdad who compiled the encyclopedia *Kitāb al-Fihrist* (*The Book Catalogue*).

⁴ Abū Muhammad ‘Abd Allāh Rūzbih ibn Dādūya, more commonly known as Ibn al-Muqaffa’, (died c. 756/759), was a Persian translator, philosopher, author and thinker who wrote in the Arabic language.

considered by linguists as the group of languages and dialects of southwestern Iran (Rezaei Bagh Bidi, 2009: 180). According to previous research, speakers of Luri languages reside in almost 10 provinces of Iran, but the majority are in two provinces, Lorestan Kohgiluyeh and Boir-Ahmad. In the Chaharmahal and Bakhtiari provinces, the ratio of Persian speakers to Luri speakers is almost equal (Anonby, 2012). In 2003, the number of Luri speakers was estimated at 4.2 million, or about 8% of Iran's population, and nine years later, in 2012, at about 5 million (idem). The Luri dialects are generally divided into two well-known branches, great Luri and small Luri. It is worth mentioning that some proponents of this division have proposed other categories, such as Northern Luri and Southern Luri (MacKinnon, 2011).

This study focuses on the branch of Southern Luri, which includes the dialects of Kohgiluyeh and Boir-Ahmadi, Mamasani, and Bakhtiari. Much more studies have been done on the Bakhtiari dialect (composition, language, poetry, epics, etc.) than on the other dialects. Among this research is the prominent work of David Lurimer. He collected many poems and songs of Bakhtiari, but could not publish them between 1906-1908 and 1913-1914. D.L. Lurimer's posthumous work was corrected and published in 1994-1995 by Fereydoun Wahman and Garnik Asatrian. In this book, for instance, famous folk tales, lullabies, and poems of the great Bakhtiari tribe are quoted (see: Wahman, 1995: 33–83: 85–127). Linguistic research on the dialects of Kohgiluyeh and Boir-Ahmad has been much more limited. The first person who studied the Boir-Ahmadi dialect scientifically was Gernot Windfuhr. He published his research in an article entitled "Boir-Ahmadi" in 1989 in the *Encyclopaedia Iranica*. In this article, Windfuhr points out the similarities of this dialect with those of Luri Mamasani and Bakhtiari and its dissimilarity with northern dialects and languages like Kurdish.

In addition, he paid particular attention to the linguistic categories of this dialect such as verbs, grammar, nouns, adjectives, etc. For example, some consonants like *j* in words like *Juma* 'shirt' and *b* in *bak* 'frog', some verbs such as *has* 'to be' or *nisi* 'not to be', some sentence structures and compounds like *zonal rate ta jun-e xubi-ya* "women went and saw that he is a good young man" (Windfuhr, 1989: 327–329), were discussed in detail. In the Boir-Ahmadi dialect, which is one of the important sources of the field, the author discussed the grammar of Luri Boir-Ahmadi. The Luri dialects of the Boir-Ahmad region and largely Kohgiluyeh and Mamasani, as three main types of Luri dialects, together with Bakhtiari and Luri, which are spoken in Lorestan province, are remnants of Middle Persian and Old Persian (Taheri, 2012: 76). Another valuable source of the Boir-Ahmadi

dialect is *Boir-Ahmadi Dictionary*, compiled by Moghimi et al. (2015), in which the authors have shown the similarity of some lexical items of this dialect with Old Persian and Middle Persian. Another important source in this case is the *Luri Dictionary and Expressions*, compiled by Seyyed Abolhassan Hosseini Boirahmadi (2002).

The Boir-Ahmadi dialect has preserved the Sasanian Pahlavi words due to the mountainous nature of the residential areas where it is spoken and the ecology which is geographically similar to Middle Persian. On the other hand, interference and constant interaction with Iranian cultures have played a key role in preserving the originality and longevity of the Boir-Ahmadi dialect for many centuries. The words analysed in the present study were extracted from diverse Pahlavi linguistic dictionaries, including *A Manual Of Pahlavi* by Henrik Samuel Nyberg, *A Concise Pahlavi Dictionary* (1971) by David Neil Mackenzie – which contains about 4,000 common words in Middle Persian today and is considered a reference for this language –, *The Dictionary of Middle Persian* (2006, 2010) by Bahram Farahvashi, *Dictionary of Manichaeic Texts (Vol. 3, Part I)* by Desmond Durkin-Meisterernst, and, finally, *Old Persian Dictionary* by Christian Bartholomae (1961). Except for dictionaries, some Middle Persian texts, such as the short treatise of *Bundhishan*⁵, *Dēnkard*⁶ V, the book of *Arda Viraf*⁷, *Khosrow*, and *Ridag*⁸, the selection of *Zadsparam*, and the narration of Aturfarnbag-i Farruxzatan⁹, were also used.

⁵ It is the name traditionally given to an encyclopedic collection of Zoroastrian cosmogony and cosmology written in Book Pahlavi.

⁶ It is a 10th century compendium of Zoroastrian beliefs and customs during the time. The *Denkard* is to a great extent considered an Encyclopedia of Mazdaism and is a valuable source of information on the religion, especially during its Middle Persian iteration.

⁷ *The Book of Arda Viraf* (Middle Persian: *Ardā Wirāz nāmag*, lit. 'Book of the Righteous Wirāz') is a Zoroastrian text written in Middle Persian. It contains about 8,800 words. It describes the dream journey of a devout Zoroastrian (the Wirāz of the story) through the next world.

⁸ *Khosrow Ghobadan and Ridak* (Shah Khosrow and Ridak), also known as Khosrow and Ridag, is a work of Middle Persian literature in Pahlavi with details about Sassanian culture in the era of Khosrow II (known as Khosrow Parviz in the story).

⁹ Ādurfarrōbay ī Farroxzādān was a 9th century Zoroastrian high priest who served as the leader of the Zoroastrian community of Fars in Iran. His first name has the meaning 'The (Sacred) Fire Farrōbay', the Farrōbay fire being one of the three preeminent Ādurs of Iran. He was the son of a certain *Farroxzād*, and is known to have held a religious disputation in 825 at the Abbasid court with the former Zoroastrian turned Manichaeic named Abāliš / Abdallāh, called "an apostate", with the former Iranian name Dēn-Ohrmazd. Ādurfarrōbay managed to win the debate and Abdallāh was removed from the Abbasid court.

3 Sasanian Pahlavi relic words in the Boir-Ahmadi dialect

In this section, some of the most important relic words of the Sasanian Pahlavi are reviewed and introduced. All these words have been preserved in the actual Boir-Ahmadi dialect

- (1) *Alūs*
'white'

Alūs is an old word used in the past with a slight phonetic change (*r* to *l* conversion) in the dialect of Luri Boier-Ahmadi meaning 'white'. Of course, this term is mainly used for goats that are black and white or white; hence, they are called *alūs*. According to Hosseini (2002: 15), a goat whose color is black and white is called *an alūs*. *Alūs* has been specifically recorded as a "white goat" (Moghimi et al., 2014: 69). Moghimi et al. (ibid, 409) have also correctly recorded this point. It is also worth mentioning that, from time to time, and in some cases, beautiful children, teenagers, and young people were called *alūs*.

Dehkhoda has shown *alūs* as *arūs* 'bright and polished' (Dehkhoda, 1998: 1934). Usually in the Sasanian Pahlavi, the word *spēd* is used to indicate something white. However, in some cases, the word *arūs* is also used, which has been transliterated to [*lws*] *arūs* (MacKenzie, 1971: 11; Farahvashi, 2010: 311). This word is used in Gahan (Yasen 50, verse 10) as *aēurūš* 'dawn' (Humbach, 1994: 94).

- (2) *Xars*
'tears, watery eyes'

Tear, which is pronounced as *xars* in the Luri Boir-Ahmadi dialect, refers to 'eye-water'. This word was written and transliterated in the Sasanian-Pahlavi as [*ls*] *ars* and in Manichaean texts, [*(ars)rs'*] (MacKenzie, 1971: 136; Nyberg, 1974: 30; Farahvashi, 2010: 31; Durkin-Meisterernst, 2004: 53). In the Pahlavi text of Ardaviraf's letter (chapter 16 / paragraph 5), it is stated:

Arsn ars adādīhā be rēzēnd ud ō ōn rōd abzāyēd
'They shed tears against the law and this river grows...'

- (3) *Rima, Rim, Riman*
'dirt, dampness, filth'

The word *rima* is common in the Boir-Ahmadi dialect and used in the form "rima" meaning white pus in the corners of the eyes. In addition to this meaning, pus between the eyelashes is also called *rima* (Moghimi et al., ibid: 336). It also

refers to a purulent substance that comes out of the lambs when they are born (Hosseini Boirahmadi, *ibid.*: 126).

Most likely, the word *rimiz* is derived from the words *rime* and *rim*, which are both used in some regions of Boir-Ahmad for damp, dirty, and polluted places. After a while, these humid and polluted areas give birth to tiny insects, also called *remiz*. The word is spelled and transliterated in the Sasanian Pahlavi as [*lym/lymn*] *rēm/rēman* (MacKenzie, 1971: 71), and in Manichaean [*rymg*] *rēmag*, [*rymn*] *rēman*, which means ‘pollution’, ‘a dirty place’ or ‘a wet place’ (Durkin-Meisterernst, 2004: 303). In Sasanian Pahlavi texts, like the text of the fifth Dēnkard (Chapter 24 / paragraph 19), dirty places are considered the place of Dev.

Ud rēmanīh hamāg dēwīh ud az dēwān har kū dēw mehmāntar nīh wēš
 ‘Riemeni (impurity) belong to demons and is from Dev, and wherever there are more demons, there is more Riemani’

In *ZAND ĀBĀN* hymn (Dhalla, 1908: 118), which is a part of *Avesta* and a summary of *ĀBĀN YAŠT*, it is said:

Ka Pāk ud Xūb, nē abāg Xōn ud Rēm
 ‘Which is clean and good, not with blood and Rim’

(4) *Zežūk/Zožūk*
 ‘hedgehog’

Zežūk or *zožūk* is a common word and name in the Boir-Ahmadi dialect. The word *zuzuk* is used among the ‘Jalil’ tribe – one of the subtribes of the Boir-Ahmad tribe – specifically for ‘hedgehog’. Although hedgehogs have very small spines on their backs, the real and big hedgehog is another type of this animal called *jūla* or *jūla* in the local dialect and is much larger than *zežūk*. In the Luri Boir-Ahmadi Dictionary, *zežūk* and *jūla* both mean ‘hedgehog’ (Moghimi et al., 2014: 209 and 341), while these two are different and are considered two different animals. However, *jūla* is a relatively large lamb — weighing fifteen to twenty kilograms — which has sharp, long spines on its back, that can throw its spines more than ten meters away to protect itself from predators.

The word *zežūk*, spelled and transliterated in the Sasanian Pahlavi as [*zwzck*] *zūzag* or *zūzak*, is commonly used for hedgehogs (MacKenzie, 1971: 100; Farhoshi: 193). This word has been frequently used in *Bundahishn* (Part 9: About how animals are categorized in five forms) (Bahar, 1999: 79; Pakzad, 2005: 172). In the text it is said:

Ud kē xār pad puūt dārēd zūzag
 ‘The animal who has the spine on its back’

This word is known and familiar to those who speak the dialects of Luri Boir-Ahmadi and Mamasani. *Zozūk* is composed of the suffix ‘-uk’, which is a remnant of Middle Persian ‘-ug’, and forms nouns and adjectives, for example, *narūk* ‘donkey’ or *ūarm* in the dialect of Boir-Ahmadi (Taheri, 2012: 86). *Zozū* is a remnant of the ancient Persian word *jajūka* ‘hedgehog’. Its Avestan, Sanskrit, and Persian equivalents are *dužuka*, *jáhakā*, and *jouje*, respectively (ibid, 86).

- (5) *Sərō*
‘horn’

In the Boir-Ahmadi dialect, the word *sərō* refers to ‘horn’; for example, *sərō-y bōz* ‘goat horn’. In some cases, which are allegorical and surprising, both words ‘horn’ and *sərō* are alternatively used. They say *ma šax ō sərō dare* “Do they have horns and sərōs”. In Middle Persian languages, such as the Sasanian Pahlavi, *Sərō* is transliterated as [*slwb*] *srū* / *sarw* / *srūk* / *srūg*, and in the Manichaean texts as [*Srwy*] *srūy* (MacKenzie, 1971: 74; Farahvashi: 309; Durkin-Meisterernst, 2004: 321). In the Pahlavi text of Ardaviraf’s letter (chapter 79 / paragraph 2, in the transliteration of paragraph 2) it is stated:

U-š pad šānag (ī) dō srū ī rōyēn tan hamē randīd...
‘And with the shoulder two impregnable horns, they grated his body’

Furthermore, in the text of Bundihasn (Bahar, 1999: 43; Pakzad, 2005: 35), ‘sarvi’ *sru/sruy* is mentioned as the sixteenth house of ‘Qamar’.

In the *Avesta*, these words are used as *srū*, *srvā*, *sravō*, and similar forms in the sense of ‘horn’ or sometimes ‘fork’ (Bartholomae, 1961: 1647). This word is mentioned in *Kian Yasht* (*Zamyad Yasht*¹⁰ = 19th Yasht / verse 40) as [*sruuarəm*], an adjective for the poisonous horned dragon *gandarəwa* [*gandarəwa*] which is destroyed by Garshāsb Narimān (Humbach, 1998: 39–40. See also: Christensen, 1974: 22–28). The word *soro* in Persian was also used in some other Indo-European languages; for example, in Lithuanian, it is *kārve*, and in Latin, it is *Cervus* (Taheri, : 2012:130).

- (6) *Sel*
‘ladder’

In the Boir-Ahmadi dialect and some parts of Persia, such as Mamasani, the word ‘salt’ or ‘soil’ is used for ‘scale’. In Middle Persian, both words are usually used to refer to scales; one as [plk’n¹] *pīllagān* / *pīlakān*, which appears in Manichaean texts as [pylg] *pīllag* (Farahvashi, 2010: 519; MacKenzie, 1971: 69; Durkin-Meisterernst, 2004: 289), and the other as [slt] *srād* (MacKenzie, 1971: 76).

¹⁰ *Zamyad Yasht* ‘Hymn to the Earth’

The latter was used in some important Zoroastrian texts; for example, in the excerpts from *Zadsparam* (Gignoux and Tafazzoli, 1993: 136) and a chapter on the Resurrection, the three pillars of heaven are described as three important steps from which the stakes ascend to heaven. According to this religious text, which describes the events after the death of people, the dead soul moves to the Chinvat¹¹ Bridge at dawn on the 4th day after death. If the dead soul is pure and righteous, it can safely cross the bridge and reach the sky Groudman using a device called a set of the three heavens, which symbolizes good thought, good word, and good deed (Tafazzoli, 1970: 87-88). In the Pahlavi text, it was thus mentioned (p. 136, paragraph 43):

Homānāgīh ī sard- ē bawēd ī sē pāyag ī zarrīn homānāg u-š ahlawān pad- īš abar ō wahišt šawēnd pad weh- menišnīh abar ō star pāyag pad weh- gōwišnīd x pšyag ō

‘These branches are like a golden ladder, on which the stakes go to heaven. With benevolence towards the basic star, with benevolence towards the basic moon, with benevolence towards the basic sun’

The word is found in the Avesta as *sarə* ‘to connect’ (Bartholomae, 1961). According to Tafazzoli (1970: 87-88), this word has another alternative phonetic form which is *sard*; he believes that this form shares the same meaning as the Avestan word *sar* ‘to connect’.

(7) *Kelo/Kolo*
‘locust’

Among Boir-Ahmadi speakers and most of the inhabitants of Kohgiluyeh and Boir-Ahmad provinces and the Mamasani region, the term, which refers to locust, is pronounced and spoken in two forms, *kelo* or *kolo*. Although this insect was a serious and terrible pest for farms, in times of hardship and famine, it was used as food; such as *Ma Donyāna Kelo Xarde* “Has the world been eaten by locusts?” and “We say it when we want to explain to others that the world has its rules” (Moghimi et al., 2014: Ibid., 541). In *Bundahishn*, the locust (Bahar, 1999: 97; Pakzad, 2005: 255) is also considered a vermin. In Middle Persian, *kelo/kolo* was transliterated as [*kwlkʰ*] *kullag* and *mayg* (MacKenzie, 1971: 52). Farahvashi (2006: 340) has recorded this term as *kulak*.

(8) *Guwar*
‘calf’

Among Boir-Ahmad inhabitants, *war* is the name given to a ‘calf’. According to Taheri (2012: 120) in the Bakhtiari dialect, this word was changed first to *gōyar*

¹¹ Its Avestan form is Čīnvat Peretum

and then to *guwar*. In the Boir-Ahmadi dialect, the same phonetic transformation has taken place. This word is a modified form of Middle Persian *gōdar*, which in Old Persian had the form *gau-tara (ibid.). In this phonetic transformation from Middle Persian to the dialects of Luri Bakhtiari, Boir-Ahmadi and Mamasani, ‘d’ has changed into ‘y’; just as the Middle Persian form *dīdār* became *diyâr* ‘obvious’ in the eyes of the Bakhtiari and Boir-Ahmadis (ibid.). In Middle Persian, the form *godar* for ‘calf’ is therefore spelled and transliterated as [gwtl] *gaydar* (MacKenzie, 1971: 36). In the short treaty of Khosrow and Ridag (Jamasp-Asana, 1913: 30), in verses 30 and 31, it is mentioned among the best meat dishes:

*Gāw ud gōr ud gawazn ud ...gōr ī jūwān kē pad aspast <ud> jaw parward ēstēd
ud pih dārād*

‘Cows, graves and deer, calves that are raised with alfalfa and barley and have tallow’.

- (9) *Mīra*
‘husband’

Mira, still commonly used in the Boir-Ahmadi dialect, means ‘husband’. *Mira* is the same as *mirage*, which is taken from the Avestan word *mairya* (Bartholomae, 1961: 1145), and in middle Persian and Manichaean was mentioned as [mylkʰ] *mērag* / *mērak*, (*myrd*, *merd*), respectively, being a title for ‘husband’ (MacKenzie, 1971: 55; Nyberg: 132; Durkin-Meisterernst, 2004: 236). In the jurisprudential treatise of Aturfarnbag-i Farruxzatan (Question 66, paragraph 2, 50–51) we read:

Ziyānag az mērag abām stānēd
‘The wife borrows from the husband’

- (10) *Mīsa/ Mīz*
‘to urinate /urine’

The word *misa/miz* is one of the original and ancient words used for ‘urinating’ in Iranian languages. The word is written in *Avestan* as *maēz* (Bartholomae, 1961: 1108) and in Middle Persian as [mys/mstn] *mist/mēz* (Mackenzie, 1971: 56). The important text of the extracts from *Zādspram* (Gignoux and Tafazzoli, 1993: 70.6) specifies:

Ĵāy jādūg agmag-ē stad u-š awiš mist...
‘This witch took a cup and urinated in it’

Mistan, also used as *mishtan*, is now used as *misa/misa/miz* or in a verb form as *mizidan* in the Boir-Ahmadi dialect. Both forms *misa* and *miz* are simultaneously used. For example, they say:

- a. *Bera Mīsata kōn*
‘to urinate’
- b. *Bera bemīz*
‘going to urinate’
- c. *Vayčo Namīz.*
‘Do not urinate here’
- d. *Ma Mīz Mīzak Grote?*
‘Does he/she urinate frequently?’

The last phrase is used for someone who suffers from frequent urination.

- (11) *Wīr*
‘mind/memory’

Wir is an ancient word that has preserved its original and earlier form in the Boir-Ahmadi dialect and represents different meanings such as intelligence, memory, and thought (see: Moghimi et al., 2014, *ibid.*, 779; Hosseini, *ibid.*, 285).

The word *wir*, which is spelled and transliterated in Manichaean texts as [*Wyrwmdyy*] *wīrōmandī*, and in Middle Persian as [*wyl*] *wīr*, means ‘understanding, comprehension, intelligence and memory’ (MacKenzie, 1971: 91). For example, in the text of the extracts from *Zādspram* (Gignoux and Tafazzoli, 1993: 104.36) and the chapter on the genesis of people, one of the things that is said about spirituality or the knowledge of man is to have virtue (memory), stable intelligence and wisdom of choice.

Dānīšnīg sē wīr xwāhēd oš pāyēd ud xrad wizīnēd

‘Scientist wants three: Weir (memory, perception), stable intelligence, and wisdom’

In the Avestan texts this term is used as *vīra* ‘in the sense of mind, insight and awareness’ (Bartholomae, 1961: 1453).

4 Conclusion

The Boir-Ahmadi dialect, like the other Luri dialects of Kohgiluyeh, such as Mamasani and Bakhtiari, as a branch of southwestern Iranian Luri dialects, has an ancient linguistic background. Due to its long life in the main center of the Sasanian Empire, the Boir-Ahmadi dialect has retained many common words from the Sasanian Pahlavi language. In this regard, the deep understanding and pure etymological analysis of the words analyzed in this research show the originality

and the great capacity of Luri Boir-Ahmadi lexical items in historical linguistic research. One of the main reasons for the originality of this important dialect of Luri is the existence of speakers, most of whom have lived in rural and inaccessible areas and have had minimal contact with the outside world. In this regard, it is a rich and valuable source of words and various terms. A thorough investigation of these linguistic aspects is necessary for scientific and comprehensive research, and this article has been the first attempt to this end. In particular, except for a few articles and books, no scientific and research work has been done on the Boir-Ahmadi dialect. The current research has introduced and analyzed original and ancient Persian words available in local dialects. Explaining and preserving these words, which are only a few among many, will add to the richness of the Persian language, and consequently Indo-European languages worldwide, and give scholars a better understanding and insight. Therefore, in addition to explaining the Boir-Ahmadi dialect, its importance, and its affinity with the Sasanian Pahlavi, this article has presented several important words related to the Sasanian Pahlavi language which Boir-Ahmad inhabitants have preserved for centuries.

Bibliography

- Amouzgār J. and Tafazzoli A. (1996). *Zābān e Pahlavi, Adabiyāt va Dastour e ān*. [Pahlavi language, Literature, and Grammar]. Tehran: Moein.
- Amouzgār J. and Tafazzoli A. (2006). *Ketāb e Panjom e Dinkard. Avānevisi, Tarjome, Ta'lighāt Vāje Nāme va Matne Pahlavi*. [The Fifth Denkart, Transliteration, Translation, and Pahlavi text. Tehran: Moein.]
- Amouzgār J. and Tafazzoli A. (2012). *Rishe shenāsi kalamāt dar Guyesh e Bakhtiyāri . Vije Nāmey e Farhangestān e Zabān e Fārsi (Zabān ha va Guyesh hāye Irani)*. [Etymology of words in the Bakhtiari dialect. *Special issue of Persian Language Academy (Iranian languages and dialects)*. Spring and summer period].
- Anonby, E. (2012). Lori language ii: sociolinguistic status of Lori,. [Online] *Encyclopadia iranica* Available from: <https://www.iranicaonline.org/articles/lori-language-ii> (Accessed: 10.7.2024).
- Bahar, M. (1999). *Farnbagh Dādgi*, [Bundahishn], Tehran: Tous.
- Bartholomae, C. (1961). *Altiranisches Worterbuch*. Springer: Berlin.
- Boyce, M. (1975). *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian* (Acta Iranica 9). Leiden: EJ Brill.
- Christensen, A. (1974). *Creation of the Ziānkār in Iranian Narratives*. Tabriz: University of Tabriz.
- Dehkhodā, A. (1995). *Farhang e Loghat*. Markaz e Nashr e Daneshgāhi Tehrān. [Dictionary, Tehran: Publishing and Printing Institute of the University of Tehran].
- Dhalla, M.N. (1908). *The Nyaishes or Zoroastrian Litanies*. New York.
- Dresden, M.J. (1974). Middle Iranian Languages. *Historical Reviews*, 353, 6–9.
- Durkin-Meisterernst, D. (2004). *Dictionary of Manichaean Texts*. 3. Part I, Brepols: Turnhout.
- Emmerick, R. and Macuch, M. (2009). *The Literature of pre-Islamic Iran*. Companion Volume I to A History of Persian Literature, London: I.B.Tauris.

- Farahvashi, B. (2006). *Farhang e Loghat e Pahlavi*. Tehrān. Enteshārāt e Dāneshgāh e Tehrān. [*Pahlavi Language dictionary*. Tehran: Tehran University Press].
- Farahvashi, B. (2010). *Farhange Fārsi e Pahlavi*. Enteshārāt e Dāneshgāh e Tehrān. [*Persian dictionary in Pahlavi*. Tehran: Tehran University Press].
- Gignoux, P. and Tafazzoli, A. (1993). Anthologie de Zādspram. *Studia Iranica, Cahier 13*. Paris: Association pour l'Avancement des Études Iraniennes.
- Ibn Nadim, Muhammad Ibn Ishaq. (2002). *Al-Fihrist*, be kusheshe Reza Tajadod, *Tehrān ,Asātir* [*Al-Fihrist*, by the efforts of Reza Tajadod, Tehran, Asatir].
- Lazard, G. (1975). *The rise of the new Persian language*. In R.N. Frye (ed.) *The Cambridge history of Iran*, vol. 4, Cambridge University Press.
- MacKenzie, D.N. (1971). *A concise Pahlavi Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- MacKinnon C. (2011) *Lori Language i. Luri dialects*, [Online] *Encyclopaedia Iranica*. Available from: <https://www.iranicaonline.org/articles/lori-dialects> (Accessed: 18.3.2024).
- Moghimi A. et al. (2014). *Farhang e Loghat e Luri Boir –Ahmadi*. Farhang-e- Mana. [*Dictionary of Luri Boirahmadi*, Farhang-e- Ma'na]
- Pakzad, F. (2005). *Bundahishn*. Tehran, Center for the Great Islamic Encyclopedia.
- Rezaei Bagh Bidi, H. (2009). *Tārikh e Zabān hāye Irani*.; Markaz e Da'eratol Ma'aref e Eslāmi- [*History of Iranian Languages*, Tehran: Center for Islamic Encyclopedia].
- Skjærvø P.O. (2012). Iranian Languages and Scripts. In *Encyclopedia Iranica*, 8, 344–377.
- Tafazzoli A. (1970). *Notes pehlevies*. *Journal Asiatique*, tome CCLVII 1-2, 87–94.
- Taheri E. (2012). *Rishe Shenasiy e Barkhi Vājegān dar Luri- Boir –Ahmadi*. Pajuhesh hāye adabi, shomareye vije zabān va guyesh. [*Etymology of several words in Luri Boir-Ahmadi. Literature Research*. Special issue of Language and Dialect, 20, 75–88].
- Windfuhr, G. (1989). Boir Ahmadi II: The Dialect. *Encyclopaedia Iranica*, 4(3), 327–329.

ВАРВАРИТЕ ДО НАС, ВАРВАРИТЕ ВО НАС: ХУМАНОТО И СУПХУМАНОТО ЛИЦЕ НА КОНТИНЕНТОТ

Ангелина Бановиќ-Марковска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
ana-ban@t.mk и angelina.banovic@gmail.com

Западноевропската цивилизаторска и колонијална парадигма ја препознала и впишала *грујосџа* во дивиот, нагонски, сексуално потенциентен и агресивен варварин, опишан во романот на Џон Максвел Куци, *Чекајќи ти варвариите*. Но Тврдината Европа – на чии граници преживуваат денес милиони бегалци и мигранти од блискиот Исток – не е само *целџа* што Другиот очајнички ја посакува, туку и *месџоџо* на кое се случува неговата смрт. Првата перцепција за Европа ја претставува „зоната на постоењето“, втората „зоната на непостоењето“. Едната им припаѓа на граѓаните (humans), другата на „неграѓаните“ (subhumans) – бегалците, мигрантите, азилантите, дислоцираните, дискриминираните – чијашто „гола егзистенција“ го поништува современото сфаќање за субјективитетот. Исклучени од системот, супхуманите го претставуваат денес конститутивниот недел на Европа. Тие се *диферансоџ* на „европскиот апартхејд“, надворешна дијалектика на неговиот симболички поредок, чијашто лажна хуманитарност го открива своето мрачно колонијално и расистичко лице. Овој текст ќе се обиде да покаже колку, во својата крајна инстанца, европската политика е самодеструктивна, а нејзиниот биополитички систем – танатополитички, оти (како суштина на неолиберализмот), „смртта на политичкото“ ја имплицира самата смрт.

Клучни зборови: Куци, Европа, колонизација, варвари, биополитика

THE BARBARIANS NEXT TO US, THE BARBARIANS IN US: THE CONTINENT'S HUMAN AND SUBHUMAN FACE

Angelina Banoviќ-Markovska

Ss Cyril and Methodius University in Skopje
ana-ban@t.mk and angelina.banovic@gmail.com

The Western European civilizational and colonial paradigm has recognized and inscribed *otherness* in the wild, impulsive, sexually potent and aggressive barbarian, described in John Maxwell Coetzee's novel *Waiting for the Barbarians*. But Fortress Europe – on whose borders millions of Middle East refugees and migrants survive today – is not only the *destination* that the Other desperately desires, but also the *place* where his death takes place. The first perception of Europe represents the "zone of existence", the second "the zone of non-existence". One belongs to the citizens (the humans), the other to the "non-citizens" (the subhumans) - refugees, migrants, asylum seekers, the displaced, the discriminated - whose "bare existence" invalidates the contemporary understanding of subjectivity. Excluded from the system, the subhumans represent the constitutive non-part of Europe today. They are the *differAnce* of the "European apartheid", an external dialectic of its symbolic order, whose false humanitarianism reveals its dark colonial and racist face. This text attempts to show how, eventually, European politics is self-destructive, and its biopolitical system – thanatopolitical, because (being the essence of neoliberalism) the "death of the political" implies death itself.

Keywords: Coetzee, Europe, colonization, barbarians, biopolitics

Постои една изрека која вели дека човек што држи перо во едната, не може да држи меч во другата рака. Но, историското искуство сепак го покажува спротивното, дека потентната реалност на цивилизацијата ја носи во себе потенцијалната виртуелност на варварството. Нивната замрсена симбиоза не само што ја потврдува добро познатата максима дека не постои цивилизациска постапка којашто не е, истовремено, и варварско дело (Валтер Бенјамин), туку сосем јасно кажува дека – ако варварството е горчливиот зачин на цивилизацијата, тогаш таа е неговиот сладок противотров¹ (Едгар Морен). Еве зошто е тоа така.

Историските искуства нè соочуваат со фактот дека, како составен дел од (европската) цивилизација, варварството заправо е фундаментот на нејзината империјалистичка логика, чијашто расистичка идеологија, заснована на чистотата на крвта и на верата, ја хранела својата имагинација во петвековното непречено колонизирање, експлоатирање и поробување на светот. Во својата екстремна форма на експанзионистичко насилство, таа идеологија почнала да го губи својот примат дури кон крајот на 20 век (со процесот на деколонизацијата), но нејзините рефлексии(и) се видливи и денес: во бегалските кампови, во строго контролираните гранични премини кон Унијата, во новиот расизам, во разбеснетиот тероризам и во сеприсутниот национализам. А тоа јасно кажува дека европското варварство не е мртво, само е во привидна „регресија“. За тие сознанија говори и овој текст, но пред да ги анализираме споменатите варварски модалитети, би потсетила дека со векови наназад, западноевропската цивилизаторска и колонијална парадигма ја препознава (и впишува) својата *грујоси* во дивиот, нагонски, сексуално потентен и латентно агресивен „варварин“. Тој е честа тема во многу светски дела, но јас ќе се задржам на романот *Чекајќи ти варвариите* од Џон Максвел Куци. Инспириран не само од истоимената песна на Константин Кавафи, туку и од култната книга за деколонизацијата на Франц Фанон, *Презрението на светиот* и, секако, од постколонијалната книжевна теорија, овој роман, освен што претставува политичка параболоа на животот во Јужноафриканската Република (во времето на апартејдот), може да се чита и како универзална алегија на колонијализмот, воопшто. Во таа насока, следејќи ја содржината на романот и анализирајќи ги односите меѓу ликовите, ќе ги разгледам причините за пропаста на сите царства во нас, до нас, околу нас... Но, најнапред, содржината на романот.

¹ Како контра(стивно) средство, цивилизацијата треба да е *антидот* (ἀντίδοτος) на варварството: да ги неутрализира ефектите од неговото присуство и да ги ублажува последиците од неговото влијание (да се види Morin 2006: 9–28).

1

*О, шело мое,
дозволи ми да бидам
човек што преиспишува.
Франц Фанон**

Фабулата на *Чекајќи ти варвариите* е изградена преку медитативната исповед на главниот протагонист, неименуваниот управник на една погранична колонија, кој животот го минува во летаргична удобност и мирна коегзистенција, како со Империјата, така и со домородното население. Неговиот тесетгодишен конформизам е резултат на една востановена рутина, но по зачестените гласини за наводните немири, организирани од страна на варварите, Империјата испраќа лице од Службата за државна безбедност да ја превенира „новонастанатата“ ситуација во колонијата. Полковникот Џол е експерт за фабрикување вистини, но иако набрзо сфаќа дека се работи за неоснован страв од *грујосија* (варварите, впрочем, никогаш не го напаѓаат граничното утврдување), сепак решава, покрај заплашувањето и понижувањето на затворениците, да примени и физичка тортура врз нив: дење ги гони и ги измачува сомнителните варвари, а ноќе се храни со сликите од нивниот ужас. За да ја избегне свирепоста на „белиот човек со темни очила“, домородното население се повлекува во внатрешноста на колонијата.

Не согласувајќи се со вештачки предизвиканата „вонредна состојба“, управникот на колонијата почнува да покажува отворено незадоволство од одлуките на Империјата и презир кон методите со кои полковникот Џол го измачува домородното население. Одбивајќи да биде соучесник во неговите акции, управникот всушност станува заробенник на сопствената совест, па наспроти сите очекувања, решава да живее со една полуслепа варварка: ѝ пружа прибежиште во својата куќа, негувајќи ѝ ги раните, здобиени од тортурите. Во еден миг решава дури и да ја врати девојката кај нејзините, погазувајќи го така вредносниот и правниот систем на Империјата. Казната што следува не ќе биде ни правна, ни праведна: управникот ќе мине низ слични понижувања и измачувања, ќе му биде инсценирано дури и лажно бесење, по што ќе настапи долг и болен обид за враќање на загубениот мир. Но, мирот е веќе уништен, а спокојот невозможен, во изместениот живот на колонијата. Раните од физичкото измачување и психичката тортура никогаш нема да зацелат. Ќе останат само лузните и стравот од исчекувањето на варварите... Бескрајна пустош.

Има еден симболичен опис во книгата *Црна кожа, бели маски*, со кој Франц Фанон дава јасна слика за двата комплементарни, но меѓусебно спротивставени света, заклучени секој во својот расен колорит: белиот во

* Преводите на насловите и цитатите во статијата, од српски/хрватски и англиски јазик на македонски, се на авторката.

својата белина, црниот во својата црнина. Фанон го нарекува тоа *двоен нарцизам*, но антиномијата што ја содржи таа слика е важна не само за разбирањето на манихејскиот поглед на свет во романот на Куци, туку и за комплексните конструкции на идентитетот во рамки на колонијализмот. Првиот свет вели отприлика вака: „Јас сум бел. Јас сум бојата на денот. Ги поседувам убавината и доблеста кои никогаш не биле црни...“. Вториот одговара: „Тоа што сум црн не е последица на некакво проклетство, туку заслуга на мојата кожа која ги впила сите космички движења. Јас сум сончев зрак под земјата... Загубеното ‘јас’ во срцето на вселената“ (Fanon 2015: 54).

Но освен со дихотомијата, романот нè соочува и со двете лица на Империјата: едното лице го претставува нејзиното историско, другото нејзиното неисториско време. Првото му припаѓа на ревносниот полковник, чуварот на поредокот, манијакално опседнат со идејата за прогонување и дисциплинирање, а второто на резигнираниот управник, летаргично наклонет кон жртвите на репресивниот режим, кој откако ќе стане свесен за амбивалентното чувство на сомнеж и вина кое се раѓа во него, за себе ќе рече: „не, не бев јас некаква великодушна и хедонистичка спротивност на ладниот и строг полковник. Јас бев *лајалта* која Царштината си ја кажува себеси во мирновременски услови, а тој *висјинајта* што таа си ја повторува кога дуваат силни ветришта. Заправо, обајцата бевме *двете лица на едното и истото* империјалистичко владеење“ (Куси 2004: 145–146; курзивот е мој).

Од извадокот јасно се гледа дека јазикот што го зборува управникот на колонијата е амбивалентниот јазик на зазорот, својствен за човек кој е обземен од чувството на вина. Неговиот јазик е јазикот на локалниот колон², колонот на провинцијата, кој е таму за да ги спроведе одлуките на Империјата. Но заглавен меѓу нејзините интереси и интересите на колонијата, станува свесен дека не им припаѓа целосно, ниту на едната, ниту на другата страна³. Тој „помеѓу-момент“ создава кај него амбивалентно чувство (иако својата смисла ја наоѓа во колонијалниот систем, управникот не е сигурен дека ги споделува истите вредности, зашто сè уште чувствува зазор кон варварите, како кон *грујоси* која, истовремено, го привлекува и одбива). Тој знае дека ниту една фразеологија не може да ја замени реалната онтологија, па затекнат од контроверзната состојба во која се наоѓа, полека станува свесен дека *шој* е, поправо, аутсајдерот во колонијата, не само за домородците, туку и за своите, зашто по толку години минати надвор од Метрополата, тој е и физички и ментално одалечен од неа. Тоа што е неименуван, што е „безимен“ лик во романот, јасно кажува дека управникот не може да се вклопи реално

² Фанон прави разлика меѓу колон и колонизатор: колонот е белец кој живее во колонијата и непосредно ја спроведува експлоатацијата на домородното население, но се наоѓа во подредена положба во однос на колонизаторот од Метрополата, која ги издава наредбите.

³ „Колонот и колонизираните се стари познаници. Колонот дури може да каже дека ги познава, зашто тој е оној кој ги создал и натаму ги создава“ (Fanon 1973: 2).

во ниту еден контекст, ниту пак може да се идентификува целосно со една од страните. Сепак, неговата одлука да живее со варварката, а на тој начин да коегзистира и со домородците, открива несмасен, но храбар обид за разбирање и за зближување со *грујосија*. И, дури откако непосредно, на своето тело, ќе ги доживее понижувањата и тортурите на полковникот Џол, управникот ќе ја разбере специфичноста на својата позиција, па чувствувајќи видно олеснување, ќе рече: „Сега сум свесен за причината на мојата радост: врската меѓу мене и чуварите на Империјата е прекината! Јас сум слободен човек“ (Куси 2004: 86).

Подвоеноста на приватен и на јавен ентитет, Пол Рикер ја формулираше како подвоеност меѓу свеста и телото, но пред да видиме колку е клучна таа за разбирањето на ликовите во романот, да се запознаеме и со другото лице на Империјата, и со неговиот јазик.

Јазикот што го зборува полковникот Џол му припаѓа на колонизаторот од Метрополата. Тоа е еднозначниот јазик на власта, својствен за господското однесување на туѓинец, кој својата (европска) култура ја смета за супериорна. Оттаму, задачата да ги потчини варварите, задушвајќи го нивниот „отпор“, ја доживува како своја цивилизаторска мисија, во која ужива како што суверенот ужива во својата тоталитарна моќ. Полковникот Џол ниту ја познава колонијата, ниту е подготвен да ја признае вината за неоправданото брутално однесување. Суровоста што ја испорачува не само што го открива безмилосното лице на Империјата, туку укажува и на прикриениот параноичен страв од *грујосија*, кој ги претвора во варвари тие што го измачуваат мирољубивото население, додека тоа со врзани раце ги крепи своите крвави образи, понижани со жица:

„Да се доведе некој до состојба на целосна немоќ, значи да се постигне чувство на врховна моќ“ – пишува Цветан Тодоров. „Такво чувство пружа само тортурата и е многу посилено од она коешто го дава убивањето...: зашто смртта го оневозможува ликувањето кое доаѓа од целосниот триумф над жртвата и над нејзината волја... Токму таа илузија на семоќ раѓа неприкосновена моќ, зашто додека ги крши човековите права, суверенот се чувствува рамен на боговите“ (Todorov 2014: 163).

Полковникот Џол од романот на Куци се однесува токму така: месното население и варварите, за него, немаат ни индивидуалност, ни субјективитет; тие се безимена толпа, неподатлива на етичко однесување, тие се негација на цивилизациските вредности и квинтесенција на злото. Но, ако црното е негација на белото, тогаш црниот човек е „нечовек“, *сенка* на Белиот Селф. Ова исконструиранио имаго за „колективниот“ идентитет на варварите, како неетична и безлична орда со животински инстинкт за убивање и за преживување, не само што го дехуманизира, туку и го анимализира колонизираниот субјект. Затоа, јазикот со којшто зборува Џол е јазик на зоологијата, а не на онтологијата.

Наспроти неговиот поглед и глас стои сликата на колонизираниот субјект, кој знае дека бојата на неговата кожа и отчукувањата на неговото срце се исто толку вредни како и на колонизаторот. Но тој не пружа физички отпор, ја

поднесува тортурата. При мачењата испушта само неартикулирани звуци, коишто го претставуваат јазикот на болката и на потчинетоста. Колонизаторот ќе го нарече „варварски“ тој јазик, но, во основа, станува збор за еден јазичен империјализам кој го редуцирал потчинетиот субјект на битие-со-минус-историја-и-минус-писменост⁴. „Во пеколот на таа стварност, црниот човек и не можел да нурне длабоко во своето минато, за да ги согледа своето потекло и својата автентичност“, вели Фанон (Fanon 2015: 26). Тој останал небитие, една исклучително стерилна и сува област, небаре гол и празен простор кој не може да ја роди својата автентичност, зашто му било одземено правото да одлучува за сопствената судбина. Судбината впрочем ја проектираат тие што ја пишуваат Историјата, која секако не е на земјата што ја колонизираат, туку на Империјата, во чие име ограбуваат и убиваат (Fanon 1973: 10–11). Затоа „другоста“ никогаш и не станала дел од историските белешки на колонизаторот; таа била само *mes(ū)oiūo* на кое тој „се впишувал“ себеси во неа, преку бруталните механизми на својата цивилизација. Во есејот „Расправа за колонијализмот“ од 1950 година (кој не е само извонредна полемика со стариот поредок, или критика на колонијалниот дискурс, туку и пионерско дело во постколонијалната теорија, коешто дури и потеклото на фашизмот го лоцира во самиот колонијализам), Еме Сезер (Aimé Césaire) пишува: „Прво треба да проучиме како колонизацијата го децивилизира колонизаторот, како го брутализира во вистинска смисла на зборот, како го деградира, како во него ги буди длабоко закопаните инстинкти, алчността, насилството, расната омраза и моралниот релативизам; потоа треба да покажеме дека секој пат кога некому ќе му се отсеке главата или кога ќе се ископа нечие око, (...) во вените на Европа се дестилира отров, а континентот, полека, но сигурно, се приближува кон дивјаштвото“ (Sezer 2017).

Најдобра илустрација за тоа дивјаштво, секако, е девастираниот лик на варварката од романот на Куци. Нејзината виктимизирана телесност не е само биолошки конструкт, туку и „средиште“ на колонијалните практики, со кои белиот дојденец ја потврдувал својата „расна“ супериорност, покажувајќи ја опачината на својата цивилизираност. Оттаму, во својата оштетена, нагрдена и искасапена форма, телото на варварката може да се чита и како „текст за колонијализмот“, во кој, со Брајовата азбука на тортурата, е испишана приказната за болката⁵. Затоа, елиптичниот јазик на варварката не може да ја

⁴ Кога колонизаторите ќе ги пронајдат дрвените плочки што управникот ги собирал за да го дешифрира симболичното писмо на домородното население, тие ќе го пинудат да го преведе нивниот „варварски јазик“, но, на еден ироничен начин, тој ќе укаже на полисемантичноста што знаците на нивното писмо би можеле да ја носат во себе: „Да видиме што пишува на следната... Гледај, само еден знак, тоа е варварски знак за *војна*..., но може да значи и *одмазда*, а ако го свргиме наопаку, би можел да се протолкува и како *правда*“ (Kuci 2004: 121).

⁵ Речиси ослепена, „варварката“ не може јасно да ја види, но затоа пак може сурово да ја почувствува другоста, околу себе и врз себе. На прашањето што се случило со

опфати сосем вистината за нејзиното тело-избраздено-со-лузни, зашто тоа тело одбива да биде текстуализирано. И Фанон го забележува истото. Во *Презреније на светиот*, тој зборува за психичките лузни на кожата од локалниот субјект, кои како отворени рани го бодат колонизаторот в очи, поткопувајќи го неговиот авторитет и монументалноста на неговата Историја.

Во книгата *Себство како Друј*, Пол Рикер зборува за *idem* и *ipse*⁶, како два аспекта на едно *Jas*, кое може да се согледа себеси благодарение на својата искуствена свест. Таа свест му дозволува да се доживее, истовремено, и како субјект и како објект на постоење. Но, *ipse*-итетот имплицира и *alter*-итет. Затоа, за да стигне до своето себство, управникот од романот на Куци мора да го мине патот на *друјосија*. Кажано поинаку, тој мора да сфати дека *друјосија* е конститутивниот елемент на *себство*, зашто освен дијалектичката зависност меѓу *idem* и *ipse*, постои и онтолошка зависност меѓу *ipse*-итетот и *alter*-итетот, меѓу себството и другоста. Така, телото и телесноста во романот на Куци стануваат *меѓумој* преку кој управникот на колонијата го спознава алтеритетот, минувајќи го патот до сопствената другост, прво преку туѓото, а потоа и преку своето искуствено себство. Оттаму, воопшто и не зачудува што првата негова перцепција за варварката не е визуелна (управникот не може да се сети дали неговите очи воопшто ја регистрирале девојката во толпата заробеници), туку тактилна, односно *хитичка перцепција*⁷ (тој несвесно ќе почне да ја милува по кожата додека го мие нејзиното тело, избраздено со лузни, чистејќи ја нечистотијата, заедно со крвта од тортурата). Тоа е моментот кога, пре(с)вртувајќи го стереотипот, управникот ќе го доведе во прашање моралниот кредибилитет на Империјата и ќе го изоди патот до Другоста. Тој пат покажува, всушност, колку е флуидна (и реверзибилна) меѓата меѓу цивилизираните и варварите: прифаќањето на *друјосија* и идентификувањето со неа ќе го претвори управникот во субалтерен субјект, кој доживувајќи слични тортури врз своето тело, ќе сфати дека *ијосија* варварство е, заправо, несвесното на колонизаторот, превртената слика на *невојска* цивилизација. „Не е тешко да се замисли колку ова ’открытие’ го потресе светот од темел. Од него произлезе новата револуционерна сила на колонизираните... Колонијалниот контекст е обележан со дихотомијата која *ијосија* му ја наметна на светот“, напиша Франц Фанон (Fanon 1973: 8), видно огорчен од империјалистичката Европа, која своето изобилство, својата

нејзините очи, таа штуро одговара: „Беше тоа некаква вилушка... со две заба... Ги ставаа во јаглен за да ги вжарат, потоа нè допираа со нив за да нè спржат“. А на прашањето: „Што чувствувааш кон луѓето што ти го направиле тоа?“, по долго молчење, таа кусо одговара: „Уморна сум од зборување“ (Куси 2004: 47).

⁶ Од латинските заменки *idem* и *ipse*; *idem*, со значење ‘исто, идентично, непроменливо’, па дури и ‘телесно’ и *ipse*, како ‘самото-по-себе, мое лично, себство’.

⁷ Хаптичката перцепција е невербален тип комуникација, кој произлегува од чувството на допир. Дразбите што ги примаме преку кожата се обработуваат во мозокот, кој испраќа наредби до рацете.

материјална, научна и културна сила, ја градеше и врз страдањата на луѓето од Третиот Свет.

2

*Никој не може да стџави синџир
на глуждот од својот ближен,
без да го најде друшот крај
и рцврстен за својот враг.*
Фредерик Даглас

Во виорот на европската експанзија над остатокот на светот, која траела некаде до почетокот на Првата светска војна, сликата на „грандиозниот европски селф“ ја граделе престижни политички и културни авторитети: клерикализмот, печатените медиуми, па дури и кралските научни и образовни институции, ја креирале надмоќта на европските прекуокеански империи. Половина од територијата на Земјината топка (речиси 72 милиони квадратни километри) и третина од народите во светот, биле под колонијална власт⁸. Тоа секако подразбирало и сурово поробување, институционален терор и културна деградиција на црнокожото човештво. Само податокот дека околу 75 милиони Африканци исчезнале во петвековната прекуокеанска трговија со робови, е доволен повод одново да се промислува прашањето за „невидливоста“ и за „безименоста“ на оној дел од човештвото коешто било третирано како „јавна вредност“, без никаков правен или општествен субјективитет.⁹

Но пред да преминам на тоа, би сакала да потсетам најпрвин на поимот кој стана појдовна точка во класичните проучувања на постколонијалната теорија и критика – Саидовиот *ориентализам*. Она што тој го именуваше како „ориентализам“ се однесува, всушност, на сета западноевропска интелектуална, културна и духовна парадигма, креирана во деветнаесеттиот и на почетокот на дваесеттиот век, чиј естаблишмент, со арогантен поглед врз остатокот на светот, ги создаде оние дискурзивно моќни и имагинативно контрастни слики за *грушот*, за кои говорев погоре.

Засновани врз една хегемонистичка геополитичка свест, тие слики ги креираа стереотипите на европското колективно имаго, базирани на онтолошки и епистемолошки дистинкции за генезата, историјата и традицијата на *Ние* (супериорно моќните Европејци) и *Тие* (инфериорните,

⁸ „Од 1815 до 1914 година, европскиот колонијален доминион, од 35 проценти, се проширил на 85 проценти од Земјината површина. Сите континенти биле зафатени, но најмногу Африка и Азија“ (Said 2000: 58).

⁹ Во едно од делата на Еме Сезер, колонизирианиот човек вака се опишува себеси – *Моето име: навреден; моето презиме: понижен; лични податоци: револтиран; мојата возраст: камено доба* (преземено од Fanon 1973: 36).

заостанати и фрапантно различни Неевропејци) (Said 2000: 14–19). Како политичка визија на реалноста, која ја нагласува разликата меѓу познатото и непознатото, овој стратешки осмислен корпус на знаења требало да ја потврди интелектуалната, социоекономската, политичката и расната (над)моќ на homo occidentalis. Распонот на таа антихуманизаторска визија се протега и до денешни дни, но својот зенит го достигнува од крајот на деветнаесеттиот до средината на дваесеттиот век, кога разликите меѓу рационалниот и опскурно-егзотичниот континент биле толку големи, што привлечен од неговите таинствени ресурси, Стариот Континент решил да продре длабоко во големата африканска мистерија¹⁰, подарувајќи ѝ ги своите текстуални стратегии.

„Да се согласиме, најпрво, што колонизацијата не е – предлага Сезер – ни евангелизам, ни филантропија, ни желба за поместување на границите на незнаењето и тиранијата, не е ни проект во име на Бога, ниту обид да се прошири владеењето на правото...“ (Sezer, 2017). Колонизацијата е резултат на колонијализмот кој е „машина: воена, бирократска и административна, но пред сè *машина на моќта*... на алчноста и на фантазиите... Една општествено и колективно конституирана *желбена машина*, со неограничен апетит за територијална експанзија, за бескраен растеж и саморепродукција“, вели Роберт Јанг (Young 2012: 185; курзивот е мој).

Како специфична идеологија во која расизмот игра важна улога, колонијализмот е подваријанта на империјализмот, во која културно различни господари, со монополизирање на политичката моќ, држат во потчинета положба туѓи територии (колонии) и преку доминантни наративи ја наметнуваат својата супериорност, остварувајќи непречена експлоатација на нивните природни и културни ресурси. Голем дел од тие културни ресурси и денес се составен дел на западноевропското (пост)колонијално наследство – скапоцен и тешко отуѓив сегмент од една материјална култура, внимателно складирана и љубоморно чувана во музеите и во архивите на европските метрополи – секако, достапна за очите на јавноста, но свесно премолчена. Уште од втората половина на деветнаесеттиот век, сите поголеми центри на Европа имале свои „етнолошки“ изложби, зоолошки спектакли¹¹, со живи експонати од Црниот Континент.

¹⁰ Колонизираниот дел од Африка бил наречен „европски црн потконтинент“, или „европски црн полуостров“. „Западот сакал да биде авантура на Духот. Во име на тој Дух... Европа ги оправдувала своите злосторства, озаконувајќи го ропството во кое држела четири петтини од човештото“ (Fanon 1973: 202).

¹¹ Популарноста на таканаречените „човечки зоолошки градини“ ќе се конкретизира на Стариот Континент некаде кон крајот на 19 век, кога главниот циркуски претприемач и најголемиот европски увозник на диви животни, Германецот Карл Хагенбек, во 1874 година ќе почне да прикажува „егзотични“ групи луѓе и други видови животни, низ зоолошките градини на Европа. Веројатно по углед на една ретка колекција (на луѓе од различни националности и раси: Турци, Индијци,

Имено, во 1878 година била изложена, за јавноста, првата „етнолошка“ поставка со африкански домородци. Десет години подоцна, на 5 мај 1889 година, на Светскиот изложбен саем во Париз, меѓу импозантните експонати од Америка и од Европа (Статуата на слободата и Ајфеловата кула, изложени по повод стогодишнината од Француската револуција), било претставено и Le village nègre (составено од шест помали „негроидни села“, во кои 400 домородци, од повеќе француски колонии, шест месеци живееле и работеле во „природно“ опкружување). Целта на овој етнолошки спектакл била, преку Дарвиновата теорија за пониското скалило од еволутивниот развој на човекот, да биде претставен оној непознат и опскурен свет, којшто штедро ја потхранувал идејата за сличноста меѓу „примитивните“ луѓе и човеколиките мајмуни. Целата таа ужасна практика ја нагласувала, всушност, мрачната потреба на западноевропскиот човек за културна и расна супремација, зацврстувајќи го верувањето дека „вистинското“, хумано човештво е она коешто, од пристојна одалеченост, во вечерни костуми и свежа тоалета, го пие својот индиски чај во филџан од кинески порцелан, набљудувајќи го помалку познатото, супхумано, „човештво“ кое, иако е извлечено времено од зоната-на-невидливото, сепак е пожелно да си остане во рамките на една куриозитетна, по малку дури и морбидна фасцинација од егзотичното¹². А, тоа што „црната егзотика“ понекогаш била придружена и со шимпанза во европска облека, само ја зацврстува сликата за еден длабоко вкоренет расизам, кој поскоро би им ја признал хуманоидноста на човеколиките мајмуни, одошто на „примитивните“ луѓе, заборавајќи притоа од каде, всушност, во Европа мигрирал човечкиот род. Така, со помош на една спекулативна антрополошка зоологија, за обичните посетители на Саемот во Париз, високопарниот научен расизам станал вулгарен колонијален маниризам¹³.

Маври...), којашто во 16 век ја приредил во Ватикан италијанскиот кардинал Иполито де Медичи, за да прикаже на едно место дваесетина различни јазици. Но, за прва постојана антропо-зоолошка градина, во форма на „природни села со живи експонати од Конго“, се смета таа во Антверпен, од 1885 година.

¹² „Човечките зоолошки градини имале тројна улога. Најпрво, педагошка: изложената популација сведочела за... различноста меѓу луѓето и спроведувала хиерархизација на „расите“... Потоа, човечката зоолошка градина имала функција да забавува: играла на картата на привлечноста на егзотиката и... конечно, човечките зоолошки градини ги граделе националните идентитети, во рамките на забрзаното создавање држави нации во Европа... Тие биле суштинска етапа во преминот од научен кон народен расизам... Човечките зоолошки градини ја конкретизирале и границата меѓу Нас и Другите, којашто се исцртувала преку артефакти (решетки, огради, кафези), кои ги разграничувале расите, но (ја покажувале) и поголемата или помала блискост со животинскиот свет... Телото на „егзотичниот“, изложено во човечката зоолошка градина, ја претставувало територијата на која, во последната третина од 19 век, се рedefинирал алтеритетот“. Види: Бансел 2013.

¹³ Да се види текстот на Cross et al. 2016.

Зарем не беа варвари тие што одбиваа да се видат себеси во минатото, поразлично од нивната сегашност, ускратувајќи им ја човечноста на другите? „Варварин е оној којшто верува дека некоја популација, или некое суштество, не му припаѓа сосем на човечкиот род“ (Todorov 2014: 71). Но еве го повторно Сезер: „Колонизаторот, кој со намера да си ја олесни сопствената совест, стекнува навика да гледа на другиот човек како на животно, навикнувајќи се притоа и да го третира како животно, реално и самиот се претвора во животно... На тој бумеранг ефект од колонизацијата, сакам да обрнам внимание“ (Sezer, 2017).

И белгискиот монарх Леополд II¹⁴, за потребите на Светската изложба во Брисел, во 1897 година, наредил во близина на палатата во Тервурен да се реконструираат „племенски села“ кои ќе послужат како привремен дом за 267 Конгоанци. Со намера да изгледаат што поавтохтоно, им било наложено да веслаат кануа по кралското езеро, додека 1 милион и 300 илјади Белгијци ги набљудувале од висечките мостови, изградени за таа пригода. Летото било

¹⁴ Споменатиот крал поседувал во Конго работни логори за експлоатација на каучук и на слонова коска, кои ги сметал за приватна сопственост. Во нив бил извршен погром рамн на нацистичкиот холокауст над Евреите (во период од петнаестина години, во работните логори изумреле над 10 милиони домородци). Од тие причини, во јуни 2020 година, била формирана парламентарна комисија која во Белгија требало да се соочи со последните сиви зони од нејзиното империјалистичко минато и да формулира препораки за помирување и за репарација кон поранешните колонии на Леополд II. Веќе во декември 2022 година, Комисијата, задолжена за расветлување на ова прашање, излегла со официјално соопштение во кое било одбиено извинувањето, поради проценката за ризик, направена од некои политички партии (и, неофицијално, од претставниците на Кралската палата) за високиот финансиски надомест што требало да им биде исплатен на жртвите на империјализмот. Покрај одбиената препорака за извинување – која требало да гласи: „Владата им се извинува на народите на Конго, Руанда и Бурунди за колонијалната доминација и експлоатација, за насилството и за злосторствата, за индивидуалните и за колективните прекршувања на човековите права во овој период, како и за расизмот и дискриминацијата што ги придружуваше“ – не биле прифатени ни другите препораки на Комисијата: востановување ден за сеќавање, подигање споменик на жртвите од „човечките зоолошки градини“, создавање центар за знаење, доделување стипендии, декласификација на архивите, ново име за „Редот на Леополд II“, како и развој на национален акционен план против расизмот. Тоа е, секако, јасен знак дека, и покрај *Декларацијата за човековите права*, која јасно ја осудува оваа општествено неприфатлива и морално неодржлива идеологија, структурниот расизам е едно од најмрачните наследства на колонијализмот. Поразот на белгиската влада е дотолку поголем што доаѓа набрзо по холандското признавање на одговорноста за своето робовладетелско минато: Холандија упати јавно извинување и најави фонд за економска репарација на жртвите од нејзиниот колонијализам... For justice to be done, it must be seen! Да се види: Ponselet 2023.

свежо, па седумина од нив починале од пневмонија и од грип¹⁵. Во книгата *Страв од варвариите: од онаа стравана на судирот на цивилизациите*, пишува: „Измачувањето е за осуда затоа што претставува неприфатлив напад врз самата идеја за човечноста. Тоа е најсигурниот показател дека варварството е најекстремното однесување кое води до исмевање на туѓото човештво“ (Todorov 2004: 164).

Фанон велеше дека „презрени“ се оние од маргините на кои се вперува прстот, поради нивната сиромаштија, поради неусогласеноста со вредностите на европската цивилизација, тие врз кои се спроведува симболичко и метафоричко насилство, со кое се гради сликата за примитивното и за нечистото. Но, колективното несвесно не е еквивалент на церебралното и на вроденото, туку на културното и на стекнатото, така што сите митови и архетипови, создадени за црнциите, не се никакви енграми за видот, туку непромислени културни импозиции, со кои белиот човек ја задоволува потребата своите ниски вредности, неморални побуди, валкани склоности да ѝ ги припише на *грујосија, инаквостиа, различностиа*, како егзистенцијална девијација која треба да остане надвор од светлината на денот. „Во секоја смисла на зборот, црниот човек е жртва на белата цивилизација“, пишува Фанон (2015: 165). И повторно следи осуда од неговиот учител: „Цивилизација која не може да ги реши проблемите што самата ги создава е декадентна цивилизација. Цивилизација која решава да ги затвори очите пред своите најважни проблеми е болна цивилизација. Цивилизација која ги користи своите принципи за лаги и измами е цивилизација во изумирање... Европа е неодбранлива... Европа не може да се брани ни морално, ни духовно“ (Sezer, 2017).

Имено, само една деценија по победата над нацизмот и жестоките дебати околу жртвите на холокаустот, во 1958 година, Брисел ја отвори за посета последната антропо-зоолошка изложба, како своевидна атракција од едукативен и од забавен карактер, во рамките на Светскиот саем (Brussels World's Fair). Иронично или не, темата на овој ЕКСПО е насловена „Поглед

¹⁵ Следната година, привремената изложба „Palais des Colonies“ била толку популарна, што прераснала во Музеј на Конго, кој бил, истовремено, и научен институт, преименуван подоцна во „Кралски музеј на Централна Африка“. За Леополд II, Музејот бил пропагандна алатка со која привлекувал инвеститори за своите колонијални експедиции (Да се види: Vanderstappen 2017). „Тие зборуваат за напредок, за 'достигнувања', за излечени болести, за подобрен животен стандард. А јас зборувам за општества од кои е исцедена нивната суштина, за прегазени култури, за поткопани институции, за конфискувани земји, за разбиени религии“ – пишува Сезер. „Ме преплавуваат со факти, статистики, километри патишта, канали и железнички пруги. А јас им зборувам за илјадниците луѓе кои беа жртвувани за изградбата на железницата Конго – Океан... за милионите, насилно одвоени од своите богови, од нивната земја, од нивните навики... – од животот, танцот, мудроста. Зборувам за милиони на кои лукаво им се всадени стравот и комплексот на инфериорноста, кои се приморани да треперат, да клечат, да очајуваат и да се однесуваат како губитници“ (Sezer 2017).

на светот: нов хуманизам“ (A World View: A New Humanism). И тогаш, како и претходно, белиот човек можел, од непосредна близина, да го согледа хуманото и супхуманото лице на човештвото за да ја спознае разликата меѓу дивото и цивилизираното... Зарем цивилизацијата не беше хоризонтот кон кој се стремиме, а варварството дното од кое бегаме?

И покрај тоа што поимите *варварски* и *цивилизиран* треба да се применуваат за конкретни постапки¹⁶ и поединци, а не за етнички групи или заедници, добро е повремено, *à la Césaire*, да се соочиме со еден скареден стриптиз на европскиот „хуманизам“ за да се потсетиме колку, за академскиот естаблишмент на 19 век, расата била основната детерминанта во дефинирањето на човечкиот род. „Сè е раса, нема друга вистина“, пишувал Бенџамин Дизраели, создавајќи ги предусловите за појава на оној „културен расизам“,¹⁷ кој го зацврстил верувањето меѓу Европејците дека и *црната* цивилизација на древниот Египет била *бела* (Young 2012: 176–179).

Но, иако се појавува кон крајот на 20 век, книгата којашто со својот провокативен наслов *Црна Ајџена: афроазискиите корени на класичната цивилизација* го шокираше светот, не е првата расправа за потеклото на европската цивилизација. И во 19 век се воделе бурни полемики кои го трасирале патот на постколонијаните размислувања за туѓите влијанија врз европската култура, но токму мегапроектот на Мартин Бернал, особено првиот том¹⁸, насловен *Фабрикувањето на античка Грција 1785-1985*, со

¹⁶ Во 2022 и 2023 година, медиумите објавија вест дека Белгиската аукциска куќа „Вандеркиндере“ на продажба ставила три черепи од колонијалниот период на Слободната Држава Конго (1885 – 1908), кои биле во приватна сопственост на тогашниот крал Леополд II. Веста се појавила за време на работата на специјалната парламентарна комисија и предизвикала жестоки критики, кои ја принудиле Аукциската куќа да се откаже од нивната продажба, како би се разгледал статусот на овие останки во институционалните и во приватните збирки на Белгија. Било заклучено дека тие биле користени „во контекст на еден научен расизам, со кој се правдала доминацијата на колонизаторите“. Во една од препораките на Комисијата, се инсистирало и на тоа човечките останки да се третираат со почит, достоинство и пристојност, за да се „обезбеди кохезија меѓу етничките групи во препознавањето на заедничките истории“ (Да се види: Euronews; Chini 2022).

¹⁷ Расизмот е политичка идеологија која заговара нееднаквост, односно општествена доминација на една етничка или расна припадност врз друга. Се темели на погрешни и научно недокажани теории, кои довеле до расно мотивирани злосторства, вклучително и оние генерирани од нацизмот, колонијализмот и трговијата со робови. Со оглед на тоа дека, како поим, *расизмот* се појавил кон триесеттите години на минатиот век (а се однесувал на нацистичката теорија за Евреите), постои дилема дали да се третира како релативно модерна појава, или како екстензија на етноцентризмот и на ксенофобијата, кон луѓе со различна боја на кожата (Škorić and Kišjuhas: 2015: 7–24).

¹⁸ Македонскиот превод на книгата излезе во 2009 година, и тој е досега единствен меѓу словенските јазици.

научни аргументи и факти го деконструира митот за античка Елада, како автохтона цивилизација. Таа книга кажува колку, всушност, „белата“ митологија на западноевропскиот човек има хибридни корени и зошто интелектуалните трендови од раниот 19 век, кои го оправдувале расизмот и евроцентризмот на Стариот континент, овозможиле примарниот „антички модел“¹⁹ да биде заменет со нов „ариевски модел“²⁰, кој го промовирал митот за расната „чистота“ на античката цивилизација.

„Доколку сум во право – напиша Бернал – ќе биде неопходно не само повторно обмислување на темелните основи на ‘западната цивилизација’, туку и свесност за продирањето на расизмот и ‘континенталниот шовинизам’ во целата наша историографија... За романтичарите и расистите од 18 и 19 век, едноставно било незамисливо дека Грција, која била гледана не само како олицетворение на Европа, туку и како нејзиното чисто детство, е резултат од мешавината меѓу домородните Европејци и колонизаторите, Африканци и Семити. Затоа античкиот модел требало да биде урнат и заменет со нешто поприфатливо“ (2009: 2).

Приложувајќи уверливи историографски, лингвистички и археолошки аргументи во прилог на својата теза, Мартин Бернал докажува дека цивилизацииските и културните достигнувања на современиот човек не потекнуваат од еден, туку од повеќе извори/континенти, поради што Европа не смее да има ексклузивно право врз антиката. Со други зборови, не постои чиста раса: секоја раса, вклучително и белата, а можеби најмногу таа, е *хибридна а̀ломерација* (Young 2012: 193).

¹⁹ Овој модел бил „конвенционално гледиште меѓу Грците во класичниот и хеленскиот период. Според него, грчката култура се појавила како резултат на колонизацијата, околу 1500 г. пр.н.е., изведена од Египќани и Феничани кои ги цивилизирале домородните жители... па Грците во голема мера продолжиле да позајмуваат од културите на Блискиот Исток“ (Бернал 2009: 1). Овој модел го враќа научниот фокус кон афроазиските влијанија врз Древна Елада, признати дури и од античките филозофи и историчари, како потврда не само за хибридниот, мултикултурниот аспект на хеленската цивилизација, туку и за генетската поврзаност меѓу индоевропските јазици и јазиците од афроазиското јазично „натсемејство“.

²⁰ Овој модел се развил дури во првата половина на 19 век. „Ја негирал вистината за египетското населување... го негирал дури и културното влијание од Феничаните. Според ариевскиот модел, постоела некаква инвазија од северот, која не била евидентирана во античката традиција, но која остварила превласт врз локалната ‘егејска’ или ‘претхеленска’ култура“ (Бернал 2009: 1–2). Според ариевскиот модел, грчката цивилизација била резултат од културата на Хелените, кои говореле индоевропски јазик и од културата на нивните домородни поданици. Така, од страна на христијанската мисла, била фабрикувана историјата на Античка Грција, како етногенетски чиста цивилизација. Таа го трасирала патот на европското имаго, според кое, ексклузивитетот врз културното наследство на класичната цивилизација му припаѓа само на западниот човек.

Оттаму, циничниот императив на освојувачката цивилизација, во кој одсвонува заповедничкиот ултиматум на белиот колонизатор, „биди како мене и ќе ја почитувам твојата различност“ (Ален Бадју), го демаскираат зборовите на Цветан Тодоров: „Ги нарекуваме ‘варвари’ тие што ја негираат легитимноста на *културниот плурализитет*... зашто, не постои култура која е варварска самата по себе, како што не постои ни народ кој е сосем цивилизиран“ – вели тој. „Сите можат да бидат и едното и другото. Таква е специфичноста на човековиот род“ (2014: 71).

3

*Без варвариите сега, што ќе биде со нас?
Тие, сепак, беа некакво решение.
Константин Кавафи*

Оваа здраворазумска логика како да стои наспроти петрифицираниот и, по малку, здодевен концепт, според кој Европа е Центарот, а сè околу неа е Маргина, населена со варвари. Вистина, варварите станаа генерички поим за *другиот*, за сè *друго* што ја надополнува сликата на *цивилизираној човек* кој, нели, не е варварин, но дали се работи за два засебни концепта или за еден ист концепт со две лица, зависи од окото што набљудува. Затоа ќе се свртиме малку кон сегашноста, за да си го поставиме истото прашање за сликата што ја заземаат денес оние патници – намерници, исправени пред Fortress Europe која, можеби, не оградува веќе диви племиња во антрополошките градини на своите музеи, но затоа пак себеси се оградува од нив, преку еден специфичен процес на фортификација. Тој процес само го зацврстува уверувањето дека во коренот на двете практики, онаа од раниот 19 и 20 век, и оваа денес, лежи истата колонијална парадигма (поправо, нејзината опачина), со која векови наназад Стариот Континент го градел својот „ексклузивен“ идентитет, наспроти туѓиот, „колективен“ алтеритет.

Оградувањето е чуден феномен. Подразбира граници и меѓи. Тие имаат двојна функција: едната ја создава историзацијата на идентитетот, другата неговата хегемонија, но и двете го потхрануваат чувството на припадност, без кое човек би бил „загубен, осамен и туѓ самиот на себеси“, вели Балибар (Balibar, 2003: 78). Како последни бастиони на идентитетската приказна, границите ја конституираат, всушност, нашата „нормалност“, но хаосот што се случува денес околу нивното кроење и прекројување, засидување и одсидување, бришење и бомбардирање, сета таа фузија и конфузија, ги претвора во мобилни, биополитички и виртуелни апарати за контрола, со кои политиката ја илустрира својата разорна моќ. Нејзините рестриktivни правила и забрани ги претвораат границите во контрадикторен механизам кој, кај милиони мигранти од Блискиот Исток и Африка, создава чувство на „инклузивна исклученост“. Поради тоа чувство, Европа за нив не е само

последната дестинација (или крајната *цел* кон која стремат), туку *месѝоѝо* на кое се одигрува нивната смрт. Така, од „зона на постоење“ за едните, Европа станува „зона на непостоење“ за другите. Првата им припаѓа на граѓаните (humans), втората на „неграѓаните“ (subhumans), на лицата без патни исправи, работни визи и документи: на бегалците, (и)мигрантите, азилантите, на дислоцираните и дискриминираните, со еден збор – на туѓинците (aliens). Исклучени од системот, тие го претставуваат денес конститутивниот *негел* на Европа – *диферансоѝ*²¹ на „европскиот апартхејд“²², надворешната дијалектика на неговиот симболички поредок, кој решил одново да го покаже своето мрачно, колонијално и расистичко лице.

„Оваа имплицитна споредба со јужноафриканскиот апартхејд не е бесмислена“ – вели Балибар. „Има провокативна функција. Треба ли да се оди дотаму за да се каже дека, во истиот историски период кога исчезна од Африка, овој режим повторно воскресна во Европа?“ (Balibar, 2003: 371). Веројатно не треба, зашто бегалските кампови и состојбата во нив доволно говорат за структурната напнатоста меѓу етничките разлики, а сликата на имигрантот, кој моли за азил пред бедемите на Европа, совршено ја надополнува таа визуелизација.

„Секогаш постои опасност од *ѝуѝинецоѝ* кој, ’седнат пред барикадите’, ги замаглува границите кои треба да се непропустливи, поткопувајќи го нашиот безбедно ’типизиран’ свет“, вели Зигмунд Бауман (2005: 260). Тој е *заканѝѝ*²³ за поредокот на Универзумот: непријателот (којшто треба да се изгони), или привремениот гостин (кој треба да се ограничи) за да се релативизира неговата моќ. Така е од памтивек, така е и сега, во нашиот постколонијален и постхегемониски свет. Затоа и можевме, тргнувајќи од „биолошките стереотипи (сковани во времето на колонизацијата и ропството), да стигнеме до културните стереотипи кои одговараат на потрагата по ’малите разлики““, вели Балибар (Baibar 2003: 285), мислејќи веројатно на онаа „архаична“ ксенофобија кај домицилните европски народи и нивните режими, која произвела идентитетски опресии врз „номадската“ популација, оградена со ѕидови и бодликави жици. Коренот на таа практика, којашто ја отсликува напнатоста меѓу етничките разлики, лежи во

²¹ Во смисла на она што Дерида го разбира под *différance*: како критички поглед меѓу текстот и значењето, како „разлика во значењето“, како „одложување на значењето“. Тоа е така зашто значењето не му е вродено на знакот, туку произлегува од релацијата со другите знаци во системот, како и од контрастот што во фазата на исчезнување на старите значења се раѓа за да ги прогонува новите потенцијални значења.

²² Политиката што е заснована на апартхејд-принципот ја потврдува превалентноста и сеприсутноста на расната дискриминација, која во меѓународното право е злосторство против човештвото.

²³ Како некогаш Хуните, Аварите, Вандалите, Варварите... Словените, Готите, Визиготите, Остроготите, кои ја вандализирале велелепната римска цивилизација, при Големата преселба на народите.

иолиитичкојто несвесно на Европа, кое може да се нарече дури и *неорасисизам*. „Модерниот расизам не е само обичен, прост, туку комплексен *однос кон друтоста*, посредуван од интервентните политики на државата, втемелени врз културните и социолошките разлики“ (Balibar, 2003: 285–286).

Но просторот во кој живееме, вели Мишел Фуко, во кој се одвива ерозијата на нашите животи, не е хомоген простор. Исполнет е со мноштво релации кои, дури и меѓусебно поврзани, сепак си противречат зашто градат контрадикторни простори. Се работи за изолирани места, *немесиа*, „надвор од сите места“, кои тој ги нарече *хејеројојии*. И покрај тоа што се својствени за сите култури и цивилизации, нивната форма не е универзална. Примитивните општества, на пример, знаеле за *хејеројојии на кризаиа* – повластени, свети места, резервирани само за поединци во „состојба на криза“ (адолесценти, жени во ментруален циклус, трудници и старци). Модерните општества пак, знаат за поинакви простори. Во нив не се доаѓа доброволно, туку под принуда, предизвикана или од некое девијантно однесување (кое отстапува од вообичаениот просек или норма), или од некоја *вонредна состојба*²⁴ (војна, дискриминација, геноцид), која ги суспендира уставните гаранции на луѓето, изместувајќи ги од востановениот поредок. Фуко ги именуваше тие простори како *хејеројојии на оиќлоној* (мислејќи првенствено на психијатриските клиники и на затворите, но и на прифатилиштата и на камповите), зашто го доведуваат во прашање оној „исклучиво биолошки“ феномен, лишен од духовна димензија, кој Џорџ Агамбен го нарече *гол живот*²⁵. Заедно со вонредната состојба од која произлегол, тој гол живот станал дел од *биоиолиитичкаиа парадигма*²⁶ на модерната политика.

Имено, како *хуманиитарни ипросиори*, креирани на национални државни територии, бегалските кампови и прифатните центри се „жива клопка за непожелните“, неистражена територија, „лишена од патокази“ (Балибар). Како *хејеројојии*, пак, изградени врз еден парадоксален принцип, кој е истовремено и изолирачки (издвоив) и пенетрирачки/*r n trable* (пропустлив), камповите се такви биополитички феномени кои создаваат илузија на инклузивност, потхранувајќи го чувството на лажна припадност: мислите

²⁴ *Вонредната состојба* е „доминантна ’парадигма на владеење‘ во современата политика“ (Agamben, 2008: 11). Според Карл Шмит, кого Агамбен ги цитира, „вонредната состојба се разликува и од анархијата и од хаосот, но ако во неа с  уште и постои некаков ред, тој не му припаѓа на правниот поредок“ (2008: 48).

²⁵ *Голот живот*, односно животот на *homo sacer*, е „една опскурна фигура од архаичното римското право, која го вклучува човечкиот живот во поредокот на системот, единствено преку неговото формално исклучување“, како можност да биде убиен, но не и жртвуван (Agamben 2006: 14).

²⁶ Станува збор за „термин чадор“, кој ги обединува двата концепта на Џорџ Агамбен: „гол живот“ и „вонредна состојба“, образложени во книгите *Homo Sacer: суверената моќ и голот живот* и *Вонредна состојба: Homo sacer II*.

дека сте во ЕУ, а заправо не сте ни-внатре-ни-надвор – на ничија земја сте, сместени некаде помеѓу правниот поредок и животот (оној миг кога се гледате прифатени од системот, веќе сте исклучени од него). Оваа обратна логика само го потврдува сознанието дека, и покрај грижата за биолошкиот живот на луѓето без граѓански права, основната функција на камповите, како *биоолиџички ѝросџори*, е контролирање на транснационалните и на интерконтиненталните миграции кон Европската Унија и на нејзините граници, кои и не се разликуваат многу од непробојните сидини на некоја имагинарна тврдина... Би сакала затоа да потсетам сега на еден сериозен проблем, кој долго време го бранува светот – *кризнаџа сеџашностџ* на милиони емигранти од Африка и од Блискиот Исток. Предизвикана од некоја политички изнудена состојба: граѓанска војна, различен вид дискриминации, лоши социјални, здравствени или економски услови, таа „кризна сегашност“ стана *вонредна состојба* за многу мигранти и причина за илегално преминување на државните граници и на природните ограничувања низ Балканот²⁷ и Медитеранот.

Медитеранот е, дефинитивно, најсмртоносна миграциска рута на светот. Го минуваат на (и)легален начин, во примитивни и несоодветни бротчиња, оние што сакаат да стигнат до најјужната точка на Европскиот Континент. Одалечена едвај 113 километри од брегот на Тунис, Лампедуза не е само првата посакувана дестинација, туку и првиот бедем, првото „чистилиште“ на патот кон рајот. Таму веќе три децении, под будното око на Големиот Брат, се одигрува вистинска човечка драма²⁸. Овој мал италијански остров е сведок на најтажните приказни на илјадници мигранти од сахарските и супсахарските подрачја на Африка, кои во обидот да стигнат до „зоната-на-постооењето“, (о)станале невидливи или исчезнале без трага²⁹.

Токму ова изнудено настојување за илегален влез во светот „без внатрешни граници“ ја обележа 2015 година. Светските медиуми беа преплавени со два типа слики: *луѓе* (кои испраќаат јасна порака дека за нив нема враќање во напуштените домови) и *ѝросџори* (локации под ведро небо,

²⁷ Мигрантите коишто транзитираат низ Балканот најчесто се од земјите на Блискиот Исток (Сирија, Ирак и Авганистан). Нивна крајна цел се земјите на Европската Унија. Во обид да ја реши растечката мигрантска криза, на 20 август 2015 година, македонската влада прогласи *вонредна состојба* на својата северна и јужна граница, при што илјадници имигранти и бегалци од кампот Идомени се најдоа на „ничија земја“, меѓу Грција и Македонија...

²⁸ Последните официјални податоци говорат дека на италијанскиот остров, кој брои 6.000 жители, за една седмица, во месец септември 2023 година, пристигнале рекордни 11.600 мигранти. Истата година влегле повеќе од 170.000, од кои 17.000 биле малолетници без придружба.

²⁹ Во обид да го преминат Средоземното Море, на пат кон Европа животот го загубиле најмалку 158.000 луѓе. Само во период од 2014 до 2021 година, обидувајќи се да стигнат на островот Лампедуза, страдале околу 23.000 мигранти.

оградени со сидови, рампи и бодликави жици)³⁰. Нивната експлицитна симболика не само што асоцира на минатовековните злокобни наследства, подигнати на европско тло („човечките зоолошки градини“ од времето на колонијализмот и концентрационите логори од времето на тоталитаризмот) туку предизвикува и трауматично чувство на немоќ, пред разорната моќ на една небезбедна, тензична и „трајна“ состојба во која се најде светот³¹. Со неа секогаш управуваат две спротивставени и максимално напнати сили: едната (вос)поставува и активира, другата отстранува и деактивира. Да се живее со нив значи да се искушат и двете можности. Ќе го илустрирам ова со еден релативно свеж пример од европската реалност и ќе ја затворам (засега) оваа тема.

Во периодот на најголемата мигрантска криза, на 13 мај 2015 година, британскиот дневен весник *The Guardian* обелодени стратешки документ на ЕУ, во кој, наводно, се предлага воздушна и поморска „интервенција“ во либиските територијални води за спречување на „илегалната трговија со луѓе“ по Средоземното Море. Како реакција на „планираната мисија“, *Open Democracy* (openDemocracy) објави отворено протестно писмо, во кое група интелектуалци и поборници за човекови права бараат од политичките лидери во Европа да не се извртуваат „лекциите од историјата на трансатлантското ропство“, за да се оправда потенцијалната „хумана интервенција“, зашто илегалната медитеранска рута „не е современ еквивалент на трансатлантската трговија на робови“, туку изнуден чекор во борбата за гола егзистенција и враќање на загубеното достоинство. Затоа, не постои морална оправданост за никаква мисија која, под бајракот на човекови права, би легализирала насилство кое би довело до нова хуманитарна катастрофа, загрозувајќи го животот на недолжни бегалци, жртви на тортури, прогонства и војни, во нивната очајничка потрага по подобар живот.

Очигледно е дека ваквите перфидни „безбедносни“ политики на ЕУ не водат кон напредок, само ја нагласуваат расната, класната и социјалната сегрегација. Тие ја засилуваат сликата за една семантичка празнина, населена со „мрачни дамки врз прозирната површина на секојдневната реалност, кои

³⁰ Иако специјалната комисија на ЕУ се изјасни против градење сидови на граничните премини, нивната изградба си остана внатрешно прашање на секоја од земјите членка. Фактот дека Грција, Унгарија и Бугарија подигнаа погранични сидови на некои од своите премини, јасно го покажува нивото на корелација и степенот на демократија меѓу споменатите европски држави и „Шенгенланд“.

³¹ „Од Првата светска војна, преку фашизмот и националсоцијализмот, она што го нарекуваме *вонредна состојба* продолжува да функционира и денес, без прекин, достигнувајќи планетарни димензии“, вели Џорџо Агамбен (2008: 120).

можат да се поднесуваат, надевајќи се дека веќе утре ќе бидат збришани (иако сè уште постои искушението бришењето да се изврши веднаш)“, пишува Зигмунд Бауман (2005: 264). Затоа и се предмет на посебен (институционализиран) надзор, суров а суптилен, заснован на една манихејска логика која континуирано ги доведува во прашање базичните цивилизациски вредности и човекови права.

„Постојат културно и социјално раздвоени 'човештва', поврзани само со своите маргини“, вели Балибар (2003: 284), воочувајќи ја разликата што ја прави, всушност, „принципот на нужноста“. Тој принцип кажува, всушност, дека нормите коишто не се запишани може да бидат пропишани, тогаш кога треба да послужат за остварување на некоја цел. Така, „вонредната состојба“ (неконтролираниот прилив на мигранти по Средоземното Море) стана *фиџура на нужноста*³², која потенцијалната воена „интервенција“ ја вклучи во правниот поредок на Унијата, како (не)легална, но совршено правна и уставна мерка, со која, под изговор за одбрана на основните цивилизациски и демократски вредности, *чиноџ* (планираната мисија за спречување незаконска „трговија со луѓе“) се совпадна со *џравоџ* (одбрана на тесните локални и национални интереси), би рекол Агамбен (2008: 39–41), откривајќи ги сите „пукнатини“ во јавните политики на Унијата. А тоа не е ништо друго туку илустрација на моментот кога биополитиката (како „политика на животот“) лесно може да премине во танатополитика („политика на смртта“).

Во овој текст се обидов да покажам колку, всушност, во својата крајна инстанца, европската политика е самодеструктивна, а нејзиниот биополитички систем танатополитички, оти (како суштина на неолиберализмот) „смртта на политичкото“ ја имплицира, заправо, самата смрт. Во контекст на оваа кратка приказна за колонизаторите и за колонизираните, за домицилните народи и за (и)мигрантите кои се во потрага по гостопримство и азил, се наметнува и прашањето: Колку европската цивилизација е навистина етичка? Нема ли да биде претерано ако кажеме сега дека етичноста е поправо најмалку веројатната константа на европската цивилизација, зашто таа етичност е етичност со „грешка“: се залага за „хуман“ третман, но од себични, често дури и од (по)грешни побуди, само за да го сочува сопствениот мир, поредок и растеж? Затоа и денес, половина век по громогласниот предговор, напишан за книгата *Презреније на светиоџ*, жестоко прозвучуваат зборовите на Жан Пол Сартр:

„Заситена со богатство, Европа им гарантира(ше) хуманост на своите жители... Но овој угоен и блед континент, на крајот западна во... нарцизам.

³² „Нужноста не знае за закон; таа го создава законот... Самата таа е првиот и исконски извор на сите можни права“ (Agamben, 2008: 40).

Грешка или лоша совест, ништо не е поконзистентно од тој *расистички хуманизам*, зашто Европеец може(ше) да стане само човек кој произведува робови и чудовишта. Сè додека постои 'домородноста', измамата нема да биде откриена...“ (1973: XX, курзивот е мој), напиша авторот на *Биџие и нишиовносѝ*, предупредувајќи и осудувајќи ги тие што сакаат да чујат.

Библиографија

- Бауман, З. (2005). *Посѝмодерна еѝтика*. Скопје: Темплум. [Bauman, Z. (2005). *Postmoderna etika*. Skorje: Templum.]
- Бернал, М. (2009). *Црна Аѝена: афроазиските корени на класичната цивилизација. Том 1: Фабрикувањеѝо на античка Грција 1785-1985*. Скопје: Табернакул. [Bernal, M. (2009). *Crna Atena: afroaziskite koreni na klasičnata civilizacija. Tom 1: Fabrikovanje na Antička Grcija 1785-1985*. Skorje: Tabernakul.]
- Њиши, А. (2013). *Креолизација на Евроѝа (книжевностѝ и мѝрација)*. Скопје: Магор. [Njiši, A. (2013). *Kreolizacija na Evropa (knjevnost i migracija)*. Skorje: Magor.]
- Рикер, П. (2004). *Соѝсѝво као груѝи*. Београд: Јасен. [Riker, P. (2004). *Sopstvo kao drugi*. Beograd: Jasen.]
- Фуко, М. (2004). *Надзор и казна (раѓањеѝо на заѝворотѝ)*. Скопје: Слово. [Fuko, M. (2004). *Nadzor i kazna (rađanje na zatvorot)*. Skorje: Slovo.]
- Фуко, М. (2017). За другите простори (1967), хетеротопии. Во И. Џепаровски (уред.). *Асѝекѝи на груѝоѝа (зборник ѝо културологија)*, 33-44. Скопје: Евро-Балкан Пресс & Менора. [Fuko, M. (2017). *Za drugite prostori (1967), heterotopii*. Vo I. Džeparovski (ured.). *Aspekti na drugosta (zbornik po kulturologija)*, 33–44. Skorje: Euro-Balkan Press & Menora.]
- Agamben, G. (2006). *Homo sacer: suverena moć i goli život*. Zagreb: Multimedijalni institut & Arkzin.
- Agamben, G. (2008). *Izvanredno stanje: Homo sacer, II,1*. Zagreb: Deltakont.
- Baba, H. (2004). *Smeštanje culture*. Beograd: Beogradski krug.
- Balibar, E. (2003). *Mi, građani Evrope? Granice, država, narod*. Beograd: Beogradski krug.
- Balibar, É. (2011). *Nasilje i civilnost: Wellekova predavanja 1996*. Beograd: Centar za Medije i komunikacije & Zagreb: Multimedijalni institut.
- Bilefeld, U. (1998). *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*. Beograd: XX vek.
- Delez, Ž. and Gatari, F. (1990). *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Derida, Ž. (2002). *Kosmopolitike (predgovori gostoljubivosti, oprost i bezuslovnom univerzitetu)*, Beograd: Stubovi kulture.
- Fanon, F. (1973). *Prezreni na svijetu (Predgovor Žan Pol Sartr)* Zagreb: Stvarnost.
- Fanon, F. (2015). *Crna koža, bele maske*. Novi Sad: Mediteran Publishing.
- Foucault, M. (1994). *Znanje i moć*. Zagreb: Globus.
- Cross, L., Seitz, L. and Walter, S. (2016). The First of its Kind: A Cultural History of the Village Nègre. *Digital Literature Review*, 3: 21–31.
- Young, R. J. C. (2012). *Kolonijalna ŝudnja: hibridnost u teoriji, kulturi i rasi*. Beograd: Fabrika knjiga.

- Morin, E. (2006). *Europska kultura i europsko barbarstvo*. Zagreb: AGM.
- Rot, K. (2012). *Od socijalizma do Evropske unije: ogledi o svakodnevnom životu u jugoistočnoj Evropi*. Beograd: XX vek.
- Said E. V. (2000). *Orijentalizam*. Beograd: XX vek.
- Spivak, G. Č. (2003). *Kritika postkolonijalnog uma*. Beograd: Beogradski krug.
- Todorov, C. (2014). *Strah od varvara: s one strane sudara civilizacija*. Loznica: Karpos.
- Kuci, Dž. M. (2004). *Iščekujući varvare*. Beograd: Paideia.
- Škorić, M. & Kišjuhas, A. (2015). *Vodič kroz ideologije II*. Novi Sad: AKO.
- Бансел, Н. (2013). Човечки зоолошки градини. *Окно* [Online]. 25 април. Достапно на: <https://okno.mk/node/27690> [Пристапено на: 14.9.2024] [Bansel, N. (2013). Čovečki zoološki gradini. Okno [Online]. 25 april. Available from: <https://okno.mk/node/27690> [Accessed: Septembere 14th, 2024].
- Chini, M. (2022). Colonial human skulls will not be auctioned in Brussels after protests. *The Brussels Times* [Online]. December 1st. Available from: Colonial human skulls will not be auctioned in Brussels after protests (brusselstimes.com) [Accessed: September 14th, 2024]
- Ponselet, G. (2023). Belgian colonial past: commission fails on apology to victims. Justiceinfo.net [Online]. January 19th. Available from: Belgian colonial past: Commission fails on apology to victims - JusticeInfo.net [Accessed: September 14th, 2024]
- Sezer, E. (2017). Rasprava o kolonijalizmu. *PrincipInfo* [Online]. Available from: <https://princip.info/2017/02/09/eme-sezer-rasprava-o-kolonijalizmu/> [Accessed: September 14th, 2024]
- Vanderstappen, T. (2017). A King, Congo and a Museum. *The Brussels Times* [Online]. July 4th. Available from: <https://www.brusselstimes.com/43183/a-king-congo-and-a-museum> [Accessed: September 14th 2024]
- <https://www.euronews.com/2022/12/01/three-human-skulls-from-the-colonial-era-removed-from-auction-in-belgium> [Accessed: September 14th, 2024]
- <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/twisting-lessons-of-history-to-excuse-unjustifiable-violence-mediterranean-refugee-c> [Accessed: September 14th, 2024]

ЧУДНОТО И КОМИЧНИОТ ЕФЕКТ ВО РОМАНОТ *НЕВИДЛИВИОТ ЧОВЕК* НА Х. Ц. ВЕЛС

Кристина Димовска

Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

amato.maya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0798-6450

Во трудов ќе се дефинира терминот „чудно“ и ќе се дадат примери за комичните ефекти коишто потенцијално произлегуваат од него во романот *Невидливиот човек* ([1897] 2010) на англискиот писател Херберт Џорџ Велс.

„Чудното“ може да се дефинира како она што отскокнува и што не припаѓа на вообичаениот, секојдневниот и рутинскиот тек на нештата, и како она што е спротивно на нормираното и на социјално пропишаното (воспитување, однесување, очекување). Комичниот ефект што произлегува од она што е чудно може да се дефинира како неочекувана реакција на нешто сериозно, кое е претставено на комичен начин.

Чудното во *Невидливиот човек* се препознава во изгледот на главниот лик на странецот Грифин, во неговите гестови, движењата на телото и репликите кон другите ликови. Во овој роман на Велс, како роман во кој се обединети комичното и сериозното, смешното и ужасното – чудното, стравот и страшното не постојат изолирано од комичното и од бизарното. Сите овие елементи се составен дел на структурата на романот, во кој се претставени сцени на чудни и необични настани, појави, ликови и дејства кои имаат комичен ефект.

Комичните сцени, или сцените кои предизвикуваат комичен ефект, служат како авторска постапка или механизам за постепено и рамномерно градење или развивање на неизвесноста, која кулминира со неочекуван пресврт кон крајот на романот.

Клучни зборови: Х. Ц. Велс, *Невидливиот човек*, Грифин, чудно, комичен ефект

THE STRANGE AND ITS COMIC EFFECTS IN THE NOVEL *THE INVISIBLE MAN* BY H. G. WELLS

Kristina Dimovska

Marko Cepenkov Institute of Folklore in Skopje

amato.maya@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0798-6450

This paper explains *the strange* and gives examples of a comic relief resulting from the strange behaviour in the novel *The Invisible Man* ([1897] 2010) by Herbert George Wells. The strange can be defined as that which is unusual, extraordinary, and which does not belong to everyday life and routine (i.e., which is contrary to the norm and the expected social behaviour). The strange can both evoke fear and humour or laughter as an unexpected reaction to something serious, which then serves as a mechanism for creating tension that escalates with a plot twist.

What is regarded as strange are the stranger Griffin's appearance, his clothes, but also gestures, behaviour and his responses to other characters. The novel combines the comic and the serious, the funny and the horrific; in fact, the strange – the fear it evokes and the terror caused by it – does not necessarily exist in isolation from the comic or the bizarre. All these elements are a crucial part of the structure of the novel, which depicts scenes of strange and unusual occurrences, characters, and events producing a comic effect. The author uses the scenes that cause a potential comic effect as building mechanisms, which gradually unveil the unexpected culminating in an unusual plot twist towards the end of the novel. *The Invisible man* is neither a comic work nor a horror story although it combines both elements of humour and terror, which function as complementary literary devices.

Keywords: H. G. Wells, *The Invisible Man*, Griffin, strange, comic effects

1 Вовед

Невидливиот човек (1897 [2010]) на англискиот писател Херберт Џорџ Велс е роман кој припаѓа на жанровите на научната фантастика и на хоророт/ужасот. Поделен е на дванаесет поглавја и секое од нив претставува една релативно кратка епизода, во која се расправа за необичниот факт дека еден невидлив човек доаѓа во селото Ајпинг и предизвикува секакви озборувања во околината – не само поради својот таинствен изглед, туку и поради неговото чудно однесување. Неговите гестови, начинот на изразување, па дури и неговата мизантропска и асоцијална настроеност, наместо очекуваниот страв, недоверба или претпазливост, создаваат неочекуван и непредвидлив комичен ефект.

Во трудов, акцентот е ставен на чудното и на комичниот ефект кој произлегува од него. „Чудното“ може да се дефинира како она што отскокнува и што не припаѓа на вообичаениот, секојдневниот и рутинскиот тек на нештата, и како она што е спротивно на нормираното и на социјално пропишаното (воспитување, однесување, очекување). Комичниот ефект што произлегува од она што е чудно, може да се дефинира како неочекувана реакција на нешто сериозно, кое е претставено на комичен начин.

Чудното се препознава во изгледот на Грифин, во неговите гестови и реплики кон другите ликови. Чудното не постои засебно, туку постои наизменично со комичното и со бизарното. Сите овие елементи се составен дел на структурата на романот, во кој се претставени сцени на чудни и необични настани, појави, ликови и дејства, коишто предизвикуваат комичен ефект.

2 Комичниот ефект од чудното во *Невидливиот човек*

Атмосферата на почетокот на романот не го навестува потенцијалниот комичен ефект од необичниот факт дека штотуку дојдениот странец во селото Ајпинг е невидлив. Но, во неговата првична комуникација со госпоѓа Хал, може да се насети неговата неприродност или одбивност отворено да учествува во комуникацијата, не само со неа, туку и со кој било друг од Ајпинг. Ова се согледува во забелешката на нараторот, според која „госпоѓата Хал, чувствувајќи дека нејзиниот разговор не беше добредојден, набрзина ја постави масата и ја напушти собата“ (Велс 2010: 8). Но, непријателската настроеност на дојденецот е потребна за да се долови атмосферата на чудното, т. е. на „фантастичното чудно“, како преоден поджанр во фантастиката (Тодоров 2010: 45). Во фантастичното чудно, „настаните кои изгледаат натприродни во текот на целата приказна на крајот добиваат

разумно објаснување“ (ibid, 45). Во конкретниов случај, односно во романот *Невидливиот човек*, веројатно повеќе станува збор за „чисто чудно“ одошто за „фантастично чудно“. „Во делата кои припаѓаат на овој жанр се раскажуваат настани кои совршено можат да се објаснат со правилата кои ги признава разумот, но на овој или на оној начин се неверојатни, запрепастувачки, единствени, обеспокојувачки, невообичаени...“ (Тодоров 2010: 47). Чудното се надоврзува и на третманот на странецот од страна на автохтоните жители на Ајпинг, кои на него гледаат со страв и зазор поради тоа што тој им е непознат, но и поради тоа што тој се издвојува (по својот изглед и по својата дејност) од нив.

Описот за него може да се толкува како причина за краткотрајна обеспокоеност, затоа што ниту госпоѓа Хал ниту читателот не го „гледа“ (т. е. не може да го визуелизира) неговото лице: „Неговата јака беше исправена нагоре, работ од шапката свртен надолу, речиси криејќи му ги ушите и лицето“ (Велс 2010: 9). Ваквата притаеност и таинственост градат невидлива бариера меѓу странецот и неговото опкружување, па поради тоа што неговата појава е чудна (таа е несекојдневна, необична и нетипична), таа поттикнува страв. Ова, според Тодоров, е уште едно од својствата на чудното (2010: 47). Пробивот на невозможното („невидливоста“ на странецот) во животната динамика на Ајпинг „се случува неочекувано, [па] натприродното врши своевидна агресија над востановениот поредок на нештата и токму затоа е засилен основниот впечаток кој фантастиката го остава на реципиентот, а тоа е најчесто стравот“ (Капушевска-Дракулевска 1998: 16).

Чудното многу брзо станува повод за комичен ефект во сцената во која госпоѓа Хал, заборавајќи ја чинијата со путер, набрзина ќе влезе во собата на странецот, на што „нејзиниот посетител реагираше брзо, па така таа можеше да види само нешто бело како исчезнува под масата. Изгледаше како тој да собира нешто од подот“ (Велс 2010: 9). Ваквата сцена можеби не е вистински комична, но е комична за читателот кој насетува дека странецот, од некаква причина, крие нешто, па така, неговото движење, кое е неочекувано и невообичаено, е сомнително, го изневерува очекувањето и е повод за изненаденост. Бидејќи е претставен како бизарен, а не како страшен или ужасен, неговиот гест има комичен ефект. Неговото движење не предизвикува страв, без разлика на тоа што целата негова појава е необична, ниту неговиот чуден гест на држење на салфетата на долниот дел од лицето. Чудното се надоврзува на бизарното, но има комичен, а не застрашувачки ефект. Можеби ова делумно се должи на тоа што, за разлика од романите *Патиник низ времето* и *Остировиот на гр. Моро*, Велс во *Невидливиот човек* успева да го „обедини космичкиот немир од неговите претходни приказни до нивото на нешто вистинско, секојдневно, обично“ (McConnell 1981: 107).¹

¹ Сите преводи на цитати од странски јазици на македонски јазик се на авторката, освен цитатите од романот *Невидливиот човек* кои се преземени од изданието на издавачката куќа Гурѓа, 2010.

Сведувањето на чудното на нешто секојдневно не го прави поразбирливо и поприватливо и не му доделува статус на „нормално“, но ја намалува неговата необичност којашто понекогаш е причина за страв.

Изгледот на странецот е повод за комичен ефект, затоа што не е дадена објективна причина за покриеноста на неговото лице со завои. Откриен е само неговиот „розов, зашилен нос“, кој „беше светлорозов и светеше“ (Велс 2010: 10). Иако неочекуван, комичниот ефект се продлабочува и поради погрешната претпоставка на госпоѓа Хал дека странецот сигурно претрпел некаква страшна несреќа, па поради тоа се шета наоколу со завои и го крие своето лице со салфетка, шапка или марама. Нејзината погрешна процена е, исто така, комична, затоа што се темели на наивно незнаење и затоа што читателот веќе насетува дека знае нешто повеќе од неа.

Отворено е прашањето дали реакцијата на странецот на нејзината приказна за Том може да се толкува како комична, ако се земе предвид дека во комуникацијата настанува недоразбирање. Госпоѓа Хал не е ни свесна дека невидливиот човек е, всушност, вистински невидлив. Наместо вообичаената, предвидлива реакција на социјално очекуваното, но можеби неискрено жалење, или на сожалувањето кое му се упатува некому по претрпена несреќа и кое се врши со истиот степен на прикриена неискреност, Грифин реагира на невообичаен начин и покажува дека не се плаши да се однесува како аутсајдер кој не ги почитува правилата на доброто однесување. Госпоѓа Хал ќе му ја раскаже кратката епизода за Том, но тој е преокупиран со себеси за да покаже каква било заинтересираност или емпатија за трагедијата на овој лик, и „јасно беше дека не сака да зборува за завои“ (Велс 2010: 13). Начинот на кој нараторот го претставува Грифин, како индиферентен, отвора простор неговата незаинтересираност да се толкува како комична, затоа што и самиот е целосно обвинен со завои како некаква мумија, а притоа одбива да каже што и да е во врска со тоа, или на некаков начин да покаже сочувство кон Том.

Во романот, чудното постојано и суптилно се испреплетува со страшното, но тоа е изведено на таков начин што изгледа природно и неизнасилно, така што и читателот почнува да верува дека карикатуралната појава на Грифин полека почнува да се вдомува во Ајпинг. Описот на Грифин, кој гледа кон господин Хенфри „со очи на морски рак“ (Велс 2010: 15), е повод за комичен ефект, а таков е и подолгиот пасус во кој Хенфри ќе се најде лице в лице со Грифин и „се мислеше дали да рече дека времето е многу студено за ова време од годината“ (Велс 2010: 17). На иста линија е и изјавата на Хенфри по средбата со Грифин: „Значи, навистина! (...) – Човек мора понекогаш да го поправи часовникот. Нели може човек да те погледне? (...) А сепак, се чини дека не може. Ако те бара полиција, убаво си се маскирал во завои. Чудно, мошне чудно!“ (Велс 2010: 18). И оваа забелешка, сама по себе, можеби нема очигледен комичен ефект, но во неа се препознава остроумноста на Хенфри. Тој препознава дека во странецот има нешто што отскокнува од нормалното и дека кај него има нешто што е чудно. Чудното, во случајов, е содржано во

неоснованата неблагонаклонетост на Грифин кон Хенфри и ваквата настроеност на Грифин, автоматски, ќе резултира со предрасуди кон него и ќе се претвори во негативен предзнак на неговото однесување, но и на (сомнителната) работа што го довела во Ајпинг.

Во прилог на тоа дека Грифин не се вклопува во селото се и квалификативите *чуден* и *чудно*, што за него ги употребува Хенфри во разговорот со господин Хал (Велс 2010: 18), како и забелешката на кочијашот Ференсајд, кој се „чуди“ на нејасната ситуација по инцидентот со кучето (Велс 2010: 21). Тука е и забелешката на нараторот за Грифин дека „тој толку чудно се однесуваше што госпоѓа Хал беше прилично исплашена“ (Велс 2010: 24). На сите овие реченици, коишто упатуваат на чудното, се надоврзува и уште еден пример со комичен ефект: „Кога странецот си легна, околу девет и тريسет, господин Хал влезе во собата и гледаше строго во мебелот, само за да покаже дека странецот не е газда во таа куќа“ (Велс 2010: 19). Грифин го крши „удобното/комфорното нормално“ (McConnell 1981) во Ајпинг и ненамерно внесува nelaгодност или неудобност во животите на жителите, поради тоа што одбива да игра според социјално пропишаните правила. Тој е самоволен и самобендисан, а со ваквото „нечуено“ однесување, тој ги исфрла сите од колосек и дури не им дава можност на жителите да се навикнат на неговото чудно присуство. Меконел смета дека „експлозијата на технолошката иднина во сегашноста“ и „ерупцијата на студената пресметаност и горка мудрост на науката во светот на секојдневието, го разјадува удобното 'нормално' преку чистата моќ на нејзината убиствена ефикасност“ (McConnell 1981: 33).

Чудното – кое е чудно за ликовите, но не и за читателот – се случува и кога мештаните ќе изразат загриженост за наводната рана на Грифин, предизвикана од кучето, на што тој рамнодушно ќе одговори: „Не, воопшто. (...) Само ми ги скина панталоните, немам ни гребнатинка. [Туку, побрзајте со работите!]“ (Велс 2010: 22). За мештаните е чудно што при таков очигледен инцидент, Грифин успева некако да остане неповреден, а уште е почудно што тој постојано е на штрек, постојано некаде брза, постојано е во трка со времето, до тој степен што не може да биде спречен ниту од каснувањето на едно куче. Целата негова ангажираност е во целосна спротивност со селската апатија на жителите. Неговото однесување е спротивно на она што се очекува, а бизарноста на неговиот изглед, гестови и начин на зборување, како и сознанието дека одбива да се вклопи во селото, прават целата негова појава да биде чудна, но на комичен начин. Во првиот дел од романот, тој изгледа и се однесува безопасно, па од таа причина, неговите дејства се смешни. Изгледа како навистина да му се поважни кутиите, отколку неговата благосостојба. Според Хамонд, „елементот на фарсичната комедија е додаден на фактичките описи на извонредни настани“ (Hammond 1979: 66).

Во романот се среќаваат и други сцени каде што бизарната појава на Грифин ќе биде причина за секакви шпекулации. На пример, Ференсајд, во разговор со Хенфри, ќе констатира дека „тој е црн“: „ти велам, црн е како

мојата шапка“; „Навистина, мошне чуден случај. Ама неговиот нос е розов како да е обоен!“ (Велс 2010: 26). Преку Ференсајд се постигнува кулминација на комичното, со констатацијата дека „тој човек е на едно место црн, на друго бел – како на делови! (...) Тој изгледа е некој вид мешавина. Сум слушнал за таквите работи порано“ (Велс 2010: 26). Тука е изведена опасна игра со расните стереотипи, но кога е дадена во ваков контекст, мислата на Ференсајд не врши функција на расна навреда, туку на комична забелешка. Генијалноста на стилот на Велс, што се гледа во претставувањето на комичното, се состои во тоа што тој свесно искористил чувствителна тема, но ја претставил на неочекуван начин, преку пресврт или изневерување на читателовото очекување. Целиот негов стил е обоен од проникливи и остроумни забелешки, кои многу често имаат очигледен комичен ефект, но за да се увиди нивниот целосен потенцијал е потребен „сенс“ од читателот, и извесна свесност дека претставеното не треба секогаш да се сфаќа буквално.

Добро образложение или објаснување за чудното се среќава во забелешката на нараторот: „Беше неизбежно една толку необична личност по својата надворешност и толку таинствена по својот карактер да стане најчест предмет на разговор во едно селце какво што беше Ајпинг“ (Велс 2010: 27), за веднаш потоа да следи комичниот ефект што се надоврзува на оваа забелешка:

Мислењата беа поделени, а госпоѓа Хал беше многу чувствителна по тоа прашање. Кога ќе ја прашаше некој за него, таа одговараше дека нејзиниот гостин е „експериментален пронаоѓач“ (...). А кога некој ќе ја прашаше што значеше тоа, таа важно одговараше дека секој малку образован човек би требало да го знае тоа, па почнуваше да објаснува дека тоа е човек кој „ги пронаоѓа работите“ (Велс 2010: 27).

Грифин не е опишан како некој којшто не може да се вклопи во околината, затоа што тој свесно одбива да го стори тоа, па очигледно е дека претпочита да се држи настрана. Но, во извесна смисла, овој тип лик – односно „важниот посетител кому му се непознати земските институции и кому мора да му се објаснуваат традициите и обичаите“ (Hammond 1979: 83) – му служел на Велс како алатка преку која го критикувал викторијанското општество. Описот на Грифин е истовремено повод и за страшно и за комично, бидејќи поради својот изглед, тој, „ако одлучи да се појави на панаѓур, би направил многу пари“ (Велс 2010: 28). Забележливо е дека хуморот тука не е директен, нападен, претеран, туку е суптилен и бара извесна подготвеност од читателот за да може да се препознае. Неочекуваноста на комичниот ефект се должи на генералната атмосфера на неизвесност (како Грифин станал невидлив и каква е неговата работа во Ајпинг), но и на сознанието – или на постојаното чувство – дека комичниот ефект во овој роман е амбивалентен. Од една страна, не може да се очекува дека ваков ефект може да се вклопи во таинственото дејство за кое знаеме многу малку, а кое е очигледно присутно во појавата на Грифин и во неговата работа со чудните предмети што ги има со себе. Од

друга страна, комичниот ефект, или смешното, стануваат очигледни сами по себе – тие брзо и природно се вклопуваат во атмосферата која не им е примарна, бидејќи на романот му се пристапува со предубедувањето или со очекувањето дека припаѓа на жанрот хорор, така што тие стануваат неразделен дел од начинот на кој се претставени Грифин и неговите дејства.

Во епизодата со господин Кас, Грифин и невидливата рака, чудното повторно кулминира, главно затоа што господин Кас е еден од првите луѓе којшто вистински ќе ја воочи невидливоста на Грифин. Во дијалогот кој се води меѓу обајцата, а кој е предолг за тука да биде наведен целосно, господин Кас инсистира дека странецот нема рака, т. е. дека има празен ракав, но ќе биде разубеден во ова кога „одеднаш нешто како палец и показалец... ме штипина за носот“ (Велс 2010: 31). „Невидливиот човек си бие шега на сметка на селаните, што крајно ги збунува и ги изненадува бидејќи не можат да ја сфатат вистината за неговата ситуација. Ги толерира некое време, но потоа станува поснисходлив, како што тие стануваат понаметливи“ (Sirabian 2005: 88). Познато е дека економистите, политиколозите, социолозите, филозофите (пр. Бауман и Донскис 2016: 77) ја користат синтагмата „невидлива рака“ за капитализмот или за пазарот, па во таа смисла:

Како што често се случува во делото на Велс, научнофантастичната ситуација што тој ја гради во *Невидливиот човек* создава механизам за истражување на поголема група на економски и политички проблеми кои го преокупираа во текот на неговата кариера. Иако невидливоста на Грифин има научни причини, таа особено има економски ефекти – пред сè, врз движењето и преносот на пари. Кажано отворено, Грифин главно ја користи својата невидливост за да ги ограби луѓето (Cantor 2005: 101).

Комичниот ефект се среќава и во други епизоди од романот, како во поглавјата „Грабеж во домот на парохот“ и „Полудениот мебел“, во кои комичното е најавено преку звучен ефект и е претставено само преку кивањето и кашлањето на Грифин, за време на грабежот што го врши во домот на господин и госпоѓа Бантинг. Во епизодата во која е опишан сериозен настан, засилен од емоциите на страв на двајцата сопружници, внесувањето на звучниот ефект, како што е кивањето, го нивелира или го амортизира страшното. Можеби оваа епизода служи како своевидно премостување, или како најава за промената на тонот во условниот втор дел на романот, за да укаже на тоа дека колку што е Грифин смешен како лик, толку тој е и опасен.

И наивноста и простодушноста на госпоѓа Хал можат да се толкуваат како повод за комичен ефект. Во гореспоменатото поглавје „Полудениот мебел“, таа ќе стане свесна дека странецот сепак вистински се издвојува и се разликува од останатите селани, па ќе дојде до заклучокот дека тоа мора да е така затоа што тој е дух.

Во весниците имам читано за нив. Маси и столови кои играат... (...)
Требаше да знам. Со тие очи и со таа завиена глава, а и никогаш не оди в црква во неделите. И сите тие шишиња – повеќе отколку што би требало

некој да има. Ги ставил духовите во мебелот... Мојот стар сакан мебел! Мојата кутра мајка имаше обичај да седи во тој стол уште додека јас бев малечко девојче. И сега, тој ист стол се крена против мене! (Велс 2010: 37).

Госпоѓа Хал ќе го обвини Грифин за маѓепсничство поради тоа што е убедена дека тој е способен да повикува духови во своја служба. Мешањето на двете дисциплини – на науката (или на „техничката вештина“; сп. Урошевиќ 1988: 240) и на маѓепсничството² – се темели на „еден поглед што ги толкува и двете области како повисоки сфери на знаењата, на знаењата во кои можат да проникнат само посветените, а тоа, пред сè, ја подразбира тајноста во доменот во кој со својот чин влегуваат тие – маѓепсникот или научникот“ (Урошевиќ *ibid.*). Факт е дека Грифин се позиционира над селаните поради тоа што поседува вештини и знаења кои ним им се туѓи, но изгледа како ова да е во заден план во романот, па стравот кој го поттикнува повеќе се должи на неговата чудна појава, а помалку на неговата умешност во науката.

Во поглавјето „Странецот го покажува своето лице“, Велс конечно го разоткрива Грифин пред селаните, макар што во овој гест нема ништо изненадувачко, исто како што не изненадува тоа што, и покрај тоа што ја разоткрил јавната тајна на својот централен лик, авторот и понатаму продолжува да изнаоѓа иновативни начини за да го провлече хуморот низ сцените кои следат. „Е па, господине“, ќе му се обрати Џеферс на Грифин, „ќе мора да ве уапсам, со глава или без глава“, по што (подоцна), Грифин ќе одговори: „Ве молам да не ми брцате со прсти во очите (...). Вистината е дека јас сум целиот тука – глава, раце, нозе и сè друго, но очигледно, јас сум невидлив. Но тоа не е причина за да ме малтретираат сите будали во Ајлинг, нели?“ (Велс 2010: 46).

Комичниот ефект во првиот дел од романот е наивен, природен и ненаметлив. Но, кон средината на романот се случува пресврт и настаните добиваат подлабоко значење, коешто го поттикнува прашањето дали можеби хуморот е искористен како механизам за градење на напнатоста, и како начин читателот да не ја земе предвид идејата дека е можен пресвртот на настаните. Разоткривањето на Грифин пред селаните служи како сигнал за отпочнување на помрачниот дел од приказната за невидливиот човек, кој се потврдува со воведувањето на вистинскиот протагонист – ликот на докторот Кемп.

Пишувањето на Велс функционира како водич за неговата култура; ја раскажува приказната за најтемните стравови и за најсветлите амбиции, спојувајќи го неверојатниот оптимизам со најстрашниот увид во катастрофата и во неуспехот. Ваквите нишања низ спектарот на оптимистичкото-песимистичкото се впечатлива карактеристика на пишувањето на Велс. Една од постојаните заблуди за Велс е дека неговите

² За него тука можеме да зборуваме единствено во смисла на таинствената работа што ја врши Грифин во својата одаја, а за која читателот нема доволно информации, па затоа мора да ја оквалификува како „таинствена“.

дела можат да се читаат низ нивната порака, дека тие се едногласни и полемични – но, всушност, тие секогаш функционираат дијалектички, со контрадикторни гласови, визии, перспективи и расположенија кои се во постојана интеракција и кои се разрешуваат, ако воопшто се разрешуваат, по пат на несовершена и несигурна синтеза. Неговата способност да ги фати најтемните тенденции и најголемите амбиции во неговата култура претставува еден аспект на оваа сеприсутна двојност во неговата мисла (Cole 2020: 23–24).

Можеби ликот на докторот Кемп служи за контраст во романот – од една страна, очигледно е дека станува збор за лик на самосвесна индивидуа, која не е толку суеверна за да биде исплашена, но и која не е толку самоуверена и храбра за да биде наполно бестрашна; од друга страна, неговата рационалност и приземјеност служат како противтежа на лудилото или на опсесијата на Грифин (да владее со светот). Кол пишува дека терористичкиот план на Грифин е во контекст на длабоките фантазии кои биле актуелни во времето во кое творел Велс и тие се однесувале на стравот од политичко насилство (2020: 138). Нејзината подоцнежна забелешка за „ситничарството“ во романот (*ibid.*, 138) како повеќе да се однесува на карактерот на Грифин, отколку на романот во целина.

Сепак, и Грифин има свои моменти на трезвеност и освестеност. Кога ќе биде обвинет за својата невидливост, тој ќе се одбрани: „Можеби е чудно, но не е злосторство. [Зошто ме напаѓате и викате полиција?]“ (Велс 2010: 46). Тој ја разоткрива својата вистинска намера пред селаните и таа не е резултат на тоа што тој конечно го загубил трпението со нив, туку повеќе претставува некаков дефект на неговата личност, некаков комплекс на надмоќ или на нарцисоидна настроеност. Пишувајќи за Виктор Франкенштајн како прототип на „лудиот научник“, Урошевиќ забележува дека „(...) науката навистина претставува опасност – доколку е ослободена од чувството на одговорност, од способноста за предвидување на последиците“ (Урошевиќ 1988: 245). Оваа забелешка добро го илустрира Грифин – неговиот „пронајдок“ (невидливоста) останува корисна само за него и наместо да триумфира како научник, тој се оддава на негативната валенција на своето его, проектирајќи го надвор од себе како тиранија.

Ако ги земеме предвид сите претходно опишани сцени, во кои доминираше комичното, тогаш ненадејниот и навистина неочекуван пресврт кон сериозното ја менува „лесната“ атмосфера во атмосфера на закана и темнина; тука се доведуваат во прашање интенциите на Грифин и се поставува прашањето дали тие се навистина основани и дали некогаш биле алтруистички. Друга дилема е и дали убиството може да се оправда, ако целта е да се постигне личен триумф и издигнување над другите. Дали неговата изјава: „Но јас не сум за залудни убиства, туку за праведни“ (Велс 2010: 95) не е само друга форма на раскољниковската дилема? Одговорот на прашавава е тесно поврзан со констатацијата на Кол дека романот *Невидливиот човек* претставува парабола за моќта (Cole 2020: 137), односно

дека романот претставува „гротескна романса“³ (Beiderwell 2005: 117). Изгледа дека Грифин сака да завладее прво со Ајпинг, а потоа и со целиот свет. Проблемот е што оваа негова амбиција повеќе наликува дека се должи на слепа волја за моќ, а не на некаква човекољубива потреба светот да се доведе во ред, или на луѓето да им се покаже „вистинскиот“ пат.

3 Заклучок

Во трудов не беа наведени сите примери во кои чудното е повод за комичен ефект, но тоа изгледа дека не беше ни потребно. Веројатно се непотребни и поопсежните коментари за некои реплики на ликовите, за во нив да се препознае потенцијалниот комичен ефект. Стилот на пишување на Велс, начинот на кој тој ги претставува своите ликови и ги воведува во дејството на романот, описите на овие ликови и, особено, нивните гестови, движењата на телото, па дури и говорот на телото, кој читателот лесно може да го замисли благодарение на описите во текстот, прават комичниот ефект да биде очигледен сам по себе, иако за да се увиди е потребен сенс или чувство, односно разбирање на комичното од страна на читателот. Во романот на Велс, комичното не постои изолирано од сериозното и тие тука се сопоставени и постојат наизменично. Но, сериозното, во условниот втор дел на романот, не може однапред да се предвиди и претставува извесно изненадување, коешто влијае врз текот на настаните и го менува комичниот тон на романот во (по)сериозен.

Чудното е присутно во изгледот на Грифин, во неговата облека, неговите гестови, но и во дејноста што го носи во селото Ајпинг; сите овие истовремено можат да бидат повод за комичното, токму поради тоа што отстапуваат од она што е секојдневно во селото и што е нормирано како прифатливо и нормално. Сите тие се комични затоа што би требало да бидат страшни, но не се. Како премногу асоцијален, свртен кон себеси и кон својата мистериозна работа, Грифин за селаните не е ниту прифатлив, ниту нормален. Поради ова, неговата чудна појава, наместо да биде повод за страв, за читателот (но не и за ликовите) станува повод за смеа, а тоа се должи на начинот на кој Велс го претставува овој свој лик. Постапките или механизмите за градење на ликовите се свесни и планирани, па Велс намерно го претставил Грифин како еден вид смешен отпадник, со цел постепено да ја гради неизвесноста која кулминира во вториот дел на романот и доведува до пресврт. Пресвртот е неочекуван и, многу брзо, комичното е заменето со сериозно, со што наивната појава на Грифин прераснува во фигура на моќ и страв. Велс го воведува ликот на докторот Кемп како противтежа на лудилото

³ Жанровска класификација на самиот Велс.

на Грифин и, на таков начин, постигнува еден вид рамнотежа која не дозволува апсолутна победа на злото.

Библиографија

- Бауман, З. и Донскис, Л. (2023). *Флуидно зло*. Прев. од англ. јаз. Кристина Димовска. Скопје: Слово. [Bauman, Z. i Donskis, L. 2023. *Fluidno zlo*. Prev. od ang. jaz. Kristina Dimovska. Skopje: Slovo].
- Велс, Х. Џ. (2010). *Невидливиот човек*. Прев. Драган Серафимовски. Скопје: Ѓурѓа. [Vels, H. Dž. 2010. *Nevidliviot čovek*. Prev. Dragan Serafimovski. Skopje: Ğurĝa].
- Капушевска-Дракулевска, Л. (1998). *Во лавиринтните на фантастиката*. Скопје: Магор. [Kapuševska-Drakulevska, L. 1998. *Vo lavirintite na fantastikata*. Skopje: Magor].
- Урошевиќ, В. (1988). *Демони и галакси*. Скопје: Македонска книга. [Urošević, V. 1988. *Demoni i galaksii*. Skopje: Makedonska kniga].
- Beiderwell, B. (2005). The Grotesque in Wells's *The Invisible Man*. In Bloom, H. (ed.). *H. G. Wells*, 115–125. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Cantor, P. A. (2005). *The Invisible Man and the Invisible Hand: H. G. Wells Critique of Capitalism*. In Bloom, H. (ed.). *H. G. Wells*, 99–113. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Cole, S. (2020). *Inventing Tomorrow: H. G. Wells and the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Hammond, J. R. (1979). *An H. G. Wells Companion – a guide to the novels, romances and short stories*. London and Basingstoke: Macmillan Press LTD.
- McConnell, F. (1981). *The Science Fiction of H. G. Wells*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Sirabian, R. (2005). The Conception of Science in Wells's *The Invincible Man*. In Bloom, H. (ed.). *H. G. Wells*, 81–97. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Todorov, C. (2010). [1970]. *Uvod u fantastičnu književnost*. Službeni glasnik.

ХЕЛИОТРОПИЧНИ КОМПАСИ : СЕНТИМЕНТАЛНИОТ СОН ЗА ЈУГОТ ВО ЛИРИКАТА НА МАКСИМИЛИЈАН ВОЛОШИН И НИКОЛАЈ ГУМИЉОВ

Елена Карпузовска

Универзитет „Свети Кирил и Методиј“, Скопје
karpuzovskaelena@gmail.com

Статијата е сосредоточена на херменевтичко промислување на Југот како одеопоричен, симболичко-архетипски, геопоетички и сентиментален топос во лириката на Максимилјан Волошин и на Николај Гумиљов – класични, но и апартни фигури во книжевноисториската отсечка на сребрениот век на руската поезија. Поаѓајќи од премисите за мистицизмот на Југот, семантичките нијансирања на феномените на егзотичното и на Другоста, како и симболичката поливалентност на Сонцето и на Морето, се иследуваат фасцинацијата од африканските култури и природата во стиховите на Гумиљов, како и опчинетоста од историските и природни сокровишта на Медитеранот во пејзажната лирика на Волошин. Оттаму произлегуваат заклучоците за суштинската ролја на странствувањето, играта со границите меѓу физичката и имагинарната географија, романтичарскиот ескапизам и феноменолошките раслојувања на хронотопската детерминанта на Југот, во нејзината семантизација како метафизичка метонимија за бодлеровското Непознато. Во дослук со појдовните премиси, тематското проникнување ги докажува силните струи на географската имагинација во лириката на Волошин и на Гумиљов, кои ја отелотворуваат идејата за митизација на чудесниот и мистичен Југ.

Клучни зборови: Југ, патување, егзотизам, хронотоп, географска имагинација

HELIOTROPIC COMPASSES: THE SENTIMENTAL DREAM OF THE *SOUTH* IN THE POETRY OF MAXIMILIAN VOLOSHIN AND NIKOLAI GUMILEV

Elena Karpuzovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje

karpuzovskaelena@gmail.com

The *South* is a profound odeoporic, symbolic, archetypal, and sentimental theme in the verses of Maximilian Voloshin and Nikolai Gumilev – two classical and eccentric figures in the literary and historical period of the Silver Age of Russian poetry. This article illuminates the mysticism of the *South* and delves into understanding the symbols of the Sun and the Sea, while exploring the fascination with African culture and nature in the verses of Gumilev and the enchantment with the historical and natural treasures of the Mediterranean in the topographical poetry of Voloshin. The article explores the essential roles of wanderlust, Otherness, the boundaries between physical and imaginary geography, romantic escapism, and the phenomenological understanding of the chronotopic determinant of the *South* as a metaphysical metonymy of Baudelaire's *Unknown*. Consequently, this thematic interpretation sheds light on the strong currents of the geographical imagination in the poetry of Voloshin and Gumilev, which epitomize the idea of the *South* as a miraculous myth.

Клучни зборови: South, traveling, exoticism, chronotope, geographical imagination

1 Сонот за Југот: Поети – пленици на Сонцето и на Морето

Јуџоџ е сеќавање за сеќавање. *Јуџоџ* е спомен заклучен зад невидлива врата. Клучот е загубен. Поетите го откриваат тој архетипски клуч низ сентименталната анамнеза на *Нејознајоџо* во одеопоричните и имагинарни патувачки авантури. На залезот на XIX век, во сребрената струја на руската лирика, ќе се појават две вонредно ексцентрични личности – двајца поети – занесеници. Максимилијан Волошин (1877 – 1932) и Николај Гумиљов (1886 – 1921). Сонцето и Морето, во нивните стихови, се близнаци на *Бескрајоџ* и *Рајоџ*. Во компасите на овие поети се врти розата на осончените, нескротливи и волшебни морски ветрови на *Јуџоџ*. Тоа се стихови кои дишат во едно вечно онтолошко и метафизичко беспокојство, во еден трескавичен *mal de vivre*, што ги разопнува едрата на коработ на авантурата. Овие поети, дури и во шумот на старите географски карти, ослушнуваат џовик за џаџување.

Поетот е ловец на *Бескрајоџ*, зад чии измаглини се крие *Нејознајоџо* – без разлика дали е тоа *небо или аг* – како што огласи Бодлер во „Патување“. Според Гастон Башлар, „морето е сказочно“, затоа што митологијата на морето ја соопштуваат „усните на патникот што ги презема најдалечните патувања. Морето е она што ги создава далечините“ (Bachelard 1942: 177). Без сонот за морето, не би постоел ниту сонот за *Бескрајоџ*. Патувањето е метафизичка тропа: еуфоричен пркос кон Времето, кон конечност; възглас за освојување на несознајниот Апсолут, отелотворен во хиерофаничниот симбол на Сонцето и во митизираната праслика за морскиот таинствен космос. Сонцето е метонимиски идеограм за *Јуџоџ*, како метафизички копнеж по *Нејознајоџо*. Сонцето како *mundi oculus*, како што го именува Овидиј (Ferber 1999: 210), а во птоломејската астрономска имагинација се поима како планета, во чијашто етимолошка срж се крие старогрчкото значење за ‘талкач’ (ibid, 212). Поетите патешественици, во хибрисната игра на авантуристичкиот ескапизам, се дрзнуваат да го подражаваат Сонцето. Патувајќи по трагите на јужните ветрови, во копнежот да ја искушат пловноста на далечините, стануваат негови соперници, но и негови близнаци.

Во утопистичкиот и имаголошки имагинариум, митот за Антиподите предлага *imago mundi*, каде загадочниот феномен на географското *gryllage* е спротивставен на пределите на познатото, што е созвучно со „питагорејската доктрина и идејата за антиземја“ (Нучера 2006: 165). Затоа, *Јуџоџ* во стиховите на Волошин и на Гумиљов е волшебна трансцендентна бајка, зад чија таинственост е заклучен сонот за една друга вселена.

2 Разгледници од јужните мориња

Сентименталната авантура на стиховите на Максимилијан Волошин е да ја улови невидливата сказна на морето. Суптилниот експресивен сензибилитет, во оваа лирика, ја преобразува поетиката на патувањето и во лов на цртежи на минливата, а тажна убавина.

Волошин е поет мистик. Сенки на орфејски мистицизам провејуваат во неговата космичка имагинација. Тоа е поет што го знае заумниот јазик на брановите, јазикот на каменот, јазикот на молњите и на ветровите. Волошин ги слика стиховите врз фонот на естетиката на меланхолијата, во пастелно-контемплативниот ламент за успиените векови. Призвучите на историософската¹ елегична рефлексија и гностичкиот мистицизам се прелеваат, во еуфонични еха, во неговата тематско-мотивска опчинетост со *ејзоџичниот мистицизам* на Јуџоџи. Јужните мориња, во сонот на Волошин, му испраќаат ветрови со стихови што просирно шумат и бладаат. Сè што треба да стори, разбуден, тогаш, овој поет врз хартијата оросена од морската влага, е да ги разлие пастелните бои на сонливата медитеранска тага за тие ветрови да се овоплотат во зборови. Предраг Матвеевиќ, со мудра загадочност, ќе изрече дека „Медитеранот е судбина“ (2001: 85). Бездруго, Парките, судбината на овој поет, ја предодредиле сомнамбулно да се лула меѓу Сонцето и Морето. Боите на симболистичко-пејзажниот сентимент, во медитеранската палета на Волошин, варираат во имажинистички игри на светлината, меѓу четирите емпедоклевски материјални онтолошки сфери. Стиховите придобиваат студенило на пригушени, песочно-осончени златни бои, прелевајќи се во сините, ефирни испарувања на морскиот, магловит воздух што го засенчува мраморот под кој шуми сонот на цивилизациите, за да прснат во усвитени, еуфорични огномети од шаренила на крајбрежните растенија и плодови кои горат под вжареното сонце, што се измива и заспива во аквамаринско-смарагдните каледиоскопски арабески на морските каприциозни бранови. Волошин е поет којшто е очуден, уплашен, а едновременно и во окултна екстаза, занесено вслушан во криптофоничните гласови на морето.

Морето е „место на раѓање, преобразби, и преродби“ (Chevalier, Gheerbrant 1990: 623). Како што се трага по шарени школки и стари амфори, така и Волошин своите стихови ги наоѓа родени на песочните крајбрежја. Родени од морска пена – како Венера. Како неземни изненади на сонот. „Под небото на Италија, родени сте вие, / мои сребрени песни!“ – восклицнуваат стиховите посветени на земјата музеј, родени од „блесок и светлина“, „пронижани со сончев жар“.² За Волошин, Јуџоџи е предел кон кој детската мечта броди „со

¹ Историософски/а – авторката упатува на значењето на симбиозата меѓу историјата и философијата/мудроста (од грч. *sophos/sophia*), поточно на *философијата на историјата*, мошне слично на терминот теозофија/теософија

² Препевот на сите стихувани одломки од руски на македонски јазик е на авторката.

страв мистичен и чуден“. Повикот за патување кон таа земја од сон и време, поетот пантеистички го ослушнува и во најтивките пулсации на сепроникнатото битие на Космосот: „Кон Италија! – громко ечи в слухот, / Кон Италија! – птиците ми пеат“. Поетот невоздржливо ја слуша заповедта. Сонот го повикува кон пределите сродни на пејзажите на Арнолд Беклин, пејзажи од „темјанушки, ириси и рози“.

Италијанските градови не се толку градови колку чудесни оживотворени сликарски платна. Градови – слики, што оживеале под четките на Тинторето и на Веронезе. Стиховите во „Венеција“ прозвучуваат во каденци на тажно-радосна баркарола. Поетот броди низ венецијанските улички, тагувајќи за смртта на времето што гасне со чекорот. Просторот и атмосферата се згустуваат во самрачната неподвижност на загадочната полутемнина. Свони штимунг на верленовско-сплиновска тага, на полусонлив *mal du siècle*. Сè во овој град се крши меѓу стаклата на јавето и вообразбата на болежливата меланхолија. Врз платното на градот се лелеат „фреските на Оркања“, никнуваат „изрезбани фасади, шарени зданија“ што блескаат во „аловиот пожар“ на залезот. Венеција е град на сонливата замелушеност, на уморните блесоци на небата во златни магли. Над каналите и гондолите паѓаат „бесконечноста на тажното свенување“ и „есенските и медни сенки на Тицијан“. Град – елегија за минливоста, за неумоливото исчезнување. Град облечен во коприната на залезот, кој постои само за да тагува и за да биде красен – едновременно. Град на убавата умора, потпрен врз обрачот на „вечерното сонце“ што гори како „дрвена рана“. Во Венеција, насликана во декадентистичките нијанси на италијанската тага, поетот открива непозната двојничка. Венеција станува негова близначка.

Волошин патува во просторот, но овој поет би се сложил дека би било многу повозбудливо да се патува низ невидливите мориња во чии бранови се сродуваат времињата. Во „На Форумот“, поетот е врник на Кикерон и на Ајнеј. Мистичноста на просторот ги избледува онтолошките контури на објективниот хронотоп. Запчениците во механизмот на историјата се изместуваат, заспиваат. Се збиднува метафизичка средба меѓу времињата што не се познаваат меѓу себе. Форумот е место од каде времето е прогонето. Тоа се стихови кои напомуваат на стари, избледени разгледници. Поетот, во философски ламент, како археолог кој под урнатините го бара призракот на времето, црта апокрифни сеќавања од неодамнешното минато. Овие стихови се нежно изрезбани мраморни минијатури – двојници на храмовите, перистилите, театарските сцени на Стариот Рим. Волошин ги црта камените зданија, *свечената росира* каде „говореше Кикерон / плавно, убаво и јарко“, великолепната тага на срушените столбови, низ кои се измолкнуваат шарени гуштери, кои би можеле да си припомнат дури и на Ромул и Рем. Просторите и времињата се заситуваат со светлина; сè добива летна сенка на свеченост. Ветрот на историјата ги разнесува димните магли на светлите огнови на римските Весталии, за одеднаш да се огласат утринските камбанарии и црквните хорови: „И Форумот молчи. / Утрински сјај гледам јас. / В ширта

напев се точи: / Ave Maria!“ – пее патникот, заталкан во предел каде песоците на историјата, во космичката клепсидра на времето, струјат во енигмата на неразрешливиот лавиринт.

Според Виктор Сегален, „егзотичното се соединува со мистериозното“ (Segalen 2002: 37). Во „Делос“, патникот со вчудена задуманост го прашува Аполон: Зошто од сите сокровишта на Елада го избра каменитиот, скржав со бои, жарок кат, за свет престол? Волошин е сликар на скриениот живот на стеблинките во сидните ниши на срушените светилишта. Поет наднесен над бездната на минливоста – уплашен од неа, кој во имагинативната трансценденција на времињата копнее да ја улови убавината која неизбежно е дека ќе се срони во раката на морскиот ветар. Во тој предел на „морски карпи стрмни“, поетот, во сновидение, го гледа Феб како лебди во небесните висини, низ кои се извишуваат „димните олтари црни“, кои ликуваат во негова слава. Поетот, вдишувајќи го темјановиот кадеж, ги лови, во слухот, подземните гласови на мртвите векови – загледан во морските видици, задуман над метафизичката драма на времето.

Морето на Волошин е ноќна палата во која живее Сонцето. Поетот посакува, во свездената магма на минијатурниот лирски цртеж, во свеченоста на залезот, да украде макар еден зрак растворен во морските далечини. Тоа е мигновениот повтеж да се совлада галопот на Сонцето и на брановите, да се совлада невозможното. Морските пејзажи, во стиховите, се поигруваат со сентименталниот темперамент на вселенското битие на морската шир. Напати крадат мигови од бурната епика на морето, од сликите на Иван Ајвазовски, за одеднаш, трескотните симфонии на брановите да се успијат во контемплативни пастелни кантилени за самрачните морски игри, или во сакрални литании за пркосната великолепност на тајните обреди на морскиот бескрај.

Во меланхоличната палета на *Луїоѝ* се прелеваат зелените, жолтите и сините сенки на морето и на светлината. Морската *сина* боја, според Волошин, ги отелотворува „воздухот и духот, мислата, бесконечноста, непознатото“, а соларната *жолта* просторите ги облекува во „сонце, светлина, волја, самопознание, царственост“ (1988: 292). *Луїоѝ*, често, во овие стихови, трепери како елегично, акварелно-импресионистичко и носталгично сеќавање, или како сон во кој е засолнета тајната на бесконечноста. Видиците се омеѓени. Морето и небото ги сошиваат сините распенети платна. И обете бесконечности го канат поетот да потоне како мал, ефирен акорд во нивниот колористички оркестар од созвучја: „Се пенат далги, / ветар палав повикува, / воздив волен / и срцето ликува“. Морето е жизнерадно, пуерилно и немирно протејско божество, но и таинствено огледало, врз кое, наднесувајќи го лицето, во брановите што фосфоресцираат под зраците на сончевиот зенит, поетот не сретнува двојник, туку загадно лице на бесмртен космички волшебник, чиј поглед ја замрзнува простосмртната, сенишна мечта за земниот бескрај. Сепак, овој поет страствено ликува и пред морските бури, и пред питомите, самрачни танци на брановите. Морските пејзажи на Волошин

се акварели на полупремолчената тајна, на меланхоличната прелест во метафизичкото доживување на времето што се лула во приливите и во одливите. Тоа се пејзажи видени низ заматените полутонони на крајбрежните слики, низ сидот на морската капка. Светот на морето, Волошин го заклучува во суптилни слики, уловени во испарувањата на утринските магли над брегот. Стиховите, во кои поетот го кани морето, се озвучени како обредни повикувања на морските духови на осончениот Јул.³

Во „Таврида“, низ јужните кримски предели, поетот броди по трагите на Артемида. Нејзините одгласи спијат во сонот на брановите, во школките, во камењата. Ноктуралниот цртеж придобива елегични еха. Талкачот тагува за времињата што изминале без да го познаваат. Ноќта е полна со „тишина и блаженство чудно“. Но, поетот се сретнува со утешно созерцание. Ноќите на Таврида се облекуваат во истата тишина со која блескале под чекорите на сестрата на Аполон. Мизансценот на сегашноста отстапува пред сонот на минатото. „И думав јас: Ти ли си тоа, о Таврида, / земја на богови, прогонети и стари“ – го вознемирува, со восклик, сонот на морето, скитникот по песоците на ноќта, а вслушан во музиката на гранките на кипарисите, се запрашува дали светлата Таврида се сеќава на *младајџа свештеничка*, која „долги лета в солзи и бол“ ги оплакуваше „тие напуштени брегови родни“. Во морето, во оваа лирика, е отелотворен космичкиот гениј на историјата, кој се *сеќава* и на она што било и на она што ќе биде. Во брановите на Таврида пловел одразот на Артемида, исто како што во бранот се мрешка и одразот на тажното лице на поетот.

Поетот ги знае сите тајни на морето. Тој знае дека *Морејџо* е трагичен додворувач пред таинствениот, темен молк на *Земјајџа*. Во сликите на „Земјата и морето“, Волошин ја заклучува феноменологијата на она што Матвеевиќ луцидно го поима како „драматургија на морето“ (2001: 26). Во мирувањето, дијалогско обликување на стиховите, поетот ја контемплира дијалектиката меѓу водениот и земјениот архиелемент, како космолошка драма на сепроникнатите созвучја и контрасти. *Морејџо*, „со тих брановит грохот“, во опчинето признание на неговата љубов, „од искони“ воскликнува пред *Земјајџа*: „О зошто молчиш / пред молбите мои вечно?“ А, *Земјајџа*, што „на сонцето ласка под сјајот, / насмешливо се смее“ – таинствено и неумоливо молчи. Ова е мала романтичарска баладична бајка за архетипската и вечно *невозвратена љубов* на *Морејџо* кон *Земјајџа*. Очудувачкиот тембр на лирското событие го освојува драматичното акме во

³ Полнозвучно и сликовно е сродството во мотивската транспозиција на восхитот од морскиот космос во стиховите на Волошин и на Матеја Матевски. Сентименталната и рефлексивна митологија на морето кај Матевски, како поет кој стои „распан и вцашен“ пред морската „голема игра на непостојаната убавина“ („Море“, *Рамноденица*, 1971), ги обединува сликите на соништата, љубовта, копнежот, минатото, времето – мотивски пулсирања, кои се созвучни со мистичното и химнично чувствување на морето кај Волошин.

сликата на расрденото *Море*, кое ниту со раскошните „свити од бранови моќни, / што шумат и татнат“, со кои воскликнува пред *Земјаѿа*, не успева да ја освои нејзината благонаклонетост. Брановите, „со бессилна злобливост полни“, се кршат врз нејзиниот сончев молк; стануваат пена врз молчаливите образи на *Земјаѿа*, во која умира страста на морските сништа. Во алегориска фигуративност, Волошин наметнува мистична светлина врз хилозоистичката дихотомија меѓу *Земјаѿа* и *Мореѿо*. Човекот (кој, во материјалната онтологија, ги обединува обата елемента), вечно ѝ се додворува на морската вечност, вечно патува кон неуловливиот *Бескрај*. Морето, пак, вечно, непомирливо патува кон *Земјаѿа*. Силите на приливите, галомирајќи, посегнуваат кон *Земјаѿа*. Радост на мигновението! Кавалкадата на одливите – *Мореѿо*, го разделуваат од брегот. Тоа е метафизичка игра на контрасти. *Мореѿо* е заклучено, омеѓено со *Земјаѿа*, а таа со него. *Мореѿо* е копнежливо, обеспокоено, палаво, самоволно и каприциозно. *Земјаѿа* – неподвижна, молчалива. *Мореѿо* е толку бескрајно што неговиот копнеж не може ниту да се отсонува. Морските води вечно патуваат во преобразбата, а *Земјаѿа* вечно стражари пред обредите на мимолетните промени. *Мореѿо* е вечно во преобразбата на ефирните светлини на водите. *Земјаѿа* – во хтонскиот молк на скриената тајна. *Земјаѿа* и *Мореѿо* се непомирливи соперници. Помеѓу нив е застанат – *Човекоѿ*. Соперник и дете на обете космогониски сили – едновременно. Поетот е само замечтаен сликар на оваа архетипско-манихејска драма на сентименталната дијалектика меѓу сонот на *Мореѿо* и неразгатливата тајна на *Земјаѿа*.

3 Разгледници од Африка

Николај Гумиљов. Фантаст, трагичен авантурист и редок романтичарски идеалист. Каиро. 1908 година. За прв пат, овој петербуржанец ќе пристигне на африканската почва. Во стиховите на Гумиљов, не е само поетот оној кој, под воздејство на самрачните обредни мистерии, се вљубува во усвитената африканска земја. И Африка е таинствена волшебничка, којашто се вљубува во занесениот лирик, претскажувајќи му го заветот за вечното враќање. Африка е древно и апокрифно созвездие во интимниот зодијак на овој поет.⁴

Од мастилниците на Гумиљов истечуваат водите на Нил. Низ неговата лирика пролетуваат црвени ибиси, течат реки од смоли и мирудии, озвучени од музиката на јантарните украси и ѓердани; димат племените огнови во портокаловите самраци. Во шарениот календар на овие стихови царуваат

⁴ Во уметничкиот ареал на словенските литератури, еднакво ретка лирска опсесија со Африка ќе пројави уште еден врвен поет. Станува збор за Ацо Шопов и збирката *Песна на црната жена* (1976). Таа „Црна Африка / што се храни со сокови од легенди и преданија“ („На тие брегови нема ни мир ни починка“) на Шопов е, бездруго, необично сродна со сказочната Африка, за која пее Гумиљов.

летото, митологиите на ветровите и на песоците, окултниот мистицизам на тотемите, саванската фауна на еден очуден имагинарен рај, откриен низ очилата на детството и на географската фантазија. На поетот му припаѓаат сите далечини – откриени и неоткриени. Тоа е поетот авантурист, кој „в секој шум слушаше свон лирин“, и за кого е „светот под нозете – килим“, како што, пее Гумиљов во песната „Спомен“. „Создавам географија во стихови... Најпоетската од сите науки“ (цит. според Давидсон 2001: 332) – ќе изрече тој. Тоа е лирска географија на ескапистички сентиментализам и романтичарски егзотизам, кој се раствора во „локалната боја“ на непознатите предели. „Со животот современ сум учтив, / но, бедем меѓу нас се виши“, восклицува Гумиљов, како поет кој сонот и јавето, стварноста и мечтата – ги раскарал. Затоа е, неговата поезија, и поезија на една *санџвинична меланхолија*. Поетот ги празнува волшебните предели, насликани од раката на сонот врз картата на јавето. Но, тие цртежи се кусовечни. Водите на јавето ги измиваат. Бродовите кон северот го повикуваат поетот назад. Тој тагува, но, во неговите дланки, останува магичен талисман кој ветува враќање.

Меланжот меѓу геопоетичното и фантастичното, Гумиљов автопоетички го изведува во онирично-гротескната алегорична „Заскитаниот трамвај“. Еден таинствен трамвај јури по невидливите шини на стварноста. Тоа е *Имајнацијајџа*, облечена во метафоричен маскараден костум. Трамвај побегнат од заклучените градови на сонот, излетан од шините на времето. Космичката сликовна асоцијативност и фантазмагоричната симултаност на временско-просторните контури, го ослободуваат овој маѓепсан трамвај да протатни низ пределите на еден превртен свет, каде денот и ноќта си ги замениле ролјите. На географските карти не треба да им се верува, бидејќи просторите патуваат едновременно со очудениот патник. Гумиљов сочинува езотерична, таинствено-егзотична космографија. Под тркалата на призрачниот трамвај, несогледливите видици на светот се врзуваат во космичко клопче. Во секавична витражна игра се менуваат пејзажите на Нева, Нил и Сена, за одеднаш трамвајот да се вивне сè до „зоолошката градина на планетите“. Овој интергалактички егзотизам е сроден со бајковната опчинетост од *Јуџиџи*. За Гумиљов, Африка е скриена песочна вселена.

Гумиљов е поет на каледиоскопски игри на цртежи и глетки. Во еден петербуршки дождлив самрак, поетот во каминот го гледа големото африканско сонце, чијшто обрач е понижан со силуетата на саванската господарка на висините – *жирафајџа*. Но, залудно. За дамата од северот, во чии очи димат вечерните магли, жирафата е само соновна химера на поетот мечтател. Во „Жирафа“ на Гумиљов, ова животно е метонимиска изобразба на африканската земја и на нејзините волшебства. Поетот, со снисходлива иронија на замечтаена детскост, ја запрашува саканата:

*И како да тиј раскажам за градини од сончев слаг
за високи џалми и мирисни џреви модри...
Зар ти џлачеш? Чуј... џаму, на езеројџо Чаг
жирафа чудесна броди.*

На оваа чудесничка во миражната ноќ, „близначка да ѝ биде може само белата луна“. Таа е молчалива чуварка на тајни, која, над африканските зајдисонца, „гледа земја со чуда штедра“. И поетот, како и жирафата, знае за предели кои дишат со сказни за „дрната мома, за страста на младиот вожд“. Сепак е залудно: љубената, не им верува на тие бајки. Во нејзините очи не бродат шарени жирафи, ами капе само „сивиот дожд“.

Акмеистичките четки на Гумиљов го сликаат колористичкиот замелушено-жизнерадосен темперамент на пристанишниот град Каиро. Во запурничавиот летен воздух набрекнуваат шарените димни облаци на некаква ненасетена тајна. Морнари, бродови, луѓе со црвени фесови, громка детска врева, безистени, музички Вавилон од гласови и јазици... Љубопитни, децата се точкаат за да ги пречекаат трговските патници од задморските предели. Гумиљов вешто, во стиховите ги проткајува класичните имаголошки топоси. Овде секој е *друј за друјош*, а отаде и загадочен, чудесен, таинствен. Над ежедневните драми на луѓето, на покривите, штрковите ги извиваат белите вратови. Животните кај Гумиљов се мудри, очиклени и волшебни. Штрковите во „Зараза“, се „небесни волшебници“. Ги знаат сите тајни. Знаат зошто врз образите на еден скитник „багреат црвени петна“. Тоа е вревлив град – мравјалник. Никој не ги слуша криците на овие птици, а тие знаат дека, „со парфемеи и свили / во градот се прикрадува зараза“.

Во „Египет“, светот на осончените, мистични предели оживува како „дртеж од книшка стара“. Поетот го отвора патувачкиот споменар и во собите на сеќавањето, замаглени од прашина на зимската меланхолија, се завиоруваат топли думани од африкански песок, низ кои заблеснуваат *смарајдни рамнини, ѝалми*, разиграни како *лалгала*. Сè во овие стихови плови меѓу миражите на празникот на летната екстаза и историските сновиденија. Сенките на Озирис и на Изида демнат под египетските месечеви ноќи. Сонцето е маскирано во соколовото лице на Ра. Оживуваат, под песочната патина на времињата, градовите призраци, древните градини на Мемфис, фараоните успиени во саркофазите. Светлините на Египет, во овие стихови, се провираат низ волшебен бинокулар, низ чии стакла стварноста оддава надреални блесоци. Тоа се предели на „смешни камили, / змејоглави со рибји тела“, кои се искрале од „длабочините на шарените мориња“. Египет напати е само мираж, сон. Овде мудреците беседат со Бога, со птиците и со ѕвездите. Со очи намрешкани од песочните омарнини, Египет пред Гумиљов се буди како полусонлив летен ритуален театар, како дух разбуден од волшебна ламба. Сестрите на времето – сфингите бдеат како „стражари свети“, поздравувајќи го поетот, „со насмев таен што молчи“. Егзотизмот во *ѝросѝорои* се проникнува со егзотизмот во *времеѝо*, кој Сегален го поима како „љубов за Минатото“ (Segalen 2002: 28). Овој *ѝрансисѝориски еѝзоѝизам*, кај Гумиљов, станува и *меѝафизички еѝзоѝизам*. Поетот ги надмудрува времето и историјата. Трансценденталната имагинација, под перото, ги разбудува династиите, обредните мистерии, божествата, сокриени под песочните дини:

*Очаран од јусџинскиот речен џек,
„џоа сон е!“ воскликнуваши вледан.
Не сум џрикован за нашиот век,
џиџом над безднџа на времето се веднам.*

Песочните ветрови на поетот му шепотат тајни пораки, во кои времињата ги испреметкале конците на своите макари. Поетот отвора прозорец во времето. Театарот на минатото вреви, ласкоти и шуми. Долги поворки градат столбови и храмови, свештеничките танцуваат, пеејќи му торжествени химни на Крокодилот, а Клеопатра „со големи втренчени очи“ ги следи едрата над Нил. Египет на Гумиљов е волшебна продавница за мириси, пејзажи и мелодии. На терасите, жените послужуваат *џумбир* и *слаџико од рози*, сонцето е замаглено од чадот на *нарџилињата*; се листаат свети книги со *џерсиски црџежи*, растреперени „како пеперуги од сказочни земји“, а жетварите работат над *злајниџе џолиња*. Египет е земја во која штрковите, кон северот, се враќаат со пораки испишани на „лист од евкалиптус“, скриени под крилјата.

Гумиљов е сликар на неосвоивите пространства. Во „Сахара“, поетот е осаменик којшто броди кон несогледливите видици на пустината – тој „океан од оган“, извајан од „сонце и ветар“. Во спектарот на романтичарските асоцијативни схеми, Сахара ја отелотворува блејковската *возвишено засџрашувачка убавина*. Таа е огледало на простосмртната потрага по бесконечноста што восхитува и плаши. Пустината е врсничка на Времето, но „Сонцето подава лице од висините сини“, кое е „девствено младо“. Сахара е песочен килим врз кој бродат карвани од камили, а над неа „леки облаци спијат, / суници бродат“. Просторите се проникнуваат; меѓу нив бледнеат границите на физичката географија. Ветрот е патник кој со сахарскиот песок ги позлатува „и Париз, и Москва, и Атина“ – едновремено.

Африка на Гумиљов има две лица. Дневно и ноќно. Врз ноктуралното лице на Африка, поетот ги засадува цветовите на шумовитите огнови, пламнати среде племенските собори. Африканската ноќ е живо, загадно суштество, родено од жарчињата на магиските обредни инкантации, што е во заговор со таинствените сили на земјата и на небото. Таа стражари над непознатите патници, исто како што и тие ја демнат неа. Гумиљов во „Африканска ноќ“ ја митизира обвивката на стварноста. Во зеницата на ноќта се испреплетуваат есхатолошки и теомахиски визии, а поетот, предавајќи го духот на речните бранови, гледа како „на небото бледо / огнен со црн се бори бог“.

Во „Езебекија“, поетот, очевидно вратен во зимските магли, си припомнува на „големата каирска градина“, осветлена од Месечината. Името *Езебекија*, во зимскиот воздух, свони како зборче загатка, заскитано од таинствениот ѕвезден речник. *Езебекија* е митизиран простор во сентименталната географија на Гумиљов. Во безутешен немир, поетот го слуша *џовикот за џаџување* – назад. Патувањето се алегоризира како исцеление; станува потрага по загубената мечта во име на возродувањето на надежта. Каирската градина е ‘загубен рај’, каде во мракот, *воџоџот блеска*

како „еднорог што во воздухот игра“. Сè во оваа градина напомува на детски миражен сон. Тоа е предел на *ониричен еџоџизам*, каде цветовите и свездите си ги замениле местата. Воскликнувајќи во торжествена победа над меланхолијата: „Посилен од болката / и подлабок од смртта – животот е!“, поетот го предава заветот на Бога. Тоа е мистичен, жовијален копнеж што внушува радост, но битието го колка и го мори. Со враќањето во каирските алеи, ќе се огласат и флејтите на духовното ослободување: „Во таа градина да појдам, со заветот стар, / или, да кажам дека, му останав јас верен, / и дека слободен сум сега...“ – во плачевен копнеж пее овој патник.⁵

Во сонот на овој поет од северот живее скриена рајска птица. Во нејзината неземна песна, поетот го лови повикот на африканската тропска бесконечност. Поетот ја ослободува од кафезот на сонот. Таа полетува кон јужните неба, поведувајќи го и него. Во „Повик за патување“, поетот го канат, од далечините, „чудесни балади, / приказни за абисинските рози“. Наместо пасторалната, елизиско-аркадиска слика на земниот рај, Гумиљов, рајот на африканската земја, го слика во миракулизиран, *мистичен еџоџизам*. Со длабоката Африка царуваат „древни маѓеснички-царици“, пред небесните двери стражарат „црни ангели“, во саванските миражи ласкаат очите на „лавови со круни од цвет“. Патникот, којшто ја сретнал Африка, патува кон „високиот Божји рај“, со блажен насмев, затоа што „нам знаен ни е тој крај“. Близнакот на рајот, за Гумиљов, на земјата, може да се открие на картата на Африка.

Во сонот на овој поет, од лотосовото езеро на древните африкански призраци, во опсидијанските ноќи, се извишува еден „црвен идол на бел камен“, што во громок крик открива загадочно име, заклучено во музикалната магија на заумноста: *Мадагаскар*. „Мадагаскар“ Гумиљов го оркестрира како егзалтирано ноќно сновидение. Лотката на поетот плови низ реката на еден „непознат свет“. Насоне, тој ги поздравува пределите на Мадагаскар, каде „пееја и блескаа / илјада лебеди лесни“ и играат *маскирани џолиџи*, се брануваат *џолиџа со мирисни џиреви*, што прострујуваат низ растителната невратура на сонот. Во вакви предели, лирата на поетот се задумува: „Зошто не останам овде јас?“ Часовникот го огласува разочарувањето. Сонот окончува. Гласот на мечтата паѓа во понорот на сенишниот сон. Врз очите на поетот, огновите на Мадагаскар ги засенуваат „крилјата на лилјациите црни“. Ноќта ги симнува волшебните маски:

⁵ Мошне сликовно сонорна е контрастната блискост на овој стих со завршните стихови во „Т’га за југ“ на К. Миладинов. Лирскиот субјект во стиховите на Гумиљов би ја прегрнал и смртта под месечевата ноќ во каирската градина, копнеејќи да се врати, додека пак Миладинов, загледан во московските снежни веавици, пее за смртта, под свеченоста на залезот, крај Охридското Езеро. Двајцата поети копнеат по *Југот*, без разлика дали е тој излеан во сончевата, или во месечевата светлина. Македонскиот поет *Југот* го слика во носталгичното злато на болката, додека Гумиљов во класичната сребрена, разнежена руска меланхолија.

*Небоио и тораиа ионаи в мрак,
лебедовио јатио в сон молкна...
...Лежев во мојатиа иосиела иак,
за убаватиа илачејки лоика.*

Зошто на поетот не му се дозволи да остане таму – во соновниот Мадагаскар? Зошто тој, секогаш поразен, ја помирува вечната кавга меѓу *јаветио* и *сонои*, иако знае дека тие насмешливо се поигруваат со него?

Гумилов соумева, скришум, на сонот да му украде неколку тајни. Тој ги раскрилува волшебствата на *картиографската фанијазија*. Во „Нигер“, поетот негодува пред здодевните географски карти и атласи. Како можат цртачите на тие карти, да ги замрежуваат чудата на Африка во безрадосни, геометриски заметкани и безразборни цртежи? Градовите „Буса, Гомба и царот Тимбукту“ се многу повеќе отколку мастилави точки врз картата. „И звукот на овие слова во мене сонце раѓа / како биеж на барабани, мечта буди“ – пее Гумилов, роптејќи пред безрасудноста – реката Нигер да се обележи како танка, црна нитка, разиграна на хартијата. „О, царски Нигер, / а како се дрзнуваат да те навредат тебе!“ – со горка зачуденост се запрашува поетот. Каде се, на таа карта, водите полни со фосили, филдишни украси, „крвави рубини“, скриените „метални чудесни богови“? Гумилов црта инаква карта. Таа оживотворена географска карта ја црта во јувелирската работилница на сонот. Врз зелениот атлас на стиховите, поетот ќе ги обележи бреговите на Нигер со „лента од златен брокат“, ќе вреже *смарагдни каменчиња*, за да ги означи „богатите села“, народите кои „како птици пеат“, а со „бледен опал, што игриво светка“ ќе ги украси *рамнините на Сонџај* и *линениите домови*. Во овој екстатичен восхит од историското, фолклорно-митско, вегетативно и минерално богатство на Африка, се разоткрива т.н. „етногеографски егзотизам“ (Segalen 2002: 70). Поетот на сребрените зими, кон африканските далечини, патува со корабите на земните мориња, но и со коработ на лирската мечта. Во оваа лирика, африканското срце, кое „полно е песна и оган“, издишува соништа, волшебна музика, заумни и неодгатливи авантури на јазикот на имагинацијата. Гумилов не се двоуми: тој знае дека, доколку во сонот нè призива „глас незнаен“, од предел „таинствен со чудеса богат“ – тоа се подароци што, во сонот, ги веат топлите африкански ветрови.

4 Заклучна согледба

Максимилијан Волошин и Николај Гумилов се поети кои се осмелуваат да ѝ веруваат на иглата на компасот, што заповеда да се открие *неизвестното* сонце во скриените области на таинствениот Јул. Откривајќи ги пределите зад северните, снежни неба, тие ги учат езотеричните азбуки на *Сонцетио* и *Моретио* – две сили, кои господарат со настроението на иглата во нивните, бездруго – *хелиотропични компаси*. Она што, во тематските проседеа на овие

ексцентрични поети, можеби се чини како класична опседнатост со имаголошко-одеопоричните феномени на *ејзоичношо* и на *Друшоа*, неизбежно е да се иследува низ поделикатно нијансираните стакла на херменевтичкиот окулар. Нивното естетско доживување на далечините, населени со *Нејознашо*, бидува проникнато со длабоко трансцендентното, философско и космополитско чувствување на феноменот на географското *груаде*, поиман во времето и во просторот. И по повеќе од едно столетие од нивното сочинување, во овие стихови, зад *космоолишскошо* доживување на јужните далечини, се крие, над сè – мудрото *космичко* доживување и духовната авантура на откривањето на чудесната галаксија на *Јушо*. Тоа се стихови кои, по својата естетска натура на мистична ерудиција и имагинативна лудистичка драж, отвораат ново поглавје во митолошките читанки, инаугурирајќи ја сентименталната митологија на *Јушо*.

Библиографија

- Волошин Александрович, М. (1988). *Лику творечествоа*. Ленинград: Наука. [Vološin Aleksandrovič, M. (1988). *Liki tvorečestva*. Leningrad: Nauka.]
- Волошин Александрович, М. (2003). *Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы (1899-1926), Т.1*. Москва: Эллис Лак 2000. [Vološin Aleksandrovič, M. (2003). *Sobranie sočinenij: Stihotvorenija i poemy (1899-1926), T.1*. Moskva: Ellis Lak 2000.]
- Волошин Александрович, М. (2003). *Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы (1891-1931), Т.2*. Москва: Эллис Лак 2000. [Vološin Aleksandrovič, M. (2003). *Sobranie sočinenij: Stihotvorenija i poemy (1891-1931), T.2*. Moskva: Ellis Lak 2000.]
- Гумилев Степанович, Н. (1998). *Полное собрание сочинений в десяти томах: Стихотворения. Поэмы (1902-1910), Т. 1*. Москва: Воскресенье. [Gumilev Stepanovič, N. (1998). *Polnoe sobranie sočinenij v desiati tomah: Stihotvorenija. Poemy (1902-1910), T. 1*. Moskva: Voskresenje.]
- Гумилев Степанович, Н. (1998). *Полное собрание сочинений в десяти томах: Стихотворения. Поэмы (1910-1913), Т. 2*. Москва: Воскресенье. [Gumilev Stepanovič, N. (1998). *Polnoe sobranie sočinenij v desiati tomah: Stihotvorenija. Poemy (1910-1913), T. 2*. Moskva: Voskresenje.]
- Гумилев Степанович, Н. (1999). *Полное собрание сочинений в десяти томах: Стихотворения. Поэмы (1914-1918), Т. 3*. Москва: Воскресенье. [Gumilev Stepanovič, N. (1999). *Polnoe sobranie sočinenij v desiati tomah: Stihotvorenija. Poemy (1914-1918), T. 3*. Moskva: Voskresenje.]
- Гумилев Степанович, Н. (1998). *Полное собрание сочинений в десяти томах: Стихотворения. Поэмы (1918-1921), Т. 4*. Москва: Воскресенье. [Gumilev Stepanovič, N. (1998). *Polnoe sobranie sočinenij v desiati tomakh: Stihotvorenija. Poemy (1918-1921), T. 4*. Moskva: Voskresenje.]
- Давидсон Борисович А. (2001). *Николай Гумилев. Поэи, пушешественник, воин*. Смоленск: Русич. [Davidson Borisovič A. (2001). *Nikolaï Gumilev. Poët, putešestvennik, voïn*. Smolensk: Rusič.]

- Матевски, М. (1987). *Подготовка за патување: избор од поезијата*. Скопје: Македонска книга. [Matevski, M. (1987). *Podgotovki za putuvanje: izbor od poezijata*. Skopje: Makedonska kniga.]
- Матвеевиќ, П. (2001). *Медитерански бревијар*. Скопје: Матица македонска. [Matveevik, P. (2001). *Mediterranski brevijar*. Skopje: Matica makedonska.]
- Нучера, Д. (2006). (прир. Армандо Њиши). „Патувањата и книжевноста”, во: *Компаративна книжевност*. Скопје: Магор. [Nučera, D. (2006). (ed. Armando Njishi). ‘Putuvanjata i kniževnosta’, in: *Komparativna kniževnost*. Skopje: Magor.]
- Шопов, А. (1976). *Песна на црната жена*. Скопје: Мисла. [Šopov, A. (1976). *Pesna na crnata žena*. Skopje: Mislа.]
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (1990). *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- Ferber, M. (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press.
- Segalen, V. (2002). *Essay on Exoticism*. Durham & London: Duke University Press.

THE MYTH OF THE MONSTROUS FEMININE: A VIEW ON MESOPOTAMIAN, ANCIENT GREEK AND ALBANIAN FEMALE MONSTERS

Ilir Saliu

The London School of Economics and Political Science
i.saliu@lse.ac.uk

This paper analyses the expression of the monstrous-feminine in Mesopotamian, Ancient Greek and Albanian myths and folklore, while connecting them with and interpreting them through ideas expressed by Barbara Creed (1993) in her book *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. In this paper we can notice matters of the monstrous-feminine that connect between different cultures and geographies, what these matters show us about the cultural perception towards femininity, and how these matters have often been used to portray the danger and risk perceived by a male-dominated society, and the connection these myths and mythological creatures have with Creed's interpretation of the monstrous-feminine in horror films. By studying this topic, we will better understand how the mentioned cultures, but not only, have portrayed female monsters and monstrous beings, what role they have had in the culture-building of these societies, how they reflect general psycho-social tendencies, and how they continue to be influential to this day in our understanding of gender-roles, societal duties and metaphysical views.

Keywords: mythology, the monstrous-feminine, monsters, gender, culture-building

МИТОТ ЗА МОНСТРУОЗНАТА ЖЕНСКОСТ: ВИДУВАЊЕ ЗА МЕСОПОТАМСКИТЕ, АНТИЧКО- ГРЧКИТЕ И АЛБАНСКИТЕ ЖЕНСКИ ЧУДОВИШТА

Илир Салиу

Школа за економски и политички студии во Лондон

i.saliu@lse.ac.uk

Студијата го анализира претставувањето на монструозната женскост во месопотамските, античко-грчките и во албанските митови и фолклор, притоа поврзувајќи ги и интерпретирајќи ги низ идеите на Барбара Крид (1993) во нејзината книга „Монструозната женскост – филм, феминизам, психоанализа“. Во студијата се разгледуваат прашањата за монструозната женскост и начинот како тие се поврзани во различни култури и географски простори. Се разгледува што ни посочуваат овие прашања за културната перцепција на феминизмот, се анализира како овие прашања често се користат за да ги портретираат опасноста и ризикот во општествата доминирани од мажите, а се разгледува и врската помеѓу овие митови и митолошки суштества со интерпретацијата на Крид за монструозната женскост во хорор- филмовите. Проучувајќи ја оваа тема, се добива појасен увид како овие култури, но и не само тие, ги портретираат женските чудовишта и чудовишни суштества, каква улога имаат во создавањето на културите на овие општества, како ги рефлектираат општите психосоциолошки тенденции и како продолжуваат да влијаат до денешен ден врз нашето разбирање за родовите улоги, општествените обврски и метафизичките гледишта.

Клучни зборови: митологија, монструозна женскост, чудовишта, род, создавање култури

1 Introduction

As long as culture has existed in human societies, monsters and frightening creatures have accompanied almost every boundary of the known, or the understood. Four main theories have been born to explain the existence and functions of myths, although viewpoints differ on the exact ones: 1) the rational or aetiological myth theory – which explains the existence of myths as mechanisms to better understand and make sense of natural events and forces that occurred in the everyday lives of people; 2) the functional myth theory – which relates their existence to morality and social behaviour; 3) the structural myth theory – which corresponds myths with language and the structure of human mind and intellectual dichotomies; and 4) the psychological myth theory – which views myths as expressions and projections of the unconscious mind, reflecting desire, fears, and internal processes. This paper aims to harmonise viewpoints from different myth theories, mainly focusing on aetiological, functionalist and psychological ideas, merging the study of cultural, social and psychological elements to have a broader understanding of the monstrous feminine, as presented by Barbara Creed, and its effects on individuals and cultures. Thus, it would be of use to shortly mention differences with theories that relate to Sigmund Freud's and Carl Jung's views on myth, and their effects on societies.

When Sigmund Freud published *The Ego and the Id* in 1923 he outlined a revolutionary way of thinking not only about psychology, but for psycho-social and cultural phenomena in general, including myths, by dividing the human psyche into three parts: the id, the ego, and the superego. In his *The Interpretation of Dreams*, Freud (2010) uses the myth of the king Oedipus to correlate unconscious and deep psychological desires, based primarily on the dynamics between the Id, the Ego and the Superego, with myths (ibid, 280), setting a trend of explanation which would later influence even Creed (1993) in her viewpoints. This view on myths explained them as products of the deep relations between elements of the human psyche, often viewed as parts of a general human trend to perceive and understand the world through these structures and psychological desires. Freud's views on myth allow us to see them as explanations and projections of the deeper fears, thoughts and feelings of our minds, often *shameful* to be brought to light in an *intellectual* discourse, yet omnipresent in the daily mechanisms of our existence, behaviour, and understanding and interpretation of our relationships and the natural world.

Another important viewpoint which would create an interesting discourse on the topic of the monstrous feminine would be that of archetypes of the Collective Unconscious, postulated by Carl Jung (1981) in the book *The Archetypes and the Collective Unconscious*. These archetypes expand the Freudian concept of the unconscious to a collective one, introduce layers of shared human experiences and archetypes, as well as reveal universal patterns and symbols common across all cultures, not in a personal sense, but as transcultural truths across the whole of the human experience. Although we can find that elements of this theory may be found in Creed's book (1993) and consequently this paper, it is insufficient to create a

total Jungian picture relating to the monstrous feminine and its expression on the transcultural collective unconscious; thus, it could be theorised that such an approach would create rather fresh and interesting findings, in combination with a socio-cultural study.

Nevertheless, from fairy tales told to the young to scare them from being rowdy to legendary tales of heroes fighting and overcoming monsters to create cities or defend their people, and furthermore to terrifying explanations surrounding natural and unknown phenomena, monsters and terrifying creatures have played a crucial and irreplaceable role in building, structuring and preserving cultural norms, behaviours, and morals, wherever and however they were presented. Historically they have functioned as an early version of propaganda and social manipulation, regardless whether people actually believed in their existence or not. As Atherton (1998: x) states: “(monsters) get defined in relation to communities and to their standards of what is good, acceptable, normal, or natural... In different times, places, and cultures, or from different viewpoints within a single culture, different answers will emerge.”

At the same time, we find the philosophical idea of *the Other*, personified in monsters (*real* or imaginary), expressed as a dangerous figure of malevolence, oddity, and abjection, as expressed by thinkers like Kristeva (2024), and expanded upon by Creed (1993). It is through monsters that humanity has personified its challenges, fears, and the unknown, even possibly, as to bring them closer as a psychological defence mechanism against the unexplainable, irrational, gruesome, and paradoxical nature of the multi-layered and multiform unknown that has always surrounded humanity. By bringing *closer* the unknown, by making it *earthlier* and more explainable, human cultures have managed to use the unknown as a tool of culture-shaping. Whilst still being an *other*, the monster has become a more recognizable *other*, while the unknown has lost its ability to be an infinite and untouchable abyss.

For all cultures, like with the Greek and Roman cultures, the cultural realisation of monsters often expressed their anxiety over essential antagonisms of life and human existence (Felton 2013: 131). In a world predominantly controlled and directed by physical power – political and cultural power was predominantly expressed by the ability to have a strong army and conquer or destroy your enemies – women were in a disadvantage. Men, being generally stronger physically, controlled and directed societies and cultures, through wars, violence, terror, and conflict. They brought people into power, and they took that power away, generally through violent and aggressive means. That has been historically the nature of power, which finally changed with the expansion of democracy and liberalism, which changed the focus of social power from physicality to psychology and the ability to influence human decision-making. This allowed for a fairer *playing field* for all in a society, which was not the case in ancient cultures and civilisations where women were undermined, controlled, and policed by male society. This ostracisation means that as much as women were part of the human world, they nevertheless were *Others* from the civilised, cultured, and social world, dominated

by male presence. This *otherness* of the female has undoubtedly been expressed throughout civilisations through monsters expressed so often as female, often even as hybrids of women with different animals, as were the majority of hybrid monsters of Greek mythology, and even as a way to accent the intrinsic *otherness* of the female in society (Karoglou 2018: 4).

The female world has nevertheless been a very important and *mystical* part of the male-dominated society. Seen as different from males, they expressed all that was mysterious about nature and humanity, but again, in a society centered on the male citizen the feminisation of monsters served to even demonise women (Karoglou 2018: 5). The Greek myths, for example, repeatedly showed male heroes and gods winning over monsters (most of them female), asserting a dominance of the male thought, reason, and civilisation over the female unknown and tendency towards the natural (Felton 2013: 103).

It is undoubtedly interesting to ponder on the reasons behind the gradual but sure feminization of a lot of monster figures in Greek mythology for example. The Greeks adapted many of their monsters from the Near East (Felton 2013: 103), through contact with Mesopotamian and Egyptian civilisations, during the late eighth and seventh centuries B.C. At the beginning of the fifth century B.C., the grotesque and terrifying monsters of the Archaic period of Ancient Greece, which were often portrayed in an agendered manner – such is the case, for example, with Medusa and its archaic representation – began to be softened, beautified, humanised and consequently feminised (Karoglou 2018: 5). One idea, proposed by classicist Woodford (2003: 133–134), is that this change happened to suit these figures with the sensibilities of the classical period, yet I would argue that this change in representation of the monstrous-feminine in ancient Greece was also pushed and warranted for by the gradual establishment and consolidation of Greek city-states during the seventh century B.C., establishment of laws and civil duties, and the subsequent stratification of societal and cultural gender roles, the consolidation of male dominance in political and cultural manners and the following alienation of the female from those tools of power which, as stated beforehand, pushed for the demonisation of the feminine in a more structured and controlled manner – through the arts, rhetoric, and politics.

Nevertheless, this representation of the monstrous-feminine is not reserved only to the Greek and subsequent Roman civilisation. It is a trope found all around cultures and traditions, and can be very well be presented through the *seven faces of the monstrous-feminine* (Creed, 1993). These *faces* of the monstrous-feminine – the Archaic Mother, the Monstrous Womb, the Vampire, the Witch, the Possessed Body, the Monstrous Mother, and the Castrator – provide a good map for analysing not only female figures in horror movies, as Creed (1993) has employed it, but it can also be used to interpret mythological figures throughout history. In the following sections, by exploring a few of these Mesopotamian, Ancient Greek, and Albanian female monsters, we will unveil ways through which these figures connect with each other, how they were portrayed in a male-dominated world, and what symbols, fears, doubts, and messages these figures expressed.

2 Mesopotamian mythology

Mesopotamia bore a fruitful and detailed mythological structure. As one of the cradles of civilization, Mesopotamia provided the perfect fruitful ground for myths, traditions and cultures to flower, and ultimately to spread their influence in other regions. Ancient archaic Greek civilizations and cultural centres were influenced and inspired by the Near East, and Mesopotamian civilisations, political structures and, consequently, cultural products. Early Linear B texts reveal that the Greek civilizations of Knossos, Pylos, and Mycenae were highly similar and influenced by the Near Eastern Kingdoms of their times (Posthumus 2011: 16). This same influence can be witnessed in the prevalence of the Sphinx, a monster thought to have spread to Ancient Greece through the Near East, where it is found in numerous manners, styles, and depictions. The Early Dynastic period of Mesopotamia preceded the Mycenaean Age by more than a millennium, thus the already established mythology and cultural structure of the Mesopotamians would have provided a rich and endless stream of influence and inspiration, yet decentralised contact before and after the Greek “Dark Age” would have provided and created various variations of motifs for these monsters (Posthumus 2011: 20). One such example of a clear influence which can be witnessed on a cultural level can be that of the Mesopotamian goddess of love, war, and fertility, Inanna, also known as Ishtar (Breitenberger 2007: 8–12), and the important role that she had in building the mythology, symbolism, and message surrounding Aphrodite, as a goddess of sexuality, fertility, and love. This influence should not come as a surprise accounting to the important role that Phoenicians played in connecting these two civilisations.

Mesopotamia has a rich history of monsters, demons, and terrifying and abject beings. And as with most cultures, they too are present in the female form. One such example is Lilith, the supposed first wife of Adam, which was banished from the Garden of Eden for not obeying and not becoming subservient to Adam. This episode is mostly known from the Abrahamic tradition, yet a Mesopotamian demonological origin is proposed, although scrutinised (Kvam et al. 1999: 174), thus I will not be focusing too much on her figure, even though I would argue that she could be understood as one of those *witches* of ancient humanity, for fighting against and escaping from the grasp of male dominance (nevertheless, this is a topic for another discussion).

Of great interest to the topic explored in this study are the ancient figures of the demon/monster Lamashtu, and the goddess Tiamat, the symbol of the primordial chaos. Lamashtu is one of those figures more akin to typical monsters in the way that we understand them. She is a mythological hybrid – with the head of a lion, the body of a donkey, holding snakes with her hands, i.e., one of the symbols most associated with the feminine. The symbiological connection between snakes and women will be even more noticeable in the following section, when we speak about ancient Greek mythology and the connection it adds to the monstrous female and chthonic figures like serpents.

In her function, Lamashtu was presented very similarly to the Ancient Greek Lamia, a monster which was described as a half-woman half-snake hybrid, which snatched kids and devoured them. Creed (1993) provides a convincing and interesting *face* which connects deeply with the figure of Lamashtu and Lamia – both can be understood to represent the *power* of the *castrating mother*, the power and the connected fear of the male-dominated society that a mother, when gone rouge, presents a danger and risk to the newborn and to the weak children. The castrating mother's perversity can be understood to be grounded in possessive, dominant behaviour towards her offspring, particularly the male child (Creed 1993:139). The figure of the castrating mother is one of the biggest horror tropes in human societies. In some ways, it can be understood as the totalitarian power that a mother has over her children, especially when considering that throughout early human civilizations, that power could have been even more pronounced through the periodical absence of the male on the family scene. Even today, I believe that the disproportionate absence of the male in the family structure continues to play on this fear, creating a *fearful* power for the female towards the children and the newborns. Lamashtu exists around this human fear, the fear that if the woman bearing a child does not behave appropriately, is not morally fit, does not raise the child as she is supposed to, she will come and take that child and bring travesty to that family. This becomes even scarier when the risk is focused on the male child, the child that in a patriarchal society is supposed to inherit and continue the familial structure, power, and hierarchy. In a patriarchal society, Lamashtu can also be understood to function as a moral judge and a controller of women, putting emphasis on the moral duty of women and their ability to guard and raise their children; however, this is only a hypothesis and cannot be proven by the existing evidence. Kristeva, for example, sees the mother–child relation as one marked by conflict: the child struggles to break free, but the mother is reluctant to release it (Creed 1993: 11). Yet, this complex relationship of breaking apart and dependence, when taken to its extremes, always portrays the feminine as monstrous, dangerous, and troublesome to the symbolic placement of the child in the symbolic world of the male-dominated society.

Another important yet revered figure from Mesopotamian mythology is that of Tiamat, the primordial goddess of the sea, and the embodiment of *primordial chaos* (Dalley 1987: 329). Tiamat is the mother of monsters in the Mesopotamian pantheon, creating them in a fit of anger against the killers of her husband, very akin to the Greek figure of Echidna, which is also known as the creator and birther of most of the monsters in Greek mythology. Some sources identify her with images of a sea serpent or dragon (Jacobsen 1968: 104–108), again very similarly connected to Echidna which was represented as a half-woman and half-snake monster (Syropoulos 2018: 70). What can be understood to make her monstrous and abject, is her connection to what Creed (1993) calls the *Archaic Mother*. When Kristeva (2024, as cited in Creed 1993: 25) discusses the archaic mother, she stresses her double signifying function as both source of life and abyss, easily connectable to Tiamat's powers to create life (through her union with Abzu), yet

also with her power to endanger and destroy life (through her ability to create monsters which endanger the *civilised* and *structured* nature of the patriarchal society). This abyss is symbolised by her association with primordial chaos, the birthplace of everything, and maybe most terrifyingly the end of everything. In this sense, Tiamat can also be understood as a figure of *castrator*, the fearful image of the mother that has the power to deconstruct and destroy the male-centric world, and therein lies the abject and monstrous properties of Tiamat. Dadoun (1989: 53–54, as cited in Creed 1993) describes the archaic mother as:

A mother-thing situated beyond good and evil, beyond all organized forms and all events. This is a totalizing and oceanic mother, a ‘shadowy and deep unity’, evoking in the subject the anxiety of fusion and of dissolution; a mother who comes before the discovery of the essential *beance*, that of the phallus. This mother is nothing but a phantasy inasmuch as she is only ever established as an omnipresent and all-powerful totality, an absolute being, by the very intuition – she has no phallus – that deposes her... (ibid, 25)

Tiamat greatly fits this narrative – she is goddess of the sea, the primordial birthplace of life, the unknowable vastness, the primordial chaos. With her lies the unknowable vastness of cosmic unity, the unimaginable abyss, the power to *be created* and *be destroyed*. In the end of her story, explained in the creation epic *Enuma Elish*, Tiamat is slain by Marduk, killed as a figurative explanation of the conquest of the natural world by the symbolic one, but she doesn’t die without leaving behind a sort of continuation of her presence, i.e., the monsters of the world who remind the man of its impossibility to overcome the unknown and the *abyss* of life.

This is a trope greatly presented in mythologies around the world and through which we can speculate that the symbolic world of the male divinely deserves the right to direct society by its killing of the natural world, heavily represented by the monstrous feminine. This connection of the feminine with the natural world, as opposed to the symbolic world of the male, is not a coincidence. The woman is associated with natural events, even those that are as primordial to life, such as birth and sex, which in itself are seen as quintessentially grotesque (Miles 1989: 147, as cited in Creed 1993: 43), probably because of its distance from the male world. Being as distant as they are from the male world, these phenomena lurk on the edges of the monstrous as actions of abjection, disgust, and the unknown.

These two figures of Lamashtu and Tiamat represent only a very small fraction of the monstrous feminine present in ancient Mesopotamian mythology. Its mythology is filled with dragons, serpents, demons, and evil forces presented in the manner of the monstrous feminine. It is filled with a sense of mystery and abjection, which finds its way in the representation of goddesses and monsters, which translate the unknowable fears of a very old tradition in a more *graspable* and *known* form. These tropes, symbolisms and *faces* are even more evident in the mythology of ancient Greece, where the mysterious and sometimes missing information of

ancient Mesopotamian mythology, is replaced with a more structured, full, and comprehensive mythology.

3 Ancient Greek and Albanian mythology and folklore

The Balkans has a rich and ancient culture of myths, legends, and tradition. Of all the ancient civilisations of humanity, probably none is known and understood better, in its details and ordeals, than the mythology of Ancient Greece.

As mentioned beforehand, many Near Eastern myths and cultural traits influenced the Ancient Greek understanding of their own pantheon. Many Near Eastern religions were built on the origin myth of a man battling a monster. In these cases, a warrior-god who represents harmony and order battles against a chaos-monster which threatens the world (Felton 2013: 107). In the Mesopotamian context it plays out as the battle between Marduk and Tiamat, but the ancient Greek equivalent of this is the battle between Zeus and Typhon, sent as his main and final adversary to circumvent the male rule of the universe – Typhon in this sense, imagined as a snake-like being, represents the old female, chthonic order of the world (ibid, 108). This battle can be understood to represent the final struggle for dominance between the *natural* world of the female, often portrayed with the chthonic figure of the snake, and the *civilised* world of the male, often represented by a sky-figure, such as Zeus in this case, or Marduk in the earlier example.

An important question arises as to the historical and prevalent connection between women and the female-world with snakes and serpent-like beings. Syropoulos (2018) attributes this connection to the “mesmerizing, lethal charm in snakes,” to “the calm, rhythmic uncoiling of their lean bodies” that can be seductive and dangerous, “just like a woman to the view of the ancient Greek males” (ibid, 70). This explanation connects the figure of the snake with the seductive and *slithering* nature of the feminine and females in a male-dominated society. I would argue that it also represents a viewpoint often connected with the female power – the inability to fight their danger in a direct manner (by the lack of representation in societies dominated by physical force), but fighting in slyer ways, in an indirect manner, through influence, seduction, manipulation, and in hiding. These are images often connected to the snake, and it is possible that the same images connect very well with the way women were seen and went through life and society in a patriarchal world, i.e., slithering carefully through it. Creed (1993) adds another context to this imagery:

Some ancient cultures also associated the full moon and woman’s monthly bleeding with the snake. All three – the moon, snake and woman’s cycle – move through stages in which the old is shed and the new reborn: the moon moves through its cycle from the old to the new moon; the snake sheds and renews its skin; woman sheds and renews her blood. Many early myths state that the young

girl begins to bleed when the snake-goddess, or god which lives in the moon, bites her. (ibid, 64)

This interpretation builds on the established notion of the feminine as a representation of the natural world. The woman as such, is the most direct and influential connection of the human world with the natural world – they are the connection to life itself, as the forthbringers of life itself. In this sense it is women through which nature manifests itself, but it is also in this sense that snakes, as chthonic figures, are related to women. Snakes lie and live in a direct connection to the ground, to Earth itself – they hide in it, eat in it, live in it, and in this sense can also be viewed as *extensions* of Mother Earth itself. Even the menstrual cycle – the process of bleeding and of excreting parts of oneself to the outside – are in a deep-rooted imagery, connections with the process of snake-biting and the releasing of venom. From a male viewpoint, menstruation is one of the clearest *symptoms* of nature bearing a hold on the human world; it is a process entirely controlled and stimulated by nature and its laws, contrary to the male form of excretion i.e., semen, which is normally stimulated only by human-led processes of masturbation or sexual intercourse. Menstruation reminds man of his *debt* to the natural world – a debt which he has to repay (or destroy) in order to be fully free and independent from the natural, and in a mythological standpoint, this battle has taken the forms mentioned beforehand.

Albanian folklore also has an interesting connection between the feminine world and snakes, often seemingly related to the Ancient Greek mythology. A figure which embodies these phenomena in Albanian folklore is that of the *kulshedra*, often represented as a demon of some sorts, a female in being, often imagined as a combination of a woman with that of a snake (Doja 2005: 451). As Doja (2005) explains, her figure is often contaminated by myths surrounding Circe or the Sphinx, or by the Andromeda theme. However, what is also of interest in this context is the prevalence of the *creation myth* explained beforehand, also present in Albanian folklore, but of a less cosmogenic nature – presented often as a battle between a male hero and this female monster, but without cosmic consequences. This could very well be a cultural residue of a creation myth centered around this act of heroism; however, one that could be hard to prove. The *kulshedra* is a representation of the monstrous feminine, very similar in description to the ancient Greek Hydra, yet her enemy – the hero of the myth – is called the *dragua* (depicted in early records in a similar manner to the Romanian dragon and the hydra). Nevertheless, the *dragua*, a hero born with two or four little feathers under his arms, aims to destroy the *kulshedra* in order to save and protect humanity. When they fight, the *dragua* uses natural phenomena and weapons to fight the *kulshedra*, while she is sometimes even depicted as fighting only with her urine and her poisonous breast milk. When the *dragua* beats the *kulshedra* it is often said that he throws her in a source of water so she never gets up again (Doja 2005). Here again we notice the general narrative-building of a male-dominated society towards the feminine: the *kulshedra* herself is the embodiment of the *abject*, expressed even explicitly by

the use of her bodily fluids in her fight with the dragua. As expressed by Creed (1993): “Constructions of the primal phantasies in horror narratives involve images associated with weapons, bodily disintegration in one form or another, blood, an array of abject bodily wastes, pain and terror.” (ibid, 154).

Modern constructions of horror narratives are only built on ancient concepts of the monstrous, thus I overstate the importance that bodily presentation has in creating a figure of the monstrous-abject-feminine. In the case of the kulshedra this is expressed even more clearly when she, in some Albanian populated areas, is presented with her breasts hanging to the ground, a horrendous face and in a generally terrifying manner (Doja 2005: 451). In her end, the kulshedra, through her connections with monstrosity and waters, reminds us of another monster from ancient Greece, that of Charybdis, interpretable as a cautionary tale to women: hunger, or the desire to want more, to have more, to experience more, is destructive (Zimmerman 2021: 33). In this context the kulshedra returns back to her place, the mysterious (often mythologically feminine) waters, where she is bound to never get what she wants.

One figure of Albanian folklore that shares similarities with an ancient Greek counterpart is the figure of Llamja, which is a rendition of the ancient Greek she-monster Lamia. Lamia used to be a beautiful queen, taken by Zeus, who fancied her. After finding out about this affair, Hera took her children and either kidnapped or killed them, depending on the version. This was the moment that *turned her mad*, creating the monster we today know as Lamia. As mentioned before, Lamia can be understood as a *face* of the mother as castrator, the ever-existing threat and power that mothers have over life and humanity. From another viewpoint, Lamia (and Medusa as well, as will be shown in the following section) is seen to represent some sort of a modern *femme fatale*, especially when connected to the *lamiai* – seducers of young men who satisfy their sexual appetites and feed on their flesh afterward. It is in this context that the figure of Lamia developed in modern history (Karoglou 2018: 45), and it is through this imagery that Lamia is very akin to Barbara Creed’s *face of the woman as vampire*. In her contextualization as a seductive and very dangerous figure in mythology, Lamia/lamiai represent(s) a grave danger of the feminine, the ability to control and manipulate men to their downfall. Yet again, she is made abject because she disrupts order, is driven by her lust for blood, and doesn’t respect the laws of proper sexual conduct (Creed 1993: 61). But in her role as vampire, Lamia also suits her description as killer of children and younglings – she sucks the life out of them, much like a vampire does with the blood of her victim. Lamia is an abject in her animalism as well, not only presented in her physical imagery as half-snake, but also represented by her vampiric bloodlust and behaviour (ibid). Yet again though, the vampiric image of Lamia is connectable with another prevalent vampiric element: blood. Woman’s blood specifically has been historically represented throughout society as more abject than mans for numerous reasons (ibid.) and this concept is pronounced societally through the depiction of vampiric figures like Lamia. By *giving life* to a monster like Lamia, a patriarchal world keeps in check and terrifies the figure of the feminine, as a mother

that (possibly) castrates and brings risk to the new generation of children, as a femme fatale that seduces and consumes (sexually and literally) men through her manipulative and sexual powers (one of the rare ways through which women could express power in a patriarchal society), and as a vampiric being that sucks life and destroys the well-being of humanity and the world. Through these images Lamia becomes a monster, and through her image, women become even more monstrous.

Another terrifying and ever-present female monster in ancient Greek mythology is the monster Scylla. First depicted in Homer's *Odyssey*, Scylla was initially a being that was imagined as female, but very similar to a six-necked monstrous dragon which howled and made sounds of puppies (Syropoulos 2018: 73). Gradually however, Scylla began to be identified specifically as a beautiful and attractive woman that unintentionally attracted the rage of the witch Circe, who loved the man who loved Scylla. Clearly this theme of women directing their rage towards other unsuspecting women is a prevalent one – no retribution can happen to the man in a male-oriented society. From Circe's retribution, Scylla's body was made monstrous – her upper half has a woman's form, while her waist-down grows canine heads which devour and kill every passer-by. This imagery is used most profoundly to represent Scylla and her terrifying attributes, but this representation can be directly connected to the imaginary *vagina dentata* as explained in Creed's book: "In classical art the figure of a beautiful woman was often accompanied by an animal companion with open jaws and snapping teeth; the creature represented her deadly genital trap and evil intent." (1993: 108)

Scylla is often expressed as devouring and destroying travellers, cutting them to pieces and eating them for her pleasure, and as this is a process which physically happens through the mouth, it is easy to see the connection between the monster and the idea of the *vagina dentata* – although the woman herself doesn't eat her prey, her *lower part*, which has canine heads on it, destroy and eat the flesh of travellers, figuratively and symbolically expressing the myth of the dangerous vagina that cuts the penis of an unsuspecting sexual partner. An even stronger imagery of the sexual act and its consequences is built when we recreate the area surrounding Scylla and her *partner* Charybdis, which seen as an *ever-sucking* hole can also be viewed as another representation of the *vagina dentata* – the fear that the mother will eat (destroy) her young, or the dyadic mother will symbolically incorporate the infant (the man) (Creed 1993: 109).

In some sense the pass itself that stands between Scylla and Charybdis can be seen as a *vagina dentata* – certain and unexpected death and demise – while the very act of passing through it, the act of entering the vagina, which for an unsuspecting traveller spells certain doom from either monster. While Charybdis is surely going to destroy all the ships, Scylla's power is lesser and she endangers only six people at a time, but nevertheless they both kill and destroy, whether by physically killing the travellers by consuming them, or by physically and metaphorically sucking them in, taking them back to the primordial state of being – to the womb of the world, the same womb that nurtured them when they were being created, and the same womb that could've been the end of them. As such, the

figures of Scylla and Charybdis can also be seen through the lens of the omnipotent castrating mother, the mother that eats their young, that destroys their symbolic powers, that returns them back to nature, a fear of the all-devouring woman that is related to infantile memories of early relations with the mother and the fears created by it (Creed 1993).

In some sense Scylla represents a version of the monstrous-feminine which played on countless deep-rooted fears surrounding women in a patriarchal society. She is a monster, but her reported beauty allows us to imagine her as some sort of a femme fatale which preys on the men that cross her path. Greek mythology is filled with cases of beauty-turned-femme-fatale, be it princesses or everyday women, none is too safe from her beauty, and it is often they who receive the punishment for something that is not their fault. This fixation with beauty and attractiveness could be a message of threat for a male society. A woman who is too beautiful brings the worst in men, creates the worst of misfortunes – as Helen of Troy could teach us. Thus, in a society where male dominance needs to be reassured and never threatened, women who are too beautiful need to be *taxed*, controlled and subdued, so that their ability to use their power of beauty is never fulfilled and satisfied.

A gradual metamorphosis towards a more beautiful and anthropomorphic form of female monsters befell not only Scylla, but others like Medusa and sphinxes (Karoglou 2018: 3), and the fascination with between beauty and horror continued to captivate artists and people even after antiquity, mainly through the figure of Medusa (ibid, 5). As mentioned in the introduction, Medusa's form was archaically almost entirely agendered, as is the case with Scylla and the sphinxes.

Medusa is one of the most attested and culturally used figures from any mythology in the world. Her figure is used prominently even in modern days, let us take as an example the logo of the famous clothing brand *Versace*, through which the imagining of Medusa as a femme fatale and as seductress only spread more. In the imagery surrounding Medusa we find present many tropes related to the monstrous side of the feminine, and the fears it created in a male world. Medusa became the archetypal femme fatale, perceived to be both enchanting and dangerous (Karoglou 2018) also correlated with her ability to *turn to stone* whoever threw her gaze at her – the ability to render someone speechless and inspire awe has been often attributed to beauty, but especially female beauty. As with Scylla, in some versions of the myth, it is Medusa's beauty that defines her life and her mythological duty. Her beauty attracted Poseidon's lust, who then continued to rape Medusa in the temple of Athena (Syropoulos 2018: 35). Disgusted by this act, Athena acted against Medusa, turning her in the monster we know today. Here again we witness the trope of beauty playing against the female, presented as a danger and threat, and again it is the woman's fault for attracting the man, and not the contrary – thus she is punished without fault and for no reason.

As with many female mythological figures, Medusa is deeply connected with chthonic imagery and elements, such as the snake – her scalp houses snakes, not hair, again linking her to the natural and original world before the dominance of

manhood. In this sense she represents man's fear of women's destructive potential (Felton 2013: 105) yet her myth, and her death by Perseus also symbolises and recreates the early myth of the younger patriarchal society replacing the older, natural world of the matriarchy (ibid, 114). It symbolises the overcoming of this *evil* and the transition towards a society directed by order, hierarchy and structure. I do not take it as a coincidence that the force that cursed and created this monstrosity was the goddess Athena, goddess of war and strategy, who often represents a woman in mythology who is less sympathetic towards the "female world" rather choosing to frequently support and forgive her male counterparts and to work on their behalf.

Medusa also terrifies in a different manner. Freud (1955: 273-274) used the myth of Medusa to express his theory that the woman scares because she is castrated. By connecting Medusa's snakes (hair) with the pubic hair of the female genital area and as substitutes for the penis, the child creates a fear of decapitation which connects to castration, by imagining the female genitals as decapitated, the child fears that figure. Creed, on the other hand, argues that Medusa terrifies not because she is castrated, but because she castrates: "With her head of writhing snakes, huge mouth, lolling tongue and boar's tusks, the Medusa is also regarded by historians of myth as a particularly nasty version of the vagina dentata. Erich Neumann claims that the Gorgons symbolize the mother goddess in her 'devouring aspect'." (1993: 111).

Medusa as such, is another representation of the elemental fear of humanity generally, and male society specifically: the fear of the all-powerful mother. In its terrifying form, Medusa's figure has been used historically as apotropaia to turn away evils, as similarly occurs with her in the myth, when her figure is used on Athena's shield. Medusa's figure reminds the viewer to be careful, for she might castrate, and in this form, it's been believed that it's a useful tool not only against evil spirits, but even, as Athena proves, in battle, where the fear of castration through decapitation is as real as ever.

Medusa's connection with castration is also evident in the way through which Perseus cuts her head, although this can be seen in a more symbolic manner, as the decapitation of female power (power is often presented phallically in a male society) and the birth of male dominance. A great scene connecting Medusa to the female organism and the abject is also evident in the moment of her death – when Perseus cuts her head off, two beings jump out of Medusa's neck: the winged horse Pegasus and the warrior Chrysaor. In this scenario the cutting of Medusa's head brings forth birth and life, just as birth and life would come from a vagina, reiterating the connection between her head and the image of the vagina dentata. The two beings born in their full-grown form, give the impression of being swallowed and trapped inside her, reminding others of the threat of the vagina dentata, and the generative force that becomes when she is destroyed. Medusa's blood also plays an important and interesting role in ancient Greek mythology: the blood from her veins in her left side are deadly and poisonous, while the blood from her right side has the ability to bring someone back from the dead, to bring them

back to life (Syropoulos 2018: 37). Even in this, we see the imagery the female genitals play out: the vagina has the ability to create blood which brings someone to life, to give birth, to produce offspring, while at the same time it has the ability to release menstrual blood, blood often seen as one of the most virulent of all taboos because of its association with putrefaction, and consequently death and the unconscious (Creed 1993: 112), and all the mentioned interpretations.

Thus, Medusa can be understood as one of the most terrifying forms of the monstrous-feminine through its association with all the above-mentioned elements and *faces* of the feminine. This is also supported by the fact that even in modern times, it continues to be a symbol associated with the feminine-went-rouge, in all its nuances and paths. It is noticeable from the branding behind *Versace*, from Caravaggio's earlier depiction in *Medusa*, and even from ancient cups and goblets which would have Medusa's face on the bottom of the cups' inside, as to remind the drinker: *Be careful how much you drink, for she's always there to get you.*

4 Conclusion

The monstrous-feminine plays a tremendous role in monster-building throughout cultures, societies, and mythologies of the world, as witnessed by the numerous representations of that monstrosity in different forms and through many symbols.

In a male-dominated society, women have been seen as *outsiders* and *others*, often representing the natural, untamed, uncontrollable aspects of humanity and nature itself. This contact with the unknown and the unintelligible has resulted in creatures and figures which make these elements more touchable and closer to the rationalizing nature of our species. This is clearly witnessed in numerous creation myths throughout the world which often portray the unknown by a feminine figure which fights with a masculine hero, who kills the former as to bring civilisation, order, hierarchy, and structure to human societies. As seen in this paper, these feminine figures were often portrayed as, or connected with, chthonic figures such as snakes and serpents, as to symbolise the deep connection that they share with Earth, the mother of all beings. This chthonic connection serves to connect even the physical human woman to the more mysterious and natural elements of life, as opposites to the artificial and symbolic elements of the male world. In this connection of the feminine, the male world often finds the monstrous and terrifying, because it reminds him of the *world before man*, the world where chaotic and natural forces ruled. This trope has been used to create a scary aura around the feminine and women in particular, portraying them as dangerous and as abject. As explained, this abjection also took the traits associated with biological processes, often portraying female biology, such as their genitals, menstrual cycles, the process of birth etc., as disgusting, scary and monstrous. Throughout history these elements of abjection were used to downplay and degrade female presence in society, politics, and decision-making, shunning their sexual, political and

democratic needs, and portraying them as a threat to the dominance of the established societal formation, finding use as moral and ethical examples and *judges* for the greater good of a patriarchal society.

This paper does not include numerous other cases from world mythologies where the feminine, mothers, young women, widows, and single women are expressed as dangers to society, as troublemakers and threats. However, such examples can be easily found in all cultures: we only need to remind ourselves of the numerous witch-trails during Medieval history, stories our parents or grandparents told us about old croons or magical vampires found all around the world. They are all around us and they have built, and continue to build, our everyday perception of reality and truth. Monsters and monstrosity play a crucial and irreplaceable role in culture-building, and in reverse, cultures use these monsters to reinforce and reiterate old tales of sexism, misogyny, discrimination and prejudice in a loop that even in modern times, has proven hard to break.

Bibliography

- Atherton, C. (1998). *Monsters and monstrosity in Greek and Roman culture*. Bari: Levanti Editori.
- Breitenberger, B. (2007). *Aphrodite and Eros: The development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*. New York and Oxon: Routledge.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York and Oxon: Routledge.
- Dalley, S. (1987). *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*. Oxford: Oxford University Press.
- Doja, A. (2005). Mythology and destiny. *Anthropos*, 100 (2): 449–462.
- Felton, D. (2013). Rejecting and embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome. In A. S. Mittman, and P. J. Dendle (eds.), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, 103–131, London: Routledge.
- Freud, S. (1989). *The Ego and the Id*. New York: W. W. Norton & Company.
- Freud, S. (2010). *The interpretation of dreams*. New York: Basic Books.
- Freud, S. (1955). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Volume 18. London: The Hogarth Press.
- Jacobsen, T. (1968). The battle between Marduk and Tiamat. *Journal of the American Oriental Society*, 88 (1): 104–108.
- Jung, C. G. (1981). The archetypes and the collective unconscious. In H. Read, M. Fordham, and G. Adler (eds.), *C. G. Jung, The Collected Works*, Volume 9. London: Routledge.
- Karoglou, K. (2018). *Dangerous beauty: Medusa in classical art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kristeva, J. (2024). *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kvam, K., Schearing, L., and Ziegler, V. (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim readings on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University Press.

- Posthumus, L. (2011). *Hybrid monsters in the Classical World: The nature and function of hybrid monsters in Greek mythology, literature, and art*. MA thesis. University of Stellenbosch, South Africa.
- Syropoulos, S. (2018). *A bestiary of monsters in Greek mythology*. Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Woodford, S. (2003). *Images of myths in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zimmerman, J. (2021). *Women and other monsters: Building a new mythology*. Boston: Beacon Press.

SOCIAL SATIRE IN COVID-19 MEDIA CARTOONS IN CÔTE D'IVOIRE: A MULTIMODAL CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

Tajudeen Abodunrin Osunniran

Obafemi Awolowo University,
Ile-Ife, Nigeria
osunniranta@oauife.edu.ng

This paper adopts an interdisciplinary approach involving satire, multimodality, and critical discourse to investigate the interplay of semiotic modes used in *Gbich!* COVID-19 cartoons. It examines how these cartoons depict the socioeconomic and political realities of Ivorian citizens during the pandemic and how they served as tools to raise public awareness, critique governmental and global (in)actions, and challenge existing traditional structures and practices. The study is based on 6 purposively selected COVID-19 front-page cartoons of *Gbich!*, a prominent satirical and humorous newspaper in Côte d'Ivoire. The data were analysed using Kuiper's Perceptual Theory of Satire and Machin and Mayr's Multimodal Critical Discourse Analysis. The findings reveal that the newspaper satirised issues reflecting domestic, local, and global discourses during the pandemic. It highlighted power dynamics within family structures during crises, as well as between the virus, citizens and global entities. The paper concludes that the newspaper elicited discussions on gender roles and expectations, information management, crisis management and prioritisation of responses during emergencies. Moreover, it impressed its ideological stance on solidarity, power and marriage to its audience.

Keywords: semiotic modes, satire, COVID-19 cartoons, power dynamics, ideology, Ivorian citizens

ОПШТЕСТВЕНАТА САТИРА ВО МЕДИУМСКИТЕ КАРИКАТУРИ ЗА КОВИД-19 ВО БРЕГОТ НА СЛОНОВАТА КОСКА: МУЛТИМОДАЛНА КРИТИЧКА АНАЛИЗА НА ДИСКУРСОТ

Таџудин Абуданрин Асунирен

Обафеме Ејволово Универзитет,

Иле-Ифе, Нигерија

osunniranta@oauife.edu.ng

Оваа статија користи интердисциплинарен пристап, кој вклучува сатира, мултимодалност и критички дискурс за да ја истражи интеракцијата помеѓу семиотичките модуси што се користат во карикатурите за КОВИД-19 во списанието *Gbich!*. Во статијата се истражува како карикатурите ја прикажуваа социоекономската и политичка реалност на граѓаните на Брегот на Слоновата Коска за време на пандемијата, и како тие служеа како алатка за подигнување на јавната свест, за критикување на владините и на глобалните (не)дејствувања и за поткопување на постојните традиционални структури и практики. Студијата се темели на еднаесет избрани карикатури за КОВИД-19, објавени на насловната страница на *Gbich!*, влијателен сатиричен и хумористичен весник кој се објавува во Брегот на Слоновата Коска. Собраните податоци се анализирани низ призмата на Кајперовата перцептивна теорија на сатирата, како и преку мултимодалната критичка анализа на дискурсот, според Мејчин и Маир. Резултатите од истражувањето покажуваат дека весникот ги сатиризираше прашањата кои се однесуваа на домашните, локалните и глобалните дискурси за време на пандемијата. Тоа ја нагласи динамиката на моќта во рамките на фамилијарната структура, во текот на кризата, како и релацијата помеѓу вирусот, граѓаните и светските ентитети. Во заклучокот се потврдува дека весникот поттикнуваше дискусија за родовите улоги и очекувања, за управувањето со информациите и со кризите и за давањето предност на реакциите за време на кризи. На ваков начин, весникот во јавноста ја искажа својата идеолошка позиција во однос на солидарноста, моќта и бракот.

Клучни зборови: семиотички модуси, сатира, карикатури за КОВИД-19, динамика на моќта, идеологија, граѓани на Брегот на Слоновата Коска

1 Introduction

The COVID-19 pandemic emerged in Wuhan, China, in late December 2019 (Wong and Chan 2022) and escalated into a global crisis in March 2020 (Cucinotta and Vanelli 2020), plunging the world into an unprecedented state of panic. Across the globe, efforts were made to contain the disease and address the societal, political, and economic challenges it brought. Amidst this chaos, the media played a significant role in raising public awareness and critiquing disease management strategies. This study focuses on the contribution of the print media in that regard, with particular emphasis on newspaper cartoons.

Cartoons are an artistic medium that combines image and language (Wang 2021) and serve as tools for disseminating information, propagating ideas, and reflecting on socio-political events within speech community. As a form of visual news discourse, Joubert and Wasserman (2020) note that cartoons can comment on current events, criticise those in power and provoke public reaction against injustice, often employing satire or humor. Over the years, cartoons have been analyzed across a diverse range of "social scenarios" (Paramita 2018: 458) in fields such as politics, religion and sports, with political cartoons receiving the most scholarly attention (Hussein and Aljamili 2020, Asiru and Bello 2020). With the onset of the COVID-19 pandemic, a new genre – pandemic cartoons – emerged, as cartoonists sought to contribute to the fight against the virus. Those cartoons became vital tools for raising awareness, critiquing government policies, providing humor, and highlighting the challenges faced by the population.

Research on COVID-19 cartoons depicting realities during the pandemic from various countries includes Indonesia (Robingah 2020), Jordan (Hussein and Aljamili 2020), Saudi Arabia/UAE (Hameed and Afzal, 2021), Egypt (Abd El-Aal Sultan, 2021), Singapore (Marissa and Tan 2023), South Africa (Joubert and Wasserman 2020), the Philippines (Imperial, 2020), Pakistan (Alkhreshah 2020), and Nigeria (Asiru and Bello 2020; Alabi 2020). These studies highlight cartoons and comics as tools for communicating, through humor, satire, and symbolic imagery, the realities of COVID-19. They underscore the role of cartoons in mitigating psychological burdens and social tensions (Abd El-Aal Sultan 2021; Alabi 2020; Robingah, 2020; Hussein and Aljamili 2020), criticizing political leaders and corrupt practices (Imperial 2020; Asiru and Bello 2020; Hameed and Afzal, 2021), and raising awareness (Alabi 2020; Marissa and Tan 2023; Joubert and Wasserman 2020) during the pandemic. The thematic focus of these studies varies by region. For instance, Imperial (2020) and Asiru and Bello (2020) explored how cartoons in the Philippines and Nigeria highlighted governance issues and societal challenges during the pandemic. Marissa and Tan (2023), focusing on Singapore, observed how comics effectively disseminated health-related information, positioning them as tools of "graphic medicine." In South Africa, Joubert and Wasserman (2020) demonstrated how cartoons can contribute to scientific communication and help explain the virus itself.

To my knowledge, no research has been conducted to study cartoons related to COVID-19 in Côte d'Ivoire. Building on the contributions of previous studies on COVID-19, this research adopts an interdisciplinary perspective – incorporating satire, multimodality, and critical discourse—to examine the realities associated with the COVID-19 pandemic in Côte d'Ivoire through the front-page cartoons of *Gbich!* newspaper. *Gbich!*, a weekly humorous and satirical Ivorian newspaper, was established in 1999 as the first publication in Côte d'Ivoire to use humor and satire to critique the political and social ills of society (*Jeune Afrique* 2010; Glez 2012). The newspaper's front page typically includes semiotic elements such as a major headline, a cartoon occupying the central space, and an optional rectangular frame with a message labeled “Foulosophie”, which can appear in any of the four corners of the page. This study focuses specifically on the cartoons. The aim is to investigate how these cartoons contributed to the discourse surrounding COVID-19 in Côte d'Ivoire from a multimodal critical discourse perspective. The research seeks to address the following questions:

- i. How do the visual and verbal semiotic resources of the cartoons interact to depict the realities associated with the COVID-19 pandemic?
- ii. What forms of social satire are portrayed in the COVID-19 cartoons?
- iii. What power dynamics and ideologies related to the COVID-19 pandemic are represented in the cartoons?

2 Research Methods

This study employs qualitative and descriptive methods to analyze its data. Given the widespread digital presence of traditional newspapers today, the data for this study were collected from the online version of *Gbich!* newspaper, accessible at <https://gbich.net/>. During the pandemic, *Gbich!* published 14 front-page cartoons on COVID-19. These cartoons address themes such as family, prevention, misinformation, struggles against the virus, and socioeconomic and political issues. Published between March 19, 2020 (shortly after Côte d'Ivoire's first reported case), and January 6, 2022, these cartoons are thematically categorized in Table 1.

Table 1: Thematic Distribution of the Cartoons

S/N	Themes	Number
	Family	3
	Prevention	2
	Misinformation	1
	Struggles against the virus	2
	Socioeconomic challenges	5
	Sociopolitical challenges	1
	Total	14

The corpus of this study comprises six (6) front-page COVID-19 cartoons selected from the aforementioned 14. One cartoon was chosen from each thematic cluster, with purposive sampling applied to clusters containing multiple cartoons (themes 1, 2, 4, and 5), prioritising those rich in content and most relevant to the study's objectives. These six cartoons are labeled A–F for analysis. Each cartoon is examined for its linguistic and visual components using a tripartite framework that incorporates satire, multimodality, and critical discourse.

3 Theoretical Framework

As mentioned earlier, the study is underpinned by Kuiper's (1984) Perceptual Theory of Satire and Machin and Mayr's (2012) Multimodal Critical Discourse Analysis (MCDA). These two frameworks provide complementary tools for analyzing the complex and layered meanings of COVID-19 media cartoons. Their combination allows for a more comprehensive understanding of the satire's social impact and multimodal construction. Kuiper's theory reveals the intent and interpretative dynamics of satire, while MCDA unpacks the visual and textual layers that convey intricate social messages. In the context of Côte d'Ivoire's COVID-19 cartoons, this theoretical blend aids in examining the sociopolitical context (through satire theory) and the multimodal presentation (through MCDA), facilitating a thorough analysis of how the cartoons communicate and critique the pandemic's impact on Ivorian society.

3.1 Perceptual Theory of Satire

Singh (2012) defines satire as a technique used by writers to critique societal issues – such as politics, morality, or social norms – through humor, irony, exaggeration, or ridicule, with the aim of promoting behavioral change or improvement. Satire is a common feature in most editorial or political cartoons, where it humorously exposes the actions of political figures (Singh 2012). With the advent of the COVID-19 pandemic, satire has been employed in editorial cartoons to critique various occurrences related to the pandemic as they have impact on individuals, societies, and the world at large.

The Perceptual Theory of Satire, developed by Kuiper (1984), serves as a framework for explaining how readers interpret the satirical effects aimed at satire's targets (Sani et al., 2012). This theory posits that satire is a discourse requiring readers to navigate its humorous surface alongside its critical undertones. Kuiper (1984: 459) states that “[t]hree independent factors appear to be responsible for the perception of satire: a perceived intent to alter the perceiver's view of some state of affairs, a similarity of form of the satire with some other artefact, and the perceiver finding the satire humorous.” In essence, satire operates by manipulating audiences' perceptions of reality or challenging conventional views and expectations to critique individuals, institutions, or societies. As highlighted by Serafini (2010),

this variance in perception is influenced by the reader's understanding of (multimodal) texts, shaped by their background knowledge as well as sociocultural and personal experiences (Abd Aal Sultan 2021:25). This perception-based approach is particularly valuable in contexts like COVID-19 satire, as it facilitates a deeper understanding of how satirical information is comprehended and reacted to (Ogbodo et al. 2024). In this study, the Perceptual Theory of Satire is employed to identify the types of satirical depictions in the selected cartoons. The process involves identifying specific individuals, groups, events, or societal issues targeted by the satire and examining how this satire is manifested through techniques such as exaggeration, irony, parody, humor, and visual metaphors.

3.2 Multimodal Critical Discourse Analysis

Machin and Mayr (2012) describe discourse as the broader ideas shared by people about how the world operates within any society. For Fairclough (2003), discourse relates to ways of representing aspects of the material, mental, and social worlds. Critical discourse originates from Critical Linguistics (Machin and Mayr 2012), which examines how language and grammar can function as ideological tools. Critical Discourse Analysis (CDA) seeks to analyze texts such as news articles, political speeches, advertisements, and textbooks (Machin and Mayr 2012) to expose social identities and inequalities, class conflicts, cultural issues, social practices, power dynamics, and control as manifested in language (Van Dijk 1993; Wodak and Meyer 2009; Alkhresheh 2020).

Multimodal Critical Discourse Analysis (MCDA) builds upon CDA, providing a framework for analyzing media texts that combine multiple semiotic modes – such as language, images, sound, and color. It offers a structured approach to examining how these modes blend to portray representations of people and events. According to Machin and Mayr (2012: 29), its purpose is to investigate “...how semiotic choices used by speakers and authors in visual communication are able to signify broader discourses, ideas, values, identities, and sequences of activity even though these are not specifically identified.”

In cartoons, visual and linguistic semiotic resources with different affordances (Machin and Mayr 2012) work together to communicate with readers. These affordances in the selected COVID-19 cartoons are analyzed using the MCDA framework. The textual resources are examined for their lexicogrammatical features, while the visual modalities considered include participants, size, gaze, settings, objects, and pose. The analysis focuses primarily on the denotative and connotative meanings attached to these resources. At the denotative level, the events, people, places, or objects depicted in the cartoons are identified. At the connotative level, the study uncovers the ideas and values communicated through these representations.

4 Analysis and Discussion

4.1 COVID-19 and Family Life

As preventive measures to curb the pandemic, curfews and lockdowns were imposed in most parts of the world, and Côte d'Ivoire was no exception. These restrictions on movement and activities significantly impacted the structural dynamics of many families. Cartoon A, analyzed in this section, offers a glimpse into some of the realities of life at home during the COVID-19 pandemic in Côte d'Ivoire.



A

The setting is a kitchen with three participants: the husband, the wife, and their baby. The husband, positioned in the foreground with a baby tied to his back, is pounding yam with a mortar and pestle. He is burdened with household chores, including childcare, cooking, and cleaning. Meanwhile, the wife, dressed seductively, is standing in the background against the door. On the one hand, she is inviting her husband to collect a bucket and mop, and on the other, she is engaged in a phone conversation with an unseen participant.

Each participant communicates different information to the viewers. The wife, located on the left-hand side of the image and not making eye contact with the viewer, presents a “given” value. Her posture reflects an emancipated woman enjoying newfound freedom due to the lockdown. She appears happy, carefree, and indifferent to her husband’s plight. Her seductive pout further invites viewers to

admire her. In contrast, the husband, positioned on the right-hand side and making eye contact with the viewer, demands attention. His facial expression – showing exhaustion and displeasure – and his sideways glance convey his frustration with the overwhelming domestic responsibilities. His inability to soothe the crying baby, wailing “*ouinnn*” on his back, exacerbates his condition. His appearance reflects a fall from his position of authority, appealing to the viewer for sympathy.

The cartoon employs color contrasts to emphasize the themes. The kitchen is painted pink, a color often associated with femininity, which may symbolize the man’s discomfort in this traditionally “feminine” space. The wife wears vibrant shades of green, symbolizing life, energy, rebirth, and progress (Trisnayanti et al. 2021), further highlighting her empowered state. The husband, by contrast, wears red, signifying danger, while the blue cloth used to tie the baby suggests the child is likely a boy.

In her phone conversation, the wife tells her unseen friend : “*Ma copine, si je te dis, est-ce que tu peux croire? Confinement est doux dèh! Mon mari pile foutou actuellement!*” (“My dear friend, if I tell you, will you believe me? Lockdown is sweet ooo! My husband is pounding yam as I speak!”). She pauses to assign further chores to her husband, commanding: “*Chéri, tiens! Si tu finis, va laver dans la douche!*” (“Dear, take this! When you’re done, go clean the bathroom!”). The term “*Ma copine*” (my dear friend) suggests intimacy between the interlocutors. The rhetorical question “*Si je te dis, est-ce que tu vas croire?*” (if I tell you, will you believe?) emphasizes the unexpected nature of her revelation. Her exclamation “*Confinement est doux dèh!*” (Lockdown is sweet ooo!) implies that the lockdown is a welcome development for women. The use of the loanword “*dèh!*” adds humor, excitement, and local flavor to the discourse, grounding it in its cultural context. Her statement, “*Mon mari pile foutou actuellement!*” (My husband is pounding yam as I speak!), reflects a reversal in traditional gender roles and power dynamics.

The wife’s command, “*Chéri, tiens! Si tu finis, va laver dans la douche!*” (Dear, take this! When you’re done, go clean the bathroom!) further underscores the power shift within the household. By proudly sharing this development with her friend, the wife positions herself as an example of empowerment, celebrating her newfound dominance in the domestic sphere. In many traditional African families, often governed by patriarchal norms, men typically do not engage in tasks like cooking, carrying children, pounding yams, or cleaning toilets. The restrictions on movement during the lockdown forced the husband in the cartoon to assume roles traditionally assigned to women, exposing his vulnerability. His struggles with multitasking, highlighted by his facial expression, inability to soothe the baby, and awkward attempts at pounding yam, serve as visual metaphors for the strength and adaptability of women. Thus, in Cartoon A, the newspaper uses the context of the pandemic lockdown to challenge traditional gender roles, prompting readers to reflect on the often-overlooked sacrifices women make in managing household responsibilities.

4.2 COVID-19 and Preventive measures

With no known cure for the virus, prevention emerged as one of the most reliable ways to curb the spread of infections (Okpara et al. 2021). The preventive measures prescribed by the World Health Organization (WHO) included staying at home, frequent hand-washing, using alcohol-based sanitizers, wearing nose masks, and maintaining social and physical distancing (Alabi 2020). Leveraging these WHO-recommended preventive measures, *Gbich!* uses Cartoon B to educate the Ivorian population on the habits necessary to protect themselves against the virus.



B

The cartoon features five anthropomorphized participants: a nose mask, hand glove, soap, hand sanitizer, and the coronavirus. The nose mask, hand glove, soap, and hand sanitizer, all symbolic of protective measures, are portrayed with fiery and intimidating facial expressions, confronting the virus. The hand sanitizer holds a placard inscribed with the word "STOP" directed at the coronavirus on the right. This action is particularly salient, as it encapsulates the mission of these protective tools – to halt the virus's spread. The black background reinforces the authority and potency of these tools in combating the virus. Similarly, the green substance evaporating from the virus into the atmosphere signifies a loss of its strength or potency. The coronavirus, depicted in red, appears visibly frightened, further emphasizing the efficacy of these protective measures.

The phrase "*Feu sur coronavirus*" ("Fire on Coronavirus") conveys a strong and direct message. It complements the visual elements, explicitly reinforcing the idea of a rapid and destructive attack on the virus. The word "*feu*" (fire) is used metaphorically to evoke a vivid image of the virus being obliterated. This blend of verbal and visual elements can be interpreted as encouraging the target audience to adopt the depicted protective measures, promising an aggressive stance against the virus.

Another textual message, “*Le couvre-feu ne couvre rien*” (“The curfew covers nothing”), employs wordplay and metaphor to critique the curfew measure imposed by the Ivorian government during the pandemic. The French compound word *couvre-feu* (“curfew”) originates from *couvrir* (to cover), and literally translates to “cover-fire” in English. Thus, the statement “*Le couvre-feu ne couvre rien*” can be understood literally as “The cover-fire covers nothing”. This linguistic wordplay (cover-fire/covers nothing) allows for a metaphorical interpretation, implying that the curfew, as a protective measure, was ineffective and failed to achieve its intended purpose. When juxtaposed with the phrase “*Feu sur coronavirus*” (“Fire on Coronavirus”), the cartoon, while criticizing the government's curfew policy, advocates that the population adopt effective preventive measures to combat the virus. In an African context characterized by communal life, confinement at home for specific hours of the day is inadequate if genuine protective health measures are not implemented. In conclusion, *Gbich!*, through Cartoon B, employs linguistic tools such as persuasion, wordplay, metaphor, and negation, alongside visual rhetorical devices like anthropomorphism, to satirize the inefficacy of the curfew during the pandemic in Côte d'Ivoire. Simultaneously, it encourages adherence to the World Health Organization's recommended preventive measures.

4.3 COVID-19 and Misinformation

Another significant challenge accompanying the virus was the infodemic (Joubert and Wasserman 2020) – pandemic of information characterized by the proliferation of conspiracy theories, rumors, misinformation, and fake news (Mu'azu et al. 2022; Zhang et al. 2023). Consequently, while countries were striving to contain the spread of the disease, they were simultaneously battling the rapid dissemination of misleading information. The media played a pivotal role in supporting this effort, as exemplified in Cartoon C from *Gbich!*.



C

The cartoon depicts numerous human and non-human participants. The setting is a central location where people of all ages gather for leisure and relaxation. In the foreground, two lovers are seen talking and touching each other, while in the background, others are engaged in activities such as playing games (ludo, football) or rushing to catch an overcrowded public transport. The human participants represent a society carrying on with everyday life, seemingly oblivious to the health crisis surrounding them.

The non-human participants include the anthropomorphized 'coronavirus' and 'rumour', shown conversing near the foreground. The 'coronavirus', with a monstrous appearance, protruding canine teeth, and spiky edges, is depicted in red and is shown oozing black venom from its mouth. 'Rumour', sharing similar grotesque features but rendered in yellow, stands beside it. Their proximity and visual parallels suggest equality, implying that 'rumour' and 'coronavirus' are equally potent threats to society. Together, they symbolize invisible terror lurking amidst an unsuspecting populace.

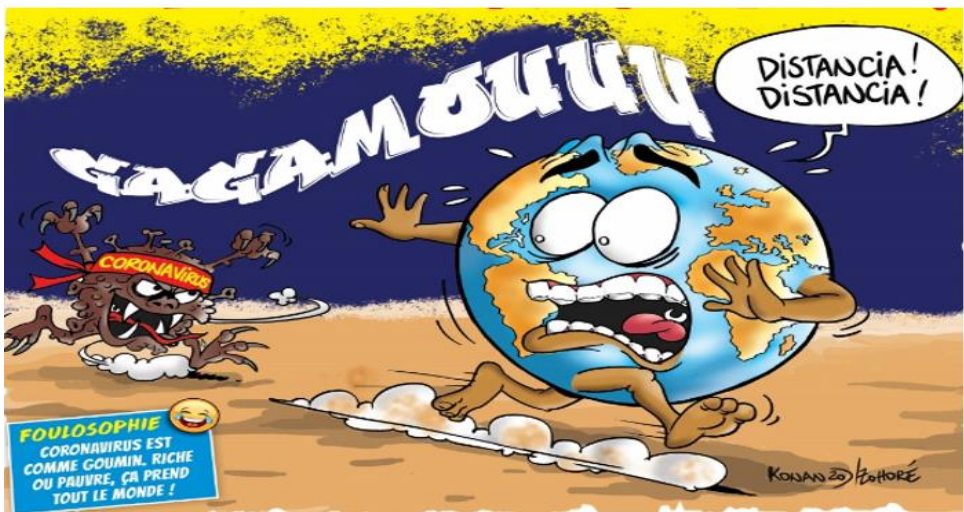
The conversation between 'coronavirus' and 'rumour' reveals their shared mission. 'Rumour' tells 'coronavirus': "COVID-19, je leur ai dit que tu n'existes pas. À toi de frapper!" (COVID-19, I told them you don't exist; now it's your turn to strike!). The mode of address, "COVID-19", signifies familiarity and collaboration between the two entities. The statement, "je leur ai dit que tu n'existes pas" (I told them you don't exist), reflects the essence of any rumour – generally understood as a statement of questionable accuracy, usually spread by word of mouth. The command, "À toi de frapper !" (It's your turn to strike!), highlights 'rumour's' role in enabling 'coronavirus' by spreading misinformation about its

existence and urging it to act swiftly. The verb “*frapper*” (‘to strike’) emphasizes the anticipated harm in an environment rife with misinformation. The grin on ‘coronavirus’ signifies its delight at the opportunity to exploit such conditions.

Through the interplay of visual and verbal elements, the cartoon underscores the dangerous synergy between misinformation and a health crisis. By blending dark humor with impactful imagery, it warns readers about the dangers of misinformation and highlights the importance of relying on “authoritative, legitimate sources of information” (Joubert and Wasserman 2020: 10).

4.4 Struggles in containing the virus

The fight against COVID-19 began at a slow pace due to the politicization of the outbreak. World powers engaged in a blame game (e.g., the U.S. vs. China) and downplayed the severity of the virus (Wang, 2021). This delayed response allowed the virus to spread unchecked and left governments worldwide struggling to devise effective containment strategies (Mu'azu et al., 2022). Cartoon D satirizes the power struggle between the virus and the global community.



D

The cartoon contains two participants, coronavirus and planet Earth, both endowed with human features and behaviors and engaged in action processes of running and speaking. Coronavirus is depicted in brown, a color evoking strength, and wears a red headband with the inscription "coronavirus" in yellow. It chases the second participant, planet Earth, portrayed as a globe with human-like limbs and exaggerated facial features. The globe appears in blue and golden brown: the blue symbolizes the Earth's water bodies, while the golden brown represents its

continents. The virus's headband, in the African context, resembles that of a guerrilla fighter, suggesting that it is waging unconventional warfare against planet Earth. The intensity of the chase, conveyed through the participants' facial expressions and the white dust beneath their limbs, underscores the immense pressure the entire world is experiencing.

The speech processes contextualize the visual message. The virus chases planet Earth with a roaring sound, “*Gagamouuu*”, while Earth flees, pleading with the virus to maintain “*Distancia! Distancia!*” (a loanword from Spanish and Portuguese). The word “*Gagamouuu*” is a playful wordplay derived from the French slang “gaga”, used to describe someone who is excessively enamored or obsessed (*Le Petit Robert*, 2020). Through this elongated and humorous expression, the virus expresses an exaggerated fondness for planet Earth, pursuing it for a potential “relationship”. Planet Earth, in turn, responds defensively, urging the virus to “maintain distance”.

The combination of verbal and visual semiotic modes in Cartoon D highlights the power struggle between a dominant force (the coronavirus) seeking a forced connection with the global community, which responds by resisting and advocating for physical distancing. This response subtly reinforces the prevailing public health narrative that maintaining physical distance is one of the most effective measures to combat the virus.

4.5 COVID-19 and Socioeconomic Challenges

The stay-at-home order had a significant negative impact, particularly on the masses. It led to hardship and suffering, forcing many to seek alternative means of survival (Alabi 2020). Cartoon E satirizes the effects of COVID-19 on the livelihoods of Ivorian citizens.



E

The cartoon depicts seven participants in a supermarket. Contrary to expectations for such a location, a woman is seen unfolding and spreading a mat; the man behind her is holding two heavy traveling bags; a girl is enjoying herself watching television as if in a living room; and a boy is asking the cashier for directions to the restroom. From their interactions, it can be inferred that these unwelcome visitors represent a family (husband, wife, and two children) who have come to observe lockdown in the supermarket. Their mode of dress suggests they belong to the lower class of society. In Côte d'Ivoire, as in other parts of Africa, supermarkets are generally frequented by the upper and middle classes, while the lower classes often shop at general markets or street stalls. Thus, the presence of this low-income family in a supermarket is highly unusual.

The security guard addresses the husband, saying: “*Vous-là! C’est quoi ça?! Il est l’heure de fermer le supermarché!*” (“You there! What is this?! It is time to close the supermarket!”). The man replies: “*On est venus se confiner ici!*” (“We have come to observe lockdown here!”). By addressing the man with “*Vous-là!*” (“You there!”), the security guard asserts his authority over him. The question “*C’est quoi ça?!*” (“What is this?!”) suggests his astonishment at the family’s actions, and the exclamation mark following the question mark reinforces his bewilderment. To indirectly assert his authority and indicate that the family needs to leave, the guard declares: “*Il est l’heure de fermer le supermarché!*” (“It is time to close the supermarket!”). However, the man’s response, “*On est venus se confiner ici!*” (“We have come to observe lockdown here!”), challenges the guard’s authority. The use of the neutral pronoun “*on*” (“we”) and the verb “*venus*” in plural

form suggest a collective decision. This implies that the man is not only speaking on behalf of his family but also representing citizens facing similar predicaments. By stating that they have come to observe lockdown in the supermarket, the man highlights their search for a place where their basic needs can be met. The boy’s incongruous question to a bewildered cashier – “*Tantie, où sont les toilettes?*” (“Auntie, where are the toilets?”)—further reinforces the family’s intention to turn the supermarket into their home. The use of the term “*tantie*” (“auntie”) creates a sense of familiarity, recreating the warmth of a family setting in the supermarket. This cartoon captures the socioeconomic impact of the pandemic on a society already grappling with poverty and economic inequality. It portrays citizens in disarray as they struggle with the effects of the lockdown and, by extension, the pandemic. The cartoon also depicts a power struggle between authorities enforcing lockdown rules and citizens who, driven by survival needs, resist these measures in indirect ways.

4.6 COVID-19 and Internal Sociopolitical Challenges

From 2020 to 2021, the pandemic disrupted the lifestyles of people already grappling with various socioeconomic and political challenges. As 2021 approached, expectations for change and improvement were high. Cartoon F captures the psychological impact of 2020 on people and their hopes as they prepared to welcome the new year, 2021.



F

Cartoon F depicts a chaotic scene in the middle of the sea aboard a boat sailing toward the year 2021. The boat serves as a metaphor for society, representing the

collective journey of people through the year of the pandemic. The participants range from animate beings to inanimate objects. Four red COVID-19 icons, symbolizing the health pandemic, are strategically positioned at the four corners of the boat. This placement underscores the omnipresent nature of the virus, leaving no escape route. The crocodile and the shark, poised to attack the boat, represent natural disasters threatening human existence.

Two armed human participants fighting each other in the boat, along with two others clinging to the boat to avoid drowning, depict internal conflicts and their deadly repercussions. Another armed young man swimming with a tube inscribed with the word “*microbe*” (a term metaphorically describing a despicable person who spreads harm, as per *Le Petit Robert 2020*), represents youth delinquency. The frightened woman and her child symbolize society's most vulnerable groups, while the wounded sailor struggling to steer the boat to its destination embodies an overwhelmed leader grappling with crisis management.

Among the inanimate objects, a ballot box floating on the water with an axe attached to it illustrates “electoral violence”, further exacerbating the dire conditions of the participants. A yellow placard bearing the year 2020, also floating in the water, provides a temporal frame for the events depicted. The phrase “*Ton maudiat*” (an Ivorian slang for “*Tu es maudit*” or “You are cursed”) is inscribed under the year 2020, labeling it a “cursed year” due to the calamities experienced. On the horizon, however, a rising sun bearing the inscription “2021” symbolizes hope for a new beginning.

In the verbal exchange, the woman skeptically asks the sailor, “*Est-ce que tu es sûr qu'on va arriver?!*” (“Are you sure we will get there?!”), casting doubt on their chances of surviving the crises surrounding them. The sailor, attempting to reassure her, replies, “*Aaah! Il reste un peu!*” (“Aaah! We are almost there!”), suggesting that the destination is near. However, the exclamation “*Aaah!*” adds an air of uncertainty to his assurance.

Through a blend of verbal and visual elements, Cartoon F highlights how the pandemic has intensified the plight of African societies already grappling with numerous challenges, including electoral violence, natural disasters, internal conflicts, youth delinquency, and poor leadership.

4.7 Discussion of Findings

Three research questions guided our analysis in this study. The first question focused on the interaction between the cartoons' visual and verbal elements to depict scenarios related to COVID-19 in Côte d'Ivoire. The study found that the linguistic elements, in the form of dialogues between participants (A, C, D, E, F) or verbal descriptions from the cartoonists (B, F), complement or explicate the message portrayed by the visual representations. This strategy, which was also observed in other studies (Alabi 2020, Hameed & Afzal 2021, Sani et al. 2021), allows for better contextualization and interpretation of events depicted in the visual modes.

Regarding the different satires expressed in the cartoons, the study revealed that during the pandemic, *Gbich!* used its medium to (i) challenge existing traditional structures and social practices (A), (ii) satirize government efforts to curb the disease (B), (iii) advocate for prevention measures (B, D), (iv) highlight the dangers of misinformation (C), (v) deride the world's impotence in confronting the virus (D), (vi) reveal the economic impact of the pandemic on citizens (E), and (vii) provide insights into the internal challenges facing sociopolitical life in Côte d'Ivoire and other African countries (F). This finding shows that the issues covered by the newspaper during the pandemic reflect both local and global discourses, impacting individuals, the country, and the world. These discourses revolve around gender roles and expectations (A), information management (C), and crisis management (B, D, E, F). The satires were expressed using a casual register manifested through informal lexis, colloquialisms, wordplay, loanwords from local languages, manipulative language, and a conversational communication style. This type of communication allows the newspaper to influence its target audience by creating the impression of belonging to the same social strata (Leitner 1980, in Machin & Mayr 2012: 42). The visual satirical tools employed by the newspaper included exaggeration, visual metaphor, symbolism, and anthropomorphism.

The virus was represented with evil-looking facial expressions and exaggerated spiky stalks around its spherical body. It was given the ability to run, talk, grin, intimidate, attack, or be scared. From a purely scientific perspective, as argued by Joubert and Wasserman (2020), viruses do not possess these traits. They explain that “there is no thought, intent, or capacity for malice on the part of the virus; it cannot be sneaky, evil, or aggressive; viruses cannot attack us or wage war against us [...] the virus does not exist to kill or harm; those are just its side effects” (Joubert and Wasserman 2020:6). The attribution of human traits to viruses is meant to instill fear, which can compel individuals to follow protective instructions (Gill and Lennon, 2022). Consequently, anthropomorphizing the coronavirus in this context makes its actions more immediate and accessible to the viewer, helping to conceptualize it as a natural enemy that must be confronted collectively (Marrissa and Tan, 2023; Joubert and Wasserman, 2020). In our corpus, other inanimate objects or abstract entities anthropomorphized include the preventive tools (B), rumors (C), and the planet Earth (D). Such depictions served as visual metaphors, highlighting their real agency and increasing their perceived efficacy (B), threat (C), or collective dire situation (D).

The third research question aimed to uncover the hidden power dynamics and ideologies expressed through the cartoons. The study revealed that the coronavirus, in its interactions with other represented participants – ordinary citizens and the world at large – was depicted as a dominant force exuding fear, hopelessness, mental illness, and intimidation, while also being a source of economic crisis. During the pandemic, citizens and global communities were portrayed as weak, subdued, hopeless, and uncertain about the future. The study further showed that through the cartoons, the newspaper conveyed ideological messages to its audience, reflecting the sociocultural context of the Ivorian speech community. The ideology

of solidarity, which emphasizes the importance of standing together in times of need to address collective challenges, was evident in cartoons F (where people were seen confronting the virus as a group), E (where a whole family defied authority to express their difficult economic situation), B (where a group of preventive tools confronted the virus), D (where the fight against the virus involved the whole world), and E and F (through the verbal use of the pronoun "on" [we] – the people). Also prominent in some cartoons was the display of power as a tool to intimidate (coronavirus vs. the world [D], and vs. the citizens [C & F]; preventive tools vs. coronavirus [B]; authority vs. the citizens [E]) or manipulate others (women vs. men [A]). In the same vein, the belief in marriage, as reflected in the sociocultural context of this study, was also advocated in cartoon (A).

5 Conclusion

This study highlighted the contribution of newspaper cartoons as a form of discursive practice in managing public health crises. It demonstrated how, through their unique style and manner of presentation, *Gbich!* used cartoons to depict sociocultural and political realities in Côte d'Ivoire and around the world during the COVID-19 pandemic. The cartoons were employed to advocate for social and behavioral change, raise awareness about the virus, influence opinions, and instill ideological inclinations reflecting the sociocultural context of the Ivorian community. These findings align with previous research, reflecting similar sociocultural challenges (Abd El-aal Sultan 2021, Alabi 2020, Robingah 2020, Hussein and Aljamili 2020), issues of misgovernance (Imperial 2020, Asiru and Bello 2020, Hameed & Afzal 2021), and advocacy efforts (Alabi 2020, Marissa and Tan 2023, Joubert & Wasserman 2020). Consistent with earlier studies, this research emphasized the significant role of newspaper cartoons as a discursive tool in addressing public health crises. From a broader perspective, this study contributed to the discourse on pandemics. It showed that the pandemic, though negative, could serve as a medium to question behaviors, attitudes, stereotypes, practices, democratic processes, and preparedness for health crises. This research is one of the few studies on cartoons in Côte d'Ivoire. It is hoped that it will raise awareness of the role of this medium of communication in shaping perceptions and advocating for behavioral change and societal reforms in Côte d'Ivoire.

Acknowledgements: The author acknowledges the Recalibrating Afrikanistik (RecAf) Project, which granted him a research fellowship to carry out this research at the University of Naples "L'Orientale" in Naples, Italy.

Bibliography

- Abd El-Aal Sultan, A. (2021). Fighting COVID-19 with fun: Multimodal discourse analysis of Egyptian coronavirus webcomics. [Online] *Cairo Studies in English*, (2): 4–24. Available from: <https://doi.org/10.21608/cse.2022.48096.1074> [Accessed: September 30th, 2023]
- Alabi, O. S. (2020). Crisis communication and coping strategies during COVID-19 pandemic: A content analysis of coronavirus cartoons and comics (CCC). *SSRN Electronic Journal*, 1–16.
- Alkhresheh, M. M. (2020). Semiological discourse analysis of the editorial cartoons of international newspapers on COVID-19. [Online] *Indian Journal of Forensic Medicine & Toxicology*, 14 (4): 6169–6179. Available from <https://doi.org/10.37506/ijfmt.v14i4.12564> [Accessed: September 12th, 2023]
- Asiru, H. T. and Bello, S. (2021). A linguistic and literary analyses study of selected cartoons on the novel Covid-19 pandemic in Nigeria. [Online] *African Identities*. 679–702. Available from <https://doi.org/10.1080/14725843.2021.1963671> [Accessed: November 13th, 2023]
- Cucinotta, D. and Vanelli, M. (2020). WHO declares COVID-19 a pandemic. [Online] *Acta Biomed*, 91 (1): 157–160. Available from <https://doi.org/10.23750/abm.v91i1.9397> [Accessed: September 10th, 2023]
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
- Gbich! Newspaper*, Nos. 1062, 1065, 1066, 1068, 1095. <https://gbich.net/> [Accessed: September 24th, 2022]
- Gill, K. A. and Lennon, H. (2022). Conformity through fear: A multimodal critical discourse analysis of COVID-19 information adverts. *CADAAD, Journal of Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, 14 (1): 22–44.
- Glez, Damien. 2012. Gbich!, un éclat de rire ivoirien. <http://www.slateafrique.com/1823/journal-gbich-coup-de-poing-mediatique>. [Accessed: September 24th, 2022]
- Hameed, A. and Afzal, N. (2021). Visualising pandemic issues: A semiotic study of contemporary Arab media cartoons on COVID-19. [Online] *Eurasian Journal of Applied Linguistics*, 7 (2): 84–102. Available from <http://dx.doi.org/10.32601/ejal.911507> [Accessed: September 10th, 2023]
- Hussein, A. T. and Aljamili, L. N. (2020). COVID-19 humor in Jordanian social media: A socio-semiotic approach. [Online] *Heliyon*, 6 (12): 1–12. Available from <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2020.e05696>. [Accessed: September 10th, 2023]
- Imperial, D. (2020). Constructing myths via art of controversy: A semiotic analysis on political cartoons. [Online] *International journal of linguistics and translation studies*, 1 (3): 81–99. Available from <https://doi.org/10.36892/ijlts.v1i3.53> [Accessed: September 10th, 2023]
- Jeune Afrique* 2010. Média : Un coup de Gbich!, <https://www.jeuneafrique.com/196733/societe/m-dias-un-coup-de-gbich/>, [Accessed: September 24th, 2022]
- Joubert, M. and Wasserman, H. (2020). Spikey blobs with evil grins: Understanding portrayals of the coronavirus in South African newspaper cartoons in relation to the public communication of science. [Online] *Journal of Science Communication* 19 (07):

- A08, 1-26. Available from <https://doi.org/10.22323/2.19070208> [Accessed: August 30th, 2023]
- Kuiper, K. (1984). The Nature of Satire. *Poetics*, 13 (6): 459–473. [Online] Available from [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(84\)90018-4](https://doi.org/10.1016/0304-422X(84)90018-4) [Accessed] July 3rd, 2022]
- Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* (2020). Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Machin, D. and Mayr, A. (2012). *How to Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. Los Angeles: Sage Publications.
- Marissa, K. L. E. and Tan, S. (2023). Communication as 'graphic medicine'. A multimodal social semiotic approach. In S. Tan and K. L. E. Marissa (eds.). *Discourses, modes, media and meaning in an era of pandemic. A multimodal discourse analysis approach*, 42–66. New York: Routledge.
- Ogbodo, Jude. N., Emmanuel C. O., Blessing E., and Emem, O. (2024). Mainstreaming and Weaponizing Satire in Nigerian Journalism Practice. *Journalism and Media* 5: 219–232. <https://doi.org/10.3390/journalmedia5010015> [Accessed: 03rd November, 2024]
- Robingah, R. (2020). Pierce's semiotics analysis on Benny's cartoons related to Covid 19 issues. [Online] *Journal of Language and Literature* 8 (1). 86–95. Available from <https://doi.org/10.35760/jll.2020.v8i1.2564> [Accessed: November 11th, 2023]
- Sani, K. A., Budiarsa, M., Laksana, I. K. D. and Simpen, I. W. (2021). Discourse structure of Covid 19 edition cartoon: Critical discourse analysis. [Online] *The International Journal of Social Sciences World TIJOSSW*, 3 (1): 51–64. Available from <https://doi.org/10.5281/zenodo.4474803>. [Accessed: September 25th, 2022]
- Singh, R. K. (2012). Humour, irony and satire in literature. *International Journal of English and Literature (IJEL)*, 3 (4): 65–72.
- Trisnayanti, Ni M. D., Pratiwi, D. P. E. and Candra, K. D. P. (2021). Discovering hidden messages in COVID-19 advertisement "Stay Home Save Lives": A semiotic analysis. [Online] *RETORIKA: Jurnal Ilmu Bahasa*, 7 (1): 25–31. Available from <https://doi.org/10.22225/jr.7.1.3137.25-31> [Accessed: September 10th, 2023]
- Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. [Online] *Discourse & Society*, 4 (2). 249–83. Available from <https://doi.org/10.1177/09579265930004002006> [Accessed: November 11th, 2023]
- Wang, Y. (2021). The metaphors and its critical analysis in COVID-19-related cartoons. [Online] *Open Journal of Modern Linguistics* 11 (4): 539–554. Available from 10.4236/ojml.2021.114041_ [Accessed: September 10th, 2023]
- Wodak, R. and Meyer, M. (2009). Critical discourse analysis: History, agenda, theory and methodology. In R. Wodak & M. Meyer (eds.). *Methods of critical discourse analysis*, 1–33. London: Sage.
- Wong, K., Man, S. and Chan, A. H. S. (2022). Subjective wellbeing and work performance among teachers in Hong Kong during the COVID-19 pandemic: Does autonomy support moderate their relationship? [Online] *Sustainability*, 14 (19) 12092: 1–14. Available from <https://doi.org/10.3390/su141912092> [Accessed: November 16th, 2023]
- World Health Organization. 2019. Coronavirus disease (COVID-19) pandemic. [https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019_](https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019) [Accessed: September 10th, 2020]
- Zhang, Y., Tan, R., Marissa, K. L. E. and Tan, S. (2023). Defamiliarise to engage the public. A multimodal study of a science video about COVID-19 on Chinese social media. In S. Tan & K. L. E. Marissa (eds.). *Discourses, modes, media and meaning in an era of pandemic. A multimodal discourse analysis approach*, 160–177. New York: Routledge.