ВИЗИЈА, ТРАНСФОРМАЦИЈА:

Утопии, дистопии и други замислени светови

Калина Малеска

ВИЗИЈА, ТРАНСФОРМАЦИЈА:
Утопии, дистопии и други замислени светови

Калина Малеска

Издавач:
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“

Уредник на издавачката дејност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“:
проф д-р Владимир Мартиновски, декан

Рецензенти:
проф. д-р Лидија Капушевска-Дракулевска
проф. д-р Румена Бужаровска

Лектура на македонски:
Сашо Костовски

Техничко уредување и дизајн на корица:
Ајнур Касо

Скопје, 2023

СОДРЖИНА

Вовед **6**

1 СВЕТОВИ СО УТОПИСКИ И ДИСТОПИСКИ ЕЛЕМЕНТИ.....8

1.1. 500 години од *Утопија* на Томас Мор: трансформација на утопистичките идеи.....9

1.2. Clones are Humans: Dystopian Elements in *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro.....14

1.3. Што останува кога скоро сè што ни е познато ќе исчезне? За *The Road (Патот)* на Кормак Мекарти.....25

1.4. Средби меѓу култури во дела што се занимаваат со климатските промени 27

1.5. Why has London's "The Minions of Midas" been a disregarded and undervalued story?.....37

2 ВЕСТЕРОС И ЕСОС: РАЗНОВИДНОСТИ ВО ОДНОС НА АДАПТАЦИЈА.....47

2.1. Harmonious Coexistence of Incongruous Worlds in *Game of Thrones*.....48

2.2. *Cripples and bastards and broken things*: Поткопување на идеологии и на биолошки детерминизам.....57

2.3. Стекнување знаење во *Игра на тронови*..... 63

2.4. Денерис: без оглед на последиците. Варис: без оглед на последиците по мене. Зошто Денерис стана толку сакан лик?..... 67

3 АЛТЕРНАТИВНИ СВЕТОВИ, АЛТЕРНАТИВНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.....69

3.1. Фокализација и прекршување на времето во избрани раскази на Бирс и на Урошевиќ....70

3.2. Има ли молк во преиспитувањето на значајните дела од македонската книжевност.....79

3.3. (Авто)цензура или отворени дискусии: Справување со навредливите термини од книжевните дела од минатото.....84

Вовед

Неодамна еден пријател ме праша што за мене е утопија. Обично, кога некој феномен ми е подобро познат, не можам да одговорам брзо – ми треба време да размислам што да издвојам од сите информации што ги памтам. Со книжевни утопии и дистопии поинтензивно се занимавам петнаесетина години и постојат десетици дефиниции и илјадници посеопфатни гледишта за тоа што е утопија, па одговорот, како и за сите комплексни феномени, е тежок и секогаш нешто ќе се пропушти. Сепак, иако одговорот во вид на некаква дефиниција е посложен, ми дојде веднаш да дадам субјективен одговор на прашањето: утопија е место каде што луѓето се слободни, неугнетени, доброволно присутни – добра основа за среќа – на пример, кафана со драги пријатели; или часови, односно мојата замисла за тоа какви треба да бидат.

Колку и да се протегаат на цело едно општество, а не само на некој ограничен простор, сите утопии се базираат на тоа како да воспостават општество во кое луѓето ќе бидат слободни и среќни. Дури и дистопиите се засноваат врз идејата да се воспостави поредок во кој сите ќе бидат еднакви, но бидејќи користат различни методи за да го постигнат тоа, методи кои најчесто се во спротивност со воспоставувањето услови за среќа, овие општества се претвораат во изрази на терор и страв.

Оваа книга се занимава со анализа на замислени светови, со утописки или дистописки елементи, во неколку литературни дела. Поделена е на три главни целини.

Првата истражува книжевни утопии и дистопии во потесната смисла на зборот, како претставување замислени општества кои во дел од политичкото уредување се поинакви од реалноста на авторите. Овој дел почнува со преглед на развојот на утопискиот жанр, кој покажува голема виталност и флексибилност, и кој покажува дека визиите за подобрување на животот се сè уште можни, а продолжува со детални анализи на неколку дистописки дела.

Втората целина се состои од неколку текстови за серијата *Игра на тронови* (и, делумно, серијата книги *Песна за мразот и огнот*), како замислен алтернативен свет кој одбива да ги дехуманизира своите ликови, за разлика од најголем дел од книгите во жанрот фантастика, ги прекршува и надминува наративните, идеолошките и другите конвенции на овој вид литература, ги поддржува општествените промени што носат поголема интегрираност, никогаш не запаѓајќи во носталгија или идеализирање.

Третата целина вклучува текстови кои преку пристапот на обработка или преку содржината на анализираните книжевни дела се занимаваат со алтернативна интерпретација на некои нивни аспекти.

И покрај тоа што оваа монографска студија го истражува феноменот на утописка/дистописка литература, овде не се вклучени некои мои статии за македонските дистопии бидејќи тоа истражување сè уште трае и, се надевам, од него ќе произлезе и посебна книга за македонската утописка и дистописка литература.

Освен во однос на истражувањето литература што се занимава со алтернативна стварност, друга заедничка нишка во оваа книга е методот на анализа. Имено, при анализа на книжевните дела тргнувам од постојните осврти, влегувајќи во дијалог со или спротивставување на претходно напишаното, како предизвик и основа на научен развој. Така, дури и кога книжевните дела што се дискутираат не спаѓаат во утопискиот жанр во построга смисла на зборот, пристапот на обработка – да се понуди алтернативно

толкување на создадениот книжевен текст – е карактеристичен за пристапот што утописките/дистописките дела го заземаат кон стварноста.

На пример, поглавјето за расказот "The Minions of Midas" на Џек Лондон дава перспектива различна од онаа на критичките осврти што постојат за овој расказ, а кои тврдат дека наративната постапка го прави овој расказ неефективен и дека тој стои во одбрана на насилните постапки на организацијата чие име е наслов на расказот. Во делот за *Игра на тронови*, наспроти досега објавените текстови во водечките американски и британски медиуми кои остро го критикуваат крајот на серијата како разочарувачки, тврдам дека крајот е одлично обмислен во согласност со идеите за кои се застапува серијата уште од самиот свој почеток.

Монографијата се состои од текстови што ја истражуваат утопијата (општ термин што често во теоријата ги вклучува и дистопиите и антиутопиите) и како феномен и како пристап. Дел од текстовите се пишувани на македонски, дел на англиски јазик, а списанијата и книгите каде што првично се објавени се наведени на крајот од книгата, во делот „Библиографски податоци за текстовите".

Насловот *Визија, трансформација* се однесува на целта на утописките размислување, не само како книжевен жанр, туку и како општествен феномен, и како човечка тенденција, и како израз на надеж. Заеднички напор е создавањето визија која некогаш (иако не секогаш) доведува и до трансформација на постојните општествени и меѓучовечки односи.

Скопје, мај 2023

К. М.

ПРВ ДЕЛ:
СВЕТОВИ СО УТОПИСКИ И ДИСТОПИСКИ ЕЛЕМЕНТИ

1.1. 500 години од *Утопија* на Томас Мор: трансформација на утопистичките идеи

Во 1516 година за првпат се појави книгата *Утопија* на Томас Мор. Иако и претходно постојат дела што се занимаваат со идејата за создавање совршено општество, од кои веројатно најпознатиот пример е Платоновата *Држава*, појавата на утопистичкиот жанр се поврзува токму со делото на Мор, коешто и му го даде името на овој жанр.

Едно од честите прашања што се поставуваа во последниве две децении во однос на утопиите е дали е дојден крајот на утопијата. Ова прашање се однесува не само на литературниот жанр познат под тоа име, туку и на политичката и општествената ангажираност на интелектуалците и на сите граѓани да се стремат кон подобро општество. И двата аспекти се поврзани со идеи што доминираа при крајот на минатиот век, а чиј најистакнат пример, или барем еден од најистакнатите, е Франсис Фукујама со својата теза за „крајот на историјата“ во неговата статија „Крајот на историјата?“ (1989). Објаснувајќи ја својата теза, Фукујама вели дека се соочуваме со „крајната точка на идеолошката еволуција на човештвото и со универзализација на западната либерална демократија како конечна форма на владеење“ (Fukuyama 1989: 4).

Доколку либералната демократија се смета за постигнат врв во напорите за создавање совршено општество, тогаш логично би следело дека и утописките визии, во филозофијата или во книжевноста, би завршиле. Но, овој есеј, низ кус историски преглед, ќе се обиде да покаже дека ова не е случај, и дека жанрот *утопија* е флексибилен и приспособлив на историските промени, а современите утописки книжевни дела укажуваат токму на теза поинаква од онаа на Фукујама – имено, дека сè уште не постои и не е ниту на повидок крајот на историјата зашто има уште многу простор за трансформации и подобрувања на човековите општества низ светот и во книжевните дела.

Мор ја пишува *Утопија* за да ги исправи неправдите (Carey, 1999: 38) на општеството во коешто живеел – доцниот петнаесетти и раниот шеснаесетти век – што е очигледно и од структурата на книгата; имено, првиот дел ја опишува сиромаштијата и тешкиот живот во Англија во тоа време, додека вториот е опис на многу поидеална заедница во која живеат здрави и среќни луѓе. Иако постојат многубројни дискусии во однос на тоа дали Мор сериозно ги промовира сите идеи од своето дело, со оглед на тоа што во својот живот искажувал поинакви ставови, останува фактот дека совршеното општество во *Утопија* е опишано темелно и на иновативен начин. Земајќи го предвид тогаш доминантниот поглед на светот, според кој хиерархиската поставеност на кралот, феудалните господари и најмногубројните крајно сиромашни селани е природна, идеите на Мор за свет во кој живеат граѓани кои се еднакви, работат ист број часови, имаат обезбедена храна и облека, се револуционерни.

Во кој степен утопистичките дела што се појавуваат по урнек на Моровата книга во текот на вековите до денес ги задржуваат елементите на *Утопија*? Доколку премногу се отклонат од основните елементи што го карактеризираат ова дело – дали сè уште ќе може да се вбројат во утопискиот жанр? За да се одговорат овие прашања, важно е да се наведат основните елементи на *Утопија*: описот на идеалното општество е раскажан од Рафаел Хидлодеј, современик на Мор. Според раскажувањата, додека престојувал во Утопија, Хидлодеј разговарал со граѓани кои му служеле како водичи што му го објаснувале начинот на животот во Утопија. Ова се значајни елементи зашто во најголем број утописки дела, сè до дваесеттиот век, тие остануваат непроменети: човек од сегашноста на авторот на некаков начин стигнува до земја во која е создаден идеален општествен поредок, а тамошните жители му ги опишуваат нивните обичаи. Во таа смисла, раскажувачот е најчесто дојденец од „нашиот“ свет, а не жител на утопистичкото

општество.

Во Утопија нема приватна сопственост, нема кражби бидејќи животниот стандард е ист за сите, па затоа куќите се отклучени, сите работат шест часа дневно, не се пие алкохол, луѓето во слободно време се занимаваат со слушање предавања или уредување на градините, сите јадат заедно во големи сали, нема блискост меѓу родителите и децата со што се елиминира фаворизирањето, децата од многудетните семејства може да се испратат на грижа во семејства без деца, не се цени златото и среброто, постои нега за болните иако тешко болните се поттикнуваат да извршат самоубиство за да не бидат товар за општеството и да не живеат во болка, жителите на Утопија се стремат да не водат војни.

Едно од основните прашања што ги поставува Мор, а кои се провлекуваат низ утопиите сите овие пет века од појавата на *Утопија* е прашањето како да се создадат луѓе кои доброволно ќе ја прифатат меѓусебната еднаквост по цена на откажување од слободната волја и ќе прифатат униформен начин на однесување. Мор го решава ова прашање, според Џ. К. Дејвис (2010), со надминување на натпреварувачкиот дух. „Голем дел од трансформацијата лежи врз отфрлањето на секаква прилика за триумф. Што е уште поважно, заедничката сопственост ги елиминира сите можности луѓето да се фалат со големо приватно богатство“ (J. C. Davis, 2010: 42). Описот што го дава Хидлодеј за *Утопија*, врз основа на неговото патување, за време на кое наишол на овој дотогаш непознат остров, е општествено уредување на едно општество чија идеја потекнува од човечката желба за подобрување на светот.

Тешките услови за живот во средниот век, но и во времето на ренесансата, ја поттикнале желбата за изнаоѓање на подобро општествено уредување, но истовремено го откриле и песимизмот, односно сомнежот дека општеството, онакво какво што е, може да се подобри. Тоа е индиректно видливо во утопиите што се појавуваат во првите два века по објавувањето на *Утопија* на Мор, во кои можно е да постои совршено општество само на некое друго, замислено место. Со други зборови, овој период кај авторите не е видлива верба во можноста да се подобри животот во познатото опкружување, туку се надеваат на поидеален живот на некоја друга географска локација. Според Никол Пол, „иако географските утопии/патеписните утопии од овој период се блиски до тогашните наративи на истражувачите, освојувачите и трговците, тие исто така ги проектираат и старите идеали за рајот во други светови“ (Pohl, 2010: 55).

Рајот може да се наоѓа среде Тихиот Океан, како што е во *Нова Атлантида* (објавена 1627 година) на Френсис Бејкон, којашто ја следи познатата шема на случајно откривање на град во океанот во кој сè е подобро уредено отколку во татковината на авторот. *Нова Атлантида* се смета и за првата научна утопија, со што е предвесник на блиската врска меѓу научната фантастика и утопијата што најмногу доаѓа до израз во дваесеттиот век. Во случајот на *The Blazing World* (објавен 1666) од Маргарет Кавендиш, светот од кој се воодушевува авторката се наоѓа на место во друга димензија, таинствено поврзано со нашиот свет некаде во близина на Северниот Пол. Веројатно едно од најпознатите дела од овој вид е *Гуливеровите патувања* (1726) на Џонатан Свифт, во кое при последното патување, Гулливер пристигнува во земјата на Хуинамите (на англиски, постојат неколку верзии на изговор на *Houyhnhnms*), раса на рационални коњи кои живеат во слога, братство и меѓусебна почит, како што му раскажуваат домаќините. Овој свет е навидум совршен бидејќи од него се елиминирани негативните аспекти на светот во кој живеел Свифт: војните, болестите, сиромаштијата, парите, алкохолот.

Некаде при крајот на осумнаесеттиот и почетокот на деветнаесеттиот век во утопистичките дела се рефлектираат и сменетите начини на размислување: развојот на науката и на идеите придонесува до зголемена надеж дека светот може да се смени

кон подобро. Со таа идеја започнува и ерата на утопиите што се случуваат не на друго место, туку во нашиот свет, во иднината (во англиското јазично подрачје нарекувани и *euchronia*) во која е постигнат таков напредок што луѓето живеат среќно и задоволно.

Меѓу првите утопии од овој вид е *Годината 2440* (објавена 1771) на Луј-Себастијан Мерсие. Шемата што ја воспоставува Мерсие и која ја следат и многу подоцнежни утопии е следнава: нараторот кој е современик на авторот, на некаков начин (низ спиење, со временска машина или некаква таинствена порта) стигнува во иднината, каде што, слично како во утопиите од претходните векови, го пречекуваат жителите спремни да му го објаснат општествениот поредок во нивната земја. Утописките елементи кај Мерсие се гледаат во тоа што нема сиромаштија, луѓето не се суетни ниту лакоми, сите се грижат за општото добро, а не за сопствените интереси, а градовите се чисти, со широки улици, додека облеката на сите е слична и никој не се истакнува ниту по облеката, ниту по богатството.

Слична шема користат и Едвард Белами и Вилијам Морис. Во *Looking Backwards* (1888) на Белами, нараторот од 1887 година се буди во 2000 година, а неговиот домаќин му објаснува како се трансформирала Америка. Во утопијата на Белами веќе нема сиромаштија, сите се вработени и сите добиваат еднаков дел од профитот. Морис, пак, во својата утописка визија *News from Nowhere* (1890), во која нараторот се буди неколку стотини години во иднината, опишува свет во кој цивилизацијата е напуштена во прилог на приближување на човештвото до природата: луѓето таму се секогаш љубезни, добро расположени, весели – нема сиромаштија, но нема ни напредок, ни индустријализација, а сите работат не од обврска, туку од задоволство.

Х. Џ. Велс со голем дел од своите романи – од кои можеби најпознат е *Временска машина* (1895) – е пример за преодот меѓу овој вид совршени општества во иднината и застрашувачки општества кои се именуваат со зборот дистопија (или антиутопија – овие термини некогаш се користат како синоними, иако сè поголем број теоретичари прават дистинкција меѓу нив), мрачни визии на иднината, во кои е воспоставен тоталитарен режим и владее страв и песимизам.

Иако бројот на дистописки дела е голем, најмногу спомнувани во книжевната теорија и критика и најчесто поврзувани со подемот на фашизмот и сталинизмот се *Ние* (1924) на Евгениј Замјатин, *Храбар нов свет* (1932) на Алдос Хаксли и *Илјада деветстотини осумдесет и четврта* (1949) на Џорџ Орвел. Иако овие три романи често се спомнуваат во заеднички контекст, разликите меѓу нив се големи: додека, на пример, Хаксли искажува страв од преголемиот либерализам и развојот на потрошувачкото општество во Америка, стравот на Орвел е насочен кон негативните последици од воспоставувањето тоталитарни режими и одземање на слободата на луѓето.

Причините за трансформацијата на желбата за совршено општество во страв од совршеното општество се многубројни, а главно се должат на историските и политичките случувања во првата половина на дваесеттиот век, пред сè двете светски војни, што доведува и до целосна промена на структурата на утопиите, ако го земеме поимот „утопија“ како општ термин за сите видови утопии – и утопии, и дистопии, и другите поджанрови. Имено, место современик и сограѓанин на авторот/ката кој патува на некое друго место или во друго време, дистопиите за свој протагонист имаат граѓанин од самото дистописко општество. Најчесто протагонистот и не знае ништо или знае многу малку за тоа како изгледал светот пред да биде воспоставено општеството во кое живее.

Додека во првата половина на дваесеттиот век доминираат дистопиите, во седумдесеттите се појавува пресврт, со неколку познати утописки романи напишани од автори со идеи блиски до феминизмот и Новата левица. Во овој контекст може да се спомене романот *The Dispossessed* на Урсула ле Гвин, *Woman on the Edge of Time* на Марџ

Пирси, *The Female Man* на Џоана Рас итн. Романот на Ле Гвин, на пример, се одвива на двојниот систем планети Урас и Анарес, при што следбениците на револуционерот Одо емигрирале на Анарес и изградиле совршено општество. Иако во романот доминира научнофантастичниот елемент, на едно посимболично ниво се забележуваат врски со политичката ситуација во светот од сегашноста на Ле Гвин, којашто авторката остро ја критикува, истовремено изразувајќи и уверување дека може да се воспостави, ако не совршено, тогаш секако подобро општество.

Поинтензивните сомнежи во опстанокот на утопијата се изразуваат во следните децении, а утопистичкиот жанр се трансформира, според некои критичари дури и до непрепознатливост. Денес, во рамките на критичките дискусии за утопиите, постојат многу дилеми за тоа дали постапокалиптичните визии кои не зборуваат за создавање совршено општество воопшто би припаѓале во жанрот утопии (како што се *Патот*, 2006 на Кормак Мекарти или филмовите *The Day After Tomorrow*, 2004; *I am Legend,* 2007, и голем број други) или книгите и филмовите во кои дејството се случува во иднината, но сменет е само некој аспект од светот (на пример, да спомнам само два од многубројните, *Малцински извештај* на Филип К. Дик или *Никогаш не ме напуштај* од Казуо Ишигуро).

Со други зборови, прашањето е колку и кои утописки/дистописки елементи треба да има едно дело за да се вброи во категоријата утопии. Ако категоријата е премногу флексибилна и широка, и може да го вклучи секое дело со некаква замисла за создавање подобар простор, дури и кога настаните се случуваат во сегашноста, или може да го вклучи секое научнофантастично дело, без оглед дали зборува за напор кон создавање совршено општество – тогаш категоризацијата би ја изгубила својата смисла. Ако е прекрута, тогаш тука би припаѓале само *Утопија* на Мор и уште неколку дела што се многу слични на неа. Особено се истакнува фактот што во поновите книги и филмови не се забележува таква посветеност на идејата за создавање едно целосно совршено општество, во вид на модел, како што е *Утопија*.

И покрај сомнежите дека утопијата дошла до својот крај, сепак, како што истакнува Новица Петровиќ, неодамнешната студија на Фредрик Џејмисон *Archaeologies of the Future* покажува дека има „гласови во политичката левица сè уште посветени на спротивставување на тврдењата дека утописките соништа се политички бескорисни“ (2014: 655). Многубројните најнови истражувања (D. Milošević, M. Ćuk, A. Johns, N. Petrović, A. Dodeman, M. Živković) на современите романи и теориски студии поврзани со утописки идеи укажуваат на тоа дека токму спротивното е случај.

Кенет Ромер (2010) ја дава својата работна дефиниција за тоа што е книжевна утопија: „детален наративен опис на замислена култура – фиктивно дело што го поканува читателот преку ликовите да искуси алтернативна реалност што ја критикува неговата/нејзината реалност со отворање интелектуални и емоционални простори што ги охрабруваат читателите да ги гледаат реалностите и потенцијалите на нивните култури на нови начини“ (Roemer, 2010: 79).

Животот на нашата планета овозможува плодна почва за уште многу години утопистичко размислување. Ако ја земеме предвид дефиницијата на Ромер, утопиите што не се дадени како конечен модел за структурирање на совршено општество, туку се наративен опис на замислена култура отворена кон постојано вклучување нови промени (делата на Ле Гвин, Пирси или Рас, често анализирани и од феминистички аспект); постапокалиптичните книги и филмови кои ја критикуваат нашата реалност преку предупредување на можната катастрофална иднина ако не го измениме сегашното опустошување на планетата, а некогаш вклучуваат и елементи на екологија (романите на Барбара Кингсолвер, Амитав Гош, К. С. Робинсон); книгите и филмовите кои отвораат дискусии за потенцијални клонирања или систем на казнување на злосторниците пред

да го извршат злосторството (*Никогаш не ме напуштај* или *Малцински извештај*) – иако не даваат модел на совршена и среќна иднина, сепак спаѓаат во утопистичката литература: го покануваат читателот да искуси алтернативна реалност, како што вели Ромер, со отворање интелектуални и емоционални простори што ги охрабруваат читателите да ги гледаат реалностите и потенцијалите на нивните култури на нови начини, односно ги насочуваат размислувањата на читателите и гледачите кон создавање подобра иднина.

Референци:

Carey, John. *The Faber Book of Utopias*. London: Faber and Faber, 2000.

Ćuk, Maja. "*Godina potopa:* preispitivanje vrednosti kroz biblijske mitove u prozi Margaret Etvud". *Jezik, književnost, vrednosti: Zbornik radova*. Ed. by Vesna Lopčić i Biljana Mišić Ilić. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2013. 315-323.

Claeys, Gregory, ed. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge University Press, 2010.

Davis, J. C. "Thomas More's *Utopia*: sources, legacy and interpretation". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Claeys. Cambridge University Press, 2010. 28-50.

Dodeman, André. "Trimming the Edges of Meaning in Margaret Atwood's Latest Dystopian Novels, *Oryx and Crake* (2003) and *The Year of the Flood* (2009).

Fukuyama, Francis. "The End of History?" *The National Interest* 16, 1989. 3-18.

Jameson, Fredric. *Archeologies of the Future*. Verso, 2005.

Johns, Alessa. "Feminism and utopianism". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Claeys. Cambridge University Press, 2010. 174-199.

Lopčić, Vesna i Biljana Mišić Ilić, eds. *Jezik, književnost, vrednosti: Zbornik radova*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2013.

Lopčić, Vesna i Biljana Mišić Ilić, eds. *Jezik, književnost, margiznalizacija knji*ževna *istraživanja: Zbornik radova*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2014.

Milošević, Danica. "Marginzlizacija žena u romanu *Čovek praznih šaka* Ursule Legvin". *Jezik, književnost, marginalizacija knji*ževna *istraživanja: Zbornik radova*. Ed. by Vesna Lopčić i Biljana Mišić Ilić. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 2014. 539-548.

More, Thomas. *Utopia*. London: Penguin Classics, 2003.

Paunović, Zoran, ed. *English Language and Literature Studies: Embracing Edges: ELLSEE Proceedings*. Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2014.

Petrović, Novica. "The End of Utopia? Not just yet, it would Appear". *English Language and Literature Studies: Embracing Edges: ELLSEE Proceedings*. Ed. by Zoran Paunović. Belgrad: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2014. 655-660.

Pohl, Nicole. "Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Claeys. Cambridge University Press, 2010. 51-78.

Roemer, Kenneth M. "Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Claeys. Cambridge University Press, 2010. 79-106.

Živković, Milan. "Language and Literature Synthesis: The Phenomenon of Dystopian Lanugage". Ed. by Zoran Paunović. Belgrad: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2014. 661-672.

1.2 Clones are Humans: Dystopian Elements in *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro

Introduction, research objectives and methodology

Establishing one's identity through memory in a world that does not recognize either that person's identity or their memory is a theme substantially explored in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* (first published in 2005). Various aspects of identity, memory, loss, trauma and lack of resistance have therefore been examined and discussed by critics (Teo 2014; Matović 2017; Kakutani 2015) in regard to this and other novels by Ishiguro.

Although *Never Let Me Go* does include certain utopian elements, most notably the fact that its protagonists are clones, most critics do not categorize it as belonging in the utopian (or more specifically dystopian) genre[1]. The reason for this is that the novel is concerned with human experience as we know it, and does not portray a future world in which the landscape has greatly been altered in comparison to the one that exists in the present, but rather portrays an alternative reality which largely resembles the present, with a single, yet essential, difference from our own world. Consequently, its dystopian elements have seldom been discussed. Indeed, *Never Let Me Go* is not, strictly speaking, a dystopian novel in the tradition of dystopian narratives that focus on political issues of totalitarian societies and their power and control over people's private lives. Yet, dystopian elements are an essential part of the novel. This research paper explores and aims to identify and foreground the dystopian elements of *Never Let Me Go* in the context of identity, memory and lack of resistance, since the connection with the dystopian tradition may shed light on these aspects, as well as on a recurring question in regard to the novel: why do the clones seem to accept their destiny without opposing it.

There is a deep paradox in the setting and characters in *Never Let Me Go*. In the description of their life in the boarding school, the Hailsham students seem privileged – the narrator Kathy H. herself assumes that others see her as coming "from Hailsham or one of the other privileged estates" (Ishiguro 2006: 4); in her article "Sealed in a World That's Not as It Seems" in *The New York Times*, Kakutani claims that at first sight, the Hailsham students seem "like any other group of privileged boarding school students" (2005). How does Ishiguro manage to make this group of students, the protagonists of his novel, seem privileged despite the fact that they represent precisely an unprivileged group of people – clones whose only purpose is to provide organs for other people and whose lives therefore end by their mid-thirties at the latest, in most cases even before they reach thirty? Why have they failed to show resistance to their position and fate? What are the implications of the technological development on the world created in the novel?

These are some of the questions that this research aims to explore in the context of the novel. The thesis that this paper attempts to examine and substantiate is that *Never Let Me Go* contains numerous dystopian elements – even if they are not foregrounded – which can contribute further to the understanding of the themes of identity, memory and lack of resistance. The following aspects will be analysed: (1) the isolation of the clones from the rest of society because of lack of opportunities for social mobility; (2) the human nature of the clones through their attempt to assert their existence and their quest for identity by means of individual and collective memory; (3) the consequences of technological progress in the world established in the novel. Each of these aspects will be discussed in the context of various utopian narratives in order to examine whether *Never Let Me Go* can be placed in the utopian tradition; and, if so, how may the utopian elements provide insight into the mentioned themes of identity, memory and lack of resistance. Previous research on the novel will be placed in the context of the specific aspects discussed.

Lack of social mobility: isolation of the clones from the rest of society

The narrator of *Never Let Me Go* is Kathy H., who describes herself as a thirty-one-year-old carer. What exactly is a carer is not so clearly explained in the beginning of the novel, but gradually readers come to realize that she looks after organ donors. The story is set in an alternative England in the late 1990s, the time in which Kathy starts her story. Soon enough, however, she goes back in time in order to explain how she ended up in her present situation. Her memory of the Hailsham boarding school slowly reveals that Kathy, as well as the donors she looks after, are clones. This is not explicitly revealed to Kathy and her friends, and it is hinted at only through the fragments of Kathy's memories, which eventually compose the larger picture from the disunited pieces scattered through the narrative.

The clones are completely separated from the rest of the people in the society, resembling a distinct social class in a hierarchical class division. This is presented in the novel with great subtlety, and the difference between people and clones "is brought into question by Kathy's narrative, whose strategies prevent us from establishing strict boundaries between *us* and *them*" (Matović 2017: 42). However subtly presented, the distinction does exist, and this kind of a division between various groups in the society of the novel's world has its predecessors both in reality and in the utopian tradition. To relate it to previous utopian visions, it can be underlined that this kind of a division is one of the two opposite poles of utopian imagination in terms of what would make a society function successfully: on the one hand are societies in which everyone is equal, and on the other, societies in which there is strict class distinction.

The former are represented by utopias such as Thomas More's *Utopia* or Edward Bellamy's *Looking Backwards*, in which all people are equal, have access to the same resources, the working day is the same for all, everyone takes turn in jobs that are difficult. On the other hand, certain utopian works are based on the idea of a strict class division: in Plato's *Republic*, people belong to one of the three categories (four, including the slaves): Rulers, Auxiliaries and Workers. This is a society with no social mobility since each category has a role to fulfill, and is only a piece of the mechanism that contributes to the existence of the state. Such strict class distinction is also present in H. G. Wells's *The Time Machine* and *The First Men on the Moon*, and is especially highlighted in the dystopias of the twentieth century. In Aldous Huxley's *Brave New World*, the separate classes: Alphas, Betas, Gammas, Deltas and Epsilons are even created through genetic manipulation, as the D.H.C. explains to the students arriving in the Hatchery (Huxley 2006: 6). Thus, each class has inherently different physical and mental abilities concomitant to the work they are supposed to perform in society, which makes it virtually impossible for them to move from one class to another. Such an impossibility to transfer to another category of citizens, in this case women, is also present in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*, although not by genetic manipulation, but by the laws of society. All women in the novel are marked by the colour of their attire, and are therefore easy to spot – a convenient device for the government to control their movement.

Never Let Me Go is certainly in line with this latter tradition of class division. The story is told from the perspective of a clone, and it is clear from the beginning that there is no social mobility in the society of the novel, no transference from the category of clones to the world of the other people (in the novel, the other people refers to those who are not clones). Similarly, as in *Brave New World*, this is established through genetic engineering. The clones have been created from the genes of other people. This fact itself establishes from the outset such an insurmountable difference that whatever the clones do or achieve, they can never belong to the world of the other people. No amount of education, invested effort or the artistic work they are dedicated to can alter this situation, since the difference is already prescribed in their genes. This seems to be accepted by the clones themselves, since they have been taught from young age to know and recognize the fact that in their twenties they would become organ donors.

The stark distance between the two categories becomes obvious in many scenes in the novel. In the very beginning, Kathy H. says that even though she has been a carer for over eleven years, "they want me to go on for another eight months", and just a little later she comments on the fact that "they've been pleased with my work" (Ishiguro 2006: 3) and therefore let her choose donors. "They", as it is later revealed, are the people who are not clones. "They" are the ones who have the power and the authority to make decisions; Kathy and her fellow clones are the ones who obey and implement the decisions, and who never have the power to decide. Later, through her happy memories of her life in Hailsham – one of several boarding schools for clones throughout the country – with the other students, especially her best friends Tommy and Ruth, what seems as a usual opposition between teachers (called *guardians*) and students is presented. However, the fact that the guardians can leave Hailsham and go to their private lives after the classes, whereas the students have nowhere else to go, do not have families and are not allowed to leave Hailsham, establishes the great gap between the guardians and the students. This is not simply a difference between those who teach and those who are taught; it is a difference between those who have freedom and choice, and those who exist only to serve others.

In several scenes, when they go on a journey to look for Ruth's "possible" (the person she was cloned from), they comment on the behaviour of the people from the outside world, which betrays lack of understanding of how it functions, as M. John Harrison notes: "The clones look at the society that made them, failing to understand its simplest social and economic structures" (2005). This contributes to the understanding of why the clones cannot rebel – namely, they only know how their own closed world functions and, before traveling outside of the cottages, they had not been in touch with the outside world. Therefore, they do not have a reference point against which to measure how desperate their situation is.

Another visible reminder that the clones are distinct from the rest of society and cannot belong to it is the over-emphasised concern for their health, which is a motive also present in *The Handmaid's Tale*, and for much the same reasons: they have a task to perform in society. In *The Handmaid's Tale*, Offred and the other handmaids are taken to medical examination once a month to check if they are healthy and can bear children, since bearing children for society is the only purpose in their life, as prescribed by the Republic of Gilead. Additionally, they have to eat only healthy food: "Healthy food. You have to get your vitamins and minerals, said Aunt Lydia coyly. You must be a worthy vessel. No coffee or tea, though, no alcohol" (Atwood 2017: 74). The Hailsham students are not tasked to bear children, but just as in Atwood's novel, their life has only one purpose in the society, and in their case, it is to provide healthy organs. Therefore, similarly as in *The Handmaid's Tale*, Kathy and her friends in Hailsham "had to have some form of medical almost every week" (Ishiguro 2006: 13). And similarly, they were not permitted to smoke or do anything that would harm their health. It is ironic that while the guardians and doctors at Hailsham show great concern for the students' health, which makes them parent-like figures to the parentless children, their motive for doing so is purely to deliver healthy organs to clients who would potentially need those organs. This makes the whole overprotection and exaggerated concern for the students' health seem only a business investment: in this sense, the guardians belong to the class of people that are able to act, while the students are dehumanised as they belong to a class of objects to be purchased in an exchange of goods.

The discrepancy between these two classes eliminates all opportunities for social mobility – thus, the clones are forever trapped in the class they belong to, without any possibility of avoiding early death. There is a deep paradox at the heart of this division: the enormous gap between the two classes is never explicit in the novel, it is something readers can infer from the overall text, whereas the situation seems to be exactly the opposite. Namely, the novel foregrounds the closeness of the guardians and students, such as in the scenes when Miss Lucy comforts young Tommy about his bad drawing, or the long and interesting discussions with Mr. Roger who "as usual, was making us [the students] laugh and laugh" (ibid.: 32). The torturer-victim relation is

much more subtly presented than in most dystopias, such as George Orwell's *Nineteen Eighty Four* or *The Handmaid's Tale*; the friendly guardians who encourage the students to do well in their education are accomplices in the system that dooms them to death, as Kathy and Tommy find out more than ten years after leaving Hailsham.

The difference between the clones and the people "from outside" is striking in the contact with Madame, who twice a year arrives in Hailsham to select the children's best artistic works for her Gallery. Madame is the only person who "wouldn't talk to us and kept us at a distance with her chilly look" (ibid.: 32), as Kathy remembers in one of the fragmented accounts about her childhood in Hailsham. Although in regard to outer appearance, the clones look like anyone else, Ruth believes that Madame is afraid of them. To test this assumption, several children unexpectedly surround Madame during one of her visits, and Kathy then realises, to her own horror, that Madame was indeed afraid of them "in the same way someone might be afraid of spiders" (ibid.: 35).

The main difference between the outside people and the clones – the fact that all of the clones are sterile – comes to light in the episode when Madame accidently sees Kathy dancing with a pillow in her hands singing the lyrics of the song "Never Let Me Go" that plays on the tape. Kathy remembers that at that point she didn't know yet that she could not have children, but she admits that the episode deeply upset her, and "although I wasn't to find out its real meaning until years later, I think I sensed, even then, some deeper significance to it" (ibid.: 70).

Another emphatic scene that foregrounds the isolation and powerlessness of the clones is the one near the end of the novel when Kathy and Tommy, after Ruth's death, visit Miss Emily hoping to be able to defer Tommy's fourth donation. During Miss Emily's explanations about the closing of Hailsham it becomes clear that the only battle between the humans in regard to the clones was whether the clones should have been be told of their fate during their early childhood, or later, when they were supposed to give their first donation. There had never been any discussions about the ethics behind that practice, or ideas to alter it or preferably stop it, and thus protect the children. Kathy and the other clones have never had the opportunity to make any decisions about their own life and death, which undeniably marks them as the underprivileged class.

The nature of humans, the nature of clones

The nature of humans is one of the focal points in utopias. "The aim of all utopias, to a greater or lesser extent, is to eliminate real people," John Carey says, explaining that the reason for this is that "[i]n a utopia real people cannot exist, for the very obvious reason that real people are what constitute the world that we know, and it is that world that every utopia is designed to replace" (Carey 1999: xii). Then he illustrates this point with many utopian works in which the human character has been greatly altered. Louis-Sébastien Mercier's taxpayers, who happily and willingly give their money to the state because they are unselfish and concerned much more with the public good rather than with the individual good are typical in this regard, as Carey points out (ibid.: 160). Bringing the human nature to a certain extreme continues in dystopias as well, although clearly, dystopias strive to show the opposite: the negative sides of humans become much more prominent there. Thus, in Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Atwood's *The Handmaid's Tale*, the representatives of the governing structure torment those who may pose potential threat. In *Nineteen Eighty-Four*, the members of the Thought Police physically torture Winston Smith without any trace of remorse because he has tried to join The Brotherhood against Big Brother. In *The Handmaid's Tale*, cruelty is unleashed and empathy is almost completely eliminated among those in power – the Commanders and their Wives – and the reader witnesses how they do not hesitate to completely dehumanise Offred and the other handmaids. This aspect, so central to the majority of utopian novels, is represented in *Never Let Me Go* with great complexity and intricacy,

so that neither the clones nor the other humans are recognizably different from the people of our world. In fact, the human identity of the clones, their memories, apprehension, love, sadness are so much like the human identity familiar to the people of the contemporary world that perhaps this is one of the main reasons why *Never Let Me Go* has seldom been discussed in the context of dystopian fiction. However, raising questions about what constitutes human identity and exploring the nature of clones in this context place the novel in the dystopian tradition.

Kathy and her fellow students resemble much more the people familiar to us than most characters (other than the protagonists) in utopian fiction. Yet, they do share some specific traits with characters from several dystopias that had spent their youth in a time before the dystopian society was established; and they also have certain traits as a consequence of their circumstances, which is also the case with other utopian characters.

The Hailsham children have experiences and characteristics comparable to those of the people of today rather than characteristics more typically found in utopias, such as Mercier's taxpayers or Atwood's fanatics. Kathy remembers an event at the time she was about eight, when Ruth, acting as a leader of a group of several girls that Ruth calls the secret guards, claimed that some of the guardians made a plan to abduct their favourite guardian Miss Geraldine. This childish game goes on for some time and the girls soon act as if it is true although they are at least vaguely aware that it is imaginary, just as is the case with most games of children of that age. Kathy also remembers another event from the time they were about twelve: a few girls were watching the boys playing football and making fun of Tommy. Tommy had frequent tantrums because of that, which made the boys mock him even more. The boy's bullying of Tommy and Tommy's tantrums, Ruth's laughter at what the boys were doing and her statement that it's cruel but it's Tommy's own fault because "[i]f he learnt to keep his cool, they'd leave him alone" (Ishiguro 2006: 10), Laura's comic imitation of the others children's facial expressions, as well as Kathy's concern about Tommy because she likes him – are all part of growing up together in any boarding school. Later, as they grow older, the fact that Kathy and Ruth are so different brings their close relationship in several crises, typical of the teenage years. Kathy is more introspective and more careful not to hurt other people's feelings, whereas Ruth has a strong desire to be popular. The tensions between become more frequent additionally due to the fact that they both like Tommy. As they grow older, however, move to the cottages at the age of eighteen, they become more mature and a calmer atmosphere predominates. Here, Tommy finally dedicates himself to drawing the small, densely detailed imaginary animals, which become an important part of his identity in his life in the cottages and after. Discussing memory of Hailsham in the novel, Yugin Teo points out that the creation of Hailsham and a few other institutions "brought ethical questions about cloning to the fore" (2014: 76) because they were different from the terrible conditions in which the clones had been raised in the alternative history of England from the middle of the twentieth century on. Hailsham "encouraged the students to produce their own works of art, and then exhibited these works to influential people around the country, insisting that the clones were in all aspects fully human" (ibid.: 76). As Teo and the novel itself show, all relations, quarrels, desires, talents of the clones are recognizable human.

The human identity of the clones also comes to light when compared to the humans in a few dystopian novels. It is significant that Kathy is similar only to those characters that had spent their youth in a time before the dystopian society was established, such as Winston Smith and Offred, and, in fact, there is a very strong resemblance between these three characters in several aspects. *Nineteen Eighty Four* and *The Handmaid's Tale* take place in the near future, and the dictatorial societies they live in were established at a time when the protagonists were younger (Winston was a child, Offred was just a few years younger than she is in the opening of the novel), so they both have memories of the life before. Having no family and no friends, they desperately want to share with someone, with a person who hopefully thinks like them, their perspective that something is wrong with the society they live in. Winston starts writing a diary at a risk to his life, while Offred,

as the end of the novel reveals, has taped her story secretly. The "someone" they both address their stories to is not a person they know, it is simply a hope that a likeminded soul will somehow find their testimonies, and this gives them comfort that their lives are not meaningless.

Similarly, Kathy tells her story to someone; it appears that she talks to a person directly, to another carer, but that person never responds in the course of the novel, so it can be concluded that Kathy most probably imagines she is talking to someone, hoping, just like Winston and Offred, that a likeminded soul will hear her, which would give comfort to her life that is soon to end. Her address to the unidentified person comes in fragments: "I know carers, working now, who are just as good and don't get half the credit. If you're one of them, I can understand how you might get resentful [...]" (Ishiguro 2006: 4), Kathy says at the beginning of the story. Later, talking about the collections the children made at Hailsham from the things they bought with tokens, Kathy addresses her potential listener: "I don't know if you had 'collections' where you were" (ibid.: 38). These statements compose only a small part of the sentences in which Kathy remembers her past, but they are significant because they clearly show that she wants to make her presence felt, recognized by someone else, which would confirm her identity. The person addressed is not known although statements such as "I don't know how it was where you were, but at Hailsham [...] (ibid.: 13)" indicate her wish that the person listening to her would also be a clone, like herself, raised in a similar boarding school. If someone knows her story, she feels her memories would go on, and not be lost along with her upcoming death. This is also the case with Winston Smith, who wonders who he is writing the diary for and tries to find an answer: "For the future, for the unborn" (Orwell 1989: 9); and with Offred, who attaches herself to the message carved in the cupboard by a previous handmaid, because they both share the hatred towards the regime even if they have never met, which shows that the story she tapes can likewise be a message sent into the future and received by someone who can understand. This similarity between Kathy, Winston Smith and Offred of sharing their stories and perceptions is certainly a strong indication of the link of *Never Let Me Go* to the previous dystopian tradition.

The third point about the nature of humans is related to how human behaviour is shaped by circumstances. In utopias such as More's *Utopia* or Atwood's *The Handmaid's Tale*, the continuation of human species is important and, in the case of Atwood's novel, the rapidly declining birth rate is in fact the reason for the establishment of the Republic of Gilead. In such societies the authorities practice utmost control to pairing off male and female members of society, and reproduction is seen as the only reason for having sexual intercourse.

It is understandable, then, that among a group of people who are created solely for the purpose of organ donations and whose reproduction abilities have therefore been eliminated, free sex is practiced. This is contrary to the above mentioned (and many other) utopias, in which free sex is sanctioned, precisely because of the different circumstances. Relationships in *Never Let Me Go* are not meant to be meaningful, long lasting or strong. While the clones are in Hailsham or the cottages, they are free from a relatively young age to engage in sexual intercourse with various partners. This has eliminated the notions of faithfulness or jealousy. Thus, while Kathy seems to be in love with Tommy throughout the novel, she also loves Ruth as her best friend, and does not seem to mind, or at least never recognizes explicitly, the sexual relationship between Tommy and Ruth. It is completely normal to everyone in Hailsham and the cottages that once Tommy and Ruth break their relation, Tommy and Kathy will become partners, and none of them are concerned about ethical issues usually attached to intimate relationships. This aspect is convincing in the described circumstances in which they grow, and may be compared to *Brave New World*, where, similarly, free sex is practiced without any of the recognisable "moral" constraints, since reproduction takes place in laboratories and not through intercourse, and the standard is so high that people are interested in satisfying their various desires rather than limiting themselves to only one partner.

Many narratives in the utopian tradition describe transformed human nature, whether for better or for worse; while in *Never Let Me Go* the clones have identity that is deeply human rather

than transformed despite their genetic transformation. Yet, Isiguro's novel is equally focused on exploring the human nature, just as other utopias, through the attention to the relations between people/clones, sharing memories with potential listeners and examining the dependence of human behaviour on circumstances. The comparison with characters from other dystopian works, such as Winston Smith and Offred, are especially relevant for this point because they display that human nature cannot easily be destroyed even under difficult circumstances. "It's about the steady erosion of hope. It's about repressing what you know, which is that in this life people fail one another, grow old and fall to pieces. It's about knowing that while you must keep calm, keeping calm won't change a thing" (Harrison 2005). Both *Nineteen Eighty-Four* and *The Handmaid's Tale* are predominantly about erosion of hope (*Nineteen Eighty-Four* even ends with utter hopelessness), about how people fail one another and fall to pieces (Winston and Julia), and about the futility of staying calm (Winston and Offred). This shows that although Harrison does not refer to other utopian works in the article "Clone alone", his statement certainly reveals how closely the novel is related to the above-mentioned characters from dystopian fiction.

New, technologically developed world

Technology is certainly one of the most recurring and most prominent elements of utopian fiction, which is understandable taking into consideration that their setting is the future. According to Vieira, "scientific and technological progress which, instead of impelling humanity to prosper, has sometimes been instrumental in the establishment of dictatorships" (2010: 18) is one of the ideas that are frequently encountered in dystopian discourse. The frightening consequences of technological advancement are strikingly evident in the artificial production of five grades of human beings in the hatcheries of *Brave New World* – they are all clones from a limited number of eggs. Huxley's dislike of technology is also visible in the ironic reference to Henry Ford's legacy of mass production, which makes the clones of the future call the notion of their supreme being "our Ford" (based on "our Lord"), as well as in the sexual promiscuity which is enabled by the mass production of contraceptives, an aspect that is clearly meant to have negative connotations in Huxley's novel.

Fear from technological development is not unique to Huxley. Exploring various works of science fiction and dystopia, Evie Kendal has noticed that "while there is great potential for utopian sf to promote balanced discussion of the ramifications of technological development on society, at present its use predominantly favors a socially conservative political agenda" (2015: 90). She illustrates this through discussing *Brave New World*, Mary Shelley's *Frankenstein* and Andrew Niccol's *Gattaca*, which exist "both as philosophical thought experiments and as socially conservative, technophobic cautionary tales" (Kendal 2015: 90), in the context of bioethics debates. In *Nineteen Eighty-Four*, technology is used to crush human freedom and privacy through the use of telescreens, and in the last few years this fear of technology, so prominent in dystopian fiction, is also emphasised in numerous dystopian films.

Never Let Me Go departs from this characteristic aspect. Rather than cautioning about technological development, it actually cautions about fear of technological development. Its clones are not a threat to society, they are not the frightening ramifications of technological progress. On the contrary, they are the victims of the human technophobic views. They have been created through advancements made by scientists in the areas of medicine and technology in order to promote human recovery from illnesses or injuries. A consequence of this advancement in science, however, is the creation of human beings – as the novel makes it clear that the clones are deeply and undeniably human. Fearing the clones as unethical results of technology, the society has isolated them and, as the end of the novel reveals, has gradually closed down the schools such as Hailsham, that provided better conditions for raising them. This is explained by Miss Emily, one of the guardians in Haisham, whom Kathy and Tommy visit in order to ask for deferral of Tommy's

fourth donation, as mentioned before.

The closing of Hailsham and similar schools was based on a scandal connected likewise with fear of technological development. A scientist named James Morningdale experimented with creating enhanced physical and mental abilities among children, and his work was banned when this was discovered. "It's one thing to create students, such as yourselves, for the donation programme. But a generation of created children who'd take their place in society? Children demonstrably *superior* to the rest of us? Oh no. That frightened people." (Ishiguro 2006: 263). The irony of these words is lost not only to Tommy and Kathy, but even to the speaker – Miss Emily. The people's technophobia, as demonstrated although not understood by any of the characters participating in the conversion, is profoundly hypocritical: people fear technological development when it seems to threaten them, but is perfectly acceptable when it creates normal humans who can be sacrificed in case of need. Neither Miss Emily nor Tommy and Kathy see the unethical dimension in this, but instead focus on the unethical dimension of the fact that Hailsham and other similar boarding schools were closed as a result of fear from medical advancements. Miss Emily even goes on to say how dedicated she and Marie-Claude (the woman the children used to call "Madam") were in trying to sustain Hailsham.

Miss Emily reveals her fear of technology by justifying the fact that Marie-Claude was afraid of the children and assuring them that she was on their side. "'Is she afraid of you? We're *all* afraid of you. I myself had to fight back my dread of you all almost every day I was at Hailsham. There were times I'd look down at you all from my study window and I'd feel such revulsion…'" (ibid.: 269). How unfounded and prejudiced this statement is can be concluded from the fact that the children look and behave exactly as any other children, so Miss Emily's and Marie-Claude's fear is based only on the awareness that they are clones, not on any characteristics that make them different or threatening. There is an even greater irony in the explanation of Marie-Claude about why she cried when she saw Kathy as a child holding a pillow and dancing, and how she interpreted the dancing.

> […] When I watched you dancing that day, I saw something else. I saw a new world coming rapidly. More scientific, efficient, yes. More cures for the old sicknesses. Very good. But a harsh, cruel world. And I saw a little girl, her eyes tightly closed, holding to her breast the old kind world, one that she knew in her heart could not remain, and she was holding it and pleading, never to let her go. That is what I saw' […]
>
> Then she came forward until she was only a step or two from us. 'Your stories this evening, they touched me too.' She looked now to Tommy, then back at me. 'Poor creatures. I wish I could help you. But now you're by yourselves. (ibid.: 272)

The irony is stark and yet may escape detection since Kathy as a narrator does not seem to notice it, in spite of the fact that she is exceptionally intelligent and sensitive. This aspect of Kathy's character is also discussed by Sarah Kerr, who points out that the voice that Ishiguro has given to Kathy "is a feat of imaginative sympathy and technique. He works out intricate ways of showing her naïveté, her liabilities as an interpreter of what she sees, but also her deductive smarts, her sensitivity to pain and her need for affection. She has a capacity to grow and love that is heroic under the circumstances" (Kerr 2005). But even the much more experienced Marie-Claude is unable to interpret some of the things she sees.

Talking about the scientific, efficient, but cruel world, Marie-Claude does not recognize the fact that the cruelty is not due to the scientific development, but to the way that development is abused by herself and the people like her. She does not see herself as responsible for the fact that the clones are kept for organs, although she is a direct participant in that practice. There are no indications that Marie-Claude manipulates Kathy and Tommy or that she is trying to justify

herself. She is simply unaware of her guilt, and constructs an essentially nonexistent dichotomy between *older, less scientific, good world* and *newer, more scientific, harsh world* – which would make her feel as only a powerless innocent survivor in a world shaped by greater powers. This is also supported by the fact that, as she says, she feels sorry for them, and wishes she could help them, as if nothing depended on her. Her perception is so twisted that she interprets Kathy's holding of the pillow as attachment to the *old and kind* world, which is virtually impossible since Kathy, being a clone, is a representative of a *new and kind* world, a combination not recognised by either Miss Emily or by Marie-Claude.

How much all the characters understand only the narrow aspects of the story, the ones most directly related to them, and fail to grasp the larger picture of the outrageous use of clones can be seen in the comments they all make about Miss Lucy, who tried to reveal to the children what their future was going to be like. This is considered too idealistic by Miss Emily, who believes that by not telling anything to the children at Hailsham, the guardians managed to protect them and give them happiness. After the conversation, Tommy says that, according to him, Miss Lucy was right, not Miss Emily, which suggests that there is no option of changing what awaits them; the only option can be between being informed and not being informed of the outcome.

These discussions with the guardian and Marie-Claude in the final part of the novel greatly resemble a typical utopian characteristic: almost all utopias include characters that arrive in a new world, where there is a host, who is an insider and therefore has a much better perception of the functioning of the world, and introduces them to the society they are in. Hythloday in *Utopia* and Julian West in *Looking Backwards* are but two examples of travelers greeted by a host who explains the ways of the utopian society they arrive in. In many dystopias, this tradition continues although somewhat altered: the character who knows there is something wrong with society encounters someone who, in one way or another, is involved in the way that society functions: the Savage in *Brave New World* has an encounter with Mustapha Mond, Resident World Controller of Western Europe; Winston Smith has encounters with O'Brian, high member of the Inner Party; Offred has a chance to speak to the Commander, a high member of the governing structures of the Republic of Gilead. Tommy and Kathy visit Miss Emily and Marie-Claude asking for explanations, which undeniably the latter in the position of oppressors. In *Never Let Me Go*, the role of Miss Emily and Marie-Claude is much more ambiguous and much more difficult to determine. They were guardians and were treating the children with great care, and are kind to the adult Kathy and Tommy. There is no obvious torture, no demand for obedience, no threats. Yet, if compared to such conversations that reveal knowledge of the system in other dystopias, the role of Miss Emily and Marie-Claude becomes more obvious, and their words of concern, empathy or kindness cannot completely cover their role as oppressors and accomplices in the discriminatory system.

Conclusion

Facing the death of her closest friends and her own impending death, Kathy H. remembers her childhood, questions her actions in an attempt to make sense of her life and understand her and her friends' place in the world. She develops her identity in the interaction with the various characters in Hailsham and in the cottages, as well as with the doners she cares for, and through her memory of her past life, she comes to simultaneously construct and recognise this identity. These themes are in the focus both of the novel itself and of the criticism that discusses the novel.

This research demonstrates that placing *Never Let Me Go* in the utopian tradition points out additional ways in which the novel and its themes of memory and identity can be perceived. Analysing the nature of clones in the context of the frequent utopian theme of the nature of humans has shown that the clones are no different from the humans: that they have the same concerns, the same complex inter-human relations, that they establish their identity in the interactions with other people around them and through remembering past events and trying to grasp their meaning

and share them with a likeminded person.

On the other hand, their specific circumstances place them in a position in which they are unable to act as other humans. They have been created as a separate group to serve as a repository of organs, and are therefore a class that politically, socially and genetically has been placed in a position of being underprivileged.

The aspect of isolation may shed light on the question raised in some of the previous research of the novel about why the clones do not rebel against the situation they are in. In his article "Positive feedback", Mullan refers to an earlier column in which he wrote that *Never Let Me Go* "is made compelling by its characters' compliance with their fate"; and adds that "[s]everal readers have strenuously questioned the willingness of the 'students' and in particular the narrator, Kathy H, to cooperate with those who would exploit and finally kill them" (Mullan 2006). Putting the novel in the context of utopian tradition can contribute to providing a possible explanation of the characters' passivity that has perplexed many readers. It shows that the lack of social mobility, extensively discussed in may utopian works, makes it virtually impossible for individual clones to rebel. The only way they can oppose the authorities is if they develop awareness of their position and organise a common front against the practice of organ donation. However, as Winston Smith explains the paradoxical situation of the proles, "*[u]ntil they become conscious they will never rebel, and until after they have rebelled they cannot become conscious*" (Orwell 1989: 74). The clones likewise are not yet aware that they can change the situation.

This is mostly seen in the two situations related to the conversation with Miss Emily and Marie-Claude. First, Kathy and Tommy regret the fact that Hailsham no longer operates because it is linked to their happy childhood memories, without understanding that the purpose of its founding is ethically deeply wrong. Second, Tommy's main conclusion from this same conversation is that Miss Lucy was right for wanting to tell them the truth (that they are clones) and Miss Emily was wrong for hiding it. In this context, neither Tommy nor Kathy even mention how horrifying the practice of using them for organs is. The comparison with dystopian novels makes it clear that the clones could not have opposed their fate. It also makes it clear that the kind and caring guardians are in fact the oppressors.

In light of these two aspects, it can also be argued that the ending is deeply pessimistic, although it is sometimes interpreted as containing a sense of hope: "Kathy's yearning for her past to return to her, and her wish to be reunited with Tommy, represents a painful yearning and a sense of hope that brings a spiritual element to the novel's final moments" (Teo, 2014: 141). Despite the spiritual element, there is no indication that there will be any improvement for the clones. Lonely after Tommy's death, Kathy stands in a desolate place somewhere in Norfolk, half closing her eyes and imagining that "this was the spot where everything I'd ever lost since my childhood had washed up, and I was now standing here in front of it, and if I waited long enough, a tiny figure would appear on the horizon across the field, and gradually get larger until I'd seen it was Tommy, he'd wave, maybe even call" (Ishiguro, 2006: 287-8). Her sadness is the sadness of a person struggling to come to terms with personal loss, and there does not seem to be any hope of repairing the social injustice inflicted on the clones.

References

Atwood, M. (2017). *The handmaid's tale*. Toronto: McClelland & Stewart.

Bellamy, E. (1982). *Looking backward 2000-1887*. London: Penguin.

Carey, J. (ed.) (2000). *The Faber book of utopias*. London: Faber and Faber.

Claeys, G. (ed.) (2010). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harrison, M J. (2005). Clone alone. *The Guardian* [Online] 26 February. Available from: https://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/bookerprize2005.bookerprize [Accessed: August 8th, 2018]

Huxley, A. (2006). *Brave new world*. New York: Harper Perennial.

Ishiguro, K. (2006). *Never let me go*. New York: Vintage.

Kakutani, M. (2005). Sealed in a world that's not as it seems. *The New York Times* [Online] April 4th. Available from: https://www.nytimes.com/2005/04/04/books/sealed-in-a-world-thats-not-as-it-seems.html [Accessed: August 8th, 2018]

Kendal. E. (2015). Utopian visions of 'making people': Science fiction and debates on cloning, ectogenesis, genetic engineering, and genetic discrimination. In P. Stapleton and A. Byers (eds.). *Biopolitics and utopia: An interdisciplinary reader*, 89–117. New York: Palgrave Macmillan.

Kerr, S. (2005). 'Never let me go': When they were orphans. *The New York Times* [Online] April 17th. Available from: https://www.nytimes.com/2005/04/17/books/review/never-let-me-go-when-they-were-orphans.html [Accessed: August 8th, 2018].

Matović, T. (2017). The ethics of loss in Kazuo Ishiguros' *Never let me go*. In M. Bekar, K. Maleska and N. Stojanovska-Ilievska (eds.). *Proceedings of the ESIDRP international conference: English studies at the interface of disciplines: Research and practice*, 37–48. Skopje: Blaze Koneski Faculty of Philology, UKIM,

More, T. *Utopia*. Translated by Paul Turner. London: Penguin.

Mullan, J. (2006). Positive feedback. *The Guardian* [Online] April 1st. Available from: https://www.theguardian.com/books/2006/apr/01/kazuoishiguro [Accessed: August 8th, 2018]

Orwell, G. (1989). *Nineteen eighty four*. London: Penguin.

Teo, Y. (2014). *Kazuo Ishiguro and memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Vieira, F. (2010). The concept of utopia. In G. Claeys (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*, 3–27. Cambridge: Cambridge University Press.

Wells, H. G. (2003). *The First Men in the Moon*. London: Penguin.

Wells, H. G. (1984). *The Time Machine*. New York: Bantam Classics.

1.3 Што останува кога скоро сè што ни е познато ќе исчезне? За *The Road (Патот)* на Кормак Мекарти

Највпечатливиот аспект на постапокалиптичниот роман *The Road* (Патот) (2006) на Кормак Мекарти не е толку глобалното изумирање на живиот свет, ни пустошот на пејзажот низ кој поминува патот од насловот на книгата што го изодуваат човекот и детето, едни од последните живи суштества на Земјата. Највпечатливиот аспект е контрастот меѓу целосната глобална опустошеност, од една, и топлината на разговорите меѓу човекот и детето, од друга страна.

Патот е мрачен, страшен роман. Со ноќи во потполн, неприкосновен мрак. Со денови кои се сиви, темни, студени, со перманентни облаци кои никогаш и никаде не ги пропуштаат зраците на сонцето. Тоа е резултат на некој апокалиптичен настан што се случил десетина години пред дејството раскажано во романот, а на кој повремено се навраќа главниот лик во своите сеќавања. Апокалиптичниот настан кој донел смрт на животните и растенијата и неколкунеделни пожари во градовите, останува неименуван.

„Во што ќе се претвориме кога природата и живите суштества од животинскиот и растителниот свет, толку интимно поврзани со нашата човечка еволутивна и културна историја, ќе исчезнат или неповратно ќе се сменат?“ (Fetherston 100), прашува Рејчел Федерстон во еден свој есеј за еколошки постхуманизам.

Слично прашање се провлекува и низ *Патот*: во што се претвораат оној мал број преживеани луѓе кога целиот жив свет околу нив е исчезнат? Најизвесниот исход е дека хуманоста ќе исчезне, дека за да преживеат, ќе напаѓаат пред да бидат нападнати, ќе убиваат пред да бидат убиени. Но, Патот остава можност за избор. Човекот и детето се обидуваат да преживеат без да убиваат во свет што не нуди услови за опстанок. Сите човечки желби, амбиции, активности и потреби им се екстремно редуцирани, освен меѓусебната љубов и блискост. Тоа се гледа во сите разговори меѓу човекот и детето.

„Тато, може нешто да те прашам?
Да. Се разбира.
Што ќе правиш ако умрам?
Ако умреш, ќе сакам и јас да умрам.
За да можеш да бидеш со мене?
Да, за да можам да бидам со тебе.
Океј.“ (McCarthy 7).

Овие искрени разговори имаат ефект на шок и светлина во едноличната сива и мачна атмосфера на пустиот асфалтен пат и умрените дрвја наоколу, меѓу кои се движат човекот и детето во обид да се сокријат од евентуално преживеаните агресивни банди.

Сите разговори и прашања на детето верно ја одразуваат неговата приближно деветгодишна возраст, на која детето сè уште верува во добрина и алтруизам и покрај големите трауми и смртта со кои е опкружено. Но, ова не е наивно прикажано: детето е често преплашено, а вредностите кои ги негува, особено неизмерната желба да им помогне на другите, се резултат и на воспитувањето, а не само на вродените особини.

Човекот и детето се постојано прегладнети иако човекот внимателно ја распределува храната на која понекогаш, ретко, ќе наидат – конзерви со сушено овошје или грав, сите со одамна поминат рок, но единствен извор на калории што им го спасува животот. Кога случајно ќе најдат затворена лименка газиран пијалак, исто така со одамна поминат рок, човекот му ја дава на детето:

„Што е ова, тато?

Нешто интересно. За тебе.
Што е?
Седни. Пробај.
[...]
Супер е, тато, рече.
Да, супер е.
Напиј се и ти, тато.
Сакам ти да го испиеш.
Напиј се и ти.“ (13).

Ваков дијалог се повторува секогаш кога седнуваат нешто да јадат. Таткото секогаш се обидува да му даде на детето повеќе од храната, а детето никогаш не дозволува да му биде дадено повеќе од половина, инсистирајќи и таткото да изеде ист дел.

Оваа љубов и грижа се директно спротивставени на многу почестиот и поверојатен начин на однесување во време на целосен недостиг на храна: бандите од кои човекот и детето се кријат меѓу мртвите дрвја ги убиваат и јадат луѓето на кои наидуваат. Детето го знае ова и му изгледа пострашно да се претвори во човекојадец отколку да умре, а таткото постојано го уверува дека тие двајца се „носители на огнот“ – метафора што детето ја поврзува со добрината – и дека никогаш нема да станат канибали. И навистина, оваа идеја и вредност е целосно интегрирана во карактерот на детето. Тоа му дава конзерва од нивните минимални резерви храна на еден старец на патот, а го тера таткото да му даде храна дури и на еден човек кој претходно се обидува да ги ограби.

Сепак, *Патот* на Мекарти не е наивна визија за тоа во што ќе се претвориме кога сè што ни е препознатливо ќе биде уништено. Најизвесниот исход е дека крајот на ресурсите ќе значи и крај на солидарноста и емпатијата, и доминација на безмилосната борба за опстанок. Но, дури и сред такви услови постои избор: љубовта и алтруизмот се возможни, дури и кога им штетат на шансите за живот.

Во *Илјада деветстотини осумдесет и четврта* на Орвел, протагонистот Винстон Смит во еден момент се сеќава како, кога бил дете и немале ништо за јадење, мајка му силно ја гушнала неговата помала сестра, која веќе умирала од глад, иако оваа постапка ништо не сменила – не го ублажила гладот, ниту ја спречила смртта. Но, размислува Винстон, за мајка ми, „ако некоја постапка е неефективна, со тоа не станува безначајна. Ако сакаш некого, го сакаш, и кога немаш што друго да му дадеш, му даваш љубов“ (Orwell 172). Тоа е во основа идејата и на Патот – добрината на детето и љубовта меѓу таткото и детето може да се неефективни за опстанок, но тоа не може да ги направи безначајни.

Користена литература

Fetherston, Rachel. “Evolving a New, Ecological Posthumanism: An Ecocritical Comparison of Michel Houellebecq’s *Le Particules élémentaires* and Margaret Atwood’s *MaddAddam* Trilogy”. *Ethical Futures and Global Science Fiction*, eds. Zachary Kendal, Aisling Smith, Giulia Champion, Andrew Milner. Palgrave Macmillan, 2020.

McCarthy, Cormac. *The Road*. Vintage, 2006.

George Orwell. *Nineteen Eighty Four*. London: Penguin, 1998.

1.4 Средби меѓу култури во дела што се занимаваат со климатските промени

Вовед

Истражувачите кои ги истражуваат климатските промени потенцираат дека треба да бидеме вознемирени поради нив и нивното очекувано разорно влијание врз животот на Земјата. Како што последиците од климатските промени стануваат сè позначајни во светот, напорите за подигнување на свеста за нив, исто така, стануваат сè позначајни.

Двете приказни што се анализираат во овој труд, романот *Forty Signs of Rain* од Ким Стенли Робинсон и филмот *The Day After Tomorrow* во режија на Роланд Емерих - интересно и двата објавени/емитувани во истата 2004 година, се фокусираат на климатските промени што се предмет и на научните истражувања на оваа тема кои се спроведуваат и пред и во годините по овие фиктивни приказни. Една од највпечатливите карактеристики во наративите за глобалното затоплување е средбата меѓу различни култури, како аспект на транснационалноста, бидејќи „глобален" навистина упатува на тоа дека проблемот ги надминува границите и го засега целото население во светот. *Forty Signs of Rain* и *The Day After Tomorrow* се фокусираат на прашања поврзани со животната средина и предупредуваат на опасностите од климатските промени што се случуваат последниве децении, а кои се една од најголемите закани со кои се соочил светот.

Во овој труд посочувам дека наративите кои се занимаваат со климатските промени сугерираат, експлицитно или имплицитно, дека ублажувањето на последиците од овој феномен бара не само научен одговор, туку и промени во политичките системи на земјите кои се во голема мера одговорни за глобалното затоплување. Имено, она што е специфично и заедничко за овие наративи е тоа што воведуваат перспективи на различни култури. Ова важи не само за романот и филмот што ги дискутирам во овој текст, туку и за нефикциските дела засновани на истражување на климатската криза и животната средина, како што се *This Changes Everything: Capitalism vs. Climate* на Наоми Клајн или *The Great Derrangement* на Амитав Гош и други. Во овој труд се фокусирам на средбите меѓу различни култури, како и на политичкото прашање на спротивставување на капитализмот – со оглед на тоа дека овие два аспекта не се само неизбежно присутни во приказните за глобално затоплување, туку и цврсто се поврзани.

Не е случајно што и романот и филмот кои се во фокусот на овој текст му припаѓаат на жанрот научна фантастика, во помал или поголем степен. Ова не е исклучиво поврзано со избраните дела, туку е специфична карактеристика на климатската фикција. Имајќи предвид дека климатските промени се еден од најголемите предизвици на денешниот свет, а за справување со нив е потребно визионерско размислување, научната фантастика се чини дека е адекватен жанр за адресирање на оваа тема. Ова го посочува Ендрју Милнер, како и, од друга перспектива, Гош. Во својот есеј "Eutopia, Dystopia and Climate Change", Милнер пишува дека научната фантастика „е примарен механизам - можеби примарниот механизам со кој нашата култура ја замислува својата можна иднина, и позитивна, и негативна" (Milner 2020: 77).

Гош се осврнува на фактот што климатските промени ретко биле тема во литературата или книжевната критика, па дури и фикцијата што се занимава со тоа „речиси по дефиниција сериозните книжевни списанија не ја сфаќаат сериозно: самото спомнување на темата често е доволно за еден роман или расказ да се тргне настрана како припадник на жанрот научна фантастика" (Ghosh 2016: 7). Гош ја оспорува оваа идеја давајќи примери на романи, меѓу кои и од жанрот научна фантастика, кои зборуваат за климатските

промени и кои, иако не се многубројни, ги стават во преден план важните еколошки аспекти, а со тоа сведочат за фактот дека научната фантастика е исто така жанр што треба да биде сфатен сериозно.

Овој труд ги споредува избраниот роман и филм, различни во многу погледи, извлекувајќи неколку заеднички аспекти што се однесуваат конкретно на тоа како во нив се третираат климатските промени: како тие ги земаат предвид научните истражувања и како привлекуваат внимание на важноста на справувањето со овој проблем. Во однос на теоретската рамка, трудот главно упатува на истражувањата презентирани во теоретските дела на Клајн и Гош, бидејќи истражувањата на овие автори ги стават во преден план некои од основните аспекти на климатските промени во денешниот свет и помагаат во идентификувањето на овие аспекти во избраните дела. Овој труд ги согледува и анализира гледиштата што овие дела ги застапуваат во однос на тоа што предизвикува зголемено ниво на емисија на стаклени гасови, кои се последиците од ваквото зголемување, и какви можни пристапи постојат за справување со оваа закана.

The Anthropocene

Forty Signs of Rain и *The Day After Tomorrow*, без оглед на разликите во однос на нивниот пристап кон карактеризацијата на ликовите или кон заплетот, се засноваат на неколку дихотомии: грижата за животната средина наспроти капиталистичкиот профит, научници наспроти политичари, алтруизам и споделување знаење со другите наспроти себичност. Во случајот со филмот на Емерих, бинарните опозиции се многу понагласени и постои прилично симплифицирана поделба меѓу позитивните ликови кои се загрижени за промените во животната средина и ги поддржуваат научните истражувања за справување со нив, од една страна, и ликовите прикажани во понегативно светло, кои главно се занимаваат со економски напредок, од друга страна.

Она што особено се нагласува во студиите за промените во животната средина е поимот *антропоцен*, „еден од најдискутираните и најприфатените концепти во академската јавност денес, најмногу во еколошките хуманистички науки“ (Bartosch 2019: 1). Иако генерално се однесува на периодот на изразено влијание на луѓето врз климата на Земјата, и конкретно на фактот што глобалното затоплување е предизвикано, барем до одреден степен, од луѓето, сепак поимот антропоцен вклучува посложени и контрадикторни импликации. Во смисла на влијанието на човештвото врз природата, тоа се однесува на фактот што климатските промени се неизбежно поврзани не само со природата, бидејќи климата е природен феномен, туку и со културата и политиката, бидејќи тие играат голема улога во климатските промени.

Земајќи го предвид човечкото влијание врз промените во животната средина, и фиктивните и научните дела се потпираат на сознанието дека човештвото има одговорност да ги ублажи последиците, и ако не дејствуваме сега за да барем го забавиме или да го спречиме глобалното затоплување, наскоро ќе биде предоцна да се спречат негативните исходи. Научната проценка во 2007 година, според Колингс, „се појави приближно во исто време со документарниот филм на Ал Гор, *An Inconvenient Truth*, и го потврди широко распространетото чувство дека ако не дејствуваме наскоро за да ги спречиме емисиите на стаклени гасови, најлошите ефекти од климатските промени би можеле да бидат навистина страшни – што ќе стане очигледно во следните неколку децении“ (Collings 2014: 9). Така, во 2007 година се чинеше дека ситуацијата ќе се влоши на долг рок, а не во блиска иднина, но ова набрзо се покажа како погрешна проценка, како што пишува Колингс, бидејќи само неколку години подоцна стана јасно дека топењето на

мразот во поларните области ќе дојде многу порано. Слично, проценките за топењето на поларните мразови во блиска иднина се дадени на почетокот на *The Day After Tomorrow*, кои набргу се покажуваат како премногу оптимистички, бидејќи, всушност, опасноста пристигнува во рок од само неколку дена од моментот на нивното објавување. Во почетокот на својата книга, Клајн цитира извештај од 2014 година на Американското здружение за унапредување на науката, во кое се наведува дека, според повеќето студии, емисиите на стаклени гасови доведуваат до зголемување на температурата и пораст на нивото на морето, што може да има сериозни последици: „Во тој момент, дури и ако не додадеме дополнителен CO_2 во атмосферата, потенцијално незапирливи процеси веќе се одвиваат“ (цитирано во Klein 2014: 1).

Гош раскажува за неочекуваното торнадо во Делхи во 1978 година и за случајот со Сундарбанс, големата мангрова шума на делтата на Бенгал, каде што има циклични промени на времето. Во овие случаи, временските појави не биле нужно предизвикани од глобалното затоплување; сепак, зголемената фреквенција на вакви необични временски настани во последните неколку децении, според истражувањата, е поврзана со климатските промени предизвикани од човекот. Гош истакнува дека, поради глобалното затоплување, некои од промените се многу брзи и се случуваат на секои неколку недели или месеци, додека во минатото им требало многу подолго. Иако некои од овие промени се циклични, сепак „во првите години на дваесет и првиот век можеше да се видат и знаци на акумулирани и неповратни промени, на пример, повлекување на крајбрежјето и постојан упад на солена вода на земјиште што претходно било обработувано“ (Ghosh 2016: 6).

Постои реална опасност покачувањето на нивото на морето да го поплави Сундарбанс, како и градовите ширум светот изградени покрај океанот и морските брегови. Клајн исто така нагласува дека најзагрозени од климатските промени се крајбрежните градови. Ова е визуелно претставено и во *The Day After Tomorrow*, каде што Њујорк е погоден и во голема мера уништен од цунами од Атлантскиот Океан.

Глобалните климатски промени во реалноста веќе доведоа до екстремни временски услови на многу места во светот. Клајн ја започнува својата книга со извештај за тоа што се случило пред летот 3935 да полета од Вашингтон. Тркалата на авионот потонале во асфалтот кој станал мек поради екстремно високите температури. Слични необични временски настани се регистрирани и во книгата на Гош, со посебно споменување на 2015 година, во која се случиле многу екстремни временски настани: Ел Ниньо, разорни поплави и суши, „чудни торнада и циклони се развиваа низ места каде што никогаш порано не биле видени; и извонредни температурни аномалии беа забележани низ целиот свет (Ghosh 2016: 139).

Настаните во *Forty Signs of Rain* се случуваат на почетокот на дваесет и првиот век, содржат суптилни елементи на блиска иднина во која има повремени екстремни климатски настани во светот поради брзите климатски промени, поврзани со идејата за антропоценот, така што речиси секој ден има проблеми како што се големи суши или тајфуни на неочекувани места. *The Day After Tomorrow*, исто така, го нагласува фактот што необичното време ќе ги погоди и ќе влијае врз луѓето и другите живи видови – така, во филмот неочекувано врне снег во Делхи, огромни парчиња мраз паѓаат во Токио, додека серија истовремени торнада го погодија Лос Анџелес.

Тешко е, а во многу случаи и невозможно, да се каже дали одредени временски настани, на пример, ураганот Сенди е природна бура или е предизвикана од луѓе, како што истакнува Мехнерт бидејќи иако „антропогените причини за климатските промени играат важна улога во дебатата за климата, веќе не е можно да се повлече линија што прави разлика меѓу природната глобална (неантропогена) клима и вештачката клима“

(Mehnert 2016: 150). Сепак, според научните истражувања, некои од овие екстремни временски феномени можат да им се припишат на климатските промени предизвикани од човекот. Документарниот филм *Ice on Fire* од 2019 година дава проникливо објаснување, цитирајќи научни експерти, зошто се случуваат овие екстремни временски настани, што јасно покажува како тие се поврзани со антропогените климатски промени.

Можните последици од глобалното затоплување, засновани врз научни истражувања и имплицитно упатување на луѓето како фактор што придонесува за климатските промени, се карактеристични и во *Forty Signs of Rain* на Робинсон. Повеќето поглавја во романот започнуваат со неколку пасуси со научно објаснување на одредена појава поврзана со животната средина. Така, на почетокот од првото поглавје е наведено дека арктичката ледена маса „имала просечна дебелина од триесет стапки“ во 1950-тите, а „до крајот на векот“ таа била на петнаесет“ (Robinson 2004: 5). На почетокот на третото поглавје се упатува на намалување на соленоста на северниот дел од Атлантскиот Океан, што може да влијае врз Голфската Струја и на тој начин да доведе до екстремно ладење. Оваа можност исто така ја спомнува и главниот лик Џек Хол од *The Day After Tomorrow*, чија главна грижа е дека таквиот развој може да доведе до ново ледено доба. Слични информации за ефектите од глобалното затоплување се наоѓаат и на почетокот на другите поглавја од романот на Робинсон. Ваквиот пристап ја става фиктивната приказна во реален контекст. Исто така, директно го привлекува вниманието на постојните еколошки закани кои можат да се споредат со медиумските извештаи и истражувачките написи.

Климатските промени го загрозуваат животот не само поради екстремните временски услови, туку и затоа што го загрозуваат целиот систем врз кој луѓето ги засновале своите животи. „Храната и водата ќе бидат помалку достапни и уште поопасно, болеста ќе биде помалку опфатена и почеста, болестите потешко ќе се лекуваат и полесно ќе се распространуваат“. (Guzman 2013: 185). Иако романот и филмот што се дискутираат овде главно се фокусираат на влијанието врз климата, тие исто така укажуваат и на овие помалку директни претстојни опасности.

Наука наспроти политика

Ликовите на Чарли Квиблер, Ана Квиблер и Френк Вандервал во *Forty Signs of Rain*, како и централниот лик во *The Day After Tomorrow*, Џек Хол, климатолог и неговите соработници, се научници активно вклучени во тоа да направат нешто за да се открие вистината за опасностите од глобалното затоплување кое се заканува да го загрози целиот живот на Земјата. Спротивноста меѓу науката и политиката е особено очигледна и во романот на Робинсон и во филмот на Емерих преку фокусот на научниците и нивниот однос со политичарите. Кога станува збор за кризата со глобалното затоплување, политичкото е длабоко поврзано со научното.

Во *Forty Signs of Rain*, и Чарли и Ана, кои се маж и жена, се многу загрижени за ефектите од климатските промени и на различни начини се ангажирани во справувањето со нив: Ана преку нејзината работа во Националната научна фондација (НСФ), додека Чарли, кој е невработен во времето на настаните во романот и се грижи за нивните две мали деца, преку неговиот ангажман како советник за еколошка политика на сенаторот Фил Чејс. Чарли е посветен да ги убеди политичарите да го усвојат законот за ублажување на климатските промени во Конгресот. Френк, кој работи една година во НСФ, исто така е многу загрижен поради фактот што политичките структури се пасивни кога станува збор за активности што треба да се преземат за да се намалат ефектите од глобалното

затоплување. Тој постојано ги следи климатските вести.

Ликовите кои се политичари се претставени во понегативно светло. Во *Forty Signs of Rain*, сенаторот Фил Чејс изгледа како да има разбирање за глобалното затоплување и е загрижен за последиците, иако не толку колку што би сакал неговиот советник Чарли. По големата бура во Вашингтон, сепак, сенаторот Чејс покажува поголема посветеност во справувањето со климатските промени.

Додека сенаторот Чејс е лик мотивиран од сложени и понекогаш спротивставени мотиви, друг лик, советникот за наука на претседателот, д-р Стренглофт, го претставува несовесното нагласување на профитот како приоритет пред грижата за последиците од глобалното затоплување. Размислувајќи за позицијата на администрацијата во однос на глобалното затоплување, нараторот во трето лице во *Forty Signs of Rain* им дава на читателите увид во мислите на Чарли кога тој ќе се сретне со д-р Стренглофт, кој се чини дека е против инвестирање во ресурси за борба против глобалното затоплување со образложение дека таквата борба би била прескапа, а нејзините ефекти непознати. Според Чарли, гледиштето на Стренглофт и на администрацијата е дека човечкиот фактор не игра никаква улога во глобалното затоплување, и најмногу се загрижени дека би било „премногу скапо“ да се преземат активности за негово спречување, па ѝ ги оставаат проблемите на следната генерација. „Со други зборови, по ѓаволите со нив. Полесно е да се уништи светот отколку да се промени капитализмот макар и малку“ (Robinson 2004: 158). Чарли јасно се спротивставува на пристапот на администрацијата, кој во суштина се сведува на тоа да не презема ништо; со други зборови, според Чарли, ова е крајно арогантен и себичен пристап.

Ваквите мислења се во согласност со објаснувањата на Клајн, која упатува на тешкотиите при справувањето со климатските промени бидејќи државите обично ја гледаат моменталната економска благосостојба како приоритет, иако долгорочните ефекти од глобалното затоплување врз економијата сигурно ќе бидат поразителни. Осврнувајќи се на Самитот во Копенхаген, Клајн наведува дека тој предизвикал голем очај бидејќи владите не се согласија да имаат цели што ќе ги обврзат на конкретни чекори. Гош исто така смета дека „Наоми Клајн и другите се во право кога го идентификуваат моментално доминантниот модел на капитализмот како еден од главните двигатели на климатските промени“, но исто така го додава и империјализмот како „аспект на глобалното затоплување што е од еднаква важност“ (Ghosh 2016: 87).

Капитализмот е критикуван и преку други сцени во романот на Робинсон. На ѕидовите на една од канцелариите што Френк ја посетува речиси секој ден, има парчиња хартија на кои се испишани статистики и други информации. „Претседателот на Светска банка вели дека четири милијарди луѓе живеат со помалку од два долари на ден“, вели еден на нив; или „Америка: пет проценти од светското население, педесет проценти од корпоративната сопственост“ (76). Преку разговорите на Френк, Ана и другите ликови во врска со овие статистики, јасно е дека постои основна критика за грижата за финансиските придобивки и профити, што ја исклучува грижата за населението во целина и за идните генерации; дополнително, може да излезе дека таквите профити, на долг рок, всушност се загуби за секого ако не се запре глобалното затоплување.

Политичарите кои отворено го бранат капитализмот и желбата за профит се исто така претставени и критикувани во *The Day After Tomorrow*. Ликот што ги застапува ваквите идеи во филмот е потпретседателот на САД, Рејмонд Бекер. На измислената Конференција на ОН за глобалното затоплување во Делхи, палеоклиматологот Џек Хол предупредува дека глобалното затоплување може да предизвика ново ледено доба бидејќи северната хемисфера ја должи својата умерена клима на северноатлантската струја, чиј тек може да се наруши поради топењето на поларниот мраз. „Кога ќе се

случи, нема веќе да имаме топла клима“ (Емерих, 2004, 0:06:50). Како научник, Хол ги презентира своите истражувања и можните предвидувања, предупредувајќи дека „ако не дејствуваме наскоро, нашите деца и внуци се тие кои ќе ја платат цената“. Како одговор на научните објаснувања, потпретседателот Бекер протестира дека економијата е исто толку кревка како и животната средина, и става акцент на економските недостатоци од мерките за справување со климатските промени, споменувајќи дека протоколот од Кјото ја чинел „светската економија стотици милијарди долари“. Одговорот на Хол дека одлуката да не се преземе ништо ќе чини многу повеќе е во согласност со претпоставките наведени во студиите за глобалното затоплување. Иако на крајот од филмот потпретседателот ги сфаќа последиците од глобалното затоплување, во најголемиот дел тој зборува за бизнис интересите и во таа смисла се спротивставува на ликовите кои ги претставуваат научните ставови. Политичкиот елемент е во преден план и со протестите за време на Конференцијата во Делхи, при што демонстрантите ги повикуваат политичарите да го запрат глобалното затоплување.

Миграции

Глобалното затоплување неизбежно влијае врз животите на луѓето, а со цел да најдат подобри шанси за преживување, многу од засегнатите мигрираат во други области. Оттука, миграцијата е главна тема во дискусиите за климатските промени и во голема мера е присутна и во двете дела. Климатските мигранти од измислената земја Кембалунг се меѓу централните ликови во *Forty Signs of Rain*, додека филмот на Емерих, иако во некои погледи е конвенционален акциски филм, нуди интересна перспектива во која имиграцијата зазема спротивен правец во споредба со сегашниот момент во реалноста.

Колку животите на луѓето зависат од климата и колку миграцијата е предизвикана од промените во животната средина, јасно покажува Гош во неговата приказна за неговите предци кои, според него, „биле еколошки бегалци многу пред да се измисли овој термин“ (Ghosh 2016: 3). Тие живееле покрај реката Падма, која во 1850-тите го променила својот тек и го поплавила нивното село, па оние малкумина што преживеале морале да се преселат на други локации.

Текот на реката Падма не бил променет поради глобалното затоплување, но во последните неколку децении глобалното затоплување придонесе за многу други екстремни промени во животната средина кои предизвикуваат или во блиска иднина веројатно ќе предизвикаат раселување на милиони луѓе. Луѓето кои живеат на островот Тувалу на Тихиот Океан, којшто има ниска надморска височина, на пример, се особено ранливи на порастот на нивото на морето. Друг пример е даден во *The Great Derangement* со островот Бола во Бангладеш, чие делумно поплавување „доведе до раселување на повеќе од половина милион луѓе“ (Ghosh 2016: 88). Според Гош, „една студија сугерира дека зголемувањето на нивото на морето може да резултира со миграција на приближно 50 милиони луѓе во Индија и приближно 75 милиони во Бангладеш“ (89).

Сфаќајќи дека големите миграциски движења се реална можност во услови на глобално затоплување, Клајн исто така ја нагласува потребата да се дејствува за да се ублажат последиците, иако не е оптимист дека владите се подготвени да преземат акција за подобрување на ситуацијата. Како што вели таа, „наместо да признаеме дека им должиме на мигрантите принудени да ги напуштат своите земји како резултат на нашите постапки (и неактивност), нашите влади ќе градат уште повеќе тврдини со висока технологија и ќе усвојат уште подраконски антиимиграциски закони“ (Клајн 2014: 49).

И *Forty Signs of Rain* се занимава со миграцијата поради климатските промени.

Всушност, Кембалијците, кои се меѓу централните ликови во романот, се чини дека потекнуваат токму од областа каде што се Сундарбанските шуми. Ана Квиблер е таа која ги забележува и ги запознава Кембалијците, а нивните светогледи, иако се толку различни, не се судираат. Напротив, Ана и Кембалијците го отвораат патот кон меѓусебно разбирање и можна соработка. Рационалноста и редот што Ана ги претпочита се прикажани од самиот почеток на романот во описот на тоа како таа ја цени ефикасноста на Старбакс и внимателно структурираната архитектура на зградата на НСФ. Одеднаш, оваа уредена сцена со рационален изглед се нарушува со поинаков вид присуство – кога транснационалноста стапува на сцената – Тибетанците се тие кои внесуваат „преметување“ со своето однесување, облека и музика.

Приближувајќи се до прозорецот на канцеларијата во близина на влезот на НСФ на патот кон работата, Ана го забележува знакот: Амбасада на Кембалунг. Прашувајќи од каде доаѓаат, Ана дознава дека нивната земја е островска држава во Бенгалскиот Залив, а тие се по потекло од Тибет, како што ѝ кажува еден од нив, но набрзо станува јасно дека тие луѓе не се само дипломатски претставници, туку исто така и климатски мигранти. Дрепунг, еден од Кембалијците, објаснува дека нивниот остров се наоѓа на устието на реката Ганг, блиску до Сундарбанс, што е областа којашто Гош толку сликовито ја опишува во својата книга *The Great Derangement*. Разговарајќи за Кембалунг, Дрепунг го опишува убавиот град кој бил изграден со помош на холандски советници. Потоа, сепак, ја открива причината поради која е основана амбасадата: поради глобалното затоплување, Кембалунг е во опасност да биде целосно поплавен, така што животите на луѓето таму се загрозени, а тие ќе мора да станат климатски бегалци и да мигрираат во други делови на светот или да останат и да се соочат со веројатна смрт. Затоа, тие ја основале амбасадата со цел да им се придружат на Холанѓаните во нивната кампања да влијаат на американската политика за прашањето на глобалното затоплување. Бидејќи се странци во САД, дел од нив не можат директно да комуницираат со Американците. Додека Дрепунг зборува англиски, Рудра Чакрин сè уште го учи и може да комуницира само преку превод.

Темата за миграцијата во *The Day After Tomorrow* е обработена на друг начин. Наместо да се оди од помалку развиени во поразвиени земји заради економска благосостојба; и конкретно во случајот со САД, наместо Мексиканците да ја преминуваат границата во САД, како што обично се случува, заканите од климатските промени предизвикуваат населението на САД да мигрира во Мексико. Супербурата во филмот носи ново ледено доба, покривајќи ја северната хемисфера со снег и мраз, па бидејќи времето за дејствување и спречување на такво сценарио е поминато, единствениот начин луѓето да се спасат е да одат на југ. Во филмот тоа е дополнително визуелно претставено преку сликите на новинарите кои известуваат за настаните на телевизија каде што се гледаат „американски бегалци кои бегаат кон југ поради бурата што наближува“ (Емерих, 2004, 1:13:03). Но, тие се соочуваат со затворени граници и ги сечат бодликавите жици за да поминат, што функционира како референца за често затворените граници на САД за мексиканските имигранти. Филмот прикажува и бегалски камп во Мексико, каде што се сместени Американците кои бегаат од супербурата.

Различни култури во потрага по глобални решенија

Анализата на тоа како се конструираат различни перспективи во *Forty Signs of Rain* и *The Day After Tomorrow*, го открива нивниот став дека решенијата за глобалното затоплување може да се најдат само во соработката меѓу различните култури. Романот на Робинсон нуди преиспитување на традиционалните западни решенија за глобалното

затоплување преку воведување на културата на Кембалијците. Помош за населението доаѓа и од соработката меѓу различни народи во филмот во режија на Емерих.

Ваквите ставови произлегуваат од фактот што, како глобален феномен, антропогените климатски промени треба да се решат на глобално ниво, преку соработка меѓу различни народи. Клајн раскажува за тоа како станала посвесна за прашањето на глобалното затоплување кога се сретнала со боливиската амбасадорка во Светската трговска организација, Анџелика Сесилија Наваро Љанос, со која разговарала за идејата дека земјите кои во голема мера придонеле за глобалното затоплување треба да им помогнат на другите земји да се справат со последиците од оваа еколошка закана: „Ако сакаме да ги ограничиме емисиите на штетни гасови во следната деценија, потребна ни е масовна мобилизација поголема од која било во историјата. Ни треба Маршалов план за Земјата“ (Klein 2014: 5). Ова ја покажува неопходноста од соработка меѓу народите во светот во справувањето со овој проблем. Соработката е неопходна не само поради потребата од глобален одговор, туку и поради потребата да се споделат перспективите на различни култури кои можат да се покажат значајни во справувањето со кризата. Ова се потенцира и кога Клајн признава дека слушајќи ја Наваро Љанос, таа (Клајн) почнала да разбира како климатските промени „можат да станат галванизирачка сила за човештвото, оставајќи нè не само побезбедни од екстремните временски услови, туку и со општества кои се побезбедни и поправедни и на други начини“ (7).

И Гош ја нагласува потребата за глобален одговор, посочувајќи дека ранливоста на луѓето во Азија поради глобалното затоплување укажува на тоа дека условите во Азија исто така мора да се земат предвид во дискусиите за климатските промени. Некои од искуствата од Азија можат да се покажат како витални во стратегиите за справување со глобалното затоплување. Гош ги нуди примерите на Ганди, наведувајќи дека Индија не треба да воведува индустријализам според начинот на Западот бидејќи би бил неодржлив, како и примерите на Јапонија и Кореја кои тргнаа по пат кој „многу помалку троши ресурси“ (Ghosh 2016: 113).

Транснационална комуникација и размена на искуства и мислења се одвива и во *Forty Signs of Rain*. Анализирајќи го овој роман како прв дел од трилогијата „Науката во главниот град“, Мехнерт вели дека „Робинсон покажува дека климатските промени не можат да се разгледуваат исклучиво од научна перспектива, бидејќи ги опфаќаат сите области на животот. Преку детално прикажување на тоа како ликовите во трилогијата се справуваат со глобалното затоплување, серијата постулира дека е потребен интердисциплинарен одговор на климатските промени заснован на преговори и компромиси“ (Мехнерт 2016: 153). Така, заедно со научниците кои работат во Вашингтон, романот покажува дека Кембалијците ги претставуваат луѓето кои се жртви на глобалното затоплување, поради морето што го поплавува нивниот животен простор, како дел од таканаречената „Лига на нации што потонуваат“, и тие се обидуваат да најдат начини да му помогнат на својот народ. Интеракцијата на научниците од НСФ со Кембалијците влијае на двете групи во преиспитувањето на нивните перспективи за тоа како да се справат со климатските промени.

Френк, Ана и Чарли користат научен пристап во дискусијата за глобалното затоплување, додека пристапот на Кембалијците е многу различен. Френк и Ана се опишани како рационални до крајност, нешто што Френк го смета за голема сила. Сепак, во предавањата што Кембалијците ги одржуваат во НСФ, екстремната рационалност се опишува како форма на лудило – и тоа е нешто што остава силен впечаток врз Френк и покрај фактот што тој генерално не се согласува со нивниот став за науката. Екстремната рационалност може да се однесува на фокусирањето на властите само на економскиот раст, без да го земат предвид влијанието на глобалното затоплување врз светската популација.

Проблемите со кои се соочува Кембалунг секако бараат поинаков пристап, спротивен на грижата за профит. Кембалијците, на пример, според Ана, проектираат одредена смиреност која таа самата никогаш не ја чувствува, бидејќи секогаш брза. Нивното размислување е поексплицитно прикажано кога го посетуваат домот на Ана и Чарли, кога, и покрај притисоците и проблемите, имаат начин да покажат трпение и да размислуваат за климатските промени од различни перспективи.

Дополнително, иако Френк и Ана се рационални, тие ја покажуваат и својата емотивна страна, која им недостига на властите. Тоа е прикажано преку поврзаноста на Ана со нејзините синови, нежноста во односот меѓу неа и Чарли, како и преку емотивното искуство на Френк во лифтот со непознатата жена што го тера да се насмее и да прави ирационални работи (на пример, да провали во канцеларијата на Дијан Чанг, шефица на НСФ). Така, тие ја разбираат науката, можната финансиска загуба при справувањето со климатските промени, но во исто време разбираат и дека ако се занимаваат само со економската логика, тоа би донело уништување на човечкиот живот, како и на животот на другите животински и растителни видови. Затоа, работата против финансиската добивка и против глобалното затоплување е најразумниот начин на дејствување.

Во *The Day After Tomorrow*, соработката меѓу културите во справувањето со климатските промени е прикажана од самиот почеток, кога се одржува самит на ОН во Делхи, на кој, по презентацијата на Џек Хол, во разговорот се вклучуваат и припадници на различни нации. Оваа идеја најмногу доаѓа до израз на самиот крај на филмот, кога поради смртта на американскиот претседател во невремето, потпретседателот Бекер станува претседател и го има своето прво обраќање во оваа улога од мексиканско тло. Признавајќи дека тој, како и многу други, згрешил мислејќи дека ресурсите на Земјата може да се користат континуирано без последици, тој изразува благодарност до народите кои ги засолниле луѓето од северната хемисфера.

Заклучок

Делата кои се занимаваат со климатските промени презентираат релевантни истражувања на оваа тема, ставајќи ја во фокусот на јавното внимание, со што придонесуваат за подигнување на свеста за оваа сериозна закана за животот на Земјата. Справувањето со овој проблем е многу тешко и сложено бидејќи бара темелни промени во капиталистичкиот систем, како и заедничка и координирана акција од сите (или повеќето) народи во светот.

Теоретските дела на Клајн, Гош, Колингс и Гузман ги идентификуваат главните проблематични точки во однос на климатските промени. Тие сугерираат дека климатските промени, барем делумно, се предизвикани од луѓето и предупредуваат на екстремни временски непогоди кои можат сериозно да го загрозат животот и благосостојбата на милиони луѓе ширум светот. Клајн и Гош, исто така, укажуваат на важноста од креирање долгорочни стратегии за справување со климатските промени, кои треба да вклучуваат трансформација на сегашниот капиталистички систем, како и на важноста на меѓународната соработка во напорите за ублажување на негативните последици.

Сите овие аспекти се присутни и во двете дела кои беа дискутирани во овој труд. Така, *Forty Signs of Rain* и *The Day After Tomorrow* се обидуваат, на различни начини, да објаснат како луѓето влијаат на глобалното затоплување, при што ги базираат согледбите врз достапните научни истражувања што се занимаваат со климатските промени. Тие ја нагласуваат и потребата да се реши овој проблем во најблиска иднина со цел да се

ограничат неговите негативни последици. Притоа, се занимаваат со неколку аспекти релевантни во областа на климатските промени: заканата од екстремни временски непогоди, предизвиците за менување на сегашниот капиталистички систем, проблемот со климатските мигранти, неопходноста од соработка помеѓу науката и политиката и помеѓу различни народи во светот за ублажување на ефектите од климатските промени предизвикани од човекот.

References:

Bartosch, R. (2019). *Literature, Pedagogy and Climate Change: Text Models for a Transcultural Ecology*. Palgrave Macmillan.

Collings, D. A. (2014). *Stolen Future, Broken Present: The Human Significance of Climate Change*. Ann Arbor: Open Humanities Press.

DiCaprio, L. et al (Producers), Conners, L. (Producer and Director). (2019). *Ice on Fire*. United States: HBO.

Emmerich, R. (Producer & Director). (2006). *The Day After Tomorrow*. United States: Twentieth Century Fox.

Ghosh, A. (2016) *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.

Guzman, A. T. (2013). *Overheated: The Human Cost of Climate Change*. New York: Oxford University Press.

Klein, N. (2014). *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. New York: Simon & Schuster.

Mehnert, A. (2016). *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. Palgrave Macmillan.

Milner, A. (2020). Eutopia, dystopia and climate change. In Z. Kendal et al. (Eds.) *Ethical Futures and Global Science Fiction* (pp. 77-97). Palgrave Macmillan.

Robinson, K. S. (2004). *Forty Signs of Rain*. New York: Bantam.

1.5 Why has London's "The Minions of Midas" been a disregarded and undervalued story?

Introduction

During his lifetime Jack London gained worldwide fame with his stories and some of his novels. Many subsequent critics (Pizer, Cain, Ward) have discussed various aspects of his works, analyzing his stories and novels, as well as emphasizing their positive and negative characteristics. London was criticized, among other things, for superficiality, uneven artistry, unrefined style, supporting white superiority. Recently, there have been analyses that foreground other perspectives in the study of his works, so that many of his stories have been discussed in new light, emphasizing his broad range of topics, from alienation in "The Night-Born" to post-colonial concerns and justice in "The Chinago" (Labor and Reesman), and reassessing his novels, such as *The Sea-Wolf* (Baskett) or *Martin Eden* (Spangler). Interestingly, a story which, as I will argue in this essay, is of great significance both in terms of its form as well as in terms of the ideas and questions it raises, seems to have been almost completely neglected. The story in question is "The Minions of Midas".

To show the extent to which this story inspires a variety of often incompatible and contradictory interpretations, I have carried out research, which, among other things, includes a questionnaire adjusted for collecting qualitative data among 44 respondents in order to explore how and why this story has caused such conflicting views among its readers. Although the use of questionnaire is not among the common methods used in literary studies, in this research it is very useful as it sheds light on some possible reasons why the story has been neglected by critics, and why critics, literary experts and readers alike (who are not necessarily literary experts) have disregarded or, perhaps, have failed to recognize the social analysis and warning that, I would argue, London has expressed in "The Minions of Midas".

This article will employ various interpretative methods of the mentioned story in order to show that such approach can contribute to broader understanding of the story than the use of one method only. Giving a brief overview of the critical texts that have tackled "The Minions of Midas", it will attempt to argue that the story's potential interpretations are much broader than have hitherto been recognized. The results of the questionnaire composed of questions about the story will be analyzed, the purpose being to demonstrate that the text of the story itself includes a multiplicity of meanings that may, but do not necessarily have to be connected to the political or social views of the author. Finally, the close reading of the story will show that it is not only a socialist piece of writing as it has usually been seen, but that it may be interpreted as both a socialist and a dystopian story, thus resulting in implications different from the ones that come as a consequence of the story's reading only as a socialist text.

"The Minions of Midas" plotline

"The Minions of Midas" is a story in which London seemingly represents the clash between two social classes in the United States at the very beginning of the twentieth century – the wealthy magnates and the proletariat – without imposing his own view in the course of the story. The plot revolves around the street-railway tycoon Eben Hale, who receives letters from an organization that calls itself The Minions of Midas (M. of M.) in which it threatens to kill innocent people unless Eben Hale pays twenty million dollars.

The structure of "The Minions of Midas" is based on a story-within-a-story device, starting with a story told from a first-person point of view, which, then, bifurcates into two parallel

viewpoints. The narrator in first person starts his story with a tragedy – the suicide of his close friend Wade Atsheler, which followed soon after the death of his employer, the money baron Hale. The mystery is increasing when the reader finds out that Atsheler was a rich man, content with his life, whose physical and mental state quickly deteriorated all the way to his suicide. The narrator receives a letter from Atsheler, sent just before his death, which contains newspaper clippings and facsimiles of letters. As the narrator starts reading, the secret of Hale's and Atsheler's tragedy begins to unravel. The letters sent by an organization calling itself "The Minions of Midas", and the commentaries of Atsheler on these letters – are the two parallel viewpoints from the story-within-a-story. The fact that the whole story, except for the first three passages, consists of the M. of M.'s letters and Atsheler's commentaries, enables us to perceive the views of the two sides, without any mediation of the narrator.

Research questions

The essay will explore the following questions: Why has this story been largely neglected? Why was it deemed a failure even in the studies where it wasn't disregarded? Have the actions of the M. of M. been in focus much more than the situation that has led to their appearance in the first place? In regard to the questionnaire, why were most of the respondents convinced that the story expresses sympathy towards Atsheler?

Such questions will be examined, first, examining previous research on the story; second, through the answers given in the questionnaire; and, third, through a close analysis of the story.

Previous research on the story

Various critics who have been analyzing London's stories (Wilcox, Gair, as well as the above-mentioned critics) have not tackled "The Minions of Midas". The story isn't mentioned even in the extensive and thorough study of London's works entitled *Jack London* by experts such as Labor and Reesman. Among the rare studies where this story is mentioned are Philip S. Foner's *Jack London American Rebel* and James I. McClintock's *Jack London's Strong Truths*.

Foner examines London, above all, as a socialist writer, praising London as a true rebel who was fighting for improving the life of the poor, so London's political engagement is discussed, as well as his works that deal with social changes. Among them, Foner considers "The Minions of Midas" as "anything but "proletarian" in content and orientation and is more revealing of some of London's limitations as a socialist than of his contribution to socialist fiction" (Foner 66). Foner's interpretation of the members of the M. of M. is that "their goal is purely a selfish one" and that "they are not interested in changing society; they merely want to share the spoils with the capitalists and, to achieve this goal, they institute a reign of terror to mulct millionaires of a large portion of their wealth" (67). Foner also points out that the story doesn't give any indication that the money would be used to improve society, which makes him conclude that the organization wants the money "because it needs capital to compete with the great trusts and business combinations of the capitalists" (67).

McClintock also considers the story unsuccessful. He starts the paragraph dedicated to the story by suggesting that it is one of London's socialist fiction that has "little merit" (130), later stating that the story is "preposterous" (130). At the end of the paragraph there is a brief explanation of the reasons for McClintock's disapproval of this story, which is based both on ethical concerns – "this evolutionary principle replaces one inhuman and immoral system with another" – and on the narrative method employed – "the story fails [...] because of the repetitious and trite

letter device and the problem of an upper-class point of view" (131).

This essay will attempt to show that, contrary to both Foner's and McClintock's views, the story itself (or, perhaps, the author behind it) does not actually support the views of the Minions of Midas, that the M. of M. *are* interested in changing society, that the story's main merit is in the "letter device", and that it argues very strongly against replacing one human and immoral system with another.

Results from the questionnaire

Conducting a questionnaire that requires the respondents to read a story of more than ten pages is certainly very different from conducting a questionnaire where respondents are asked to give answers based on their opinion without previously being given a task to read something specific. I have, therefore, been able to collect material from respondents who were willing to take the time to read the story or were asked to read it for class (for a course that covers several works by Jack London), and then answer the questions related to it. The questionnaire was composed of 10 questions, which were distributed to two groups of undergraduate students in Macedonia who were part of the course One American Author, and they comprise 37 respondents. Additionally, three professors whose field of research is not literature, and four postgraduate students at Masaryk University in Brno, Czech Republic, have provided answers to the questions.

As the aim of the questionnaire was to collect qualitative data in order to reveal how readers experience the story, it includes questions that ask for views and interpretations, and does not include yes/no questions, or any type of rating-scale. Therefore, no diagram or table is produced from the answers; rather, the answers will be discussed in the form of explanations and interpretations.

The first question

The first question was: "What is your general impression about the story: is the author more sympathetic to Wade Atsheler / Eben Hale or to the Minions of Midas?" Although Atsheler and Hale are certainly two different characters, the idea here was to differentiate between the ideology of the money barons, on the one hand, regardless of their individual personalities, and the ideology of the Minions of Midas, on the other hand. Many of the respondents, apart from providing a clear and specific answer to the question, additionally gave explanations about their reply. Among the respondents, 23 (52.3%) answered that the author was more sympathetic to Atsheler, 15 (34%) that he was more sympathetic to the Minions of Midas, and 6 (13.7%) thought the author was neutral.

Regarding the explanation, in most cases the sympathy for Atsheler (usually Atsheler was emphasized, and Hale in some cases was not mentioned at all) was supported with the fact that the readers are given more insight into the emotional response and apprehension of Atsheler, while nothing is known about the feelings of the M. of M.; that Atsheler is an honest and virtuous man who feels immense guilt; that there is no hint of justification for the M. of M.; that the narrator is a close friend to Atsheler and since we hear the story from his (the narrator's) point of view, we know he feels sorry for Atsheler.

When it comes to the answers according to which the author is more sympathetic to the M. of M., the most dominant explanations are: that Hale does not stop the murders even though he is able to; and that the emphasis is on M. of M.'s accusations that they have been victims of oppression.

In the case of the "author is neutral" answers, the following explanations are given: that both sides are presented in negative light; or that the letter device makes it impossible to decide whether the author supports either the Minions or the money barons, that is, the author lets *us* decide, while

he remains unbiased in the story by presenting both viewpoints; in one case, the answer was that that it is a class struggle, so it is irrelevant who the author is more sympathetic to.

When it comes to the interpretation of the results from the first question, the questionnaire shows that more than half of the respondents (52.3%) have the impression that the author is more sympathetic to Atsheler (and Hale). This shows that it is wrong to presume that London has written a story in which he, beyond doubt, defends the violent methods of the Minions of Midas. Truly, neither Foner nor McClintock claim explicitly that London defends the M. of M., but it is certainly implicitly present in their claims that this story is a socialist fiction of little merit as it represents replacing of one inhuman system with another, and that it is not a valuable contribution to socialist fiction – both claims seem to presume that socialist fiction usually presents socialists in positive light, as being perhaps somehow more human or more moral than the corrupted tycoons they oppose.

Concerning the impression that the author is more sympathetic to the M. of M., the percentage – 34% – does not entirely reflect the realistic situation. Namely, the most dominant explanation in support of this answer is that that Hale does not stop the murders even though he is able to. In this case, the answers that the author supports the M. of M. are not based on an opinion that he justifies their methods or that he is more sympathetic to them, but rather on the fact that the money barons are presented as corrupted. Thus, the answers are not based on the respondents' impression that sympathy is expressed towards the M. of M. – in fact, the M. of M. are considered evil – but on the fact that the money barons are simply worse that the Minions.

The smallest, third, group of answers – that the author is neutral (13.7%) – includes several explanations, the most frequent being that it is impossible to tell what the author's position is, since the letter device enables the author to objectively present both sides. The explanation of two respondents – that both sides are presented in negative light – means that even in this case, there is no support for the M. of M.

The high percentage in favor of the assumption that the author is more sympathetic to Atsheler and Hale (and inversely, the small percentage that he is more sympathetic to the Minions of Midas) also shows that critics have based their interpretation not on the story *per se*, but on their knowledge of London's biography and positions, which, of course, is the adequate position of experts, but in this case their knowledge may have hampered the viewing of the story in its own right. Thus, they have foregrounded a fact from London's biography – his socialist inclination – as being unquestionably present in London's story; whereas the story itself – if we employ deconstructive reading and analyze the story without any influence from facts that are outside of the story – very craftily and artistically manages to conceal from the readers London's socialist inclination, as the results from the first question clearly show.

The second question

This is closely connected to the second question – "What is achieved with the letter-form?" – 40 answers (90.09%) convey the opinion that the M. of M.'s letters and Atsheler's comments enable us to view both sides without any interference of the author. Thus, viewing this story in itself impartially, without imposing on it any information concerning London's life, brings into light its masterful structure, which, in fact, results precisely from the letters; rather than being "trite", the letters are an effective device as they provide an unbiased perspective. The upper-class point of view, which is also criticized by McClintock, has actually been very fruitful in making the story experimental and one of the early instances of modernism, as it foregrounds significant epistemological questions about how much we can know the truth, with its limited and contrasting points of view. It has also led readers of the story to doubt rather than support the purposes of the Minions, even if we know from London's biography that London was strongly opposed to the upper classes. This makes "The Minions of Midas" a rare case of a story in which the author manages to

give a voice to a class he opposes in his real life without imposing his/her opinions.

Question three to eight

These questions also shed light on certain interesting aspects of how the story can be understood. Yet, they are not directly relevant for the theme discussed in this essay, and may therefore be in focus in another article. They refer to the reasons behind the name Midas that the M. of M. have taken, to historical events that may bear resemblance to the events described in the story, to how the respondents expect the situation to be resolved, as well as to how the respondents have understood specific passages in the story.

The ninth and tenth question

The results of question 9 – "Are you personally more sympathetic to Wade Atsheler or to the Minions of Midas? Why?" – are relevant in this context since they reflect the general attitudes towards the story. Among the respondents, 28 (63.6%) answered that personally they are more sympathetic to Atsheler, 6 (13.6%) that they are more sympathetic to the M. of M., and 10 (22.8%) that they support neither. That means that an even greater percentage of the readers are inclined to supporting the money barons rather than the Minions of Midas. In this context, again, the letter device has played the greatest role, as the results make it clear that the author has managed to distance his personal views from the structure of the story, and to avoid imposing his own socialist sympathies towards the M. of M. on the readers. It would not be far-fetched, then, to link his method in this story to the *dramatis personae* employed by Robert Browning, because London also juxtaposes various viewpoints, in this case two social layers, each giving their own perspectives and justifications for their actions.

How much London has succeeded in foregrounding his characters' views and hiding his own can be seen in most of the answers to this question. Those who support Atsheler explain that they do so because Atsheler "fights for ideals that many people would fight for and for freedom", "is a part of a war where he is powerless", "seems to be an embodiment of the position of each of us in the society", is "continuously faithful and loyal" and his "last words promise hope and express genuine suffering", he "didn't make the capitalist system and doesn't have any personal fault" although he is privileged, "when he writes his letter he confesses everything about himself and how he can't take it anymore and commits suicide", "is really struggling with the situation that he has found himself in and it is clearly affecting him"; one answer states that the capital made by the money barons "belongs to no one but themselves". Another frequent reason for sympathizing with Atsheler is not so much the opinion that Atsheler is right as it is the condemnation of the M. of M.'s actions. Thus, some of the answers in this group underline that even though they understand the goals of the Minions, they "disapprove of their methods", as the Minions show "no remorse for the taking of human life", and what they do is wrong, illegal and cannot be justified.

Among those who replied that they supported the M. of M., it was their (M. of M.) aims to bring forth changes in society that was underscored, whereas almost all the answers included the comment that the methods of the M. of M. are not justifiable. Some of the reasons stated for supporting the M. of M. are the following: "because they give Wade Atsheler and his boss the opportunity to stop everything even before it happens", "because they are strong and really determined in order to achieve their goal", because "they want more equality (as far as I can tell) and they are organized and very smart and prepared, subversive as well" but "their methods, the way they just kill people and the way they fight for power by exerting power" is not appealing.

Those whose answer is that they are not sympathetic to either explain, again, that this is so because they cannot justify the methods of the M. of M., nor can they justify Atsheler for not taking decisive action to stop the murders (two answers suggested that this was cowardly on the

part of Atsheler).

The tenth question was the same as the first, except that it additionally included the following instruction: "Answer only if your answer is different from the one you gave to the first question. Otherwise write: Same as the first." There were four answers that differed from all the others.

Among these four answers, one was: "My answer is not the same but I can't decide. Perhaps he is equally sympathetic to both. However, it does feel like he is slightly more sympathetic to the Minions of Midas" (This respondent's answer to the first question was that the author is more sympathetic to Atsheler.) Another explanation is that the opinion is still the same, although thoughts are shared about the reference to the Gracchi brothers – "maybe by calling the sons of Eben Hale that (and also 'a cleaner, saner, wholesomer progeny of sons and daughters'), the author wants to specify that the social change is inevitable and will happen eventually and naturally, and will begin from the richest. I don't know, this seems very vague and inconsequential". The third is that although at first the author seemed more sympathetic to the M. of M., after thinking more thoroughly about the story, the impression of the respondent is that the author is more sympathetic to Atsheler. The forth states that the author was neutral, which is the same opinion as in the case of the answer to the first question, with the addition that it seems that "it would be easier to defend the Minions of Midas".

The objective was to see whether, after contemplating various aspects of the story when answering the previous eight questions, the respondents would see the story differently. Except for the four above mentioned answers, all the other answers are: same as the first.

Interpreting the story as dystopian fiction

While the interpretation of the story by above-mentioned critics largely differs from the conclusions resulting from the respondents' answers, my own analysis of the story largely differs from the explanations of both the critics and the respondents. Namely, my analysis is closely related to two points I believe are misleading: first, to consider the story only as an instance of socialist fiction; and, second, to consider the Minions of Midas as people who intended to be socialists but have turned into an evil force pursuing selfish gains. I shall argue in this part that while the story is socialist to a certain extent, it is much more an instance of dystopian fiction, and that such interpretation gives rise to completely different implications about the themes and ideas of the story, as well as about the aims of the M. of M. The respondents, both those who condemned and even those who supported the M. of M., as well as critics, do not approve of the Minions' methods. This analysis is based on a belief that the story is a dystopian warning about what will happen if injustice prevails much more than it is an assessment of the Minions' actions. Seen in that way, the whole interpretation would be focused on what has led to the formation of the Minions of Midas in the first place.

Dystopian fiction is often defined as negative utopia, a society which is an expression of fear (Carey, Claeys, Vieira). Although elements of dystopia appeared before the twentieth century, it has been dominant since the twentieth century, as a result of the greatly transformed social circumstances, which gave rise to assumptions that any society of equal people would likely need to be upheld by some kind of dictatorial authority. The two world wars and the totalitarian regimes of the twentieth century obliterated the utopian beliefs in a more ideal future. "Enlightenment optimism respecting the progress of reason and science was now displaced by a sense of the incapacity of humanity to restrain its newly created destructive powers" (Claeys 107). These destructive powers that became evident in the course of the twentieth century were felt and predicted by some authors even before, Jack London certainly being one of them, as is visible in his novel *The Iron Heel* as well as in the story in question here. This story includes an aspect frequently discussed in the context of utopias – that utopias are not just fearful predictions of the future, but rather a warning for readers to do what is in

their power to evade such future. This has especially been prominent in regard to the worlds described in E. Zamyatin's *We*, A. Huxley's *Brave New World* and G. Orwell's *Nineteen Eighty-Four* – while these are worlds that seem plausible, the purpose of the novels describing them is usually said to be to make humankind aware of how important it is to strive to prevent them. Similarly, it can be argued that this is also the purpose of the story "The Minions of Midas": to warn us to strive for a more just society, one which will eliminate the reasons for the appearance of the M. of M in the first place.

The gradual transformation of the downfall of Atsheler's physical appearance in the first passage symbolizes his inner agony and demise of his integrity, which is gradually revealed in the rest of the story, and is a warning that his destiny may have been altered had anyone reacted timely. But his friends, just like Atsheler and Hale later in the story, never intervene since the thought of something being wrong is remote from their thoughts even when they witness his downfall.

From their very first letter, the Minions of Midas use a tone which is calm and composed. This may lead to a conclusion that they are offering a cold and calculating business proposal. However, such a tone may, instead, signal that through reading and experience they have come to the desperate realization that no peaceful attempt to raise the awareness of the oppressors regarding exploitation can ever be successful. Namely, the M. of M. constantly refer to the past, as if they are pleading for readers to judge the situation that led to their formation. "We are members of that intellectual proletariat, the increasing numbers of which mark in red lettering the last days of the nineteenth century. We have, from a profound study of economics, decided to enter upon this business" (45). The red lettering refers to the blood of those workers living in miserable conditions, who have died due to the inhuman conditions in which they worked for the gain of the wealthy. The "profound study" of the economy system prevailing in that time is yet another hint of experience that has made them painfully aware that the system works in favor of the money barons. This awareness is supported with the historical records and principles (that bear resemblance to Marxist principles) that they clearly, though briefly and superficially, explain in the same letter: that the system is, and has been at least since William the Conqueror, founded on property right, and that this property right rests "solely and wholly upon *might*" (45), which in recent times is true of the "captains of industry" whose power is no longer based on physical strength, but on economic forces.

The whole text of this first letter essentially explains what has brought the M. of M. into existence. In that sense, it is not intended to provide explanation about their future crimes, but a plea to change society before any such crimes are committed. The argument for this assumption is that if they only wanted money, then it is difficult, almost impossible, to provide arguments why they would go through such lengthy explanations; a simple blackmail – that they would kill people at random if they are not given twenty million dollars – would be sufficient to try and extract the money. The fact that they are trying to make Eben Hale comprehend their justifications even before they have committed any murder indicates that they have unsuccessfully attempted to change the system, and then given up hope that it can ever be changed, thus they embrace the rules imposed by the money barons: "we have no foolish ethical or social scruples" (45). Seen in such light, this last statement is not a cruel and reckless lack of concern, but an evidence of despair of people who, through experience, have realized that even by "toiling early and late" (45) for decades, they would still barely be able to survive. It is only after they have realized this from their life in agony that they have "entered the arena". The letter is written at a point when in the story it is already too late for the social situation to be improved, but since this can be read as a dystopian story – one that does not reflect reality, but articulates a *possible grim future* – it does imply that there is still time in the reality (though not in the story) for the rights of workers to be addressed.

The assumption that the M. of M.'s intention is to change the society and system of thinking may also be supported by the fact that they try to convince Hale, and they prove it with their acts, that their aim is not to harm or kill him. Judging from the way they perform the other murders, it can be claimed that had they the intention of destroying Hale, they would have succeeded easily in it. Taking away power from the powerful, therefore, seems to be much closer to their long-term goals

than killing a few exploitative businessmen, which would not make any difference in the system. Such a view is supported not only by the letters of the M. of M., but additionally by Atsheler himself in his own letters to the narrator. The change of the system becomes evident in Atsheler's statements following the letter of the M. of M. of October 21, 1899. After claiming that Mr. Hale was a man of iron, Atsheler gradually plunges into a grim vision of the future in which an infuriated group – the "horrible – this awful something, this blind force in the dark" (49) takes control of society. From that moment on, the captains of industry who have controlled and planned the future can no longer fight or plan, no longer control their own or other people's destinies, and begins to see responsibility from a different perspective: the victims seem to be "just as much killed by us as though we had done it with our own hands" (49).

What comes as another result of the M. of M. actions, though it is questionable whether they pursued such a goal, is the fact that Hale's wealth starts diminishing as it is distributed to thousands of other people who are engaged to capture the members of M. of M., "till a quarter of a million flowed weekly from his coffers" (51).

In the context of years of injustice that the representatives of the working classes have suffered, Atsheler's statement is strikingly ironic: Hale refuses to give the money and stop the slaughter because he "insisted that the integrity of society was assailed; that he was not sufficiently a coward to desert his post; and that it was manifestly just that a few should be martyred for the ultimate welfare of the many" (51). London here skillfully plays upon the perverted notions in the story about "a few" to be martyred (the victims killed at random) and the "many" to be saved (allegedly the other citizens). It is, therefore, easy to disregard the acrimonious irony contained in these words, for the "many" is in fact only the few wealthy money barons and no other citizens at all, whereas the attitude that it is worth sacrificing "a few" indicates Hale's complete contempt for the common people – a fact that is also, perhaps, inconspicuous because at the surface Hale seems to be a victim. Hale's statement that "the integrity of society was assailed" is also ironic, as the society that he has in mind cannot be said to have integrity; as is Atsheler's last statement: "let society arise in its might and cast out this abomination" (54), since "abomination" is meant by Atsheler to refer to the Minions of Midas, but, in fact, is a fitting description for the corrupted society that Hale and Atsheler represent.

It seems that the critical works by Foner and McClintock have also somewhat neglected the view of the M. of M. as "culmination of industrial and social wrong" (53). Is it considered as an untruthful statement, used only as the Minions' attempt to justify their hideous crimes? The crimes are certainly hideous, but the responsibility for them is to be shared among all characters in the story, who represent various layers in society. The close attention to various passages in the story, and their interpretation as a kind of a dystopian warning against society taking the direction described in the story, point out that the M. of M.'s description as "culmination of industrial and social wrong" is meant to be taken as a truthful and desperate cry of a long oppressed group that has been prevented from obtaining rights and fair opportunities in all other ways, and so resorted to the worst: killing innocent people. "You have crushed your wage slaves into the dirt and you have survived. The captains of war, at your behest, have shot down like dogs your employees in a score of bloody strikes. By such means have you endured" (53), the M. of M. accuse in their last letter. After the revealed fact that workers who have attempted to fight for their rights have been "crushed" and "shot down like dogs" (53), it would be inadequate to take literally the statement "we do not grumble at the result" and interpret it as the Minions' attempt to simply replace one evil system (the one of the money barons) with another (their own). The realization of the Minions that they have to follow "the same natural law" gives the story an utterly pessimistic tone about where society is heading unless it shows more concern for the oppressed.

Conclusion

The use of various approaches, such as: experts' views; a questionnaire that shows results of readers' understanding of the story; as well as close reading from a personal point of view – may not be the conventional way of interpreting a literary text. Nevertheless, in the case of this story all three approaches together have been valuable for interpreting the story from many angles, which contributes to a much better understanding than the use of one method only. This juxtaposition of the different perspectives does not mean that either critics or readers have misrepresented the story. On the contrary, one perspective supplements the others and *vice versa*. It is not the case that London supported the money barons, as the results of the questionnaire may suggest, thus the critics' views provide a better supported explanation. On the other hand, the critics' emphasis on London's failure to present in positive light the fight for workers' rights fails to recognize the skillfulness in constructing a narrative structure that has foregrounded the perspectives of the *dramatis personae* without any visible intervention of the author; it is the answers of the readers (who are no experts of London) that have brought this fact to the light.

There is no single straight-forward answer to the question from the title: "Why has London's "The Minions of Midas" been a disregarded and undervalued story?" Hopefully, however, this essay has shed some light on why "The Minions of Midas" should *not* be a disregarded and undervalued story. It has a skillfully composed letter structure, which has enabled the author to let the characters speak for themselves without imposing his own views; it has provoked contrary opinions and impressions among readers who may or may not be experts in literature or in London's works, a fact that substantiates its complexity both in terms of form and in terms of content and ideas; it has foregrounded issues concerning responsibility for social unrest and possible consequences of creating despair among people in societies where authorities are corrupted or exploitative; and it contains not only socialist, but rather social and utopian elements that constitute a plea for a more just society.

References

Baskett, Sam S. "Sea Change in *The Sea-Wolf*." In *Jack London*, edited by Harold Bloom, 13-30. New York: Bloom's Literary Criticism: Infobase Learning, 2011.

Bloom, Harold, ed. *Jack London*. New York: Bloom's Literary Criticism: Infobase Learning, 2011.

Cain, William E. "Socialism, Power, and the Fate of Style: Jack London in His Letters."

American Literary History 3 (1991): 604–5.

Claeys, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge University Press, 2010.

Foner, Philip. S. *Jack London: American Rebel*, Edited by Philip S. Foner. Berlin: Seven Seas Books, 1958.

Gair, Christopher. "The Wires Were Down: The Telegraph and the Cultural Self in "To Build a Fire" and *White Fang*." In *Jack London*, edited by Harold Bloom, 73-90. New York: Bloom's Literary Criticism: Infobase Learning, 2011.

Labor, Earle, and Jeanne Campbell Reesman. *Jack London*. New York: Twayne, 1994.

London, Jack. "Minions of Midas." In *Moon-Face and Other Stories (The Complete Short Stories of Jack London, Volume 7)*, 43-54. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

London, Jack. *Novels and Social Writings*, Edited by Donal Pizer. New York: Macmillan, 1982.

McClintock, James I. *Jack London's Strong Truths*. East Lansing: Michigan State UP, 1997.

Pizer, Donald, "Jack London: The Problem of Form." In *Jack London*, edited by Harold Bloom, 3-12. New York: Bloom's Literary Criticism: Infobase Learning, 2011.

Spangler, George M. "Divided Self and World in *Martin Eden*." In *Critical Essays on Jack London*, edited by Jacqueline Tavernier-Courbin, 155-165. Boston: G. K. Hall & Co, 1983.

Tavernier-Courbin, Jacqueline, ed. *Critical Essays on Jack London*. Boston: G. K. Hall & Co, 1983.

Ward, Susan. "Ideology for the Masses: Jack London's *The Iron Heel*." In *Critical Essays on Jack London*, edited by Jacqueline Tavernier-Courbin, 166-179. Boston: G. K. Hall & Co, 1983.

ВТОР ДЕЛ:
ВЕСТЕРОС И ЕСОС – РАЗНОВИДНОСТИ ВО ОДНОСИ НА АДАПТАЦИЈА

2.1 Harmonious Coexistence of Incongruous Worlds in *Game of Thrones*

Introduction and objectives

The television series *Game of Thrones*, based on George R.R. Martin's novel *A Song of Ice and Fire*, is often referred to as fantasy due to the use of tropes typically found in the genre of fantasy (magic, wondrous creatures, supernatural events, among others). *A Song of Ice and Fire* has furthermore been analyzed in regard to the closeness of the events it represents to the history of the Middle Ages (Pavlac 2017, Liedl 2017, Alesi 2017, Polak 2017, Hackney 2015, Gresham 2015). The points made in the mentioned research of the novel are also valid for the television series based on the novel.

This article, however, aims to destabilize such genre categorization, and explores the relation of the narrative in the series to postmodernism rather than to fantasy, as well as how it surpasses postmodernism in various aspects. The foregrounding of the ontological dominant and the concept of clash of worlds, discussed by various literary thinkers (McHale 1987, Butler 2002, Connor 2004) is the starting point. The focus is on the clash of the medieval and the contemporary world in the series *Game of Thrones*. Unlike postmodernist fiction, which aims to highlight the borders between the different worlds, the narrative in *Game of Thrones* efficiently merges the medieval and the contemporary world, rendering the borders between them almost invisible on the level of the narrative, even if they are incompatible on the level of the cultures and values they represent. Jon Snow's unification of traditional enemies, Arya's fluidity in regard to gender roles, Tyrion's humor and irony, the Sandor Clegane's atheism, Bronn's cynicism, among others, are some of the contemporary world traits existing within the medieval setting. I explore two such traits – Jon Snow's unification of traditional enemies and Arya's fluidity in regard to gender roles and identity in general – and I argue that they manage to blend in in an apparently medieval setting and system of values, in which they could otherwise be expected to appear completely incongruous. This interdisciplinary examination will bring together aspects from film, literary theory, history and ethics.

The following part will present some general characteristics of fantasy fiction and medieval narratives, as well as similarities with historical events from the Middle Ages, on the basis of previous research in the area in order to establish how *Game of Thrones* differs from them. Previous research of postmodernist fiction will establish how the ontological dominant typical for postmodernism is relevant to constructing clashing worlds in this article.

The central part of the article will discuss separately how the characters of Jon Snow and Arya Stark deviate from the medieval system of values. In order to examine this effectively, in each of the subheadings focusing on each of the two characters, certain specific medieval views and customs will be examined, and then the actions and traits of the corresponding character will be interpreted in light of these views and customs. The similarities between the ways the contemporary world clashes with the medieval world in both cases, as well as the question why the two worlds don't seem incongruous within the medieval setting, will also be discussed at the end of the central part.

Previous research: Similarities with history, genre conventions and postmodernist approach

George R. R. Martin has discussed the fact that he drew inspiration from British history, especially the period of the War of the Roses. Numerous critics have explored the links between events in his novel and historical events from the mentioned period. Finn, in his article "High

and Mighty Queens of Westeros" (2017), and Alesi, in her article "The Power of Sansa Stark: A Representation of Female Agency in Late Medieval England" (2017), for example, discuss female characters, with focus on queens, underlining parallels with history. According to Alesi, "Sansa's life is remarkably similar to that of Elizabeth of York", who was "the first queen to reign after the Wars of the Roses, the dynastic struggle for the English throne that inspired *A Game of Thrones*" (161).

In his article "A Machiavellian Discourse on *Game of Thrones*" (2017), Della Quercia also examines similarities between the lives of some of the characters in Martin's novel and certain historical persons. "Like *The Prince*, George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire* borrows heavily from the lives and deeds of numerous historical figures, some of whom were Machiavelli's contemporaries and even mentioned in his writings." (34) Not only the characters, but also the events described in the novel, and consequently in the television series, resemble certain historical events, such as the impressive "Red Wedding" in *Game of Thrones*. "The Starks expected hospitality from the Freys but were butchered instead. It is well known that George R. R. Martin based this event on two incidents from Scottish history: the "Black Dinner" and the "Glencoe Massacre." (Della Quercia 40)

One of the central notions in *Game of Thrones* that is easily recognizable from medieval history is chivalry, which, as Muhlberger writes in "Chivalry in Westeros" (2017), is "key to understanding the culture of Westeros as well as that of the later Middle Ages in Western Europe (roughly the fourteenth and fifteenth centuries). In both places, chivalry is both a noble ideal to be lived up to and a set of practices central to aristocratic life and the culture as a whole." (47)

Apart from the characters and events that bear similarities with historical figures and events, *Game of Thrones* also bears similarities with works from the fantasy genre, which has led many critics to consider the novel as belonging to this genre. For example, *The Cambridge Companion of Fantasy Literature* (2012), edited by James and Mendlesohn, lists the individual novels which compose *A Song of Ice and Fire* in the part "Chronology" that includes works in the genre of fantasy.

Certainly, *Game of Thrones* does contain numerous fantasy tropes. These tropes include magic, fairytale creatures, monsters, supernatural elements, imaginary lands, adventures, heroic quests that end with the hero's victory, battle between good and evil. Attebery's *Strategies of Fantasy* (1992), proposes that texts that share a cluster of such common tropes can be considered works of fantasy; these tropes may be objects, but they may also be narrative techniques. Finn states that the "cultural standards in *A Song of Ice and Fire* and *Game of Thrones* hew closely to traditional fantasy tropes, themselves a product of J. R. R. Tolkien's training as a medieval literature scholar" (19), although he also points out some differences. James (in "Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy", 2012) also makes a point about Tolkien's influence on subsequent works of fantasy: "Tolkien's greatest achievement, however, in retrospect, was in normalizing the idea of a secondary world. Although he retains the hint that the action of *LOTR*[2] takes place in the prehistory of our own world, that is not sustained, and to all intents and purposes Middle-earth is a separate creation, operating totally outside the world of our experience." (65) According to James, this has become standard in modern fantasy. "After 1955 fantasy writers no longer had to explain away their worlds by framing them as dreams, or travellers' tales, or by providing them with any fictional link to our own world at all." (65) This is certainly true for the world created on the continents of Westeros and Esos in *Game of Thrones*.

A genre relevant for *Game of Thrones* and related to fantasy is the medieval or chivalric romance – fantastic narrative that includes adventures filled with marvel, in which a hero (in the medieval romances usually a knight) goes on a quest either to search for something important or to right a certain previously done wrong. These conventions have then continued to exist in romances in following centuries, as well as in the fantasy genre.

2 *LOTR – Lord of the Rings*, as written in James's article.

Although *Game of Thrones* includes certain recognizable tropes and the setting of fantasy and medieval romance, the conventions of these genres – in terms of the narrative, the logic of events and the values presented – are subverted by the end of the first season of the series (which roughly corresponds to the end of the first book from the book series *A Song of Ice and Fire*). As Peterson explains in "The Language of Ice and Fire" (2015), the conventions have created expectations among readers that the hero Eddard Stark "will survive and ultimately exact vengeance" (17). However, *Game of Thrones* undermines those expectations: "First, Martin demonstrates his understanding of the tropes of the genre – tropes which must be familiar to the reader to produce the desired effect", however "the reader learns that traditional expectations will not be borne out in *A Song of Ice and Fire*." (Peterson 17) This is only one example out of many in which *Game of Thrones* departs from the fantasy and medieval romance genres.

It terms of creating a world similar to the one of the Middle Ages, *Game of Thrones* manages to achieve that by constructing a setting which contains a lot of medieval characteristics, such as castles, feudal lords, feudal relations, knights, but also deliberately abandons the system of values and beliefs existing in that world, which is what the central part of this article focuses on. McHale's elaboration of clash of worlds within postmodernist novels may well explain the departure from the Middle Ages in *Game of Thrones* in terms of ethics and views on life.

In *Postmodernist Fiction* (1987), McHale uses the term *dominant* as a helpful notion in differentiating between various literary movements: for example, if a novel is characterized *predominantly* by a recognizable postmodernist trait, it may be situated in the category of postmodernism, even if it also has traits of Realism or Romanticism or any other literary movement. In that sense, literary works do not strictly belong to a certain category, but may have a dominant feature encountered in other works from the same period. Thus, according to McHale, modernist works have the epistemological dominant, whereas postmodernist ones have the ontological dominant, that is, they "typically involve some violation of the ontological boundaries" (16) or, in other words, involve some kind of a conflict between different worlds. McHale illustrates his points with examples of novels by Carlos Fuentes, Thomas Pynchon, Robert Coover, among others. In terms of the "strategies for constructing/deconstructing space" in building zones (in McHale's terminology), postmodernist fiction employs various strategies, among them: "*juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition*, and *misattribution*" (McHale 45)

Game of Thrones does not belong to this group of novels that deliberately foreground the plurality of worlds, yet it does exploit the ontological dominant through representing coexistence of and conflict between various worlds. In constructing a zone by juxtaposing the two worlds, *Game of Thrones* draws upon a strategy different from the four ones mentioned by McHale.

Contemporary traits in medieval setting and system of values

The wrong side of the wall: Jon Snow and the importance of circumstances

The setting of *Game of Thrones* is largely medieval: it is a world filled with lords, castles, knights, vassals, sword fights, tournaments. This, for example, is a description of knights in the Middle Ages: "In the Middle Ages, knights were highly trained warriors in armor, mounted on large, powerful war horses, who fought alongside other knights in battle [...] with swords, lances, maces, and battle-axes" (Muhlberger 47). Knights were required to be loyal to their liege-lords, they were expected to have prowess and to belong to the class of nobility. These historical descriptions of knights closely correspond to the knights presented in *Game of Thrones*, such as Jaime Lannister, Renley Bartheon, Loras Tyrell, Barristan Selmy, or Brynden Tully.

Muhlberger describes three types of medieval knights – vassal knights, noble knights and

courteous knights. Explaining that chivalry became identified with nobility, he states that vassals "themselves could be powerful enough to be feudal lords with their own vassals. Thus a complicated 'feudal network' of sworn loyalties connected knightly lords and vassals to one another. To exclude the 'unsuitable' kind of people, knighthood became restricted to members of the nobility." (Muhlberger 48) In this, the system of bannermen in *Game of Thrones*, sworn to the service of the highest lord in an area can easily be recognized. To give just a couple of the many examples in the series, it is mentioned at different occasions throughout the episodes that the Freys, the Brackens or the Mallisters are bannermen of house Tully, or that the Royces and the Waynwoods are bannermen of house Arryn.

The medieval ethical system is also generally reflected in *Game of Thrones*. Jean Porter, professor of Theology and Ethics, discusses virtue ethics in the Middle Ages, emphasizing that what dominated in this period was "the idea of a distinctively human form of excellence which is proper to the human being as such, without reference to particular circumstances or roles" (Porter 71). This means that regardless of whether they are peasants or nobility, people are required to exhibit the same virtues. In the same context, Porter also adds that "Seneca's account of the rational character of the virtues, and his insistence that the ideals of virtue are the same for all persons, were to have considerable influence on later Christian thinkers" (Porter 74). These cardinal virtues include: faith, prudence, justice, fortitude, honesty, temperance, and can also be seen in many medieval works or literary works that refer to the medieval period, such as *Sir Gawain and the Green Knight* or Edmund Spenser's *The Faerie Queen*. These same virtues are also highly regarded in *Game of Thrones* along with the identical idea that virtues are the same for all persons without consideration of particular circumstances. Even if the characters don't always live by them, they all emphasize them as virtues: thus, for example, even the greatest of Ned Stark's enemies, such as Cersei Lannister or Petyr Baelish, admire Ned Stark's prudence, sense of justice, fortitude and honesty.

There are several elements in *Game of Thrones* that are completely incongruous with this typical medieval setting and ethical system. One of them is the idea that what is regarded as a virtue depends on circumstances, and that in evaluating people's worth, circumstances of their life must be taken into consideration – an idea represented by Jon Snow, who thereby repudiates the typical medieval ethical system. Such views have further implications on Jon's ethical system, as they make him recognize that the traditional division between allies and enemies in Westeros cannot hold. This, along with the fear of the White Walkers, leads Jon to attempt to unify the traditional enemies, that is, to bring together the people north of the Wall and the people south of the Wall, who had been killing each other for centuries. The people north of the Wall are derogatorily referred to as wildlings by their enemies although they call themselves the Free Folk.

Jon Snow introduces circumstances as an essential criterion for considering anyone's behavior. His statement that the wildlings "were born on the wrong side of the Wall; that doesn't make them monsters" makes his position about the significance of circumstances very clear. This idea that the wildlings should not be considered enemies since they have fought the members of the Night's Watch in order to survive and defend themselves is incongruous with the medieval ideas that people should be judged "without reference to particular circumstances or roles" since "the ideals of virtue are the same for all persons". In fact, his acceptance of the Free Folk is closer to the twentieth and twenty-first century theories of otherness and deconstructing otherness than they are to medieval perceptions.

In his article "A Defense against the "Other": Constructing Sites on the Edge of Civilization and Savagery" (2017), De Ruiter notes that "Sociologists use this term ['other'] to describe how societies (and individuals) represent their own self-identity as normal and correct, but that of other social groups (and persons) as abnormal and deviant. This distinction often leads to discriminations and hostility." (86) Referring to Hadrian's Wall, which inspired the Wall in *Game of Thrones*, De Ruiter points out that "Roman and medieval literature demonstrate that writers viewed the tribes

to the north of Hadrian's Wall in terms of 'the other'", and that similarly, "the people of the Seven Kingdoms hold a corresponding image of the wildlings. In both cases, a wall defends against otherness." (86) Indeed, the people of the Seven Kingdoms, including even those like Benjen Stark or Eddard Stark who are represented in positive light by the Point-of-View characters, consider their own self-identity as normal and see the "wildlings" in terms of otherness, as savages who should be killed – which is very close to the traditional medieval views. Jon Snow's ethical system, on the other hand, is different, and is completely at odds with that of the other people of the Seven Kingdoms. He rejects the idea of unalterable and absolute obedience to a certain moral norm valid for all people regardless of circumstances. Even the terminology itself is an indication of this: namely, in the beginning Jon calls them "wildlings" but in time starts using the word "Free Folk", in accordance with his altered views. He observes these people north of the Wall and comes to understand that they do not represent evil, they are not 'deviant' or 'abnormal'; that they are not "the other", since in essence there is no difference between the Free Folk and the people of the Seven Kingdoms, except for the circumstances – the fact that they had been born north of the Wall and accustomed their lifestyle to that fact. This is why Jon Snow's position is completely out of place and is incongruent with the common views of his own medieval environment.

A girl has no name: Arya Stark and the identity of fluidity

"'Courtesy is a lady's armor,' advises Septa Mordane, governess to Lady Sansa Stark, who, early in *Game of Thrones*, is engaged to the crown prince of Westeros, Joffrey Baratheon. Sansa is the perfect aristocratic girl, versed in courtesies, songs, and good behavior, unlike her tomboyish younger sister Arya." (Finn 19) The contrast between Arya and other female characters, who are more typical representatives of the medieval idea of femininity, is stressed throughout *Game of Thrones*, as this contrast between Arya and Sansa – presented by Finn – shows. In fact, most women characters in the series (regardless of whether they are as young as Arya or older) follow the rules of courtesy and good behavior that an aristocratic woman is supposed to follow: Catelyn Stark, Margaery Tyrell, Myrcella Baratheon, Olenna Tyrell. Even Cersei, whose secret undertakings are contrary to all that is considered to be virtuous in the Middle Ages, in public displays the characteristics expected of women. And even Brienne of Tarth, who has become a knight contrary to what is expected of women, is in fact an epitome of courtesy, honor and good behavior – characteristics highly revered in the medieval ethical codes.

As Nicole M. Mares writes in "Writing the Rules of Their Own Game: Medieval Female Agency and *Game of Thrones* (2017), in the medieval times "women were key assets in the struggle for power and the creation of political networks" (148). Noblewomen, Mares explains, "were used to form alliances through marital networks. Cersei, Margaery, and Dany are all married (at some point) to men they do not love but who will further the political interests of their families. They are essentially bartered by their families for access to the political sphere and a chance at the Iron Throne." (148)

In such a context, Arya's lack of courtesy or good behavior, as well as her refusal to get married at all, appears to be completely incongruous with the medieval expectations and ideas of appropriate woman's behavior. Arya often exhibits characteristics that were more typically pursued by men in the given setting which gives her identity great fluidity as she transforms from one role to another throughout the series. This does not only include fluidity in terms of gender roles, but of her identity in general, as she never firmly settles for one stable role.

Arya's ignoring of the rules of courtesy is visible on numerous occasions. On the King's Road she plays at swords with Mycah – something generally unacceptable in her society as he is the son of a butcher, and then gets into fight with the much higher ranking prince Joffrey. In King's Landing, she involves her family into several incidents by behaving wildly and improperly, as Septa

Mordane notes. In the second season, when she tries to trick Jaqen H'ghar into killing more than the three promised names, he accuses her of having no honor, to which she shrugs, refusing to be dissuaded from her position.

Arya's relation to gender is much more complex than that of any other character, including Brienne of Tarth. From the very first scene in the series where Arya appears, she is presented as a girl who outrivals the boys in things that were reserved for boys in the Seven Kingdoms – she is excellent at riding horses or shooting arrows. She shoots an arrow right in the center of the target better than her brother, during the time of the day reserved for her to train knitting with her sister. At the same time, she is not proficient at all at activities that were reserved for girls – she is constantly criticized by Septa Mordane for being bad at knitting and other household activities. Arya also denies traditional gender roles in regard to arranged marriages, which were very common among noble families in the Middle Ages. When she tells her father Ned Stark that she wants to be a knight when she grows up, he tells her that, instead, she will marry a great lord and be a great lady. "No, that's not me," Arya replies, refusing to play the predetermined part of women in the Middle Ages and preferring what was commonly the path of men.

Nevertheless, her identity is not inclined towards the male, but is much more fluid than it seems, and this is where her contemporary views and behavour come into light. The statement "that's not me" is especially significant because it clearly does not refer only to Arya refusing to be the wife to a great lord, but to her identity in regard to any other strictly delineated roles. Arya is not content to settle to either male or female role. Whenever Syrio Forell calls her a "boy", she corrects him every time: "I am a girl". Thereby she establishes her feminine side, but she also does not mind disguising herself as a boy (which is initiated by Yoren), immediately after her father's execution, so that she may survive, have freedom of movement and pursue her goals. Thus, Arya refuses to pin down her identity in terms of gender.

The fluidity of her identity in general and her empowerment especially come to the fore in the "temporary sacrifice of her identity in Braavos and in the House of Black and White" (Mares 148), where she is able to become anyone. Here, she not only transcends gender roles, but goes beyond by exploring the full potential of fluidity, and is able to take over any identity, regardless of gender, age, race or background. She trains to be an assassin, but in fact she refuses that role as well. This is clear from her refusal to complete both assignments given to her by the Faceless Men: she kills neither the thin man, nor the actress.

All these numerous possibilities that she opens to herself, refusing to settle to roles preordained by the social conventions, make her a representative of more contemporary ideas of identity.

Blending into the Medieval System: Reasons

As described before, Jon's and Arya's views and behavior are completely incongruous with ethical views of the medieval setting. So, how is it that they coexist with their environment without giving the impression of being in sharp discrepancy with it? Mainly, the reason for that is that the borders between the medieval world of *Game of Thrones* and the contemporary world as represented by a few of the characters – here, specifically Jon and Arya – are not so conspicuous.

The fact that Jon Snow saves the Free Folk and cooperates with them would certainly not be accepted in the medieval setting. The reason why this act does not seem incongruous with the setting is because gradually, in the course of several years, Jon is changing and developing as a character. To present him immediately as a person who has such different views from the rest of the northerners while he spent all of his life with them would certainly appear to be ineffective. However, since in the course of time, by listening to the advice of Tyrion Lannister, Lord Commander Mormont, and by witnessing the life of the wildlings for himself, he gradually adopts more

contemporary views, the clash between them and the medieval world views is not visible. Jon is also building up his credibility and integrity: when he trains the inexperienced members of the Night's Watch at swordfight, confronts Alliser Thorne, protects Sam, opposes Craster, organizes the defense against the wildlings at Castle Black, kills Mance Rayder out of mercy when Mance was supposed to be burnt alive, fights the White Walkers at Hardhome. Such acts, witnessed by the members of the Night's Watch, by Stannis and Davos, as well as by the Free Folk themselves contribute to many of them (though by no means all as can be seen in the fact that he is killed by Alliser Thorne and several members of the Night's Watch) accepting his decisions, so different from those expected in a medieval environment.

Arya's behavior, also inappropriate in medieval environment, is likewise not so strange. Arya doesn't become an outcast because her behavior is actually supported by characters who are largely medieval, such as her parents and most of her siblings, but who do have some liberal views albeit to a limited extent. Thus, in Season 7 of *Game of Thrones*, Arya remembers that once when she shot an arrow in the bull's-eye (shooting target), she heard clapping, and it was her father. She comments: "I raised my head and he [Ned Stark] was smiling at me. I knew that what I was doing was forbidden, but when I saw him clapping I knew that I had not done anything wrong. It was the rules that were wrong." (*Thrones* S7E6) If her family strictly followed the medieval customs, it could be argued that Arya's behavior would have been too conspicuously incongruous with that system. However, the understanding, or more frequently the toleration, she receives from her family makes the clash between the two worldviews less discernible.

Conclusion: key findings and implications

As could be seen from the references to Alesi, Della Quercia or Muhlberger, *Game of Thrones* does borrow from certain historical events in the history of the Middle Ages in Great Britain. The characters in it mainly hold ethical views that are close to the medieval ones, as shown by Porter. It also does include certain fantasy tropes that usually place it in the genre of fantasy. However, Jon Snow's ideas that people's behavior can be understood only if circumstances are taken into consideration, and Arya's attitudes towards gender identity and personal identity in general as being fluid rather than fixed represent a different, more contemporary, world existing within the medieval world and ethical system. Such findings have implications on at least three aspects.

One of them is that *Game of Thrones* destabilizes the fantasy genre. Although it does include traditional fantasy tropes, still, in terms of narrative strategies and ideas, there are great differences between this series and most of the contemporary fantasy books, films or series, such as *Lord of the Rings*, *The Chronicles of Narnia, Star Wars*, *Harry Potter*, among numerous others. Many of the fantasy narratives establish a world that offers a whole ethical architecture, in which a battle between good and evil is taking place, and in which if a character persists in doing what is right according to the set ethical norms, regardless of all troubles and challenges, he/she will prevail. In contrast, *Game of Thrones* refuses to offer a simple moral compass for differentiating right and wrong, good and evil, as the cases of Jon and Arya showed in that they do not act in accordance with the accepted norms of good behavior, yet their acts certainly cannot be defined as evil either – they are simply different from the dominant medieval ethical codes. *Game of Thrones* undermines all semblance of sense or poetic justice in its fictional world. Its fictional world resembles the real world in that it is absurd, things do not happen for a reason, there is no justice, characters do not succeed or fail because of their moral characteristics. All these features are in fact recognizable in twentieth and twenty-first century literature, from existentialism to the dark pessimistic visions of the present and future, and are alien to the medieval world and the fantasy genre that the tropes of the series build on the surface.

The clash of the contemporary with the medieval world as represented by Jon and Arya also has implications on the notion of the ontological dominant. Although, as McHale shows, the ontological dominant is present in postmodernist fiction which often includes visible clash of various worlds, it can be concluded from this research that the ontological dominant is also present beyond postmodernist fiction, even if it is not so obvious. Thus, although *Game of Thrones* does not seem to be about a clash of different worlds, but only about the clash between contenders for the throne, thorough analysis of the characters reveals them as representatives of completely different worlds that carry different philosophies and values.

The research also has implication on extending the understanding of the concept of "clash of worlds" as a phenomenon that can display very different worldviews coexisting without seeming incongruous or incompatible with each other. In this sense, *Game of Thrones* moves beyond fantasy, and represents a clash of contemporary and fantasy worldviews, which is much closer to the concerns of postmodernism. However, it departs from postmodernism because it merges the borders, thus showing the potential of the concept of "clash of worlds" to move beyond the postmodernist form into other literary forms and genres, and to be represented as coexistence rather than as clash.

Bibliography

Alesi, Danielle. "The Power of Sansa Stark: A Representation of Female Agency in Late Medieval England". *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, Brian A. Pavlac, ed. Hoboken: Wiley, 2017. 161-170.

Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP, 1992.

Battis, Jes and Susan Johnson, eds. *Mastering the Game of Thrones: Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Jefferson: McFarland & Co., 2015.

De Ruiter, Brian. "A Defense against the 'Other': Constructing Sites on the Edge of Civilization and Savagery". *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 85-96.

Della Quercia, Jacopo. "A Machiavellian Discourse on *Game of Thrones*". *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 33-45.

Finn, Kavita Mudan. "High and Mighty Queens of Westeros". *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 19-31.

Gresham, Karin. "Cursed Womb, Bulging Thighs and Bald Scalp: George R. R. Martin's Grotesque Queen". *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*, eds. Jes Battis and Susan Johnson. Jefferson: McFarland & Co., 2015. 151-169.

Hackney, Charles H. "'Silk ribbons tied around a sword': Knighthood and the Chivalric Virtues in Westeros". *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*, eds. Jes Battis and Susan Johnson. Jefferson: McFarland & Co., 2015. 132-149.

James, Edward. "Tolkien, Lewis and the explosion of genre fantasy". *The Cambridge Companion of Fantasy Literature*, eds. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2012. 62-78.

James, Edward and Farah Mendlesohn, eds. *The Cambridge Companion of Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.

Liedl, Janice. "Rocking Cradles and Hatching Dragons: Parents in *Game of Thrones*". *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017.

125-136.

Mares, Nicole M. “Writing the Rules of Their Own Game: Medieval Female Agency and *Game of Thrones*”. *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 147-160.

Martin, George R. R. *A Song of Ice and Fire, Book One: A Game of Thrones*. New York: Bantam, 1996.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

Muhlberger, Steven. “Chivalry in Westeros”. *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 47-55.

Pavlac, Brian A., ed. *Game of Thrones versus History: Written in Blood*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017.

Polack, Gillian. “Setting up Westeros: The Medievalesque World of *Game of Thrones*”. *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, ed. Brian A. Pavlac. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. 251-260.

Porter, Jean. “Virtue Ethics in the Medieval Period”. *The Cambridge Companion of Virtue Ethics*, ed. Daniel C. Russell. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 70-91.

Taylor, Alan, director. “Beyond the Wall”, written by David Banioff and D. B. Weiss, *Game of Thrones*, season 7, episode 6, HBO.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1990.

2.2 *Cripples and bastards and broken things*:
Поткопување идеологии и поткопување биолошки детерминизам во *Игра на тронови*

Од моментот кога за првпат прочитав, додека бев во средно училиште, за поентата на Чехов дека ако има пиштол на почетокот од првиот чин, тој треба да пукне до крајот на драмата, посакав да прочитам (подоцна и да напишам) приказна во која ќе има пиштол кој нема да пукне. Тоа за мене значеше став дека ваквите насоки се само еден можен начин на пишување, а не единствениот правилен. Дека книжевните дела не мора да бидат целина во која секој елемент има своја функција.

Серијата *Игра на тронови* (како и романот *Песна на мразот и огнот* врз која е заснована) е еден таков наратив во кој приказната е реалистично претставување на тоа како се одвива животот, без смисла, без логика, без цел. Најголемите забелешки за осмата сезона на оваа серија се дека е и идеолошки и наративно проблематична од неколку аспекти. Овој текст има цел да ги оспори ваквите забелешки.

Идеолошки импликации

Многу од статиите ја застапуваат, меѓу другото, тезата дека со убивањето на Денерис, серијата прифаќа патријархална идеологија бидејќи таквиот крај значи отфрлање на идејата дека жена може да биде лидер.

Самата идеја дека лесно и директно може да се дојде до заклучок за тоа која е идеологијата на авторот или на текстот, врз основа на судбината на јунакот на крајот од романот ја побиваат илјадници раскази и романи, кои сами по себе се несоборлив аргумент за неоснованоста на таквиот заклучок. Во „Жолтиот тапет“ на Шарлот Перкинс Гилман, протагонистката е затворена во соба како „терапија“ од нејзиниот маж за да закрепне од постпородилна депресија. Наместо да ѝ помогне да закрепне, оваа затвореност, напротив, доведува до влошување на нејзината ситуација. Дали тоа што протагонистката запаѓа во депресија значи дека Гилман е бранителка на патријархатот? Во песната „Мојата последна војвотка“ на Браонинг, нараторот во прво лице е свиреп убиец кој ја убил својата млада сопруга и, неказнет, преговара за својот следен брак. Дали тоа значи дека Браонинг го брани и го наградува убиецот? Ова се само два меѓу илјадници слични примери од кои се гледа неоснованоста на тврдењето дека идеологијата на еден текст може лесно да се препознае преку судбината на протагонистот. Напротив, често, како во случаите со Гилман и со Браонинг, исходот на протагонистите е показател на неправедноста и суровоста на светот. Во други случаи, судбината на протагонистите е последица на општествената констелација и на околностите, па нивната судбина во текстот нема никаква врска со поетската правда. Според тоа, убиениот јунак или убиената хероина никогаш не е доказ дека текстот бил против него или против неа, ниту дека е на страната на оние кои останале живи.

Дополнително, тезата дека со убивањето на Денерис серијата прифаќа патријархална идеологија е нелогична и неаргументирана и затоа што делува како да е извлечена само од последната епизода, без да се познава логиката на целата серија.

Уште од првата епизода, *Игра на тронови* постави некои цели кои ненаметливо ги прикажува преку приказната: како систем на вредности, тоа е критика на биолошкиот

детерминизам и критика на доминантните идеологии во светот на приказната.

Во општеството претставено во *Игра на тронови*, биолошкиот детерминизам има важна улога: повеќето ликови сметаат дека нечие однесување зависи од гените, а не од околината и воспитувањето, па и самите се однесуваат во согласност со ова свое уверување. Тајвин не го сака својот син Тирион затоа што има џуџест раст. Кејтлин Старк не му дозволува на Џон да присуствува на вечерата со кралското семејство бидејќи е вонбрачно дете. Ренли е цел на потсмев во престолнината затоа што е хомосексуалец. Серси не може да стане кралица по смртта на мажот затоа што е жена, па власта преоѓа на нејзините синови.

Но, романот *Песна на мразот и огнот* воведува систем на вредности што се бори против ваквите предрасуди. Во Вестерос никогаш немало конвенционална поделба на добро и зло, ниту конвенционални јунаци и негативци, затоа што сите ликови имаат мотиви за своите постапки. Но, тоа не значи релативизација на злото. Иако вредностите се често двосмислени, со што се избегнува догматично прифаќање на едно гледиште, а многу етички прашања остануваат отворени, сепак серијата гради еден вредносен и етички систем поинаков од доминантниот.

Ова станува особено јасно кога Тирион носи нацрт за коњско седло за Брен, кажувајќи му на Роб дека Џон го замолил да го стори тоа и тој веднаш прифатил бидејќи сочувствува со *cripples and bastards and broken things*, односно, симболично, не ги дискриминира групите што традиционално се маргинализирани во Вестерос. Наскоро станува јасно дека во текот на својот понатамошен живот во серијата и Тирион, и Џон, и Арија го прават токму ова: формираат мислење за луѓето врз основа на нивните индивидуални карактеристики и постапки, а не врз основа на припадноста на семејството, групата, родот, националноста (со оглед на тоа дека седумте кралства симболично означуваат различни нации на континентот) или врз основа на сексуалната определба. Ренли, Оберин, Јара, Игрит, Тормунд никогаш не добиваат различен третман од Тирион или од Џон затоа што се хомосексуалци или жени, или бисексуалци, или странци. Ниту мислам себе Тирион и Џон не се гледаат низ призма на џуџе и вонбрачно дете. Оддалечувањето од биолошкиот детерминизам се гледа и од тоа што Тирион е од семејството Ланистер, но е различен од нив, Џон не сака да биде престолонаследник иако правилата во однос на наследството по крвна линија му го овозможуваат тоа, Арија и во последната епизода го нарекува Џон „брат ми“, иако не ѝ е брат. Со други зборови, односот на Тирион, Џон, Арија кон една личност зависи од идентитетот на таа личност, а не од нејзината генетика или потекло.

Додека општествените размислувања во Вестерос во суштина се сексистички и ја омаловажуваат жената, јасно е дека трансформацијата на тоа општество која постепено се одвива од првата до последната епизода застапува еманципација и развивање свест за борба против предрасудите. Дури и оние изјави во кои се укажува на општествените предрасуди, како онаа на Варис дека кнезовите на Вестерос претпочитаат маж на престолот, наидуваат веднаш на спротивставување – одговорот на Тирион е дека не е важно дали на престолот ќе седне маж или жена.

Всушност, гледиштето дека непреземањето на власта од страна на женски лик е израз на патријархална идеологија е самото по себе засновано на патријархални претпоставки затоа што ја повторува патријархалната матрица на размислување во дихотомии (како дихотомијата за маж-жена), што серијата се обидува да ја поткопа. Самата претпоставка дека жената мора да биде прикажана во позитивно светло во современите романи или филмови е длабоко патријархална идеја зашто дава назнаки и очекувања за тоа каква треба да биде жената. Во *Волпоне* на Бен Џонсон (почеток на 17 век), од главниот женски лик Силија се очекува да биде послушна, скромна, стрплива, да нема сексуални

желби и ова да го претстави како своја главна доблест – тоа е совршениот женски лик во замислата на Џонсон. Разочарувањето, искажано во голем дел од западните медиуми, од масовното убиство што го извршува Денерис во петтата епизода од осмата сезона се вклопува во ваквото патријархално гледање бидејќи ги разоткрива очекувањата жената да биде секогаш совршена. Во *Игра на тронови*, напротив, жените можат да бидат и силни лидерки (Јара Грејџој, Олена), силни личности без да бидат лидерки (Игрит, Арија), жртви кои стануваат храбри личности (Санса), нежни и плашливи (Мирсела), доминантни (Серси), храбри и чесни (Бриен), интелигентни и итри (Марџори). Јасно е од овој контекст дека фанатизмот на Денерис не е став на серијата за сите жени; Денерис не е претставник на жените, таа е поединец, личност одговорна за своите индивидуални избори, исто како и секој друг лик во серијата.

Наративни елементи: расплет, враќање и Бели одачи

Во однос на забелешките за „забрзување“ на темпото, осмата сезона претставуваше расплет и како таква, добро што не воспоставуваше нови односи, нови заплети или натамошен развој на ликовите. На крајот од петтата сезона се случи климакс – убиството на Џон, скокот на Санса и Теон во можна смрт, можната смрт на Арија која си го виде своето тело мртво во Куќата на црно и бело, каменувањето на Серси за време на одот на покајание, убиството на Мирсела со отров, жртвувањето на Ширин. Климаксот се одржуваше долго и во шестата и седмата сезона кога ликовите сè уште минуваа низ својот развоен пат – Арија открива дека не може да стане никој со што се зацврстува нејзиниот идентитет, Санса најпосле успева да ги открие манипулациите на Бејлиш, Џејми решава да го исполни своето ветување да се бори од страната на живите, Џон ја напушта Ноќната стража и се справува со Ремзи Болтон, а потоа се воспоставува и односот меѓу него и Денерис. По ваквото доминантно оформување на ликовите, нивниот понатамошен развој во осмата сезона би бил претерано и неиздржано истегнување на нарацијата.

Во втората и третата сезона, на Роб и Кејтлин им се потребни неколку епизоди за да го обезбедат мостот од Волдер Фреј. Арија и Сандор Клигејн цели две сезони поминуваат низ разни авантури за да се приспособат еден на друг и, во прифаќањето на другиот, да откријат голем дел од својот карактер. Да се внесува овој вид на постепено градење на ситуации и постепено самозапознавање во расплетот, откако ликовите минале и низ долг развој и низ критичните моменти соочени со својата смрт – би било нелогично од наративен аспект. Осмата сезона ги заокружува настаните и ги врзува претходно отворените нишки (особено преку вечерта пред „Долгата ноќ“ (втората епизода) и преку сцената на вечерата по „Долгата ноќ“ (четвртата епизода)) со што се движи со фино темпо кон својот расплет. Всушност, се случуваше забавување на темпото, а не негово забрзување. Втората, третата и четвртата епизода покриваат период што е пократок од една недела – што значи, многу побавно се одвиваат настаните отколку во кои било други три последователни епизоди.

Она во што осмата сезона остана доследна на сите претходни сезони од серијата е тоа што не престана со поткопувањето на наративните конвенции.

Една од тие конвенции се однесува на *враќањето* од митот за херојот. Многу приказни во кои протагонистот заминува од својот дом и се соочува со разни авантури завршуваат со среќното враќање назад во домот (*Одисеја* е еден соодветен пример). Иако од втората епизода од првата сезона, односно заминувањето на децата Старк, се очекуваше нивно враќање дома, тоа враќање е сосема различно од теркот на приказните за јунакот. Сè е сменето – и домот и протагонистите; тоа значи дека не можат само да продолжат среќно да живеат во својот дом по толку многу преживеани трауми и дека таквите краеви

се наивни. Затоа, нивното враќање не е враќање, туку е соочување со промените во перцепцијата на домот.

Друг отклон е тоа што оваа серија ги соочи гледачите со антагонисти кои имаа свој идентитет. Тоа е сосема различно од Орките во *Господар на прстените* или чуварите на редот на кои не може да им се види ликот бидејќи постојано носат кациги во *Еквилибриум* – таму обезличувањето на непријателот прави читателот или гледачот да не ги гледа непријателите како личности со свои мотиви, карактери, комплексност, туку поттикнува на симплифицирање на другите и нивно означување како „лоши“. Белите одачи можат да наликуваат на ваквите безлични непријатели, но има многу показатели дека имаат сосема поинаква функција.

Една од најголемите забелешки во медиумите за осмата сезона се однесува на битката со Ноќниот крал за која, како што се вели, серијата нè подготвувала уште од самиот почеток, како најголема битка со најстрашниот непријател – негативец (*the ultimate villain*, како што го нарекуваат), а која завршила пребрзо. Не знам дали во серијата (или во книгата) може да се најдат аргументи што ќе ги потврдат или побијат овие тврдења, но моето лично гледиште се заснова на сосема поинакво толкување на Белите одачи: тие не се негативци. Белите одачи се смртна опасност – болести, земјотреси, несреќи, закана од климатски промени – во различни видови. Затоа тие се појавуваат во прологот и се присутни во текот на сите сезони и или против нив постојано се одвива битка, или од нив се бега (во прологот, кај Крастер, кај *Fist of the First Men*, во Хардхом, во населените места според сведоштвото на Оша, во пештерата на Триокиот гавран, кај замрзнатото езеро). Борбата против смртта е постојана. Некогаш кога опасноста е поголема и понепосредна, битката ќе биде поинтензивна, како во „Долгата ноќ“, односно битката од третата епизода на осма сезона, но Белите одачи како отелотворение на заканата од смрт како дел од животот се присутни постојано и не можат да бидат засекогаш победени, иако е можно да бидат привремено победени.

Последната епизода

Останатите отклони од конвенциите на овој вид наративи се највидливи во последната епизода.

По седумдесет и две епизоди што се протегаа во фиктивен (и реален) период од седум-осум години, во кои е претставен реалистичен свет – бесмислен свет, свет во кој судбината зависи од случајности и околности, во кој доминираат моќта и неправдите, во кој ништо не се случува поради некаква поголема цел или причина – седумдесет и третата епизода беше најсоодветниот крај кој доследно поткопа уште некои очекувања.

Референцирањето на книжевноста е еден од аспектите што придонесоа кон ова. Во соодветниот за крај говор, Тирион зборува за важноста на приказните и како лична меморија и како ризница на историски настани од кои, ако знаеме да ги толкуваме, можеме да научиме како да не ги повторуваме грешките.

Уште една сцена со хумор и со топлина е појавата на книгата *Песна за мразот и огнот* која, како што ни соопштува Сем, е историјата на Вестерос по смртта на Роберт Баратеон, но во која воопшто не се спомнува Тирион. Оваа кратка сцена од помалку од половина минута отвора многу потенцијални значења: историјата како сувопарна хроника што наведува само имиња на кралеви и кнезови и нивните битки за превласт. Историјата која не ги наведува личните приказни на сите оние кои се засегнати од историските настани. Историјата која заборава на личностите кои имале значајна улога во битките за политичка власт, но чии имиња не се регистрирани. Историјата која не ги наведува личните приказни на луѓето кои

низ своите животни искуства неповрзани со власта придонесуваат за промена на светот. Наспроти историската книга паралелно ја имаме фиктивната *Песна за мразот и огнот,* онаа која ја гледаме во серијата и ја читаме во серијата книги на Мартин, која ги содржи и личните, и историските приказни на сите оние ликови што сме ги гледале со години и во која Тирион е еден од протагонистите. Таа во сцената не постои во физичка форма како што постои историската книга, но за нас, гледачите (и читателите) е многу пореална. А со тоа се поставува и прашањето која од нив поточно ги претставува настаните: историската, која се стреми што пообјективно да ги прикаже, но на крајот излегува дека е нецелосна; или фиктивната, која субјективно ги раскажува личите приказни, а на крајот излегува дека е повистинита.

Крајот отстапува од претходната реалистичност и е идеализиран бидејќи претставува и еден вид идеја, индиректна порака пренесена преку приказната.

Во воспоставениот свет во Вестерос тешко би можело да дојде до брза транзиција на подемократското владеење, онакво какво што е претставено на средбата меѓу кнезовите и Тирион, дури и по симболичното топење на престолот како симбол за крајот на апсолутистичкото владеење. Но, овде не станува збор за лошо обмислен крај. Напротив, транзицијата не доаѓа брзо, туку бавно и постепено, иако крајот е малку идеализиран. Но, крајот е така изграден (или барем така изгледа) за да искаже етички гледишта и да ги застапи поотворено вредностите што отсекогаш ги застапувал. Како што Дрогон во последната епизода неочекувано се разоткрива покриен под пепелта, така во последната епизода се разоткрива еден претходно покриен синџир што ја врзува, отсекогаш ја врзувал, целата приказна – дека тоа што приказната цврсто одбива симплифицирани поделби на добри и лоши ликови не значи дека не застапува некои вредности. Тоа е пренесено преку неколку сцени.

Престолонаследникот кој ја има правата генетика и вистинските особини не сака да биде и нема да стане крал. Нововоспоставеното малку подемократско владеење не значи наивен почеток во кој сите ќе живеат среќно и сложно. Камерата се оддалечува додека членовите на Малиот совет се расправаат околу приоритетите, но ова веќе не се Пајсел и Бејлиш со нивните манипулации, па несогласувањата се ветување за барем во извесна мера конструктивна дискусија.

Една од основните идеи е пренесена и преку прашањето: „А што е со другите луѓе кои мислат дека знаат што е добро?“ Експлицитниот одговор на Денерис беше неприфаќање на таквите луѓе. Наспроти тоа, имплицитниот одговор на наративниот свет во *Игра на тронови* е дека светот е мозаик од перспективи и дека инсистирањето на само една вистина е догма. Во тоа се вклопува и одговорот „не знам“ на Џон, иако, всушност, знае дека не би го запалил градот – ова е цврсто поврзана нишка со „не знаеш ништо, Џон Сноу“ на Игрит. Незнаењето на Џон се поклопува со вредносниот систем што се протегнува низ *Игра на тронови* зашто во контекст на серијата „не знам“ не е незнаење, туку е етички став кој значи избегнување догми и земање предвид на гледиштата на другите.

Санса, Арија и Брен се согласуваат Џон да биде протеран на Ѕидот; Џон го прифаќа тоа. Иако тоа е неповолно за нив, иако може да делува како да попуштиле, се сфаќа имплицитно дека ова е исправно затоа што ги зема предвид и аргументите на другите, а и затоа што неприфаќањето би значело војна и гинење на илјадници луѓе. Добрата волја е она што може да спречи смрт и војни – а дали ќе бидат седум или шест, или помалку кралства, и не е толку важно. Грижата за другите, а не за сопствената слава или за имиџ на цврстина и непопуштање, е идејата што се протега од таа сцена наназад како домина што паѓаат постепено едно по друго низ сите епизоди, наназад од последната до првата, и од крајот даваат нова перспектива на сите дотогашни избори. Тоа е идејата што го прави исправен изборот на Џон да им помогне на луѓето северно од ѕидот да преминат на јужната страна. Не

грешка што довела до неговата смрт, туку избор кој вреди да се направи на сопствен ризик. Ваквиот избор и други избори на ликовите што некогаш се толкуваат како нивни „трагични грешки“ (како вид на наративна техника), погледнати одново низ перспектива на последната епизода, се претвораат во дел од етичкиот систем на серијата, што отсекогаш и биле.

2.3 Стекнување знаење во *Игра на тронови*

Констатација. Или наредба. Или закана. Или обвинување.

Кога Џон Сноу го прашува Тирион Ланистер зошто постојано чита, Тирион му одговара: „Брат ми го има својот меч [...] а јас го имам својот ум... на умот му се потребни книги, како што на мечот му е потребно точило, ако сака да остане остар“[3] (*GoT* 13 Tyrion 2).

Оваа сцена, во првата книга од серијалот книги *A Song of Ice and Fire* од Џорџ Р. Р. Мартин, и истовремено од првата сезона во серијата *Game of Thrones* (македонски превод на HBO: Игра на тронови), воспоставува една од бројните теми во оваа серија: процесот на стекнување знаење. Еден од начините на кои Тирион се стекнува со знаење, како што се гледа од споменатата сцена, е преку читање книги.

Џон Сноу и ликовите од семејството Старк се стекнуваат со знаење на различни начини: во процесот на учење на Џон најважен е лингвистичкиот елемент, Санса учи преку набљудување на дејства, Арија – преку тренинг, Брен – кога директно го подучуваат. Овој есеј се фокусира на процесите преку кои Џон Сноу и Санса Старк се стекнуваат со знаење за светот околу себе. Разбирањето на јазикот и интерпретацијата на дискурсот играат значајна улога во развојниот пат на Џон Сноу, додека Санса Старк поефективно учи од набљудување на дејства, но фактот што не го разбира имплицитното значење на дискурсот го забавува нејзиното темпото на учење.

Во *New Work on Speech Acts* (Нови теории за говорните чинови), Даниел Фогал, Даниел Харис и Мет Мос, повикувајќи се на Џ. Л. Остин, а со цел да објаснат некои аспекти на говорните чинови, го даваат примерот со реченицата: „Требаше да е овде досега“. Според нив, целта на искажувањето на оваа реченица би можела да биде „да укаже на тоа дека некој требало да биде овде досега, да нареди некој друг да го доведе човекот кој доцни, да обвини некого за доцнење, да се закани, да одигра сцена во драма, да поднесе официјална поплака итн. Ако не се разберат јасно овие и други видови на говорни чинови, не можеме да се надеваме дека ќе разбереме како луѓето го користат јазикот“ (Fogal 1). Во овој контекст, како што укажуваат Фогал, Харис и Мос, една реченица како илокуциски чин може да биде констатација, обвинување, закана, барање, наредба, прашање, ветување, изјава пред суд итн. Во Игра на тронови, Џон успева да ги протолкува околностите и следствено значењето на говорните чинови на говорителите со кои е опкружен.

Ако сакаш да водиш, прво научи да следиш

Џон Сноу може на прв поглед да изгледа како митолошки јунак кој минува низ фазите на митот за херојот (за кои опширно говори Џозеф Кемпбел во *The Hero with a Thousand Faces* (Херојот со илјада лица)), но всушност процесот на негово учење укажува на поинаков и посложен развоен пат од оној на митолошките херои. Имено, Џон акумулира знаење и созрева не преку предизвиците, пречките и авантурите со кои се соочува, туку преку интерпретација на дискурсот, а знаењето стекнато преку јазикот го употребува, потоа, за надминување на пречките. Неговата способност да ги разбере говорните чинови го прави успешен неговиот процес на учење и разбирање на смислата на експлицитно кажаните и на имплицитно навестените пораки. Џон еднакво успешно учи од различни манифестации на дискурсот: директен совет, правење паралели, проценка на претпоставки, наредби, анализа на податоци, по

што знаењето го применува во своите подоцнежни постапки.

При разговорот во кој Тирион му се обраќа на Џон со зборот „копиле“ кога првпат се запознаваат, првата реакција на Џон е лутина и фрустрација. Понатамошниот разговор ги воспоставува конвенциите на давање совет. Имено, по лутината и фрустрацијата, намерата на Тирион да му даде совет е експлицитно искажана: „’Дозволи да ти дадам совет, копиле,’ му рече Ланистер. ‘Никогаш не заборавај што си, зашто светот сигурно нема да заборави. Тоа нека ти биде силна страна. На тој начин, никогаш нема да ти биде слабост. Носи го како оклоп и никогаш нема да биде употребено за да те повреди’“ (*GoT* 5, Jon 1). Овде Тирион не остава место за сомнеж – илокуцискиот чин совет е директно содржан во неговата изјава дека ќе даде совет. Тоа што во оваа ситуација илокуцискиот акт е совет, сепак, не значи дека оној кој го добива советот ќе постапи според него. Но, ликот на Џон е специфичен по тоа што внимателно ги слуша говорителите околу себе и прави проценки на нивните мотиви и намери. Тој правилно ја разбира добронамерноста на Тирион и ја интернализира информацијата што му е пренесена преку овој совет. Тоа станува јасно во следниот период кога припадникот на Ноќната стража Алисер Торн, кој му е надреден на Џон, го употребува зборот „копиле“ за да го испровоцира, но Џон повеќе не реагира со лутина и фрустрација како пред разговорот со Тирион, туку со прифаќање на зборот и игнорирање на намерите на Алисер.

Џон препознава совет и тогаш кога не се искажува совет, преку правење паралели меѓу она што го слуша и ситуацијата во која се наоѓа. Набргу откако за првпат ќе пристигнат на Сидот, Џон влегува во конфликт со припадниците на Ноќната стража бидејќи смета дека се неспособни и немаат никакво знаење ниту вештини за борба. Тогаш Тирион му кажува дека голем дел од припадниците на Ноќната стража се сиромашни и се испратени на Сидот за да не им бидат товар на семејствата или како последица на тоа што краделе за да се прехранат (*Thrones* S1 E3). Иако овој разговор не е искажан во форма на совет, Џон го сфаќа неговото значење, ја прифаќа информацијата што ја добива од Тирион и ја пренесува на својата ситуација, по што го менува својот однос кон Пип, Грен и другите припадници на Ноќната стража.

Уште една ситуација во која доаѓа до израз потенцијалот на Џон за учење е моментот кога, место да биде избран за извидник, како што очекува, Џон е распореден на местото служител. Кога Џон го искажува своето длабоко незадоволство од оваа одлука, неговиот пријател Сем ја споделува претпоставката дека заповедникот Мормонт можеби го избрал за служител за да го подготви да му биде наследник. Џон ја проценува претпоставката и решава да се однесува во согласност со улогата на служител што му е доделена, без понатамошното искажување гнев.

Акумулирањето знаење и подоцнежната употреба на тоа знаење симболично најмногу е видливо во зборовите на заповедникот на Ноќната стража, Мормонт, за време на престојот кај Крастер, северно од Сидот. Имено, откако Џон искажува презир кон Крастер, Мормонт му се обраќа со зборовите: „Сакаш да водиш некој ден? Тогаш, прво научи да следиш“ (*Thrones* S2 E1). Ефектот од овој совет е веднаш видлив: и покрај презирот кон Крастер, Џон престанува да го критикува, а понатаму внимателно ги следи и анализира и постапките на заповедникот Мормонт, но и на сите други луѓе околу себе од кои може да научи нешто, а знаењето потоа го применува во ситуациите со кои се соочува.

Кога сакам да разберам нечии мотиви, играм една игра

Санса, од друга страна, првенствено учи преку набљудување на дејства. Во првата половина од *Игра на тронови* таа не ги разбира и не успева да ги интерпретира говорните чинови. Во истиот период, Санса станува жртва на различни манипулации на луѓе кои ги кријат своите вистински намери зад навидум љубезниот говор. Даниела Алеси го смета развојот на Санса за „една од највпечатливите нишки на стекнување моќ од страна на женски лик во серијата“ (Alesi 168). Притоа, Алеси го следи развојот на Санса од самиот почетокот и особено нејзината маска на повторување дека „Кралебран е мојот дом“ и дека таа е „лојална на својот сакан Џофри“ во првата и втората сезона сè до моментот во шестата сезона кога му вели на Џон дека треба да го освојат својот дом Сурозимје и дека, дури и доколку Џон не ѝ помогне, самата ќе го стори тоа.

Во *Meaning in Interaction* (Значење во интеракција), Џени Томас укажува на тоа дека говорителите често сакаат да кажат многу повеќе од она што кажуваат нивните зборови, така што се поставува и прашањето како може да знаеме што значи една реченица во дадени прилики. Томас дава повеќе примери за тоа колку често реченициte можат да бидат двосмислени. Во контекст на ликот на Санса, порелевантно е тоа што, и кога реченициte не се двосмислени, во прашање е проблем на разбирање на говорниот чин. Следниве примери се дадени во *Meaning in Interaction* како илустрација на говорните чинови и нивната поврзаност со значењето: „можам да речам: *Овде е топло!* (локуција), со што всушност сакам да кажам: *Ми треба малку свеж воздух!* (илокуција), а перлокуцискиот ефект може да биде барање некој да го отвори прозорецот“ (Thomas 49). Санса секогаш го разбира значењето на исказите, но често не ги препознава алузиите и имплицитното значење, ниту барањето содржано во исказите на говорителот.

На патот кон Кралебран, Санса е воодушевена што ќе се вози во кочијата на кралицата Серси, во која ќе може „да се потпре на перници од пердуви и да јаде колачиња со кралицата“, повикувајќи ја и сестра си Арија. На тоа Арија одговара: „Не ми се допаѓа кралицата“ (*GoT* 15 Sansa 1). Изјавата на Арија може да се разгледа во контекст на говорните чинови. Имено, реченицата на Арија е изјава со која таа констатира дека не ѝ се допаѓа кралицата (локуција), но истовремено реченицата потенцијално служи и како предупредување за лошите намери на кралицата (илокуција) и барање Санса да не се вози со кралицата (перлокуција). Санса во тој момент не го препознава предупредувањето во зборовите на Арија, кое се покажува основано кога подоцна истиот ден кралицата бара страволкот на Санса, Лејди, да биде убиен (*GoT* 15 Sansa 1). Иако барањето на кралицата да се убие Лејди не е поврзано со желбата на Санса да се вози во нејзината кочија, реакциите на Арија и на Санса во однос на кралицата укажуваат на тоа дека Арија успева, додека Санса не успева, да го протолкува карактерот на кралицата од нејзиниот дискурс. Истовремено, овој настан покажува дека зборовите на Арија немаат влијание, додека убиството на Лејди има големо влијание врз Санса и го отвара процесот на нејзиното учење за тоа како функционира светот околу неа.

Откако ги игнорира советите на татко ѝ Нед Старк да ги избегнува кралицата Серси и принцот Џофри, процесот на учење кај Санса продолжува со следното трагично дејство на кое таа е сведок: убиството на татко ѝ. Овој траумaтичен настан остава длабоки последици врз неа, по што Санса става маска на љубезност, сокривајќи ја омразата, со цел да се заштити. Процесот на учење, сепак, не завршува овде – што станува јасно од фактот што иако Санса стекнува знаење за суровоста на Џофри и Серси, таа во овој момент сè уште не умее да го процени дискурсот на другите луѓе. Оваа ситуација ја злоупотребува Бејлиш, со што станува директно одговорен за уште една траумaтична состојба: бракот со Ремзи Болтон, во кој Санса е жртва на семејно насилство и силување.

Санса почнува да ги сфаќа вистинските мотиви зад зборовите и постапките откако ќе почне да го разбира јазикот, со што, како што вели Алеси, се здобива со моќ. Разговорот со Бејлиш, на крајот од седмата сезона, е пресвртната точка по која Санса созрева во лик кој ги проценува луѓето подобро и од оние ликови како Џон или Тирион, кои уште од самиот почеток имаат способност за толкување на карактерните црти.

Споменатиот разговор со Бејлиш е клучен затоа што во него Бејлиш прави една кобна грешка со што губи во сопствената игра на сплетки која ја игра од почетокот на книгата/серијата. За да одглуми дека не го наметнува своето мислење, тој употребува една техника на манипулација, со која сака да постигне самата Санса да дојде до заклучок дека нејзината сестра Арија сака да ѝ наштети. Така, Бејлиш вели: „Некогаш, кога се обидувам да разберам нечии мотиви, играм една игра. Го претпоставувам најлошото. Што е најлошата причина што некој би можел да ја има за да го каже она што го кажува и да го прави она што го прави? Потоа се прашувам колку добро таа причина го објаснува тоа што тој [или таа] го кажува и го прави“ (*Thrones* S7 E7). И самата играјќи ја оваа „игра“, Санса доаѓа до претпоставка дека Арија сака да ја убие. „Откако ќе те убие, што ќе стане таа?“, Бејлиш ја прашува Санса, поттикнувајќи ја да го увиди мотивот на Арија, на што Санса одговара како единствен логичен заклучок: „Ќе стане Кнегиња на Сурозимје“. Во тој момент, Санса ја сфаќа лажноста на зборовите и вистинската намера зад нив, а успева да ја сфати зашто ако има една работа во која е потполно сигурна, тоа е дека Арија никогаш не сакала да биде Кнегиња.

* * *

Стекнувањето знаење е важен аспект на *Игра на тронови* со оглед на тоа дека централна улога имаат младите ликови од семејството Старк кои, напуштајќи го безбедниот дом, се соочуваат со различни предизвици од кои, оние кои ќе преживеат, учат и созреваат. Притоа, стекнување знаење преку разбирање и толкување на значењето на јазикот и говорните чинови се покажува и за Џон, и за Санса (и за голем број од другите ликови) како клучно за справувањето со трауматичните искуства и стекнувањето барем некаква контрола врз својот живот.

Библиографија

Alesi, Danielle. “The Power of Sansa Stark: A Representation of Female Agency in Late Medieval England”. *Game of Thrones versus History: Written in Blood*, Brian A. Pavlac, ed. Hoboken: Wiley, 2017. 161-170.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library, 2008.

Fogal, Daniel, Daniel W. Harris and Matt Moss, eds. *New Work on Speech Acts*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Kirk, Brian, director. “Lord Snow”, written by David Banioff and D. B. Weiss, in *Game of Thrones*, season 1, episode 3, HBO.

Martin, George R. R. *A Song of Ice and Fire, Book One: A Game of Thrones*. New York: Bantam, 1996.

Podeswa, Jeremy, director. “The Dragon and the Wolf”, written by David Banioff and D. B. Weiss, in *Game of Thrones*, season 7, episode 7, HBO.

Taylor, Alan, director. “The North Remembers”, written by David Banioff and D. B. Weiss, in *Game of Thrones*, season 2, episode 1, HBO.

Thomas, Jenny. *Meaning in Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Pearson, 1995.

2.4 Денерис: без оглед на последиците. Варис: без оглед на последиците по мене. Или: зошто Денерис стана толку сакан лик?

Њујорк тајмс, Телеграф, Вашингтон пост и уште многу други медиуми посветија барем две (често и повеќе) статии на епизодите од последната сезона на *Игра на тронови*, а најмногу на петтата епизода. Иако имаат различен пристап и фокус, сепак заклучокот на речиси сите нив може да се сведе на тоа дека уништувањето на престолнината од страна на Денерис и нејзиниот змеј, во најмала рака, не произлегува логично од претходниот развој на нејзиниот лик.

Заклучоците на овие статии не се основани и покажуваат селективно игнорирање на логиката на светот што го гради *Игра на тронови*. Тие исто така ги забораваат авторитарните особини на Денерис.

Всушност, од моментот кога излегува од огнот со трите штотуку родени змејови, Денерис е тиранин во подем. Серијата дава многу јасни индикации за ова.

Прво, Денерис верува дека е спасителка, избрана од судбината да го избави светот од злото, што е препознатлива карактеристика на многу диктатори во светската историја. Нејзината животна мисија, водечка идеја и целосна опсесија е да стане кралица на Седумте кралства, долгоочекуваниот владетел, односно владетелка, ветена во пророштвата. Но, контекстот на *Игра на тронови* ги поткопува ваквите идеи и упатува на можноста тие да бидат резултат на заблуди за месијанство. Така, црвената комета која ја гледаат различни ликови и чие значење го толкуваат на различни начини, покажува колку се апсурдни нивните верувања дека кометата има едно вистинско значење и дека има некаква врска со човековиот живот. Слична функција има и долгогодишното уверување на Мелисандра дека нејзиниот бог го избрал Станис да владее со светот, што по сите насилни настани се покажува како неосновано и бесмислено.

Второ, Денерис ужива во понизноста и слепата послушност на нејзините следбеници. Тоа е јасно воспоставено во споменатата сцена во која Денерис излегува од огнот со трите змеја додека сите околу клекнуваат на коленици во стравопочит, сметајќи ја за божество. Денерис не ги охрабрува да станат или да не ја сметаат за божество, туку го злоупотребува нивното суеверие и му се предава на новото чувство што ја опива: уживање во сопствената моќ и во немоќта на поддржувачите. Истото уживање во моќ е уште појасно и подиректно изразено во сцената кога стотици ослободени робови на Јункај ја носат в раце. Дополнително, визуелното претставување одоздола на тоа како Денерис седи горе на престолот во Мирин, при што од нејзината одлука зависи понатамошниот живот на молителите кои клечат пред престолот, е видливо намерен ефект кој го покажува нејзиното надмено уживање во својата моќ и во немоќта на молителите.

Трето, кога убива, ги обвинува другите дека се виновни за тоа бидејќи ја испровоцирале. „Санса го уби Варис исто колку и јас“, вели Денерис откако самата таа ќе го убие Варис. Претходно, таткото и братот на Семвел Тарли се „виновни“ што не ѝ се поклонуваат. Според Денерис, жртвата е виновна што е жртва бидејќи го провоцирала насилникот – тешко е да се замисли потиранска особина од оваа и кај политичките и во семејните односи.

Четврто, од наративен аспект, во серијата често се прават паралели со други ликови во кои се истакнува наклонетоста на Денерис кон авторитарно владеење. Наспроти нејзината амбиција да биде на престолот, прикажана е способноста, а истовремено недостигот на амбиција на Џон да биде лидер, преку тоа што Сем го предлага Џон да биде кандидат за заповедник на Ноќната стража, а особено преку неговата незаинтересираност да биде на престолот. Инсистирањето на Денерис нејзините следбеници да бидат понизни и послушни е спротивставено на демократскиот капацитет на Санса прикажан преку нејзините реакции

на несогласувањата со Џон и нивните приврзаници во *Winterfell*. Може да се направи и паралела меѓу декларативните заложби на Денерис да го спаси светот со Лијана Мормонт која се вклучува во битката за спасување на светот без декларативно да го истакнува тоа како своја животна мисија. Постојани се и паралелите меѓу заплашувањето на непријателите од страна на Денерис и обидите на Тирион да ги надмудри непријателите со цел да избегне жртви.

Овие, но и другите нејзини диктаторски особини можат најдобро да се сумираат преку два паралелни дијалози во четвртата епизода од осмата сезона. Во дијалогот меѓу Варис и Тирион, Варис вели: „Ќе направам сè, без оглед на последиците по мене“ (“no matter the personal cost”, т.е. без оглед на цената што ќе ја платам). Тоа значи дека и да дојде во опасност, и да се соочи со смрт, Варис ќе го направи она што е во интерес на жителите на неговата земја. Потенцијалот за тиранија кај Денерис доаѓа до израз при споредба на оваа со паралелна сцена во истата епизода. Тоа е дијалогот меѓу Денерис и Тирион, кога Денерис вели: „Ќе направам сè, без оглед на последиците“ (“no matter the cost” – односно, без оглед на цената). Тоа значи дека Денерис ќе направи сè што е во нејзин интерес, дури и по цена на смрт на жителите. Ова не е избрзано карактеризирање на Денерис во осмата сезона, ова е очекуван исказ од лик што се развива во овој правец и што ја има истата оваа фиксација на сопствената наводно голема судбина уште од првата сезона.

Зошто, тогаш, ваквиот лик на Денерис стана толку сакан во *Игра на тронови* што и филмските критичари и фановите кои оставаат илјадници коментари на интернет сметаат дека таа не би извршила убиство на илјадници луѓе и дека ваквиот развој на настаните и на ликот е неуверлив? Ова прашање не е поврзано само со *Игра на тронови*, туку и со интерпретација на книжевноста и филмот општо – зашто сите книги, сите филмови и сите нивни толкувања носат во себе идеологии, погледи на свет, системи на вредности.

Значи, зошто Денерис стана толку сакан лик што и филмските критичари и огромен број од фановите сметаат дека таа не би извршила убиство на илјадници луѓе? Се должи ли тоа на нејзината убавина и харизматичност кои ги фрлиле во сенка, за многу од гледачите, нејзините тирански особини? Или се должи на тоа што постојат неколку архетипски ситуации (раѓање од оган, здобивање моќ, пророштво за спасител) кои им навестиле на гледачите дека треба да очекуваат таа да биде херојски лик? Или на тоа што не зеле предвид дека целата серија е заснована на поткопување на наративните конвенции (па така, хероите се убивани, светот е бесмислен, судбината на ликовите нема врска со нивните морални особини)? Или на тоа што ретко во историјата на книжевноста и филмот имало толку моќен женски лик? Или на тоа што голем дел од гледачите ги гледаат змејовите како егзотични суштества од бајките место како оружје, за што ги користи Денерис? Или на фактот што нејзиниот татко полудел, па автоматски уништувањето на градот го гледаат како последица на некакво наследно, но филмски недоразработено, лудило? На тоа што во земји во кои постои барем некаков демократски систем на ограничување на власта се заборава колку апсолутната моќ опива, корумпира и не останува неискористена? Или на упорното игнорирање на двосмисленоста на изјавата „сакам да го скршам тркалото“, што се толкува како: не сакам веќе да има битки за власт во кои победуваат едни, па други, па трети; додека друго сосема основано толкување може да биде: не сакам никогаш никој друг да владее освен јас? На претпоставката дека тираните се зли од раѓање, и дека не е можно некој човек да прерасне постепено во диктатор како комбинација на сопствените заблуди и на околностите? Или се должи на тоа што моќни ликови како Денерис кои декларативно кажуваат дека сакаат да го спасат светот се привлечни, дури и кога во пракса го прават спротивното? На сите овие причини заедно? Или на некои сосема други?

Не знам. Но, тоа што е сакана секако укажува на фактот што, дури ни денес, со целото историско знаење, потенцијалните тирани не се препознаваат лесно и покрај сите видливи показатели.

ТРЕТ ДЕЛ:
АЛТЕРНАТИВНИ СВЕТОВИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

3.1 Фокализација и прекршување на времето во избрани раскази на Бирс и на Урошевиќ

Вовед

Од 1990-те години наваму се појавија повеќе теоретски книги кои во својот фокус го ставија преиспитувањето на тоа што значи компаративната книжевност на крајот на дваесеттиот и почетокот на дваесет и првиот век (Bernheimer 1995, Guillén 1993, Schram and Steen 2001). Кои книжевни дела да се компарираат, дали само оние меѓу кои постои јасна врска на влијание на еден автор врз друг; или, пак, секое книжевно дело, без некој однапред строго зададен критериум, може да се споредува со кое било друго од светската книжевност? Со која цел се споредува – дали за да се утврдат заеднички теми или заеднички наративни или поетски постапки во различни национални книжевности? Дали да се применуваат истражувачки постапки што традиционално се користат во литературните истражувања или и такви што се карактеристични за други дисциплини и науки? Во колкав степен литературата да се истражува емпириски?

Овој текст го ставам во контекст на овие прашања бидејќи станува збор за двајца писатели, Амброуз Бирс и Влада Урошевиќ, кои живеат на различни континенти, во различни времиња и имаат различен сензибилитет. Освен тоа, не постојат показатели дека Бирс имал влијание врз подоцнежниот писател Урошевиќ. Овие факти може навидум да ја доведат во прашање оправданоста на нивната споредба. Токму затоа, горенаведените прашања за компаративната книжевност се релевантни за преиспитување на тоа дали и колку заеднички карактеристики „треба“ да имаат двајца автори за да може да се интерпретираат нивните дела од компаративен аспект.

Овој есеј ги истражува врските меѓу расказите на американскиот писател Амброуз Бирс и македонскиот писател Влада Урошевиќ. Истражувањето се обидува да изнајде одговори на некои од гореспоменатите релевантни прашања за компаративната книжевност во целина, како и на тоа дали разгледувањето на одреден феномен од аспект на двајца автори кои доаѓаат од две различни културолошки средини може да придонесе за подобро разбирање на тој феномен. Македонската книжевност ретко се појавува во компаративните истражувања на светските книжевни теоретичари и критичари и оттаму овој есеј се обидува да даде придонес и кон воспоставувањето врска меѓу македонската и американската книжевност преку истражување на заеднички теми.

Иако Бирс и Урошевиќ временски живеат во различни периоди – Бирс живее во втората половина на 19 и почетокот на 20 век, додека Урошевиќ е писател од 20 и 21 век – имаат различни поетики и обработуваат различни теми, сепак имаат и заеднички карактеристики. И во расказите на Бирс и во расказите на Урошевиќ се среќаваат: фантастични елементи; некогаш, она што изгледа како фантастичен елемент се покажува дека е резултат на психичката состојба на ликовите; присутно е прекршување на времето и просторот; доаѓа до судир меѓу два света со различни онтолошки особености. Така, во „Чикамауга“ на Бирс и во „Баба лебарка“ на Урошевиќ ликовите на децата се обидуваат да се извлечат од страшната состојба на војна во која се сведоци на големи трагедии.

Тие се обидуваат да создадат свет во кој работите не се такви како што изгледаат, туку тие им придаваат поинакво значење, при што замислуваат дека можат да ја контролираат својата судбина. Понатаму, други два раскази кои можат да се споредат се „Настан на мостот на Уткина Река“ на Бирс и „Ракописот од Китаб-Ан“ на Урошевиќ, во коишто доаѓа до прекршување на времето и просторот. Оваа статија ќе ги истражи и анализира

можните точки на поврзување меѓу расказите на Бирс и на Урошевиќ во поглед на (не) моќта на ликовите како поттик за создавање замислени светови, како и во поглед на наративните прекршувања на времето.

Војна фокализирана низ детски очи

Во *Нортовновата антологија на американската книжевност* за Бирс се вели дека, со оглед на несреќното детство и трагедиите што ги доживеал подоцна во животот, највероајтно "his fascination with the supernatural in his fiction" („фасцинантноста од натприродното во неговата проза") (Baym 1998: 1453) е обид да избега од обичните луѓе за кои тврдел дека ги презира. Фантастиката исто така е најпрепознатливата карактеристика на расказите на Урошевиќ. Сепак, таа функционира на различен начин кај двајцата автори. Општиот впечаток дека Бирс пишува во жанрот фантастика се должи на неговите описи на внатрешните доживувања во умот на ликовите, но на крајот најчесто се доаѓа до заклучок дека сите привидениија и впечатоци биле плод на фантазијата, што ги прави расказите дотолку потрагични.

„Чикамауга" го следи патешествието на едно загубено дете среде крвава битка. Тој може да се спореди со „Баба-лебарка" на Урошевиќ, во кој две деца речиси секојдневно се изложени на бомбардирање, поради што креираат измислени настани во обид да се спасат од траумите.

„Чикамауга" се однесува на битката од 19 и 20 септември 1863 година, во која имало најголем број жртви за време на Американската граѓанска војна по Битката кај Гетисбург. Едно шестгодишно момче, занесено во својата игра со дрвен стап што го замислува како меч, постепено се оддалечува од својата куќа и навлегува во шумата. „Невнимателен поради леснотијата со која ги победи невидливите непријатели што го спречуваа да оди напред, ја направи вообичаената воена грешка да продолжи со освојувањето до опасна точка" (Бирс 2014: 24-5), пишува нараторот. Тој овде го истакнува феноменот кога децата занесени во игра ја забораваат реалноста околу себе. Но, истовремено во истите зборови се забележува иронија упатена кон воените генерали чија самоувереност и погрешна проценка на опасностите може да одведе илјадници во смрт. Додека момчето храбро се бори со своите замислени непријатели, одеднаш пред него се појавува „нов и пострашен непријател" (25) – зајак. Овој момент, во кој храброста на момчето пред страшните но замислени вооружени војници се претвора во страв пред безопасниот, но реален зајак, е пресвртот во расказот по кој се воведуваат фантастични слики на ужас. Момчето со трчање и плачење се обидува да си го најде домот, но не успева.

Детската перспектива ги прикажува настаните на еден неочекуван и невообичаен начин. Детето е фокализатор, но не и наратор, односно нараторот раскажува во трето лице. Момчето гледа што се случува околу него, но не може да го препознае и откриe значењето на тоа што се случува, што придонесува и читателот да го види низ детските очи сето она што минува во видното поле на детето. Ваква дискрепанција меѓу она што го гледа ликот и она што го разбира читателот е еден од аспектите што се истражуваат и во *A Companion of Narrative Theory* (2005) и е особено видлива во следниве сцени: Детето со страв гледа како некое животно, кое му личи на мечка, се приближува кон него, но „нешто во формата или во движењето на ова суштество – нешто во необичниот начин на кој му пријде – му навестуваше дека не е мечка и љубопитноста го надвладеа стравот" (Бирс 2014: 26). Набргу ќе види дека околу ова суштество има огромен број исти такви суштества и дури потоа препознава дека тоа се луѓе кои ползат кон реката и притоа прават чудни гестикулации, подзапираат, паѓаат, се фаќаат за главите. На читателот бргу му

станува јасно дека ова е слика на тешко ранетите преживеани од битката кај Чикамауга, но за детето ова е само необична слика на луѓе кои „ползеа како бебиња“ (26).

Дури и црвената боја на нивните лица му личи на кловнот што го видел во циркусот „и тој се смееше додека ги гледаше“ (27), а некои од нив и ги јавнува, замислувајќи дека се коњи. Всушност, целиот овој опис во расказот се заснова врз контрастот меѓу страшната трагична сцена и детето развеселено што најпосле гледа луѓе. Уште една мистериозна глетка која делува натприродно бидејќи е необјаснива за детето е тоа што иако се стемнува на полјаната, црвеникавата светлина станува сè посјајна. Повторно, само на читателот, но не и на детето, му станува јасно дека тоа е пожар кој беснее во близината, веројатно запален од победничката војска – најава за крајот на расказот во кој детето, најпосле стигнато дома, ја гледа својата куќа запалена, а својата мајка мртва.

Оваа детска перспектива и намерно изоставување на објаснувања од страна на нараторот, кој ги фокализира сите настани низ очите на детето е заедничкиот елемент што овој расказ го има со „Баба-лебарка“ каде што исто така читателот гледа и разбира, а децата гледаат, но не разбираат што се случува. Контекстот е исто така војна, но овој пат тоа е Втората светска војна. Расказот „Баба-лебарка“ е дел од збирката *Мојата роднина Емилија*, во кој настаните не само што се фокализирани низ ликот на протагонистот дете, туку детето е и наратор во прво лице. Како деца, нараторот и неговата братучетка Емилија во ниту еден миг не успеваат да го наметнат своето влијание врз другите, но не се толку беспомошни како момчето во „Чикамауга“. Тие успеваат да создадат еден алтернативен свет во кој ги остваруваат своите желби. Овде, како што Урошевиќ вели и во своето теоретско дело *Подземна палата*, „ќе најде засолниште слободата на имагинацијата во просторите на ирационалното“ (Урошевиќ 1987: 43), а ирационалното е тој алтернативен свет каде што децата можат да ги остварат своите желби.

Контекстот во кој се одвиваат расказите е Втората светска војна, бомбардирањата на градот, бегањето во скривници, сиромаштијата што е толку голема што честопати луѓето не можат да се снабдат дури ни со леб. Во фокусот се наоѓа едно големо семејство кое живее во мала куќарка, која станува уште помала в зима зашто сите мора да се соберат во кујната, единствената просторија што се грее. Во оваа страшна и мизерна состојба, главните ликови се целосно беспомошни, уште повеќе поради тоа што се деца од кои не зависат дури ни случувањата во домот. Но, тие чувствуваат дека имаат доволно сила да се оттргнат од овој свет и да влезат во еден друг, паралелен свет во кој нивните постапки ќе значат нешто, ќе имаат некакви последици.

Во „Баба-лебарка“, протагонистите се здобиваат со барем некаква моќ во алтернативниот свет. Додека во куќата има сè помалку леб, од темните дупки во ѕидот и подот доаѓаат сè повеќе лебарки. Овде е особено видлива немоќта на сите ликови, и децата и возрасните, во односот со својата околина. Тие се во очајна ситуација, немаат што да јадат, а штом ги чујат сирените што најавуваат бомбардирање, принудени се понижено и исплашено да бегаат во визбата за да си ги спасат животите. Емилија решава да направи пресврт на овој недостиг на влијание и контрола врз сопствената ситуација. Затоа, во алтернативниот свет, Емилија се здобива со моќ да влијае врз една баба која ја среќава во скривницата, баба што ѝ наликува на зла лебарка. Една вечер, во празната кутија од кибрит Емилија успева да ја фати лебарката, која, меѓутоа, успева да избега и да се спаси. Овој потег од алтернативниот свет се рефлектира и во стварноста. (Малеска, 2020)

При следното бомбардирање, бабата-лебарка задоцнето пристигнува во скривницата, раскажувајќи дека ја заклучиле бидејќи мислеле дека е веќе излезена. Следниот тест на Емилија, во кој лебарката си ја кине ногата бегајќи од кутијата за кибрит, исто така е успешен – бабата си ја скршила ногата. На крајот, за да ја оствари својата моќ што толку

ѝ недостига во реалноста, Емилија ја пали повторно заробената лебарка. Таа моќ се пренесува и во реалноста, барем такви се толкувањата на нараторот и на Емилија, кои ја здогледуваат изгорената баба во нејзиниот стан погоден од граната. (Малеска 2020)

Слично како во расказот „Чикамауга“, и овде постои наративен расцеп, дискрепанција меѓу настаните онака како што се фокализирани од нараторот и настаните сфатени од страна на читателот. Додека нараторот и Емилија ја поврзуваат судбината на бабата со судбината на лебарката, читателот сфаќа дека станува збор за сплет на околностите, случајно поклопување на судбината на бабата со онаа на лебарката. Тоа увидување не им е отворено на нараторот и Емилија, а токму нивното незнаење им овозможува да ја протолкуваат својата моќ во алтернативниот свет како влијание врз другите, а не само како остварување на желба што нема поголем одек во околината.

Прекршување на времето

Традиционално во книжевноста, особено во реалистичните романи од деветнаесеттиот век, времето тече линеарно. Но, огромните промени во дваесеттиот век, особено двете светски војни, како и технолошкиот и научниот развој придонесуваат и кон поинакво сфаќање и доживување на времето (Stephen Kern во *The Culture of Time and Space: 1880-1918)*. Ваквите промени се видливи и во литература преку различни постапки. Двата раскази на кои ќе се задржам, „Настан на мостот на Уткина Река“ од Бирс и „Ракописот од Китаб-Ан“ на Урошевиќ, се специфични по нивната необична трансформација на концептот *време*.

Иако нелинеарниот приказ на времето е почест во дваесеттиот век, Бирс уште во деветнаесеттиот век ги анализира можностите за дисторзирање, односно прекршување на времето, иако оваа негова карактеристика, според многу критичари (Juhasz 2008, Emmert 2005) не е доволно истражена, бидејќи главната тема со која се занимава критиката кога станува збор за Бирс е Граѓанската војна во Америка.

Во „Настан на мостот на Уткина Река“, за време на Граѓанската војна во САД, припадниците на Федералната војска фаќаат еден човек од Алабама и се подготвуваат да го обесат на еден мал железнички мост на Уткина Река. Штицата на којашто е ставен ја држи еден војник, а штом војникот се тргне, штицата ќе се навали и човекот ќе биде обесен. Низ дупките на мостот, човекот ги гледа витлите во „поточето што јуреше под неговите нозе“ (Бирс 2014: 8). Неговиот поглед е сосредоточен на едно дрвце кое му изгледа дека се движи толку бавно, што тој воздивнува „колку зачмаена река!“ (9) Овде, во рок од неколку секунди брзата река станува бавна во очите на протагонистот, Пејтон Фаркуар, што го одбележува почетокот на прекршувањето на времето. Потоа се обидува да мисли на своите сакани, но не може зашто нешто упорно му го одвлекува вниманието – еден „остар, забележителен, метален звук како удар на чеканот на ковачот врз наковалната“ (9). Никако не може да сфати од каде доаѓа звукот, ниту дали е далеку или близу и свесен е само дека се повторува на редовни интервали, но бавно како звонење на посмртно звоно. „Интервалите на тишината стануваа сè подолги; одложувањата го полудуваа. Колку поретко ги имаше, толку погласни беа звуците во нивната силина и острина“ (9). Човекот не може да сфати каков е овој ужасно гласен и остар звук што се повторува по долги интервали тишина.

Најпосле, нараторот ни соопштува нам, на читателите, но не и на ликот (а тоа е една од препознатливите карактеристики на пишувањето на Бирс, неговите ликови се осудени да не доживеат откровение или да умрат истиот миг штом го доживеат) дека тоа е отчукувањето на секундарникот од неговиот часовник. Штом се открие тоа во расказот,

читателот сфаќа дека оние долги интервали на тишина се всушност во времетраење од една секунда, времето кое поминува од едно отчукување на секундарникот до друго, дека зачмаената река е всушност поток што јури со голема брзина, но за човекот осуден на смрт времето се забавува толку многу што секоја секунда се чини неподносливо долга, па затоа брзата река му изгледа зачмаена.

Сличен приказ на навидум одолговлечено време при што всушност минале одвај неколку секунди уште повеќе доаѓа до израз и подоцна во расказот кога на сцена настапуваат и навидум натприродни елементи. Кога Пејтон Фаркуар паѓа од мостот, тој мисли дека е мртов, но „со векови подоцна“ (Бирс 2014: 11) – вели нараторот истегнувајќи ги така секундите на векови – од оваа состојба го буди болка во вратот. Всушност, тој сфаќа дека јамката со која сакале да го обесат се скинала и тој паднал во реката под мостот, додека јамката сè уште му го стега вратот. Следи еден долг, но брз опис на неговите очајни обиди да се ослободи од јазолот околу вратот и неговата борба да излезе на површината и да дојде до воздух. Повторно, времето што е потребно да се опишат сите мисли што му минуваат низ главата и сите потези што во агонија ги презема за да си го спаси животот е многу подолго отколку времето за кое, всушност, се случуваат овие мисли и потези.

И токму во моментот кога ќе успее да земе воздух, се случува чудесното. Иако и „чудесно“ и „фантастично“ се термини кои ги употребуваат книжевните критичари што се занимаваат со расказите на Бирс, елементите кои се појавуваат овде, според дефиницијата на Урошевиќ, би биле поблиски до чудесното отколку до фантастичното. „Чудесното можеме да го дефинираме како слика на светот, на еден алтернативен, поинаков свет во кој човекот не прави разлика меѓу доменот на својата фантазија и доменот на материјалната реалност, каде што можното и неможното не се јасно разграничени“ (Урошевиќ 1988: 41). Токму во согласност со ова, штом излезе на површината од реката, Фаркуар одеднаш сфаќа, иако читателите сè уште се сомневаат дали тоа е неговата фантазија или е стварност, дека неговите сетила се здобиле со неверојатна моќ: ги здогледува ситните инсекти на дрвјата оддалечени неколку стотини метри од него, може да го слушне пајакот како ја плете својата мрежа, го гледа дури и окото на војникот застанат на мостот низ нишанот на пушката што војникот ја држи вперена кон него, иако мостот (и војникот застанат на него) се веќе оддалечени од Фаркуар повеќе од еден километар.

Пределите низ кои минува Фаркуар откако ќе излезе од реката, првин шумата, а потоа и патот обрабен со шума од обете страни, имаат карактеристики на некоја необјаснета чудесност: дрвата се мрачни и високи, а од шумата се слушаат звуци на непознат јазик иако нема трага на човечко присуство, додека ѕвездите сочинуваат непознати соединенија. Како во сон, патот исчезнува од под неговите нозе, а тој не може да се сети како повторно се нашол во дивина и кога запрел патот. Меѓу доменот на фантастичното и чудесното, овде повторно доминира чудесното бидејќи она што би можело да биде реалност или плод на фантазијата не се јасно разграничени.

Најпосле, го гледа пред себе својот дом и сопругата која доаѓа кон него со испружени раце. И токму кога сака да ја прегрне, одеднаш сè се смрачува и се стишува. „Пејтон Фаркуар беше мртов; неговото тело, со скршен врат, се нишаше нежно од едната до другата страна под штиците на мостот на Уткина Река“ (Бирс 2014: 16).

Вака завршува расказот, со епифанија што ја доживува читателот за тоа што, всушност, се случило со Фаркуар. Самиот Фаркуар никогаш не дознава што му се случило. Она што е прикажано во овој расказ е токму тоа протегање на времето од две-три секунди на цело едно денонoќие. Според Стивен Хокинг, во *A Brief History of Time* (Кратка историја на времето), на почетокот од дваесеттиот век, луѓето верувале во апсолутно време, односно дека „сите точни часовници би покажале дека поминува ист временски интервал меѓу

два настани“ (“all good clocks would agree on the time interval between two events” Hawking 1988: 143). Но, по објавувањето на специјалната теорија на релативноста, станало јасно дека времето поминува различно за секој набљудувач и дека „часовниците кои ги носат различни набљудувачи не секогаш ќе бидат усогласени. Така, времето станува поличен концепт (“clocks carried by different observers would not necessarily agree. Thus time became a more personal concept” Hawking 1988: 143), зависен од местото и брзината на движење на набљудувачот. Ова научно објаснување е релевантно и за расказот, зашто во умот на Пејтон Фаркуар времето поминува со различна брзина во споредба со тоа како поминува во надворешниот свет. Дури на самиот крај читателот дознава дека јажето со кое е обесен Фаркуар воопшто не се скинало, ниту тој паднал во реката; Фаркуар умрел две-три секунди откако војникот на Федералната војска ја тргнал ногата од штицата и јамката го стегнала Фаркуар околу вратот. Следствено, помислата на тоа што сè доживува Фаркуар тој краток миг, во кој е обземен од стравот од смртта и надежта дека ќе се спаси, го сочинува оној мрачен и страшен впечаток за расказот. Со тоа се разјаснуваат и објаснуваат сите „фантастични“ елементи во расказот: натприродно развиените сетила, таинствената шума и непознатите ѕвезди, со што престануваат да функционираат како фантастични или чудесни елементи.

По необичните постапки на прекршување на времето може да се направи паралела меѓу овој расказ и „Ракописот од Китаб-Ан“, за првпат објавен во 1983 година (*Лов на еднорози*), каде што има прекршување и на времето и на просторот. За овие карактеристики на расказите на Урошевиќ опширно говори Лидија Капушевска-Дракулевска во предговорот кон *Непредвидени прошетки*. „Лудизмот е веројатно, најмоќното орудие на фантастиката на Урошевиќ и тој се манифестира преку дарбата на писателот еден апстрактен поим како што е *времето* да го трансформира во опиплив феномен подложен на творечки интервенции и модификации“ (Капушевска-Дракулевска 2008: 16). Во овој контекст, Капушевска-Дракулевска идентификува повеќе постапки на трансформација на времето кај Урошевиќ, при што најрелевантен за „Ракописот од Китаб-Ан“ е „принципот на неизбежната сеприсутност и вонвременскиот универзализам во јадрото на писателските интенции“ (17).

Во својот фокус овој расказ има ракопис уништен во големиот пожар во Скопје во 1689 година. Само еден дел од ракописот напишан на пергамент е сочуван, а другиот дел не е, така што не може да се реконструира што пишувало на него. Расказот внимателно ја следи историјата на пергаментот низ вековите, сè до тоа како едниот негов дел завршил во 1923 година во рацете на Исак бен Сарук, докторанд по ориенталистика на Универзитетот во Прага. Работејќи на својот докторат, Исак бен Сарук доаѓа во Скопје, земајќи го левиот дел од пергаментот во сандак.

Неочекуваната средба со десниот дел од истиот пергамент ставен под едно валкано стакло меѓу неколку стари фотографии во мала берберница во Скопје предизвикува серија настани што водат до мултипликација на времето на четири паралелни времиња во четири паралелни димензии. Исак бен Сарук не успева да го убеди берберот да му го продаде десниот дел од пергаментот. Вечерта непознат човек тропнува на вратата од хотелот во која престојува Исак, му го дава пергаментот и му бара пари кои Исак веднаш ги плаќа, не прашувајќи како непознатиот го добил пергаментот. Потоа ги поврзува двете страни што биле одвоени со векови, но одеднаш светлото се гаси, па Исак бен Сарук мора да го одложи читањето за утрото.[4]

Утредента се создаваат четири паралелни времиња обележани во расказот графички

4 Дел од аспектите што се интерпретираат во однос на „Ракописот од Китаб-Ан“ се преходно објавени на англиски во статијата: Kalina Maleska. “Time Distortion in Bierce’s ‘One of the Missing’ and Uroshevic’s ’Ракописот од Китаб-Ан’ (‘The Manuscript from Kitab-An’)”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture,* Volume 17 Issue 4 (December 2015), Purdue University, USA.

со А, Б, В и Г. Според првата верзија, утрото откако странецот му ја дава десната страна на пергаментот, Исак бен Сарук прво решава да прошета до берберницата, каде што го гледа пергаментот како сè уште стои зад стаклото, но сега тоа е левата страна што е одамна негова. Вознемирен, тој трча во хотелот, го отвара ковчегот и внатре го наоѓа десниот дел, го пали и заминува од Скопје. Според втората, утрото Исак решава да прошета, гледа многу луѓе собрани околу берберницата, дознава дека некој провалил и го убил берберот. Полицијата го распрашува и наредува да го донесе ковчегот во станицата. Кога полицијата го отвора ковчегот, во него нема ништо. Исак бен Сарук веднаш заминува од Скопје. Според третата, откако ќе прошета, Исак ги зема двете страни од ракописот и очајно сфаќа дека во раце држи две потполни исти леви страни. Налутен, ги фрла низ прозорецот и го напушта Скопје. Според четвртата, додека следното утро шета на пазарот, на Исак бен Сарук му пристапуваат многумина нудејќи му дел од пергаментот што потсетувал на оној што го имал во ковчегот. Некои ја имале истата жолтеникава нијанса, некои истиот ракопис, некои биле копии, а кај некои се забележувало неталентираност во имитацијата. Исак бен Сарук доаѓа во својата соба и сфаќа дека некои од пергаментите што му ги нуделе на пазарот биле поавтентични од она што тој го има, па ги кине на парченца и заминува од Скопје.

Освен што настаните во расказот се предмет на различни наративи засновани на различни претпоставки, и самиот ракопис е предмет на такви претпоставки и манипулации. „Тој факт ја условува следната каузалност: ако текстот-предмет-на-научен интерес е подложен на необјаснива мултипликација и конверзија, тогаш тоа има реперкусии и врз научниот потход и врз неговите параметри на веродостојност, вистинитост, објективност, конечност“ (Ѓоргиева 2007: 129). Ова укажување на Ѓоргиева се поврзува и со крајот на расказот кој, всушност, открива дека не може да се дојде со конечна вистинитост и објективност. Како што ни кажува раскажувачот, „сакајќи веројатно да ги објаснат многубројните варијанти на приказната, некои велат дека во тој миг во Скопје престојувале двајца луѓе што го носеле истото име: Исак бен Сарук. И дури дека престојувале во исто преноќевалиште. А некои, пак, велат, претерувајќи, се разбира, дека ги имало четворица“ (Урошевиќ 2008: 329).

Ваквиот крај нуди еден вид индиректна демистификација на фантастичниот елемент на прекршување на времето. Таа е различен од демистификацијата кај Бирс, бидејќи кај Бирс сосема се елиминира елементот на необјаснивост. Прекршувањето на времето таму не е вистинско, туку е привид на протагонистот соочен со смрт. Кај Урошевиќ, објаснувањето на крајот ја нема истата функција, што нараторот го постигнува со префрлање на нарацијата на други лица: „некои велат“. Со тоа, нараторот истовремено дава објаснување, но и се дистанцира од објаснувањето. Она што овој крај го прави уште посложен е тоа што објаснувањето, место да го поништи, всушност го воведува фантастичниот елемент. Нараторот експлицитно кажува дека смета оти претпоставките за постоење четири верзии на истиот човек се претерани, односно дека само една верзија е вистинита, а другите се измислени, но сепак завршува со парафраза на луѓето кои ја застапуваат тезата за „сеприсутност и вонвременски универзум“.

Заклучок

Иако расказите на Бирс и на Урошевиќ се напишани во различни периоди и доаѓаат од различни култури, тие имаат заеднички елементи. Во „Чикамауга“ и во „Бабалебарка“ користат иста наративна постапка во однос на фокализацијата на настаните низ детски очи, ставајќи ги настаните во сличен, воен, контекст. На „Настан на мостот на Уткина Река“ и „Ракописот од Китаб-Ан“ заедничко им е истражувањето на концептот

на времето и негово прекршување, како и на прашањето како тој може да биде доживеан на неочекувани и необични начини; во двата раскази течењето на времето зависи од перцепцијата на ликовите. Дополнително, во сите четири раскази, постепено се разоткрива дека навидум фантастичните елементи можат да имаат и друго објаснување, да бидат последица на менување на перцепцијата на реалноста во услови на екстремен стрес.

Споредбата меѓу избраните два раскази од Бирс и два од Урошевиќ укажува на големиот потенцијал на компаративните истражувања. Иако во некои истражувања, компаратистиката се базира на влијанието што еден или повеќе автори од една култура го извршиле врз автор или автори од друга култура, не е неопходно тие секогаш да се засноваат на вакви директни врски. Во случајот на Бирс и Урошевиќ, каде што нема директна врска, може да се утврди дека и темите со кои се занимаваат и пристапот во обработката на овие теми меѓу двајцата автори се многу блиски. Исто така, освен методите на книжевната теорија и критика во поглед на дистинкцијата меѓу чудесното и фантастичното, како и наративните техники и фокализацијата, може да се забележи дека и примената на познавањата од други научни дисциплини, како онаа за природата на времето, може да помогнат во расветлувањето на некои аспекти на расказите.

Библиографија

Латинична:

Baym, Nina et al. (eds.). 1998. *The Norton Anthology of American Literature*. 5th ed. Vol. 2. New York: W. W. Norton & Company.

Bernheimer, Charles (ed.). 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Emmert, Scott D. 2005. "Reversals in the Fortunes of War: Ambrose Bierce, Literary Naturalism, and "One of the Missing"." *The ABP Journal* Fall 2005, Vol. 1, No.1. Accessed: 17.03.2019. http://www.ambrosebierce.org/journal1emmert.html

Guillén, Claudio. 1993. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge (US-MA): Harvard University Press.

Hawking, Stephen. 1988. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. New York: Bantam Books.

Juhasz, Paul. 2008. "No Matter what the Actual Hour may Be: Time Manipulation in the Works of Ambrose Bierce." *The ABP Journal*, Fall 2008, Vol. 4, No.1. Accessed: 17.03.2019. http://www.ambrosebierce.org/journal4juhasz1.html

Kern, Stephen. 2003. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Boston: Harvard University Press.

Maleska, Kalina. 2015. "Time Distortion in Bierce's 'One of the Missing' and Uroshevic's 'Ракописот од Китаб-Ан' ('The Manuscript from Kitab-An')". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Volume 17 Issue 4 (December 2015), Purdue University.

Schram, Dick and Gerard Steen (eds.). 2001. *The Psychology and Sociology of Literature (In honor of Elrud Ibsch)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Кирилична:

Бирс, Амброуз. 2014. *Раскази (избор)*. Прев. Калина Малеска. Скопје: Конгресен сервисен центар, Микена, Макавеј.

Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2008. „Предговор: Феноменот Влада Урошевиќ: македонскиот Магрит во литературата“. *Непредвидени прошетки*. Битола: Микена. 5-23.

Малеска, Калина. 2020. *Облици на моќ во современата книжевност*. Скопје: Или-Или.

Урошевиќ, Влада. 2008. „Ракописот од Китаб-Ан“ (The Manuscript from Kitab-An). *Непредвидени прошетки*. Битола: Микена. 319-331.

Урошевиќ, Влада. 1988. *Демони и галаксии.* Скопје: Македонска книга.

Урошевиќ, Влада. 1994. *Мојата роднина Емилија.* Скопје: Македонска книга.

Ѓоргиева, Марија. 2007. „Интертекстуални варијанти во современиот македонски расказ: вакантна цитатност“. *Македонскиот расказ* (зборник трудови). Skopje, Institute of Macedonian Literature. 123-132.

3.2 Има ли молк во преиспитувањето на делата што се сметаат за значајни во македонската книжевност?

Вовед

Овој текст поаѓа од претпоставката дека критичкиот пристап кон анализа на одредени македонски книжевни дела, особено делата на оние автори кои се сметаат за многу значајни во македонската книжевна историја, во првата и втората деценија на дваесет и првиот век не е многу сменет во однос на критичките пристапи што доминирале при крајот на минатиот век.

Целта на ова истражување е да ја потврди или да ја негира оваа претпоставка низ примерот со критичките осврти за *Пиреј* од Петре М. Андреевски објавени од 2006 до 2016 година. Со оглед на тоа дека секој критички осврт е неизбежно различен од секој друг, целта не е да се утврдат разликите од еден до друг поединечен критички текст, туку да се забележи употребата на одредена методологија во анализата и да се истражи дали во споменатиот период што се истражува има промени во методолошките алатки во однос на оние што се употребувале претходно.

Кус преглед на освртите пред 2006 година

Предмет на истражувањето на овој есеј се критичките осврти објавени меѓу 2006 и 2016 година, па затоа тие ќе бидат во фокусот, додека само накратко ќе се упати на неколку критички текстови објавени пред 2006 година, заради споредба. Меѓу авторите кои пишувале за романот *Пиреј* во првите две децении по неговото објавување се: Гане Тодоровски, Петар Т. Бошковски, Слободан Мицковиќ, Атанас Вангелов. Постојат многубројни разлики меѓу нивните текстови, а заедничка точка е позитивната евалуација, како и гледиштата што се однесуваат на наративните техники, темите и мотивите во овој роман. Така, често се пишува за тоа дека Андреевски е свртен кон македонскиот амбиент, дека во *Пиреј* постои автохтоно доближување до нашето село, дека е забележителен живиот дијалог меѓу ликовите, како и тоа дека на еден свеж начин говори за селото. Во однос на лингвистичките и наративните аспекти, се истакнува богатата и прецизно избрана лексика, како и линеарното сиже во кое се вклопени две паралелни наративни нишки.

Уште една значајна заедничка карактеристика претставува тоа што овие автори говорат за тоа какви ефекти постигнал писателот Андреевски со својот роман, што сакал да претстави во него, кои новини во раскажувањето ги внел, па името Петре М. Андреевски се користи за да се упати на идеите на самиот писател. Специфичноста на оваа карактеристика доаѓа до израз откако ќе се спореди со некои теоретско-критички правци, како на пример деконструкцијата, коишто ги занемаруваат намерите на писателот при толкувањето на делото и го третираат делото како јазичен конструкт којшто и самиот може да содржи или генерира значења кои авторот немал намера да ги изрази.

Овде особено треба да се истакне родовото читање во обемната анализа на Наташа Аврамовска на творештвото на Андреевски, насловена *Травестија на усната историја*, објавена во 1999 година, каде што голем дел е посветен на романот *Пиреј*. Се анализираат наративните постапки при градењето на романот, особено субјектот на искажувањето во рамковната повест, а се разработува и композицискиот аспект. Особено значајно е тоа

што во оваа студија воведува пресврт во толкувањето на ликот на Велика; имено, овде за првпат Велика се анализира не како жртва и објект, туку како субјект на раскажувањето, што е и теоретски темелно аргументирано.

Други пристапи што се употребуваат во анализата на *Пиреј* пред 2006 година се: структуралистичкиот пристап во *Структурата на македонскиот роман* (1997) на Венко Андоновски, каде што *Пиреј* се вклучува во семејството хипонимиски реалистични романи, а се анализираат знаците/постапките препознатливи за реалистичниот дискурс кои се користат во романот. Критичкиот есеј на Рајна Кошка за *Пиреј* (2005) има за цел да направи пресврт во хиерархијата според која гледиштата на Јон се надредени над оние на Велика, односно анализата доаѓа до заклучок дека гледиштето на Велика му дава човечки лик на покрупниот план (историскиот согледан низ гледиштето на Јон).

Методологија

Со цел колку што е можно посеопфатно да се истражат текстовите посветени на *Пиреј* меѓу 2006 и 2016 година, ги истражував статиите напишани во книжевните списанија и зборници во определениот период, истовремено обидувајќи се да ги вклучам во анализата и книгите напишани на оваа тема.

Главното ограничување на оваа статија е тоа што, и покрај истражувањето на списанијата и книгите излезени во споменатиот период од десет години во Македонија, сепак останува веројатноста дека сум пропуштила статии посветени на *Пиреј* доколку биле објавени во зборници од конференции, во книжевно-теориски студии или текстови објавени во други земји.

Затоа, ги изложувам оние списанија чии изданија објавени меѓу 2006 и 2016 година беа предмет на истражувањето: *Спектар, Контекст, Зборник на Филолошкиот факултет, Литературен збор, Мираж, Блесок, Култура/Culture*; неколку веб-страници, како Окно; и оние чии изданија успеав делумно да ги разгледам, односно кои во најголем дел се покриени, но еден или неколку броја останале недостапни од различни причини: *Современост, Културен живот, Разноликост*.

Анализа на резултатите од истражувањето

Во списанието *Спектар* бр. 59 од 2012 се наоѓа текстот „'Вербалниот' детаљ во 'Пиреј' (за женскиот стенограматски говор)“ од Луси Карапиколова. Овој текст е дел од една обемна студија на Карапиколова за деталите во романите *Ана Каренина* од Л. Н. Толстој и *Пиреј* од П. М. Андреевски, издадена во 2013 година, поради што оваа книга исто така спаѓа во периодот со кој се занимава ова истражување. Говорејќи за *Пиреј*, Карапиколова вели: „И никој не останал рамнодушен заради многу нешта. Заради 'откровението' на големата метафора на пирејот, заради сообразноста со колективната трагедија на едно време, сепак, не толку далечно, заради интензитетот на емоциите и сочувството во однос на човековата болка, страдање и стаменост“ (Карапиколова, 2013: 229). Карапиколова исцрпно го анализира детаљот во романот, при што се востановува една нова категорија детаљ – „вербален“ детаљ, којшто „подразбира апстрактност и идеалност. Тој содржи идеја за предметот на којшто се однесува“ (Карапиколова, 2013: 228). „Вербалниот“ детаљ се анализира во дискурсот на Велика и се одвојуваат повеќе негови подвидови, а потоа тие се анализираат – на пример, нивната сликовитост или нивната употреба за постигнување повисок степен на веројатност, а се разгледуваат и архаичните зборови,

деминутивите и други лингвистички феномени.

Во *Литературен збор* LIV (2007), бр. 4-6, *се наоѓа текстот* „Јазикот на романот 'Пиреј' од Петре М. Андреевски" на Димка Митева. Како што кажува и самиот наслов на оваа статија, а и фактот што таа е поместена во делот „Јазик", текстот прави лингвистичка анализа, во која реченициите од *Пиреј* се земени како корпус. Со други зборови, во фокусот на текстот не е книжевно толкување на романот.

Во *Окно* од 04.09.2014 се наоѓа текстот насловен „Војната низ двојна призма" на Роберт Алаѓозовски. Алаѓозовски потсетува на некои од позитивните критики на *Пиреј* искажани во текот на годините по објавувањето на овој роман. „Иако го избегнува експлицитното именување, Петре М. Андреевски за идејата на неуништливоста на народот го врзува самото, симболично име на романот, и мотото кое стана едно од најцитираните синтагми во деценииите по објавувањето на романот. Троскотната трева пиреј е симбол на неуништливиот и непокорлив народ" (Алаѓозовски, 2014), се вели во текстот, со што се укажува на идејата што авторот имал намера да ја пренесе низ зборовите од мотото.

Во „Високи естетски вредности", што претставува предговор кон изданието на *Пиреј* од 2008 година, Веле Смилевски вели дека овој роман ги афирмира креативните можности на Петре М. Андреевски „на планот на романескната уметност, со резултат што се вбројува меѓу најбележитите, трајни вредности на нашата литература" (Смилевски, 2008: 11). Овде е даден и приказ на романот, а се укажува и на структурата на романот, во која ликовите на Јон и Велика ја преземаат од авторот функцијата да раскажуваат: „Таа замена на авторовото јас е во функција на еден од можните начини на трансформација на објективната реалност во романескната реалност што во случајот се покажал како извонредно делотворен" (Смилевски, 2008: 12). Освен значењето на раскажувањата на Јон и Велика, се истакнува и важноста и функцијата на ликот на Лазор Ночески. Дадена е и констатацијата дека *Пиреј* е „своевидна студија за насилството и злото и токму од таа позиција овој роман е афирматор на хуманите, на човечките вредности" (Смилевски, 2008: 15).

Во периодот за кој станува збор, *Пиреј* е анализиран и од страна на Лорета Георгиевска-Јаковлева во нејзината книга *Идентитети*, во делот што се занимава со родовите претстави врз примерот на романите *Пиреј* од Петре М. Андреевски и *Ервехе* од Луан Старова. Георгиевска се занимава со наративното градење на женскоста во еден патријархален систем, па во овој контекст наведува дека „моделот на женскост подразбира потчинетост на жената кон мажот, нејзино сместување во приватната сфера како сопруга и мајка, третман на прекрасен предмет чија функција е размножувањето, а основниот извор на нејзиното задоволство се идентификува во нејзината комплетна посветеност на останатите членови на семејството" (Георгиевска-Јаковлева, 2012: 157). Георгиевска низ текстот потенцира дека, и покрај сликата за доминацијата на патријархалното во општествената реалност во времето во кое е сместено дејствието, сепак во *Пиреј* рамноправно се „воведува женскиот глас во услови на крупни општествени промени".

Неистражени аспекти

Од наведените примери може да се заклучи дека претпоставката од којашто тргна ова истражување е делумно потврдена: постои анализа на книгите што се сметаат за значајни во македонската книжевност (конкретно прикажано преку примерот со *Пиреј*) во периодот од десет години што се истражуваше, но истовремено постои и молк, односно, недостиг на нивно преиспитување. Имено, меѓу 2006 и 2016 година се појавуваат неколку

текстови (овде се разгледани пет) што се занимаваат со романот на Андреевски од различни аспекти: лингвистички, наративен, феминистички, се говори за симболиката, како и за вредностите што се промовираат низ романот.

Истовремено, анализираните осврти не го поврзуваат романот со современиот контекст и не упатуваат на тоа како современиот контекст може да упати на поинакво читање на *Пиреј* преку различни теоретски и практични струи што се одвиваат во културниот и општествено-политичкиот живот. Би можело да се забележи дека е отсутен еден вид толкување засновано на пристап што се обидува да изнајде што романот би можел да значи и надвор од намерите на авторот. Ќе се обидам да објаснам што подразбирам под ова низ два примери и објаснување кои се бидат кусо дадени, бидејќи фокусот на овој текст се критичките анализи на *Пиреј* во текот на еден десетгодишен период, како и заклучни согледби што произлегуваат од истражувањето.

Во однос на книжевното толкување, еден од аспектите на деконструкцијата е тоа што истражува што би можел да значи самиот текст, односно не трага по некоја вистина што се крие во текстот, туку го анализира текстот како јазична структура што содржи и пренесува некакво значење, независно од намерите на авторот.

Таков може да биде случајот со мотото: *„Пиреј е троскотна трева, а некои ја викаат и Коштрева. Ама ти колку сакаш кошкај ја, корни ја, куби ја, таа пак не умира. Само малку да се допре до земјата и пак ќе се фати, ќе оживи, ќе потера. Ништо не ја ништи таа трева“* (Андреевски, 2008: 71). Врз основа на ова мото, критичарите често го толкуваат пирејот како симбол на опстојувањето и непокорот на народот. Но, ако се анализира неговиот текст, може исто така да значи и неспротивставување на злото, со оглед на тоа дека остава да биде искорнат, искубан, не спротивставувајќи се на оној што го корне и ништи, туку преживувајќи ги пасивно сите измачувања. Секако, во буквална смисла и невозможно е да се спротивстави, но ако се земе предвид симболичното значење, и ова толкување може логично да произлезе од текстот на мотото и да предочи можно поинакво разбирање на мотото.

Вториот пример се однесува на феминистичкиот аспект, и во оваа смисла е многу интересен гласот на Велика. Како што беше споменато, Аврамовска истакнува дека Велика е субјект на раскажувањето, а Георгиевска наведува дека преку Велика се воведува и женскиот глас во романот рамноправно со машкиот, но женскоста се гради во еден патријархален систем.

Говорот на Велика овозможува нејзиниот лик да се погледне и од поинаков феминистички аспект: не само што патријархатот наметнува потчинетост, туку и гласот на Велика, иако е глас на жена, сепак е глас на патријархатот. Имено, самата Велика во својот дискурс го поддржува патријархатот – доброволно и помирливо го прифаќа своето место како „нива“ (Андреевски, 2008: 101), односно улогата на раѓање деца, грижата за нив, што паѓа целосно врз нејзините плеќи, и целосна потчинетост и служење на мажот, без индикации за макар некаков внатрешен револт. Во таа смисла, гласот на Велика е глас на женски лик, но не е автентичен женски глас. Повеќе е машка претпоставка и перцепција за тоа како една жена се доживува себеси.

Заклучок

Во досегашните книжевно-критички пристапи постојат бројни различни методи на интерпретација, а најприсутна е потрагата по значењето – „вистинското значење“, што навидум постои објективно во романот, како и истражување на неговата „трајна вредност“, анализа на механизмите со кои романот успеал да стане уверлив и

веродостоен, анализа на идеите што ги промовира и симболиката што се смета за јасна и недвосмислена, како и претпоставката дека читателите слично реагираат на романот („никој не останал рамнодушен“). Со други зборови, се анализира она што го има во романот, она што се содржи во него, но изостанува пристапот дека од романот би можеле да произлезат и други, па дури и меѓусебно контрадикторни значења, надвор од намерите на авторот, и изостанува преиспитување во релација со денешницата.

Литература:

Аврамовска, Н. 1999. *Травестија на усната историја – раскажувачкиот криптограм на Петре. М. Андреевски*, Скопје: Институт за македонска литература.

Алаѓозовски, Р. 2014. Војната низ двојна призма. *Окно*, 4 септември 2014.

Андоновски, В. 1997. *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост.

Андреевски, П. М. 2008. *Деницијa. Пирej*. Битола: Микена.

Вангелов, А. 1980. Првата војна и македонското прашање. Поговор кон: Петре М. Андреевски *Пирej*. Скопје: Мисла.

Георгиевска-Јаковлева, Л. 2012. *Идентитет(и)*. Скопје: Институт за македонска литература.

Карaниколова, Л. 2013. *Детаљот во „Ана Каренина“ и „Пирej“.* Скопје: Феникс.

Карaниколова, Л. 2012. 'Вербалниот' детаљ во „Пирej“ (за женскиот стенограматски говор). *Спектар* бр. 59. 60-69.

Кошка, Р. 2004-2005. 'Месечината на перница'; женскиот глас и гласот на текстот во 'Пирej' на Петре М. Андреевски. *Годишен зборник на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“*, книга 30.

Митева, Д. 2007. Јазикот на романот „Пирej“ од Петре М. Андреевски. *Литературен збор* LIV, бр. 4-6. 33-52.

Мицковиќ, С. 1990. Кон творештвото на Петре М. Андреевски. *Збор и разбор*. Скопје: Наша книга.

Смилевски, В. 2008. Високи естетски вредности. Предговор во: Петре М. Андреевски. *Деницијa. Пирej*. Битола: Микена.

Смилевски, В. (ур.). 1990. *Македонскиот расказ*. Скопје: Македонска книга.

Стојменска-Елзесер, С. 2012. Библиските алузии во современиот македонски роман. *Контекст* бр. 10.

Тодоровски, Г. 1990. Уметност Sui Generis. *Македонскиот расказ,* приредил Веле Смилевски. Скопје: Македонска книга.

3.3 (Авто)цензура или отворени дискусии: Справување со навредливите термини од книжевните дела од минатото

Бришење на термини со расистичка конотација

Во февруари 2015 година беше објавена информацијата дека најновото издание на славниот роман за деца *Пипи Долгиот Чорап* на шведската авторка Астрид Линдгрен нема да содржи опис што се смета за расистички. Важно е да се спомене дека во овој случај не станува збор за цензура наметната од некој државен авторитет, туку за еден вид автоцензура што се должи на промовирањето на антирасистички вредности во светот од втората половина на дваесеттиот век наваму и, во согласност со тоа, на желбата да се избегнат расистичките конотации во книгата. Имено, цензурата ја одобрува ќерката на Линдгрен, која, заедно со другите членови на семејството, ги има авторските права врз делата на шведската писателка.

Ова е само еден од низата случаи на преиспитување на книжевни дела од минатото од аспект на тоа колку терминологијата што се користела е несоодветна или навредлива во денешен контекст, со оглед на промената на свеста, особено во однос на општествените групи што традиционално биле дискриминирани.

Поинаков пристап во борбата против политички некоректните термини заземаат, пак, жестоките дискусии што неколку години се водат околу прашањето колку *Бура* или *Отело* на Шекспир застапуваат расистички гледишта, а главниот придонес во овие дискусии го дава постколонијалната критика.

Со ваквите тенденции се отвораат неколку суштински прашања во книжевната и културолошката наука: дали промовирањето нови општествени вредности како што се борбата против расната, националната, половата, сексуалната и секој друг вид дискриминација што постоела традиционално, нужно подразбира дека треба да се „сокрие“ сето она што ја истакнувало таквата дискриминација во минатото или, напротив, ја означува потребата од уште поинтензивна отворена дискусија за делата што содржат расистички термини или што отворено се застапувале за расизам. Дали употребата на термин со расистичка конотација секогаш укажува на расистички ставови на авторот? Има ли слични случаи на автоцензура во македонската книжевност? Дали пристапот кон решавање на дилемите зависи од тоа за каков вид литература станува збор? Ова се главните прашања со коишто се занимава овој есеј врз основа на примери од светската и од македонската литература.

Пипи Долгиот Чорап без намера да навреди

Пипи Долгиот Чорап во 2015 година прослави 70 години од појавувањето. Во оригиналната верзија, таткото на Пипи живее на островот Куледут во Јужните Морија каде што домородните жители го прогласиле за „негро (црнечки) крал“, референца што во последниве години е критикувана како расистичка. И покрај таквите критики, издавачите не биле обврзани да ја менуваат на каков било начин содржината на делото, ниту пак им е забрането да го печатат. Сепак, Карин Ниман, ќерка на писателката Линдгрен, своеволно решава да го отфрли терминот „негро“ бидејќи звучи навредливо. Интересно е што Ниман вели: „Авторката на *Пипи Долгиот Чорап* никогаш не би прифатила да

навреди кое и да е дете“ (*Нова Македонија*, 17.02.2015). Ова укажува на тоа дека, иако го користела овој поим, авторката Линдгрен (барем според тврдењето на нејзината ќерка) не го перципирала како навредлив. Всушност, во прилог на ова оди и содржината на овој роман за деца: таму, луѓето од црната раса на островот се прикажани во позитивна светлина, како чесни и храбри деца, и како верни пријатели.

Но, работите околу дискриминацијата се многу посложени. Имено, при анализа на романот станува јасно дека гледиштата што ги застапува Линдгрен не се само нејзини лични, туку се и одраз на нивото на свеста, начинот на размислување и, општо земено, светогледот во нејзиното време. Имено, Линдгрен, опишувајќи ги домородците на Куледут, очигледно нема намера да ги навреди; и, навистина, тие немаат ниту една лоша особина. Од друга страна, домородните жители се прикажани како простодушни и примитивни луѓе кои се радуваат што имаат господар (таткото на Пипи), со што се добива впечаток дека тие немаат самопочит и достоинство. Објаснувајќи ѝ ги новите околности на својата ќерка, таткото на Пипи вели дека бројката од сто и дваесет жители на островот е сосема „доволна за да може да се владее со нив“ (Линдгрен 172). Според тоа, и покрај видливо добрите намери на авторката да ги прикаже припадниците на црната раса во позитивна светлина, таа, во согласност со општоприфатените гледишта во своето време, ги прикажува како подредени во однос на белата раса која има право да владее со нив. Според тоа, цензурирањето на зборот „црнец“ не ја постигнува целта да не бидат навредени претставниците на црната раса.

Приемот на *Пипи Долгиот Чорап* во Македонија

Она што уште повеќе придонесува кон усложнување на работите е публиката кон која делата се насочени, а тоа е детската публика, како и земјата во која книгата се чита, особено што романот на Линдгрен е преведен на седумдесетина јазици. Имено, зборот „негро“ или „црнец“, преведен на англиски на пример, би ја добил формата *nigger*, што на англиски има силно пежоративно значење. Од друга страна, дискусијата може да звучи несоодветно во земји како Македонија, каде што терминот „црнец“ има сосема поинаква конотација, односно не се употребува пежоративно.

Пипи Долгиот Чорап е, или барем до неодамна беше, една од задолжителните лектири во основното образование, но прашањето за навредливоста на поимот „црнец“ досега, изгледа, не било покренато. Неколку наставнички во основните училишта во Скопје велат дека децата од четврто одделение (кога се работи ова дело) никогаш не прашале ниту коментирале нешто за проблематичниот збор, па во македонското издание на ова дело веројатно не се отвора прашањето за цензурирање.

Во кусиот разговор направен за овој текст, Марјана Панчевска од основното училиште „Љубен Лапе“ вели дека главниот фокус при обработката на лектирата *Пипи Долгиот Чорап* е ликот на Пипи како храбро и бунтовно девојче, а не толку на нејзиниот татко. Панчевска вели дека во рамките на наставата по македонски јазик, „тие учат дека не треба да се прави разлика меѓу луѓето врз основа на бојата на кожата. Така, децата се учат дека има и жолта и црна раса и дека треба еднакво да ги почитуваат сите раси.“ И Елена Антонова од основното училиште „Кирил и Методиј“, исто така во кус разговор за овој текст вели дека учениците досега не коментирале за споменатите проблематични термини.

Македонските книги за деца – без цензура

Ниту еден од нашите соговорници не сретнал пример за (авто)цензура на термини што би можеле да бидат навредливи во новите изданија на дела од македонската книжевност од минатото.

Весна Мојсова-Чепишевска, професорка на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, која, меѓу другото, го предава и предметот „Литература за деца“, за прашањето на цензурата, во разговорот што го направивме за овој текст, вели: „Не сум најсигурна дека термините кои денес имаат некаква негативна конотација мора по секоја цена да се исфрлат или модифицираат и не мислам дека цензурирањето ќе нè ослободи сите од некои стереотипи.“ Според неа, треба да се земе предвид дека некои книги се пишувани во поинакви констелации и времиња.

Во врска со македонската литература за деца и прашањето дали таму евентуално постојат навредливи термини, Мојсова-Чепишевска вели дека и покрај тоа што дејството се случува во градовите кои се помалку или повеќе етнички мешани, „сликата што ја добива малиот читател е дека светот во кој живеат јунаците е моноетнички“, така што во нив не се употребуваат термини што би можеле да бидат навредливи затоа што не третираат други етнички заедници, раси или националности.

Хаклбери Фин предизвикува свежи контроверзии

Романот *Авантурите на Хаклбери Фин*, којшто предизвикал контроверзии уште со самото свое прво појавување поради колоквијалниот јазик на кој е напишан, поради честото повторување на зборот *nigger*, како и поради други причини, неодамна, поточно во 2011 година, предизвика нови контроверзии. Контроверзиите се должат на новите изданијата на Том Соер и Хаклбери Фин отпечатени во Алабама во кои навредливите расни епитети *injun* (кој се однесува на американското домородно население и има пежоративно значење) и *nigger* се заменети со *Indian*, т.е. „Индијанец“, и *slave*, односно „роб“.

Иако Питер Месент, авторот на текстот во *Гардијан* којшто информира за ова е против ваквиот потег, истакнувајќи дека Твен несомнено бил антирасист, тој ги пренесува објаснувањата зошто издавачите се решиле за него, и тоа своеволно, без наметнат притисок. „Книгата од неодамна постојано се оценува како несоодветна за да биде дел од образовната програма за учениците – и човек може сосема да ги разбере чувствата на лутина и понижување кај многу афроамерикански деца и родители кога таквиот [навредлив] збор постојано се повторува во училницата“ (Месент, *Гардијан*). Со други зборови, оправдувањето за цензурата се бара во фактот што *Хаклбери Фин* се смета за книга за деца и, како таква, анализите на тоа колку е расистичка или антирасистичка се тешки за ученици од основното образование – па место отворена дискусија, се преферира да се исфрли навредливиот термин.

Од друга страна, вреди да се истакне дека секогаш кога зборот *nigger* е заменет со „роб“, се намалува антирасистичката моќ на романот. Имено, секој оној што го читал Хаклбери Фин сигурно забележал дека ликовите што го употребуваат поимот со омраза и гадење се всушност и најнегативните ликови во романот. Токму затоа и целата иронија е насочена кон нив, а фактот што токму тие говорат лошо за црното население го зголемува презирот на читателот кон нив. Така, со употребата на поблага варијанта, најнегативните ликови повеќе не звучат толку одбивно, со што во големи размери се разводнува и иронијата на нивото на целиот роман и неговиот антирасистички став. Цензурата и автоцензурата на

навредливи поими, според тоа, може да има и сосема спротивен ефект од оној што имала цел да го постигне.

Постколонијалната критика застапува отворени дискусии

Постколонијалната критика, но и постколонијалните романи на автори од Индија, Африка и од Карибите критикуваат аспекти од драмите на Шекспир за кои сметаат дека се расистички. Притоа, тие не се застапуваат за цензура, туку за отворена дискусија за сите, според нив, проблематични гледишта изразени во нив.

Расизмот, според дел од постколонијалните критичари, во драмата *Бура* е особено видлив во односот на белиот господар Просперо кон домородниот Калибан, меѓу кои функционира односот господар – роб. Затоа, овој текст е од огромен интерес за постколонијалната критика.

Така, Пол Браон смета дека во *Бура* се рефлектираат англиските тенденции кон колонизирање. Од друга страна, пак, Џери Бротон смета дека колонијалните толкувања на *Бура* се еднодимензионални затоа што „понудија историски анахроно и географски рестриктивно гледање на драмата“ (Loomba 24). И постколонијалната литература влегува во отворена дискусија за проблематичните гледишта изразени во Шекспировата драма: Еме Сезер, мартиникански писател, пишува драма *Бура* во која Просперо е класичен робовладетел, а Калибан и Ариел се робови кои, секој на свој начин, се обидуваат да ја извојуваат својата слобода. Исто така познат е и романот *Зрно жито* на кениискиот писател Нгуги ва Тионго, во која главниот лик, Џон Томсон, планира да напише книга насловена „Просперо во Африка“ во која би говорел за своите искуства во Кенија. Во текот на делото, идеалистот Томсон полека се трансформира во безмилосен британски деспот. Томас Картели, во контекст на романот на Нгуги, смета дека гледиштата дека Просперо го претставува гласот на Шекспир не соодветствуваат со вистината, илустрирајќи го тоа преку неколку примери. Просперо не е Шекспир, инсистира Картели, обидувајќи се да го „избави“ Шекспир од Просперовата вина за колонизирање на домородните Калибан и Ариел.

Значи, дискусиите меѓу претставниците на литературната критика кои имаат спротивставени ставови на овие теми се живи и опстојуваат низ годините, а освен во однос на *Бура*, ова може да се забележи и во поглед на критичките гледишта и кон други дела од европскиот книжевен канон.

Цензурата не го постигнува саканиот ефект

При анализа на читателските и критичките реакции на споменатите литературни дела, може да се заклучи дека пристапот кон прашањето на цензурата не е секогаш ист за сите дела во кои се појавуваат термини што во денешен контекст се контроверзни. Книгите за деца наидуваат на поинакви реакции за овие прашања во споредба со книгите за возрасни. Се смета дека децата допрва формираат вредности и не знаат самите да проценат што е иронично во едно дело, па може да изградат стереотипи во однос на одредена раса или нација – тоа е објаснувањето што го користат застапниците на цензурата на навредливи поими, како што видовме, во *Пипи Долгиот Чорап* или во *Хаклбери Фин*, кои се употребуваат како лектира во образовниот систем. Сепак, може да се заклучи дека овој пристап може да биде контрапродуктивен бидејќи, во случајот со романот на Линдгрен, и покрај вадењето на зборот, целиот понизен однос на црнците

останува на виделина, додека во случајот со романот на Твен се губи ироничниот однос кон луѓето што го употребуваат спорниот термин, па цензурата не само што ги касапи авторските дела, туку и не го ни постигнува посакуваниот позитивен ефект.

Така, се чини дека отворената дискусија е многу попродуктивна за зајакнувањето на борбата против дискриминацијата отколку (авто)цензурата.

Во македонски контекст, за *Пипи Долгиот Чорап* не се размислува во правец на некаква цензура, на пример, на поимот „црнечки крал“, така што во оваа смисла Македонија не покажува тенденција на цензурирање книжевни дела. Истовремено, во Македонија ретко има и отворени критички дискусии за некои дискриминациски односи во книжевните дела, а особено шовинизмот на мноштво ликови што е видлив во голем дел од литературата објавувана уште од минатото, па дури и до денес.

Библиографија

Brotton, Jerry. "'This Tunis, sir, was Carthage': Contesting colonialism in *The Tempest*". *Post-Colonial Shakespeare*, ed. Loomba & Orkin. 23-42.

Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London: Routledge, 1999.

Labor, Earle and Jeanne Campbell Reesman. *Jack London*. New York: Twayne, 1994.

Loomba, Ania and Martin Orkin, ed. *Post-Colonial Shakespeares*. London: Routledge, 1998.

Loomba, Ania. "'Local-manufacture made-in-India Othello fellows': Issues of race, hybridity and location in post-colonianl Shakespeares". *Post-Colonial Shakespeares*, ed. Loomba & Orkin. 143-163.

Messent, Peter. "Censoring Mark Twain's 'n-words' is unacceptable". *The Guardian*. 05.01.2011. http://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jan/05/censoring-mark-twain-n-word-unacceptable

Schocket, Eric. "Jack London: A Study of the Short Fiction". *American Literature*, vol. 2, No 1. March 2000. From: *Project Muse*. 12.03.2015. http://muse.jhu.edu/journals/al/summary/v072/72.1schocket.html

Линдгрен, Астрид. *Пипи Долгиот Чорап*. Скопје: Просветно дело, 2004.

„'Пипи Долгиот Чорап' ќе биде цензурирана во новото издание“. *Нова Македонија* од 17.02.2015.

Библиографски податоци за текстовите.

Дел од текстовите се претходно објавени во следниве списанија или зборници, при што во оваа книга се внесени и некои измени во нив:

Малеска, Калина. „500 години од *Утопија* на Томас Мор: трансформација на утопистичките идеи“. *Блесок* бр. 110, 2016.

Maleska, Kalina. “Clones are humans: dystopian elements in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*” („Клоновите се луѓе: елементи на дистопија во „Никогаш не ме напуштај“) од Казуо Ишигуро“. *Journal of Contemporary Philology* (Современа филологија), Vol. 2 Issue 1 (јуни 2019). 123-138.

Малеска, Калина. „Што останува кога скоро сè што ни е познато ќе исчезне“. *Blesok* 130-132, 2020.

Maleska, Kalina. Средби меѓу култури во дела што се занимаваат со климатските промени. (“Encounters of Cultures in Climate Change Narratives”. *Aspects of Transnationality in American Literature and American English*, eds. Aleksandra Izgarjan, Dubravka Đurić and Sabina Halupka-Rešetar. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2020. 314-329.

Maleska, Kalina. “Why Has London’s *The Minions of Midas* Been Disregarded and Undervalued Story?” *Vermilion (Journal of Literature and Art)* No 2, 2017. 44-59.

Maleska, Kalina. “Harmonious Coexistence of Incongruous Worlds in *Game of Thrones*”, *Proceedings from the international conference English Studies at the Interface of Disciplines: Research and Practice – ESIDRP*, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, УКИМ, 2020. 173-185.

Малеска, Калина. „‘Cripples and bastards and broken things’: Поткопување на идеологии и на биолошки детерминизам во *Игра на тронови*“. *Окно*, 10.06.2019.

Малеска, Калина. „Стекнување знаење во *Игра на тронови*“, *Културен живот* 1-2/ 2019. 84-89.

Малеска, Калина. „Фокализација и прекршување на времето во избрани раскази на Бирс и на Урошевиќ“. *Зборник на трудови од X македонско-северноамериканска конференција за македонистика*, Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“, УКИМ, 2019. 265-280.

Малеска, Калина. „Има ли молк во преиспитувањето на големите имиња од македонската книжевност?“ Зборник трудови од меѓународната конференција *Критика и молк: читање на македонската литература и култура* (Criticism and Silence: Reading of Macedonian Literature and Culture). Институт за македонска литература – Скопје, 2017. 309-316.

„Автоцензура или отворени дискусии: справување со навредливи термини од книжевните дела од минатото“. *Културен живот* 1-2/2015. 54-59.

CIP