

УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ - ШТИП  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

UDC 80 (82)

ISSN 1857-7059

ГОДИШЕН ЗБОРНИК

2016

YEARBOOK

2016



ГОДИНА 7

VOLUME VII

GOCE DELCEV UNIVERSITY - STIP  
FACULTY OF PHILOLOGY

**УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ**

---



**ГОДИШЕН ЗБОРНИК  
2016  
YEARBOOK**

**ГОДИНА 7**

**VOLUME VII**

---

**GOCE DELCEV UNIVERSITY – STIP  
FACULTY OF PHILOLOGY**



## ГОДИШЕН ЗБОРНИК ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

### За издавачот:

доц. д-р Драгана Кузмановска

### Издавачки совет

проф. д-р Блажо Боев

проф. д-р Лилјана Колева-Гудева

проф. д-р Виолета Димова

доц. д-р Драгана Кузмановска

проф. д-р Луси Караниколова -Чочоровска

проф. д-р Светлана Јакимовска

доц. д-р Ева Ѓорѓиевска

### Редакциски одбор

- проф. д-р Ралф Хајмрат – Универзитет од Малта, Малта  
проф. д-р Неџати Демир – Универзитет од Гази, Турција  
проф. д-р Ридван Џанин – Универзитет од Едрене, Турција  
проф. д-р Стана Смиљковиќ – Универзитет од Ниш, Србија  
проф. д-р Тан Ван Тон Та – Универзитет Париз Ест, Франција  
проф. д-р Карин Руке Бритен – Универзитет Париз 7 - Дени Дидро, Франција  
проф. д-р Роналд Шејфер – Универзитет од Пенсилванија, САД  
проф. д-р Кристина Кона – Хеленски Американски Универзитет, Грција  
проф. д-р Златко Крамариќ – Универзитет Јосип Јурај Штросмаер, Хрватска  
проф. д-р Борјана Просев-Оливер – Универзитет во Загреб, Хрватска  
проф. д-р Татјана Гуришиќ-Беканович – Универзитет на Црна Гора, Црна Гора  
проф. д-р Рајка Глушица – Универзитет на Црна Гора, Црна Гора  
доц. д-р Марија Тодорова – Баптистички Универзитет од Хонг Конг, Кина  
доц. д-р Зоран Поповски – Институт за образование на Хонг Конг, Кина  
проф. д-р Елена Андонова – Универзитет „Неофит Рилски“, Бугарија  
м-р Диана Мистреану – Универзитет од Луксембург, Луксембург  
проф. д-р Зузана Буракова – Универзитет „Павол Јозев Сафарик“, Словачка  
доц. д-р Наташа Поповиќ – Универзитет во Нови Сад, Србија  
проф. д-р Светлана Јакимовска, доц. д-р Марија Кукубајска, проф. д-р Луси  
Караниколова-Чочоровска, доц. д-р Ева Ѓорѓиевска, проф. д-р Махмут Челик,  
проф. д-р Јованка Денкова, доц. д-р Даринка Маролова, лектор д-р Весна Коцева, виш  
лектор м-р Снежана Кирова, лектор м-р Наталија Поп-Зариева, лектор м-р Надица  
Негриевска, лектор м-р Марија Крстева

### Главен уредник

проф. д-р Светлана Јакимовска

### Одговорен уредник

доц. д-р Ева Ѓорѓиевска

### Јазично уредување

Даница Гавриловска-Атанасовска  
(македонски јазик)

лектор м-р Биљана Петковска, лектор м-р  
Крсте Илиев, лектор м-р Драган Донев  
(англиски јазик)

### Техничко уредување

Славе Димитров, Благој Михов

### Редакција и администрација

Универзитет „Гоце Делчев“ -Штип  
Филолошки факултет  
ул. „Крсте Мисирков“ 10-А  
п. факс 201, 2000 Штип  
Р. Македонија



## **YEARBOOK FACULTY OF PHILOLOGY**

### **For the publisher:**

Ass. Prof. Dragana Kuzmanovska, PhD

### **Editorial board**

Prof. Blazo Boev, PhD

Prof. Liljana Koleva-Gudeva, PhD

Prof. Violeta Dimova, PhD

Ass. Prof. Dragana Kuzmanovska, PhD

Prof. Lusi Karanikolova-Cocorovska, PhD

Prof. Svetlana Jakimovska, PhD

Ass. Prof. Eva Gjorgjievska

### **Editorial staff**

Prof. Ralf Heimrath, PhD— University of Malta, Malta

Prof. Necati Demir, PhD— University of Gazi, Turkey

Prof. Ridvan Canim, PhD— University of Edrene, Turkey

Prof. Stana Smiljkovic, PhD— University of Nis, Serbia

Prof. Thanh-Vân Ton-That, PhD— University Paris Est, France

Prof. Karine Rouquet-Brutin PhD— University Paris 7 – Denis Diderot, France

Prof. Ronald Shafer— University of Pennsylvania, USA

Prof. Christina Kkona, PhD— Hellenic American University, Greece

Prof. Zlatko Kramaric, PhD— University Josip Juraj Strossmayer, Croatia

Prof. Borjana Prosev – Oliver, PhD— University of Zagreb, Croatia

Prof. Tatjana Gurisik- Beganovic, PhD— University of Montenegro, Montenegro

Prof. Rajka Glusica, PhD— University of Montenegro, Montenegro

Ass. Prof. Marija Todorova, PhD— Baptist University of Hong Kong, China

Ass. Prof. Zoran Popovski, PhD— Institute of education, Hong Kong, China

Prof. Elena Andonova, PhD— University Neofit Rilski, Bulgaria

Diana Mistreanu, MA— University of Luxembourg, Luxembourg

Prof. Zuzana Barakova, PhD— University Pavol Joseph Safarik, Slovakia

Ass. Prof. Natasa Popovik, PhD— University of Novi Sad, Serbia

Prof. Svetlana Jakimovska, PhD, Ass. Prof. Marija Kukubajska, PhD, Prof. Lusi Karanikolova-Cocorovska, PhD, Ass. Prof. Eva Gjorgjievska, PhD, Prof. Mahmut Celik, PhD, Prof. Jovanka Denkova, PhD, Ass. Prof. Darinka Marolova, PhD, lecturer Vesna Koceva, PhD, lecturer Snezana Kirova, MA, lecturer Natalija Pop-Zarieva, MA, lecturer Nadica Negrievska, MA, lecturer Marija Krsteva, MA

### **Editor in chief**

Prof. Svetlana Jakimovska, PhD

### **Managing editor**

Ass. Prof. Eva Gjorgjievska, PhD

### **Language editor**

Danica Gavrilovska-Atanasova

(Macedonian language)

lecturer Biljana Petkovska, lecturer Krste

Iliev, lecturer Dragan Donev

(English language)

### **Technical editor**

Slave Dimitrov, Blagoj Mihov

### **Address of editorial office**

Goce Delcev University

Faculty of Philology

Krste Misirkov b.b., PO box 201

2000 Stip, Republic of Macedonia



## СОДРЖИНА CONTENTS

### *Јазик*

|                                                                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Марија Кусевска, Билјана Ивановска, Нина Даскаловска</b><br>ГОВОРОТ НА ИЗУЧУВАЧИТЕ НА АНГЛИСКИОТ ЈАЗИК<br>НАСПРЕМА ГОВОРОТ НА РОДЕНИТЕ ГОВОРИТЕЛИ ..... | 7  |
| <b>Марија Леонтиќ</b><br>МЕСТОТО И УЛОГАТА НА ТУРСКИТЕ ЛЕКСИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ<br>ВО ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК.....                               | 17 |
| <b>Даринка Маролова</b><br>СИНТАКСИЧКА ПОВЕЌЕЗНАЧНОСТ .....                                                                                                | 27 |
| <b>Светлана Јакимовска</b><br>КОН ПРЕВОДОТ НА „ЛЕНКА“ ОД КОЧО РАЦИН НА ФРАНЦУСКИ ЈАЗИК .....                                                               | 33 |

### *Книжевност*

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Толе Белчев, Александра Трајанова</b><br>НАРАТОРИТЕ И НАРАТЕРИТЕ ВО РОМАНОТ<br>„БАБАЦАН“ ОД ЖИВКО ЧИНГО..... | 47 |
| <b>Снежана Петрова</b><br>THE ORIGINALITY OF DRAMATIC ACTION (dispositio) .....                                 | 61 |
| <b>Ева Ѓорѓиевска</b><br>ИДЕНТИТЕТОТ НА АЛБЕРТИНА ИЛИ ЗА НЕДОЛОВЛИВАТА<br>СТВАРНОСТ КАЈ ПРУСТ .....             | 71 |
| <b>Толе Белчев, Ранко Младеноски</b><br>„МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“ –<br>НОВИ ИНТЕРПРЕТАТИВНИ АСПЕКТИ.....       | 85 |

### *Методика*

|                                                                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Весна Продановска Попоска</b><br>УЛОГАТА НА ПРАВИЛНИОТ ИЗГОВОР ПРИ КОМУНИКАЦИЈАТА<br>НА АНГЛИСКИ ЈАЗИК ИЗУЧУВАН КАКО СТРАНСКИ ЈАЗИК ..... | 97 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|











## ГОВОРОТ НА ИЗУЧУВАЧИТЕ НА АНГЛИСКИОТ ЈАЗИК НАСПРЕМА ГОВОРОТ НА РОДЕНИТЕ ГОВОРТЕЛИ

**Апстракт:** Предмет на истражување на овој труд е реализацијата на говорниот чин на приговарање кај родените говорители и кај македонските изучувачи на англискиот јазик. Се анализираат два аспекти на реализацијата на овој говорен чин: директноста во изразувањето и модификацијата на говорниот чин, внатрешна и надворешна. Анализата покажа дека родените говорители покажуваат преферентност кон конвенционално-индиректното формулирање на приговарањето, а македонските изучувачи кон директното. Беа забележани значајни разлики и во поглед на модификацијата на приговарањето. Овие разлики придонесуваат за различно јазично однесување на припадниците на овие две култури, што може да доведе до пречки во меѓукултурната комуникација.

**Клучни зборови:** *приговарање, конвенционално-индиректно, модификација, говорни чинови, прагматика*

**Abstract:** This paper looks at how native speakers and Macedonian learners of English formulate the speech act of complaining. Complaints are analyzed from two aspects: directness and modification, internal and external. Our analysis demonstrates that native speakers show preference for conventionally indirect complaining while Macedonian learners prefer direct complaints. We were also able to notice significant differences with respect to speech act modification. These differences contribute to different language behavior of the members of the two groups, which may bring about breakdowns in cross-cultural communication.

**Keywords:** *complaining, conventional-indirect, modification, speech acts, pragmatics.*

### Вовед

Говорниот чин на приговарање спаѓа во групата експресивни говорни чинови. Тоа е илокуциски чин со кој говорителот го изразува своето неодобрување, своите негативни чувства и сл. во врска со некоја случка за која смета дека соговорникот е директно или индиректно одговорен (Trosborg, 1995). Бидејќи приговарањето е говорен чин кој го загрозува лицето на соговорникот и бидејќи по својата природа е конфликтен, говорителот мора да го најде најдобриот начин

<sup>1</sup>\* Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

за постигнување на својата цел, т.е. да го натера соговорникот да ја поправи грешката. Патот на донесувањето одлука за начинот на кој ќе се изврши приговарањето и изборот на соодветната стратегија е испртан во теоријата на учтивост на Браун и Левинсон (Brown & Levinson, [1978] 1987) која содржи најмалку три одлучувачки моменти:

1. Говорителот може да реши да го изврши или да не го изврши говорниот чин.
2. Ако реши да го изврши говорниот чин, говорителот може тоа да го направи *директно* или *индиректно*.
3. Директното приговарањето може да биде направено *директно*, *без ублажување* или *директно*, *со ублажување*.

Индиректното изразување се состои од искази во кои делото и учесниците не се спомнуваат директно, но постои некое алудирање или навестување. Конвенционално-индиректното изразување се врши со јазични средства кои во конкретната ситуација имаат поинакво значење од нивното буквално значење. Прашањето *Could you explain why I received this score?* не е прашање за способноста на соговорникот туку барање за поправка.

За да ги постигнат своите цели, говорителите вршат внатрешна модификација на приговорите засилувјќи ги или ублажувајќи ги. Засилувањето го вршат со интензификатори (*such, so, very, quite, really, terribly, awfully, frightfully, absolutely*), зголемена посветеност (*I'm sure, I'm certain, I'm positive, it's obvious*) и силни лексеми. За ублажување, говорителите користат ублажувачи (*a little bit, a second, not very much*), субјективизатори (*I think, I suppose, I'm afraid, in my opinion*), хармонизатори (*you know, you see, I mean*), повикувачи (*okay, right, don't you think?*), како и слаби лексеми. Се користат и синтаксички ублажувачи како минато време, негација, условни реченици, вметнати реченици и сл.

За да го оправдаат чинот на приговарање, говорителите можат да применат и надворешна модификација, т.е. да додадат дополнителни искази. Тросборг (Trosborg, 1995, стр. 329) наведува дека тоа обично се подготовка за приговарањето (П), сочувство (С), давање причина (Пр), како и повикување на морална совесност (МС)<sup>2</sup>.

Говорниот чин на приговарање најчесто бил истражуван од меѓукултурен аспект и од аспект на меѓујазикот на изучувачите на странски јазици (Eslami-Rasekh, Seresht, & Mehregan, 2012; Chen, Chen, & Chang, 2011; Clyne, Ball, & Neil, 1991; Farnia, Buchheit, & Salim, 2010; Geluykens & Kraft, 2008; Monzoni, 2008; Murphy and Neu, 1996; Olshtain & Weinbach, 1993; Rinnert, Nogami,

<sup>2</sup> Кратенки кои се користат во трудот: РГ (родени говорители), МИ (македонски изучувачи), ДП (директни приговори), КИП (конвенционално-индиректни приговори), НМ (надворешна модификација), ВМ (внатрешна модификација), ВМУ (внатрешна модификација за ублажување), ВМЗ (внатрешна модификација за засилување), И (иницијатор), П (подготовка за приговарање), С (сочувство), Пр (давање причина) и З (замолување).

& Iwai, 2006; Trosborg, 1995). Во нашата земја, во моментот е во тек проект под наслов „Улогата на експлицитните инструкции за стекнување прагматичка компетенција при учењето англиски и германски јазик“, во кој предмет на истражување е и говорниот чин на приговарање. Истражувањето во овој труд е дел од тој проект.

### **Опис на истражувањето**

Предмет на овој труд е говорниот чин на приговарање во меѓујазикот на македонските изучувачи на англискиот јазик и во јазикот на родените говорители. Прашањата што се разгледуваат се следните:

1. На кој начин македонските изучувачи на англискиот јазик вршат приговарање?
2. Дали начинот на кој тие вршат приговарање соодветствува на начинот на кој тоа го прават родените говорители?

Анализата ќе биде направена врз основа на одговорите на 44 изучувачи на англискиот јазик на Б2-ниво<sup>3</sup> и 48 родени говорители на англискиот јазик.<sup>4</sup> Задачата гласеше:

*You get the results from the final examination and you are not happy. You think you deserve a higher mark. You go to your professor's office and say:*

Според своите контекстуални параметри, тоа е ситуација во која постои разлика во моќта меѓу соговорниците, не постои хоризонтално растојание (соговорниците се познаваат), а степенот на наметнување е среден кон висок. Добиените одговори и на изучувачите и на родените говорители беа анализирани во поглед на директноста на приговорите и нивната модификацијата.

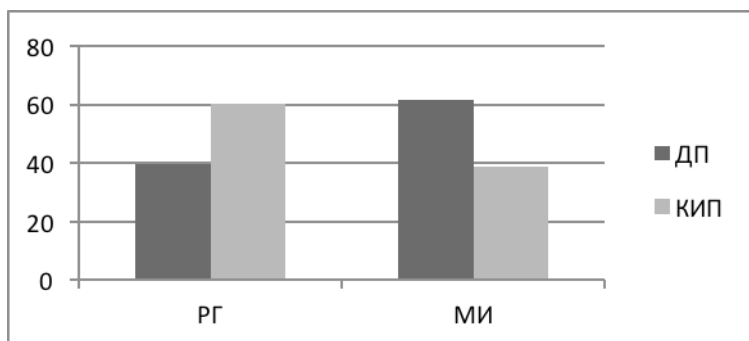
### **Анализа на резултатите**

Слика 1 покажува дека македонските изучувачи (МИ) почесто избираат директен (ДП), а родените говорители (РГ) конвенционално-индиректен начин на приговарање (КИП). Така, 61,4% од приговорите на МИ беа формулирани како директни, а 38,6 % како конвенционално-индиректни. Кај родените говорители односот беше спротивен: 39,6 % беа директни приговори наспрема 60,4 % конвенционално-индиректни приговори.

---

<sup>3</sup> Изучувачите на англискиот јазик беа студенти од втора и трета година на Катедрата за англиски јазик при Филолошкиот факултет, Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип.

<sup>4</sup> Родените говорители беа студенти на Државниот универзитет во Аризона кои доброволно се согласија да ги пополнат прашалниците.



Слика 1. Дистрибуција на ДП и КИП во двете групи изразено во проценти

### Конвенционално-индиректно приговарање

Конвенционално-индиректните приговори и во двете групи беа формулирани во вид на замолувања кои имаат различна илокуциска сила. Само три во групата на РГ и едно во групата на МИ беа формулирани како прашања.

- I'd like to discuss my grade if that would be okay. (РГ)
- Can I please discuss my grade with you? (РГ)
- Professor, I would like to see my final examination if possible. (МИ)
- Could you explain my results from the final examination? (МИ)

Табела 1. Средства за КИП употребени во двете групи

|                         | РГ                                                                           | МИ                                                        |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| замолувања              | Can I<br>Can you<br>Could you<br>Would you<br>I'd like                       | Can I<br>Can you<br>Could I<br>Could you<br>I would like  |
| вметнати замолувања     | I was wondering if you would mind going over my final exam with me           | I want to know if you could tell me where I have mistaked |
| прашања                 | Is there any credit available?; Is there anything I can do to lift my grade? | Do you have some time to re-check my test?                |
| дополнително ублажување | if that would be okay<br>please                                              | if possible<br>please                                     |

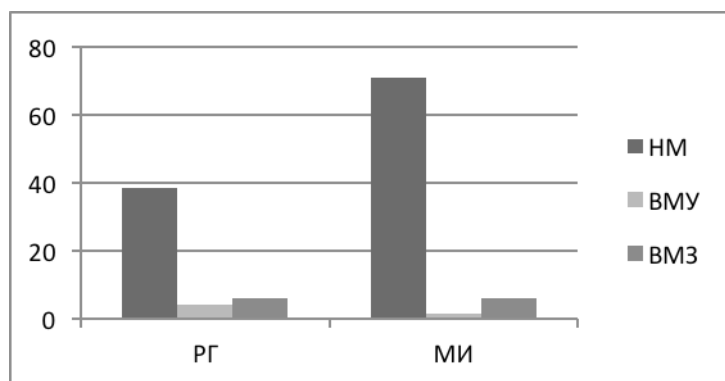
Најголем дел од нив се формулирани како *can/could* прашања. Некои од нив се ориентирани кон говорителот (*Can I please discuss my grade with you?*), некои кон соговорникот (*Could you talk me through what I did wrong?*), а некои и кон двајцата соговорници (*Can we go over this?*). И РГ и МИ најчесто ги користеле прашањата ориентирани кон соговорникот. Ова е разбирливо бидејќи се работи за приговарање, т.е. ситуација во која соговорникот извршил прекршок и говорителот бара од него да направи поправка. Како подмет на *can*, РГ користеле и *I* и *you* додека на *could* само *you*.

### Директно приговарање

Директните приговори и кај РГ и кај МИ се формулирани во вид на потврдни реченици. Кај РГ тоа се реченици од типот *I deserve a better grade; I was graded unfairly; This is exactly what I said and you took off for it; I've studied hard for this exam, I know I'm right on some of these answers* итн. Кај МИ потврдните реченици беа, главно, од два типа: *so deserve (I deserve a higher mark)* или *be+(not)+happy/satisfied/pleased/disappointed (I am not satisfied with the results; I am really disappointed from my results from the final examination)*, а во еден случај говорниот чин беше директно именуван *I'd like to complain about my results*.

### Модификација на приговарањето

Анализата на собраните одговори покажа дека модификација на говорните чинови се врши во правец на нивно засилување или ублажување. Притоа се користат средства за внатрешна (ВМ) и за надворешна модификација (НМ).



Слика 2. Надворешна и внатрешна модификација на приговарањето

Слика 2 покажува дека и РГ и МИ почесто користат надворешна од внатрешна модификација и дека степенот на надворешната модификација кај МИ (70,86 %) е поголем од степенот на модификација кај РГ (38,35 %). Внатрешната модификација, било да се работи за ублажување (ВМУ) или за засилување (ВМЗ) на приговорите, е мала. Кај МИ е нешто поизразено засилувањето, а кај РГ ублажувањето.

### Внатрешна модификација

Како внатрешно модифицирање-ублажување на конвенционално-индиректните приговори, РГ го користеле модалниот глагол *would*. Овој модален глагол се користи како средство за изразување учтивост во англискиот јазик и означува општествено растојание, па изразите со *would* звучат формално и учтиво (*Would you please check this again?*). МИ воопшто не употребиле прашања

со *Would you*. За дополнително ублажување на приговарањето, РГ употребувале *if that would be okay* и *please*, а МИ *if possible* и *please*. Меѓутоа, во говорните чинови на РГ *please* беше употребено многу почесто (во 11 случаи) отколку кај МИ (во 6 случаи).

Поголемиот број приговори и во двете групи беа засилени со модификатори за засилување. РГ засилувањето најчесто го правеле со лексички глаголи (*I think, I believe, I don't believe, I don't understand*), со прилози (*exactly, hard*) и модалниот глагол *should*. МИ засилувањето го правеле исклучиво со *I think*, кое често понатаму го засилувале со *really*. Во неколку случаи, РГ покажуваат тенденција да го ублажат директното приговарање со *I feel, I was wondering* и *I'd like*. Ваква тенденција не беше забележана кај МИ.

### Надворешна модификација

Типичен модел за реализација на говорниот чин на приговарање кај РГ е (И)+КИП+(Пр).<sup>5</sup> Најголем број од говорните чинови на РГ (86,2 %) не содржеа дополнителни обраќања со причината на приговарањето. Само 13,8 % од приговорите содржеа причина (*I don't agree with the grade; I feel like I deserve a better grade; I thought I did well; I think I deserve more*). Некои од нив започнуваат со иницијатор, како поздрав, извинување и сл. (17,2 %), но ниту еден од нив не содржеш подготвување за приговарањето или сочувство со говорителот за ситуацијата.

Најчест модел на директно приговарање беше (И)+ДП+(Пр)+(З). 31,6 % од директните приговори не содржеа никакви дополненија. Останатите беа модифицирани со причини за приговарањето (41,7 %) или со замолувања (58,3 %). 21,1 % започнуваа со иницијатори. Во само еден случај имаше подготовка за приговарањето (*I don't understand*) и во еден имаше сочувство (*I'm not trying to be greedy or anything*).

Кај МИ, типичниот модел на конвенционално-индиректно приговарање се состоеше од КИП+Пр, на кое може да му претходи иницијатор или подготовка или и двете, т.е. (И)+(П)+КИП+Пр. Во два случаја приговорите беа обликувани според моделот И+КИП, а еден содржеше и сочувство И+КИП+Пр+Пр+С+Пр.

Директните приговори најчесто беа формулирани според моделот ДП+Пр. На оваа секвенца може да ѝ претходи иницијатор, подготовка или сочувство, а по неа може да следи замолување (И)+(П)+(Дис)+ДП+Пр+(З). Во три случаи замолувањето ѝ претходеше на причината, а во седум случаи воопшто немаше наведено причина за приговарањето. Две приговарања се состоеја од И+ДП.

Поголемиот број одговори со конвенционално-индиректно приговарање на РГ (21) се состоеја од само една компонента. А такви беа и шест од директните приговори. За разлика од нив, ниту еден од одговорите на МИ, без разлика дали беа изразени како директни или конвенционално-индиректни приговори,

<sup>5</sup> Компонентата во заградата не е задолжителна. Може да биде присутна, но не мора.

не содржеа само една компонента. МИ употребувале повеќе причини за приговарањето, понекогаш и по две или три во еден одговор. Тие употребувале и повеќе подготовки (8:1) и сочувство (2:1). Општо земено, одговорите на МИ содржат повеќе компоненти. Во просек, приговарањата на МИ содржат 2,7 компоненти, а приговарањата на РГ 1,4 компоненти по одговор.

- Professor, I would like to see my final examimation if possible. I studied really heard and I'm not satisfied with my results. I do not want to sound impolite but I really think that I should have a higher mark. (И+КИП+Пр+Пр+С+Пр) (МИ)

### **Заклучок**

Нашата анализа покажа дека во оваа конкретна ситуација (погрешна оцена) и двете групи користат и директно и конвенционално-индиректно приговарање. Но македонските говорители покажуваат преферентност кон директното, а родените говорители кон конвенционално-индиректното изразување. Бидејќи македонските говорители користеле повеќе директни приговарања, во своите говорни чинови употребиле многу повеќе причини, замолувања, подготовки и сочувства во споредба со родените говорители. Во ова гледаме различни модели на изразување. Додека во американскиот говор ударно е конвенционално-индиректното приговарање без додатоци, во македонскиот говор ударно е директното приговарање со други додатоци околу него чија улога е да го оправдаат. Во американскиот говор се очекува приговарањето да биде конвенционално-индиректно, брзо и ефикасно. Во македонскиот, иако директно тоа треба да биде обвиткано со други искази кои треба да го оправдаат.

Како резултат на ова, надворешната модификација на приговорите кај македонските изучувачи е поголема отколку кај родените говорители. Ваквите обраќања често содржат и по две или три причини за приговарањето. Со тоа се произведува многу повеќе говор отколку што е неопходно. Ваквото изразување звучи конфузно за родените говорители. Од една страна приговарањето е директно, од друга страна конфузно. И не е јасно што сака да се постигне. Изненадувачки се неколкуте потези во кои студентите обвинувањето го ставаат врз професорот (*I think this question is correct and you have made a mistake by putting 0 points; I think you have made an error; I think you didn't look the test carefully; You really can't judge my knowledge from the final score I get on this one. Please take this in consideration*). Не најдовме вакви искази кај американските говорители.

Внатрешната модификација, како што наведовме, е мала и во двете групи. Само родените говорители покажуваат малку поголема склоност кон ублажувањето, а македонските изучувачи кон засилувањето. Тоа не нè изненади бидејќи и другите наши истражувања покажаа дека за разлика од родените говорители, македонските изучувачи почесто ги засилуваат своите искази отколку што ги ублажуваат (Кусевска, 2012). Меѓутоа, она што ни падна во



очи е дека македонските изучувачи не користеле некои од средствата кои родените говорители ги користеле. Така, додека изучувачите своето мислење го изразуваат исклучиво со сегашната, потврдна форма на глаголот *think*, во говорот на родените говорители се забележува поголема разновидност. Покрај *think* и *don't think*, тие ги користеле и минатите форми *thought* и *I was wondering*, како и глаголите *believe* и *understand*. Особено често го користеле глаголот *feel* (*I feel like I deserve a better grade*). За засилување на исказите изучувачите најчесто ги користеле *really*, *very* и *sure*. Родените говорители воопшто не го користеле *very*, а *really* и *sure* беа ограничени на по два примера. Родените говорители не ги користеле ни *certain* and *pretty* кои беа забележани во говорот на македонските изучувачи. Од друга страна, македонските изучувачи не ги користеле *exactly* и *so* кои родените говорители ги користеле за засилување на исказите.

Ваквите разлика во изразувањето на родените говорители и изучувачите на англискиот јазик се знак за можни недоразбирања во комуникацијата меѓу двете групи. И покрај сличностите, може да дојде до извлекување на погрешни заклучоци за однесувањето на едните или на другите. Граматичките грешки се толерираат бидејќи се знак дека говорителот не го владее добро јазикот. Прагматичките грешки се толкуваат како составен дел на однесувањето на индивидуата па нејзи ѝ се припишуваат одредени карактерни особини.

Исто така, би сакале да истакнеме дека користењето на соодветен вокабулар е дел од правилното изразување на странскиот јазик. Можеби се чини дека *very*, *really* и *so* и *exactly*, како и *think*, *believe* и *feel* имаат слично значење, но нивната соодветна употреба има значајна улога за непреченото одвивање на комуникацијата.

На крај, би сакале да додадеме дека сме свесни дека оваа анализа е многу ограничена. Направена е врз една конкретна ситуација со карактеристични параметри и дека со неа не би можеле да изведуваме крајни заклучоци за јазичното однесување на една или друга група. Сепак, се надеваме дека нашето истражување ќе придонесе за подигнување на свесноста и на изучувачите и на предавачите на англискиот јазик како странски јазик, како и на другите странски јазици, за рамката во која се остварува приговарањето и за начините за намалување на прагматичкиот неуспех на изучувачите на странски јазици во комуникација со припадниците на јазикот цел.

### Користена литература

- [1] Brown, P., & Levinson, S. ([1978] 1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [2] Chen, Y., Chen, D., & Chang, M. H. (2011). American and Chinese complaints: Strategy use from a cross-cultural perspective. *Intercultural Pragmatics* 8-2, 253-275.

- [3] Clyne, M., Ball, M., & Neil, D. (1991). Intercultural communication at work in Australia: Complaints and apologies in turns. *Multilingua*, 251-273.
- [4] Eslami-Rasekh, A., Jafari Seresht, D., & Mehregan, M. (2012). How do you react to the breakdown after it happens? Do you complain about it?: a contrastive study on the complaint behavior in American English and Persian. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 47, 34-40.
- [5] Farnia, M., Buchheit, L., & Salim, S. B. (2010). "I need to talk to you" - A contrastive pragmatic study of speech act of complaint in American English and Malaysian. *Journal of Language Society and Culture, Issue 30*, 11-24.
- [6] Geluykens, R., & Kraft, B. (2008). The use(fulness) of corpus research in cross-cultural pragmatics: Complaining in intercultural service encounters. Bo J. Romero-Trillo, *Pragmatics and Corpus Linguistics* (стр. 93-117). Berlin: Walter de Gruyter GmbH.
- [7] Monzoni, C. M. (2008). Introducing direct complaints through questions: the interactional achievement of 'presequences'? *Discourse Studies Vol 10 (1)*, 73-87.
- [8] Murphy, B., & Neu, J. (1996). My grade's too low: The speech act set of complaining. Bo S. M. Gass, & J. Neu, *Speech Acts Across Cultures. Challenges to communication in a second language*. (стр. 191-216). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- [9] Olshtain, E., & Weinbach, L. (1993). Interlanguage features of the speech act of complaining. Bo G. Kasper, & S. Blum-Kulka, *Interlanguage pragmatics*. (стр. 108-122). New York, Oxford: Oxford University Press.
- [10] Rinnert, C., Nogami, Y., & Iwai, C. (2006). Preferred complaint strategies in Japanese and English. *Authentic Communication: Proceedings of the 5th Annual JALT Pan-SIG Conference*. (стр. 32-47). Shizuoka, Japan: Tokai University College of Marine Science.
- [11] Trosborg, A. (1995). *Interlanguage Pragmatics: Requests, Complaints, and Apologies*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- [12] Кусевска, М. (2012). *Меѓукултурна прагматика. Несогласување во усната комуникација: англиски и македонски*. Скопје: Академски печат.



## МЕСТОТО И УЛОГАТА НА ТУРСКИТЕ ЛЕКСИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ ВО ИСТОРИСКИОТ РАЗВОЈ НА МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

**Апстракт:** Во оваа статија е направена анализа на турските лексички елементи пред официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик, по официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик и нивната употреба во современиот македонски јазик.

**Клучни зборови:** македонски, турски, лексички елементи, историски развој.

Marija Leontic, Ph. D.<sup>2</sup>

## THE PLACE AND THE ROLE OF TURKISH LEXICAL ELEMENTS IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF MACEDONIAN LANGUAGE

**Abstract:** The Turkish lexical elements in Macedonian language are infiltrated as a result of specific historical and cultural processes. The place and the role of the Turkish lexical elements in the Macedonian language can be considered mainly in two periods: before formalizing the process of standardization of the Macedonian language and after formalizing the process of standardization of the Macedonian language. Nowadays Turkish lexical items are used in various areas: the folk language, folklore, media, fiction, historical literature, artistic translation, movies, etc. But all these different areas show that the Turkish lexical items, except in their neutral use, are increasingly getting a stylistic function. It is expected that in the further development of the Macedonian language, the Turkish lexical items will continue to increase their stylistic function.

**Keywords:** *Macedonian, Turkish, lexical elements, historical development.*

### 1. Вовед

Во текот на својот историски развој македонскиот народ доаѓал во допир со разни цивилизации, народи и култури. Како резултат на административна власт на Османлиската Империја на територијата на Македонија (1371-

<sup>1</sup> Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

<sup>2</sup> Faculty of Philology, Goce Delcev University, Stip, Macedonia

1912), 541 година македонскиот и турскиот народ меѓусебно си влијаеле. Државниот јазик на Османлиската Империја, турскиот јазик, иако по својата структура е аглутинативен јазик и спаѓа во алтајската група на јазици и е сосем различен од македонскиот, кој по својата структура е флективен и спаѓа во индоевропската група јазици, оставил едно од најинтензивните лексички влијанија на македонскиот јазик. Најголеми фактори за влијанието на турскиот јазик врз македонскиот се турската администрација, чаршијата преку трговијата и занаетчиството, исламизацијата, колонизацијата на турското население од Анадолија на територијата на Македонија, работењето и школувањето на Македонците во Турција, доброволното или јаничарското служење во османлиската војска, мешаните бракови и неминовниот контакт на турското и на македонското население во секојдневниот живот. Сите овие фактори создале поволни услови за меѓујазични контакти чии траги можат да се следат и денес преку турските лексички елементи во македонскиот јазик.

Турските лексички елементи се истражувани во бројни магистерски трудови, докторски дисертации и монографии: Оливера Јашар-Настева, „Турските лексички елементи во македонскиот јазик“ (1962, докторска дисертација) и „Турските елементи во јазикот и стилот на македонската народна поезија“ (1987, монографија); Димка Митева „Лексички фонд во приказните на Марко Цепенков“ (1987, докторска дисертација); Сена Ариф-Шешум „Македонски народни пословици и поговорки од турско потекло во записите на Марко Цепенков“ (1994, магистерски труд); Марија Леонтиќ „Турските елементи во македонските имиња и презимиња“ (2003, магистерски труд) и „Турските суфикси во македонскиот јазик со паралели од македонската патронимија и топонимија“ (2008, докторска дисертација); Актан Аго „Турцизмите во јазикот на Марко Цепенков“ (2004, магистерски труд) и „Турските јазични елементи во драмските творби од XX век“ (2010, докторска дисертација); Фатима Хоџин „*Turcizmi u Makedonskim narodnim pjesmama u zborniku Braće Miladinovci*“ (2006, магистерски труд); Зоран Спасовски „Турските морфолошко-лексички елементи во македонската топонимија“ (2011, магистерски труд). Голем број лингвисти како што се Оливера Јашар-Настева, Борис Марков, Трајко Стаматоски, Лилјана Минова-Ѓуркова, Анета Дучевска, Благоја Корубин, Виктор Фридман, Волф Ошлис, Маријана Киш, Марија Леонтиќ, Лилјана Макаријоска, Валентина Нестор, Изаим Муртезани, Марија Паунова, Бисера Павлеска во своите написи од различни аспекти ги обработуваат турските лексички елементи во македонскиот јазик.

Турските лексички елементи (турцизми) во македонскиот јазик се инфилтрирале како резултат на одредени историски и културни процеси и токму поради ова местото и улогата на турските лексички елементи во македонскиот јазик може да се разгледаат, главно, во два периода:

- *местото и улогата на турските лексички елементи пред официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик;*
- *местото и улогата на турските лексички елементи по официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик.*

## **2. Местото и улогата на турските лексички елементи пред официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик**

Периодот пред официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик е всушност периодот пред ослободување и формирање на Р. Македонија. Во овој период македонскиот народ само во личните контакти го користел македонскиот народен јазик, а како државни јазици се употребувале јазиците на административните управи.

Во вакви услови македонскиот народ говорел еден нестандарден македонски јазик, односно народен говор на своите краишта кој избилувал со разни варијанти. Ова од денешна временска дистанца најдобро може да се проследи во македонското народно творештво што ни остана како наследство за вакви и слични лингвистички истражувања. Омиленоста на турските лексички елементи денес најдобро може да се согледа во делата на првите големи собирачи на македонски народни умотворби, како што се Константин и Димитрија Миладиновци, Марко Цепенков, Кузман Шапкарев и др. Во овој период македонските народни говори избилувале со голем број турски лексички елементи кои македонскиот народ ги присвоил во својот јазик во текот на петвековната административна управа во Османлиската Империја, во која државен јазик бил турскиот јазик. Турските лексички елементи навлегле речиси во сите сфери на човековиот живот и станале омилен. Во најголем број случаи македонскиот народ зборовите коишто ги сметал за свои, народни, не ни знаел дека се од турско потекло. Сите македонски говори биле богати со турски лексички елементи коишто се карактеризирале и со разновидност и со фреквентност.

Турските лексички заемки во пишаните текстови (разни записи, белешки, натписи) од 15 и 16 век се јавуваат релативно ретко, во 17 век сè повеќе се зголемува нивниот број, а во 18 век се употребуваат во разни поуки, житија, зборници и преводи на дамаскини, во 19 век ја достигнуваат својата кулминација, а кон крајот на 19 век доживуваат стагнација и ограничена употреба како резултат на словенското влијание во периодот на преродбата што резултираше со заменување на турските лексички заемки со словенски зборови. Првите пишани турски лексички заемки на македонски писмен јазик во текстови од 15 век се лексеми од типот: *амир, бег, чауш, махала*. Нивниот број се зголемува во 16 век со лексемите како што се *султан, хан, чаршија, дуќан, пазар, ока, мутафчија, кѓрчија, белег, јорган, калап, скеле*, во 17 век овој фонд се зголемува со лексеми од видот: *харч, харач, паша, хаџија, мехлеџија, нахија, кадилак*, во 18 век лексичките заемки од турско потекло сè повеќе навлегуваат

од разговорниот во пишаниот јазик со следниве примери: *бојаџија, казанџија, кираџија, кујумџија, механиџија, мутаџија, папукџија, папуџија, самарџија, сапунџија, симитџија, терџија, курџија, ханџија, чеџмеџија, араџија, бакар, џум, ибрик, казан, куџија, сандаци, сахан, синџија, тава, тенџере, тенџија, фрџа, чивлик, памук, раџија, ама, хич, денк, зарар, верџија, пари, муштерија, теслими, берикет, бучук, кат, кубе, маџала*, а во 19 век турските лексички заемки ја достигнуваат својата кулминација и се сите оние што и денес ги користиме во разговорниот и пишаниот јазик. Во периодот на петвековната административна управа на Османлиската Империја во македонскиот јазик се навлезени турски лексички елементи од различни области, како што се термини од областа на администрацијата (*паџа, кајмаџа*); воената и територијалната организација (*аскерџија, бинбаџија*); оружјето (*барут, куришум*); религиозната терминологија (*курбан, џенем*); трговијата (*ортџа, муштерија*); занаетчиството (*кујунџија, самарџија*); земјоделската терминологија (*сабан, самар*); архитектурата и урбанизмот (*соџаџ, калдрџа*); внатрешно уредување на куќата (*сандџа, долаџ*); медицината (*меџлем*), флората (*кајџија, тутун*); фауната (*биџбиџ, мајмун*); делови на телото (*бубрег, џигер*); роднинската терминологија (*балџаџа, баџанџа*); исхраната (*џорџа, буреџ*); облеката (*'каџи', џорџа*); фолклорот (*кавал, тараџуџа*); терминологија поврзана со забавниот и духовниот живот (*пелиџанџа, џочек*) и слично.

Многу е интересен фактот дека се присвојувале и голем број турски лексички елементи за коишто веќе имало термини во македонскиот јазик. Ова се должи од една страна на омиленоста на овие турски лексеми, а од друга страна на фактот дека припаѓале на јазикот со престиж. На пример, турџизмите *сеџаџа, каџија, кујунџа* се користеле наместо домашните зборови *љубов, порта, златар* и слично. Истовремено со процесот на заменување на зборовите од словенско потекло со зборови од турско потекло се забележува и нивна паралелна употреба, пред сè во народните умотворби како стилска особеност. Пример, „...да изникнам џул тренџаџил...“<sup>3</sup>; „...овџарџе младо, леле, џобанџе“<sup>4</sup> и слично. Истозначните зборови од домашно и од турско потекло на овој начин внесувале стилска разновидност.

Со слабењето и пропаѓањето на Османлиската Империја, со повлекувањето на османлиската администрација, војска и правосудство, автоматски исчезнале сите турски лексички елементи што биле поврзани со османлиското управување, но опстанале оние лексички заемки што биле поврзани со секојдневниот живот и во голем дел немале своја замена. Пример, *шеџер, каџе, чај, 'биџер', лимонџуџ, џејџин, сусам, пекмеџ* (прехранбени производи); *маџдонос, спанаџ, маруџа*,

<sup>3</sup> Белџигеровски, Ѓорѓи (1989). *На уџари без другари – македонски народни песни*. Битола: Друштво на наука и уметност, 101.

<sup>4</sup> Цепенков, Марко (1980). *Македонски народни умотворби. – Народни песни*. Книга X. Скопје: Македонска книга - Институт за фолклор, 144.



*нане, патлиџан (зеленчук); бадем, леблебија, кајсија, мушмула, портокал, бостан (овошје); ѓеврек, пита, бурек, симит-погача, чорба, манџа, мезе, сарма, турлитава, туришија, попара, каша, јуфка, тарана, салата, пивтија, пача, кајмак; суџук, бубрег, џигер, чкембе, кебап, таратур (разновидни солени специјалитети); локум, баклава, араванија, кадаиф, гурабиш, алва, локум и сутлијаш (разновидни благи специјалитети); јогурт, боза, салеп, лимонада и ракија (разновидни пијалаци); ѓезве, филџан, тава, тенџере, капак, тепсија, ренде, аван, кофа, леџен, кибрит, памук, 'пешир', торба (предмети од домаќинството) и сл.*

Лексички заеми од турско потекло можеме да најдеме уште во првиот печатен македонски текст, во речникот „Четиријазичникот“ (грчки, албански, влашки и македонски) на Данаил Москополецот (прво издание 1794 г., второ издание 1802 г.), во „Речникот от четири јазика“ (македонски, албански, турски, грчки) (1873) од Ѓорѓи М. Пулевски, во книгите на Јоаким Крчовски и Кирил Пејчиновиќ, во учебниците на Партенија Зографски и Кузман Шапкарев, во делата на Ѓорѓи Пулевски, Константин Миладинов, Рајко Жинзифов, Григор Прличев, Мисирков, Васил Иљоски, Антон Панов, Ристо Крле, Коста Рацин, Коле Неделковски, коишто го употребувале македонскиот народен јазик во творењето и притоа практично влијаеле на оформувањето на македонскиот литературен јазик.

Со едно вакво место на турските лексички елементи, македонскиот јазик по Втората светска војна влегува во фаза на стандардизација.

### **3. Местото и улогата на турските лексички елементи по официјализирање на процесот на стандардизација на македонскиот јазик**

За еден јазик да се прогласи за стандарден јазик како резултат на процесот на стандардизација на јазикот, неопходна е поограничена или поширока политичка автономија. Ваква среќа имаа мал број словенски јазици, како чешкиот, полскиот и рускиот, кои се стандардизираа спонтано како потреба на одредена држава и државна власт. Македонскиот јазик, како и сите останати словенски јазици, доживеа свесна јазична стандардизација паралелно со борбата за политичка автономија, а официјално се примени во услови на слободна македонска држава преку свои научни институции и научни работници на образовниот систем.

За стандардизација на македонскиот јазик се важни три датуми: 2 август 1944 година, кога Антифашистичкото собрание на народното ослободување на Македонија (АСНОМ) на своето прво заседание го прогласи народниот македонски јазик за службен јазик на македонската држава; 5 мај 1945 година, кога од страна на Народната влада на Федеративна Македонија е усвоена резолуцијата за македонската азбука и решението е објавено во весникот „Нова Македонија“ и 7 јуни 1945 година, кога резолуцијата за македонскиот правопис со решение е правно потврдена од Министерството за просвета.

Македонскиот јазик ја имаше таа среќа во својата финална фаза на стандардизација да ги има надарените интелектуалци како Блаже Конески, Крум Тошев, Васил Иљоски, Мирко Павловски, Круме Кепески (лингвисти), Владо Малески, Венко Марковски (писатели) и Киро Хаџи Василев, Илија Топаловски и Густав Влахов (публицисти), кои за кратко време преку бројни и жешки дискусии ги доискристализирале искуствата и предлозите на своите претходници од периодот на преродбата, сознанијата на Мисирков и неговите следбеници и ја создале македонската азбука и македонскиот правопис кои претставуваат основа на македонскиот стандарден јазик, за чија основа се зедоа хомогените централни македонски говори. Во сите овие бурни и важни настани што се случувале во краток временски период, а требало да претставуваат основа на идниот развој на македонскиот јазик и наука, пресудна улога одиграла лингвистичката генијалност на Блаже Конески, кој во тој период неуморно и визионерски работел на оваа проблематика.

За примена на литературната норма на македонскиот јазик значајна улога одиграа *Правописот* како прв правописен речник на македонскиот стандарден јазик (II издание од 1950 год. има 6 000 лексеми, III издание од 1970 год. има 35 000 лексеми). Од 1961 до 1966 год. се издаде *Речник на македонскиот јазик* со околу 65 000 основни лексички единици. Со овие основни дела се создадоа поволни услови за стабилизација на македонскиот стандарден јазик, неопходни дела за образование и за развој на научните истражувања, за афирмација на стандардната македонска лексика и за основа на идните правописи, толковни и двојазични речници.

Во овој процес на стандардизација и кодификација на современиот македонски јазик секако дека се внимавало и на изборот на домашната и на странската лексика, меѓу кои и на онаа од турско потекло, што ќе биде вклучена во стандардниот македонски јазик. Фактот дека за основа на литературниот македонски јазик како природно решение се зеле централните народни говори кои избилуваат со турски лексички елементи, говори дека нивните најфреквентни примери се навлезени и во стандардниот македонски јазик. Оваа состојба се отсликува при составувањето на *Речникот на македонскиот јазик* (1961-1966) и на *Толковниот речник на македонскиот јазик* (2003-2015). Ако се земе предвид вториот, дообработен речник на Вук Караџиќ од 1818 година, кога турцизмите се во многу поинтензивна употреба отколку по Втората светска војна, а истиот содржи 3 700 турцизми, од вкупниот лексички фонд кој изнесува над 47 500 лексички единици, тоа мошне сликовито говори за ставот на составувачите и редакторот на *Речникот на македонскиот јазик* (1961-1966) кон турцизмите со вклучување на над 3 000 турски лексички елементи.

Но при создавањето на новата повоена современа литература со нормиран македонски јазик се забележува дека се буди словенската меморија и свест која повторно ги оживува словенските синоними кои во текот на историскиот

развој се подзаборавиле и биле потиснати како резултат на разни фактори, меѓу другото и под влијание на новите атрактивни турски синоними. Ваквата свест кај одделни автори при творењето на современата литература на литературен македонски јазик доведе до намалување на бројот на турските лексички елементи што имаа синоними во македонскиот јазик. Во оваа смисла во современите литературни дела наместо „Ѓулот убаво мириса“ можат да се сретнат изразите „Трендафилот убаво мириса“ или „Розата убаво мириса“. Но од друга страна во народните песни именката „џул“ си го задржала своето место (пр. „Ѓул девојче под џул ми заспало...“<sup>5</sup>), се сретнува и во новокомпонираните народни песни, а честопати синонимните зборови „џул“ и „трџендафил“ паралелно се употребуваат како стилска особеност (пр. „...Да ме фрлиш во градинче, / да изникнам џул трџендафил...“<sup>6</sup>). Ваквите примери се бројни и разновидни: „...Та шчо ми си, либе, гајлелија, / Гајлелија, либе, грижовлија...“<sup>7</sup> и слично. Се разбира, ваквата синонимна употреба на турцизмите, пред сè во народните песни кои се пеат на многу седенки, собири, прослави, фестивали, редовно е присутна на ТВ, влијаела да се развие стилската функција на турските лексички елементи во македонскиот јазик што денес се забележува во современата литература и литературни преводи.

Но, од друга страна, имало автори, како на пример Стале Попов, кои при отсликувањето на животот во Османлиската Империја создавале дела во кои турските лексички заемки мајсторски се употребени и даваат автентичност на делата. Истиот овој дуализам се чувствувал и во други области. Оваа состојба можеби најубаво ја опишува Трајко Стаматоски (2001:100): „...турската лексика ме враќа на практиката и во литературна реч особено на првите години по ослободувањето, кога од послабо упатените во проблематиката таа се сфаќаше како особеност на македонскиот јазик, па се применуваше дури и како брана од влијанието на соседните и други словенски јазици...“

Но исто така, факт е дека овие јазични струи на почетокот најсилно влијание имале во училиштата, образовните, културните и државните институции и медиумите. Но паралелно со овие јазични струи, посебно во помалите градови и села кои немале интензивна комуникација со градовите или сè уште поради нискиот процент на образовани луѓе, или поради бавното продирање на медиумите (телевизија, радио и сл.) стандардизацијата делумно се одразила на нивниот говор и тие во неформалната комуникација помалку или повеќе применувале говори кои изобилувале со турски лексички елементи. Покрај ова, исто така, и во развиените градови во секојдневните неформални разговори на

---

<sup>5</sup> Миладиновици, Димитрија и Константин (1983). *Зборник на народни песни (1861, Загреб)*. Скопје: Македонска книга, 367.

<sup>6</sup> Белцигеревски, Ѓорѓи. (1989). *На угари без другари – македонски народни песни*, Битола: Друштво на наука и уметност, 101.

<sup>7</sup> Birthe, Trærup. (1970). *East Macedonian Folk Songs*, Copenhagen: Akademisk Forlag, 182.

зрелата и стара генерација која израснала со народното творештво, турските лексички елементи живо и фреквентно се употребувале, бидејќи најголемиот дел од неа не ни знаел дека се турцизми и ги чувствувал како свои, а воедно почнал да создава и нови зборови со турски суфикси.

Како што процентот на образовани луѓе се зголемувал паралелно со поинтензивните врски меѓу помалите места со поголемите градови, а посебно кога радиото и телевизијата навлегле во најголемиот дел од домовите, свесно или несвесно народот почнал повеќе да го применува стандардниот македонски јазик, а да го збогатува со изразите од говорот на соодветното подрачје по желба.

Денес турцизмите не се подеднакво застапени во сите социокултурни средини. Турцизмите многу повеќе се користат во селските отколку во градските средини, бидејќи за селските средини е потипичен говорот, а додека во градовите како центри на едукацијата и на медиумите е присутен литературниот македонски јазик во кој е најмногу застапена неутралната лексика.

Омиленоста на турските лексички елементи денес посебно се согледува при изразувањето на емотивниот однос кон случките и настаните кои го опкружуваат човекот. Ова го имаат констатирано и Блаже Конески, Оливера Јашар-Настева, Лилјана Минова-Ѓуркова и Борис Марков. Во таа смисла во разговорниот јазик може да се каже: „Според новите истражувања во двете *комишиски* земји има сè повеќе *фукаралак*“, но во официјалниот јазик не може да се зборува на тој начин, туку: „Според новите истражувања во двете *соседни* земји има сè повеќе *сиромаштија*.“ Овој пример илустративно покажува дека еден дел од турските лексички елементи во македонскиот јазик веќе не можат да се употребат за изразување на неутрални изрази во официјални пригоди, но затоа пак во разговорниот јазик интензивно се применуваат при искажување емотивен однос. Денес јазикот на средствата за јавно информирање, посебно новинарскиот потстил содржи бројни турски лексички елементи. Ова се должи пред сè на фактот што во последно време во новинарскиот потстил се користат лексеми од разговорниот јазик за да се одбегне монотонија, да се привлече внимание и да се постигне живост и разновидност во изразот. Овој тренд посебно се согледува во новинарските наслови во кои лексемите со турски лексички елементи навистина се применуваат мајсторски за да се привлече вниманието на читателот. Пр. „Околу 1 500 идни академци од внатрешноста – *кирации*“<sup>8</sup>, „*Кафеанциите* бараат милост: Без пушење ќе пропаднеме“<sup>9</sup>, „Суспензија за *пиштолциите* на Вашингтон“<sup>10</sup>, „Пензионерите во владин *тефтер*“<sup>11</sup>, „*Кавги* за

<sup>8</sup> Вечер (Скопје). Бр. 13 916. 2. X. 2008, 9.

<sup>9</sup> Утрински весник (Скопје). Бр. 3208. 13-14. II. 2010, 8.

<sup>10</sup> Вест (Скопје). Бр. 2882. 29. I. 2010, 42.

<sup>11</sup> Дневник (Скопје). Бр. 4190. 13-14. II. 2010, 1.

бебешка храна“<sup>12</sup>, „Прилепчани ќе ги стават своите *сурати* за Прочка“<sup>13</sup>, „Арач до коска“<sup>14</sup>.

Во стандардизираниот лексички фонд кој се применува во официјалното општење и писмениот јазик, лексичките заемки со турски суфикси во поглед на временската оска можат да бидат главно: неутрална лексика (*бурекчија*, *занаетчија*), архаизми (*капиџија*, *бичакчија*) и историзми (*валилак*, *беглак*). Во разговорниот јазик турските лексички заемки се застапени со: фамилијаризми (*бељација*, *муабетчија*) и дијалектизми (*лафчија*, *ачик-џозлија*).

За кој фонд турски лексички заемки од стандардната или нестандартната лексика ќе се определи и ќе ги употреби говорителот, зависи од неговата социјална област на активност и општење бидејќи секоја област карактеристично ги применува јазичните средства. Специфичниот избор и примена на јазичните средства спаѓа во доменот на функционалните стилови. Лексичките заемки со турски суфикси се употребуваат во следниве функционални стилови: разговорниот функционален стил (разговорен јазик), уметничколитературниот функционален стил (јазикот на уметничката литература), публицистичкиот функционален стил (јазикот на средствата за јавно информирање и на публицистиката). Во разговорниот, во уметничколитературниот и во публицистичкиот функционален стил се застапени турски лексеми кои се карактеризираат со експресивност. Семантички, експресивните турски лексеми можат да бидат: деминутиви и хипокористици (*кавгацивче*, *дуќанџиче*) и аугментативи и пејоративи (*јабанџиџиче*). Денес турските лексеми не се застапени во административниот и во научниот функционален стил, затоа што во историскиот развој на македонскиот јазик турцизмите сè повеќе го губеа своето неутрално обележје и стануваа стилски обоени. Оваа тенденција се случуваше во долг временски период паралелно со стандардизацијата на македонскиот јазик и осовременувањето на условите за живот и работа.

#### 4. Заклучок

Денес турските лексички елементи се употребуваат во разни сфери: народниот говор, народното творештво, средствата за јавно информирање, уметничката литература, историската литература, уметничкиот превод, филмот итн. Но во сите овие разновидни области се забележува дека, освен неутралната употреба на турските лексички елементи, поради своите карактеристики добиваат сè повеќе емотивно-експресивна односно стилска функција. Оваа употреба е сè поприсутна во книжевниот јазик и во јазикот на средствата за јавно информирање. И во секојдневниот говор сè поголем акцент се става

---

<sup>12</sup> Дневник (Скопје). Бр. 4190. 13-14. II. 2010, 5.

<sup>13</sup> Дневник (Скопје). Бр. 4190. 13-14. II. 2010, 25.

<sup>14</sup> Дневник (Скопје). Бр. 4190. 13-14. II. 2010, 14.

на емотивниот момент. Оваа тенденција на турските лексички елементи не е случајна, бидејќи нивниот континуитет и опстанок до денешни дни се должи на народното творештво, пред сè на лирската народна песна, каде што овие турцизми најчесто биле употребувани со стилска функција. Ова на почетокот не било толку забележително бидејќи јазикот на народниот говор и на народното творештво бил ист во отсуство на нормиран македонски јазик. Но по стандардизацијата на македонскиот јазик, пополека почнале да се создаваат разлики помеѓу нормираниот литературен македонски јазик и народните говори со коишто биле пишувани народните творби. Јазичната меморија на народот, која со векови била напојувана со ова народно творештво во кое има и турски лексички заемки, пред сè со стилска функција, почнала ова да го рефлектира и надвор од народното творештво, односно во уметничката литература, во средствата за јавно информирање, секојдневниот говор итн. Според наше мислење, во понатамошниот развој на македонскиот јазик сè повеќе ќе се зголемува стилската функција на турските лексички елементи.

#### **Користена литература**

- [1] Велковска, Снежана; Антевска Веновска, Снежанка и др. (2003-2015). *Толковен речник на македонскиот јазик 1-6*. Скопје: Институт за македонскиот јазик „Крсте Мисирков“.
- [2] Димитровски, Тодор; Корубин, Благоја; Стаматоски, Трајко. (1986). *Речник на македонскиот јазик*. Скопје: Македонска книга.
- [3] Конески, Блаже. (1967). *За македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура.
- [4] Конески, Блаже. (1986). *Историја на македонскиот јазик*. Скопје: Култура.
- [5] (2000). *Процесот на стандардизација на македонскиот јазик во споредба со соодветните процеси во другите словенски и балкански јазици* (тркалезна маса по повод 125-годишнината од раѓањето на Крсте Мисирков). Скопје: МАНУ.
- [6] Стаматоски, Трајко. (2001). *Во одбрана на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Култура.

## СИНТАКСИЧКА ПОВЕЌЕЗНАЧНОСТ

**Апстракт.** Синтаксичката повеќезначност, како еден од видовите повеќезначност е доста непознат феномен за македонската лингвистика. Поаѓајќи од синтаксичката повеќезначност, пред сè во германската лингвистика, ние направивме едно поопширно истражување, применувајќи ги теоретските објаснувања и поделби/потподелби на странските лингвисти (овде пред сè мислиме на германските) во македонската наука за јазикот. Ова истражување има за цел да укаже на присутноста на синтаксичката повеќезначност во македонскиот јазик, преку вршење на семантичка анализа на примери од секојдневниот живот. Иако е ретко препознатлив, овој феномен сепак може да доведе до попречувања во текот на комуникацијата.

**Клучни зборови:** *повеќезначност (амбигвитет), синтаксичка повеќезначност, синтаксичко значење, зависентни релации, еднозначност.*

**Вовед**

Текстот, било говорен или пишуван, се состои од искази кои најчесто се реализираат како реченици што носат одредени содржини. За да може да се каже дека реченицата поседува едно значење не е доволно само да постои извесна количина на зборови (на пр. *Горан, Јован, го среќава*), ниту пак тие зборови да се дадени по одреден редослед (на пр. *Горан го среќава Јован*). Реченичните значења, вистина, произлегуваат од збирот на значењата на поединечните зборови<sup>2</sup> т.н. принцип на композиционалност (Шварц/Хур, 2001:117) или принцип на значенската композиција (Луцаер, 1985:136), но за да бидат целосни, неопходно е и нешто друго, имено воспоставување на внатрешни релации меѓу реченичните членови (на пр. меѓу *Горан* и *Јован* да се остварува релација предмет-директен објект, а не обратно). Со други зборови, реченичните значења се состојат од значењата на поединечните реченични елементи и од нивните констелации во речениците.

Синтаксичкото значење, пак, произлегува од зависентните релации<sup>3</sup> меѓу реченичните членови и од видот на нивните синтаксички врски. Вандрушка

<sup>1</sup> Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

<sup>2</sup> Значењето на зборот го дава семиотскиот триаголник на Огден и Ричардс (според Шице, 2009:34) кој се состои од: симбол, референт или објект и претстава или поим.

<sup>3</sup> Под зависентна релација овде не се подразбира само директна или индиректна надреденост или подреденост на еден елемент во однос на друг, туку во одредени случаи и заедничка зависност на елементите од трет елемент.



(1997:19) смета дека синтаксичкото значење на знакот произлегува од неговата функционално определена синтаксичка категорија, која одредува каде може тој да се употреби.

### **Повеќезначност, поим и видови**

Особината на изразите да можат да се интерпретираат повеќекратно се нарекува повеќезначност или амбигвитет. Фриз (1980:4) под повеќезначност подразбира морфема, збор, секвенца, реченица итн. што може да се интерпретира на повеќе начини, независно од тоа дали овие повеќекратни начини на интерпретирање се однесуваат на извесна граматичка конструкција или на изолирани зборови што се јавуваат во рамките на контекстот. Со други зборови, да можат да се карактеризираат зборовите или зборовните групи како повеќезначни или амбигни, значи да имаат најмалку две јасно одделени значења како што, на пример, македонската именка вила може да значи ‚викендица‘ или ‚вид алат‘. Како индикатор за потенцијалната повеќезначност на елементите во еден јазик се смета бројот на нивните преводни можности, кој заедно со фактот дека е мал бројот на еднозначните зборови се потврдува само со еден краток поглед во кој било двојазичен речник. Тогаш ќе се согледа дека за еден збор од еден јазик речникот нуди повеќе од еден збор на друг јазик.

### **Видови повеќезначност во македонскиот јазик**

Како основни видови повеќезначност во македонскиот јазик можат да се наведат следниве: лексичка, морфолошка, синтаксичка, семантичка, референциска, лажна и прагматска (повеќе кај Маролова, 2011).

**Лексичката** повеќезначност се однесува на сите информации што му се подредени на зборот, како и на веќе лексикализирани конструкции, составени од два или повеќе одделни зборови. Во рамките на лексичката повеќезначност се опфатени: полисемијата, хомонимијата, хомофонијата, хомографијата, композициската повеќезначност, деривациската повеќезначност, идиоматската повеќезначност, значенските поместувања (метафора, метонимија, иронија) и непрецизност.

**Морфолошката** повеќезначност се јавува во рамките на флексијата и тоа на нивото на конјугација во македонскиот јазик, кога конјугациските наставки допуштаат повеќе од една интерпретација: *Дојде рано* (ти/тој/таа/тоа).

**Синтаксичка** повеќезначност е појава на повеќе од една семантичка интерпретација на група лексеми, меѓусебно комбинирани според одредени синтаксички правила.

**Семантичка** повеќезначност. Во најтесна врска со семантиката на реченицата се доведува т.н. семантичка повеќезначност или амбигвитет на скопос. Реченицата *Секој човек сонува за една жена.* е интересен пример за повеќезначна реченица, чии варијанти се состојат од исти зборовни низи со исти

морфосинтаксички функции, значи, од иста површинска струкура, но сепак останува нејасно дали се мисли на тоа дека секој човек сонува за истата жена или дека секој човек си сонува за засебна жена. Семантичката повеќезначност може да се должи и на различната интерпретација во однос на рестриktivноста.

**Референциската** повеќезначност е присутна тогаш кога не е јасно на кој збор или на која синтагма се однесува еден реченичен член. (Хандверкер, 2004:364). Така, во примерот: *Ако твојата ќерка ја допре оваа вазна ќе ја уништам* е присутна референциската повеќезначност, затоа што не е јасно на кој од елементите се однесува кратката заменска форма *ја*, дали на твојата ќерка или на оваа вазна. Ризикот од појава на оваа проблематика е особено голем кај некои зборовни поткласи како што се: личната, присвојната и показната замена, затоа што некогаш не е јасно кои зборови во текстот ги заменуваат. Нивната целосна комуникациска вредност се постигнува дури со аналитички операции што ја откриваат релацијата меѓу ваквите зборовни поткласи и формите на кои тие се однесуваат.

**Лажната** повеќезначност (псевдоамбигвитет) постои кога за време на синтаксичката и семантичката анализата при восприемањето на одредена реченица привремено се отвораат повеќе можности за нејзино интерпретирање, а кон крајот на реченицата бројот на варијатите се редуцира на една: *Ана не пристигна*. [пауза] *на време*.

**Прагматската** повеќезначност е во тесна врска со намерата на говорителот. Така, реченицата: *Овде е студено* може да се смета за пофалба за уредот за ладење, дека лади добро или за израз на студ.

### Различни манифестации на синтаксичката повеќезначност

Синтаксичката повеќезначност, која Агрикола (1968:3) уште ја нарекува полисинтаксичност – затоа што формалната база на синтаксичката структура на една реченица, според него, ја чинат синтаксички релевантните значенски компоненти на збороформите и нивните линеарни низи дадени во текстот – произлегува оттаму што со синтаксичката анализа на јазичните знаци кои се меѓусебно комбинирани според одредени синтаксички правила им се припишуваат повеќе од една синтаксичка интерпретација и што според Колер (2001:142) хиерархиските релации во синтагмата или во реченицата не се еднозначни.

Според Агрикола (1968:62), оваа појава се среќава: прво, кога се воспоставуваат истовремено две или повеќе релации на зависност меѓу реченичните членови: на пр. *Роберт гледа дека трчам иако има магла* (концесивната реченица *иако има магла* може да се однесува и на главната реченица *Роберт гледа* и на зависната реченица *дека трчам*, па следствено на тоа е различно и значењето „трчам и покрај маглата“ / „Роберт гледа и покрај маглата“); второ, кога е различен видот на релациите меѓу елементите: *Секој се вљубува во Виена* (во Виена како предлошки објект / прилошка определба

за место); и трето, кога постојат повеќе релации чиј вид не може да се определи еднозначно: *На прозорецот виси долго перде* (*долго* може да биде придавски атрибут на именката *перде* или прилошка определба за време како реченичен член).

Синтаксичката повеќебезначност може да се дефинира и од аспект на површинска, односно длабинска структура. Разликувањето на површинската од длабинската структура е од суштинско значење за семантичката анализа на синтаксичката повеќебезначност (Енгелкамп, 1973:29), па и воопшто на зборовите, синтагмите и речениците. Од тој аспект синтаксичката повеќебезначност се дефинира како ситуација кога една комплексна структура придржувајќи се до синтаксичките правила може да репрезентира две различни семантички структури, а не може длабински да се идентификува како еднозначна.

Притоа е многу важно да се прави разлика меѓу граматичките повеќебезначни и неграматичките еднозначни реченици. Реченицата *Може ли да го пробам фустанот во ковчето?* и покрај граматичката коректност не постигнува еден комуникациски ефект<sup>4</sup>, туку два: според првиот, некој сака да го проба фустанот што се наоѓа во ковчето, а според вториот, некој сака да го проба фустанот во ковчето, а не во гардеробата, на пример. Во првиот случај предлошката синтагма *во ковчето* е локален атрибут на директниот објект *фустанот*, а во вториот е локална определба на глаголот *пробува*. Поради тоа, оваа реченица е синтаксички повеќебезначна. А очигледно е дека реченицата: *Јас вчера оди на театар* е граматички некоректна затоа што се коси со правилата на македонскиот јазичен систем, но сепак постигнува еден комуникациски ефект, како резултат на еднозначноста на сите релации во неа. Тоа значи дека оваа реченица е синтаксички еднозначна.

### Постапки на моносемирање кај синтаксичката повеќебезначност

Синтаксичката повеќебезначност во комуникацијата може да се моносемира на повеќе начини: со пермутирање, односно промена на редоследот на зборовите, на пр. *Жената го демнеше со секира крадецот*. Наместо *Жената со секира го демнеше крадецот* или *Жената го демнеше крадецот со секира*.; со преферирање на една од варијантите, најчесто на збороредот подмет-прирок-предмет, на пр. *Жената ја гледа мачката*.; со употреба на некои фонетски средства, како што се паузите, акцентот, интонацијата и сл. на пр. *Гледам дека трчаи* (пауза) *иако врне*; со некои лексички средства, на пр. *Писмото беше земено од страна на Коле*, наспрема *Писмото беше земено од Коле*; со парафрази: *Матеј го донесе автомобилот што беше произведен во Минхен*, наспрема *Матеј го донесе автомобилот од Минхен*; со отстранување на причинителот на синтаксичката

<sup>4</sup> Постигнувањето на еден комуникацискиот ефект, кој според Јегер (1975:88), се определува како можност за предизвикување на слика кај адресатот за она што сака да го соопшти испраќачот, е основен предуслов за комуникацијата.

повеќезначност, како што се елипсата на пр. *Ќе пијам чај со мед и со млеко*. наспрема *Ќе пијам чај со мед и млеко*, полисемијата кај некој од елементите, на пр. *Пациентите на кои им се прави психоанализа се сè почести*, наспрема *Пациентите кои ги хипнотизираат психоаналитичарите се сè почести* (релативната замена *кои* е полисемна).

Со синтаксичката повеќезначност (треба да) се занимава граматиката. Агрикола (1969:14) смета дека граматиката меѓу другото треба да може да ја идентификува синтаксичката повеќезначност на ниво на површинска структура и на таквата конструкција да ѝ ги припише сите потенцијално коректно експлицирани структури, како и да може да ги открива причините за појавата на синтаксичката повеќезначност и, колку што е можно, само со помош на синтаксичките значења да одлучува за вистинската од двете или повеќето структури, односно да ги редуцира можните избори на минимум.

### Заклучок

Поаѓајќи од дефинирањето на поимот и видовите повеќезначност, притоа повикувајќи се, пред сè, на научници од германската лингвистика и транслатологија се направи еден преглед на дефинициите и аспектите во дефинирањето на овој поим. Потоа се направи кус осврт во основните видови повеќезначност: лексичка, морфолошка, синтаксичка, семантичка, референциска, лажна и прагматска. Потоа се стави акцент на синтаксичката повеќезначност од повеќе аспекти, во зависност од кои таа се манифестира различно. На крај се направи кусо истражување во комуникациските акти за да се дојде до извесни начини на моносемирање на синтаксичката повеќезначност. За сето време се користеа различни методолошки пристапи, од кои доминираа аналитичкиот, егземпларниот, дескриптивниот и дефиницискиот.

Може да се заклучи дека иако човекот ретко ја препознава и ја идентификува повеќезначноста, таа е често присутна во секојдневните комуникациски акти, било во рецептивната или во перцептивната фаза. Ова особено важи за синтаксичките конструкции, со кои содржините не се искажуваат секогаш еднозначно и јасно. Притоа е многу важно за време на комуникацијата да се имаат превид можните недоразбирања што би настапиле при едно најмало невнимание во односот на примената на синтаксичката повеќезначност. За да се одбегнат непријатни ситуации се оди кон примена на методите на нејзино моносемирање. Но ова не е секогаш случај, бидејќи понекогаш синтаксичката повеќезначност се применува со посебни индивидуални, поетски или рекламни цели, во вид на игри на зборови.

### Користена литература

- [1] Agrikola, E. (1969). *Semantische Relationen im Text und im System*. Halle (Saale): Niemeyer.
- [2] Agrikola, E. (1968). *Syntaktische Mehrdeutigkeit (Polysyntaktizität) bei der Analyse des Deutschen und des Englischen*. Berlin: Akademie.
- [3] Engelkamp, J. (1973). *Semantische Struktur und die Verarbeitung von Sätzen*. Bern u.a.: Hueber.
- [4] Handwerker, B. (2004). Übersetzung und sprachliche Mehrdeutigkeit. In: Kittel, H./Frank, A.P./Greiner, N. (Hrsg.): *Übersetzung, Translation, Traduction, ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Volume 1. Berlin/New York: de Gruyter, 362-369.
- [5] Jäger, G. (1975). *Translation und Translationslinguistik*. Halle (Saale): Niemeyer.
- [6] Koller, W. (2001). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer.
- [7] Eichler, W. (1984). *Deutsche Grammatik, Form, Leistung und Gebrauch der Gegenwartssprache*. Königstein: Athenäum.
- [8] Fries, N. (1980). *Ambiguität und Vagheit*. Tübingen: Niemeyer.
- [9] Lutzeier, P.R. (1985). *Linguistische Semantik*. Stuttgart: Metzler.
- [10] Маролова, Д. (2011). Видови повеќезначност во македонскиот јазик. Литературен збор 1 – 6, Скопје.
- [11] Meibauer, J. u.a. (2002). *Einführung in die germanistische Linguistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- [12] Pinkal, M. (1985). *Logik und Lexikon*. Berlin/New York: de Gruyter.
- [13] Schütze, J. (2009). *Modellierung von Kommunikationsprozessen in KMU-Netzwerken. Grundlagen und Ansätze*. Wiesbaden: Gabler.
- [14] Schwarz, M./Chur, J. (2001). *Semantik. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- [15] Wandruszka, U. (1997). *Syntax und Morphosyntax: Eine kategorialgrammatische Darstellung anhand romanischer und deutscher Fakten*. Tübingen: Narr.
- [16] Welke, K. (2007). *Einführung in die Satzanalyse*. Berlin/New York: de Gruyter Studienbuch.
- [17] Wiese, I. (1973) *Untersuchungen zur Semantik nominaler Wortgruppen in der deutschen Gegenwartssprache*. Halle/Saale: Niemeyer.

КОН ПРЕВОДОТ НА *ЛЕНКА* ОД КОЧО РАЦИН  
НА ФРАНЦУСКИ ЈАЗИК

**Апстракт:** Предмет на анализа на овој труд е препевот на култната елегија *Ленка* од Кочо Рацин на француски јазик. Анализата започнува со разгледување на различните аспекти кои ја сочинуваат поетската структура на *Ленка*, и на планот на формата, и на планот на содржината. Тоа ќе ни овозможи да увидиме дали и во колкава мера овие елементи се пренесени во францускиот препев. Анализата исто така ќе се осврне и на пристапот на преведувачот при преводот на културните елементи со кои избобилува поезијата на Рацин, пред сè, поради нејзината вкоренетост во македонската народна песна. Конечно, ваквата анализа има за цел да отвори дискусија околу можностите за ревизија на овој препев, особено денес, кога преведувањето на македонските монументални дела на странски јазици е мошне актуелно.

**Клучни зборови:** *Ленка, превод, македонски јазик, француски јазик.*

Svetlana JAKIMOVSKA<sup>2</sup>ON TRANSLATION OF *LENKA* BY KOTCHO RATSIN IN FRENCH

**Abstract:** The object of analysis of this article is the translation in French of the elegy *Lenka* by Kotcho Ratsin. The analysis begins with a review of the various aspects that build the poetic structure of *Lenka*, in terms of form and in terms of content. It will allow us to see whether and to what extent these elements are transferred in the French translation. The analysis will also draw upon the approach of the translator in the translation of cultural elements that are numerous in the poetry of Ratsin primarily because of its roots in the Macedonian folk song. Finally, this analysis aims to open a discussion about the possibilities for revision of the translation, especially today, when there is an ongoing project of translation of monumental Macedonian works in foreign languages.

**Keywords:** *Lenka, translation, Macedonian, French.*

---

<sup>1</sup> Универзитет „Гоце Делчев“ - Штип<sup>2</sup> University “Goce Delcev” – Stip

### Вовед

Коста Апостолов Солев – Кочо Рацин е денес лик-икона во македонската литература. За неговиот живот и творештво се испишани бројни страници, а некои современи анализи докажуваат дека актуелноста на Рациновото дело не се намалува. Македонската литература се гордее на Рацин не само поради неговиот личен гениј – знаењето и умењето да создаде поезија со прекрасна поетска форма, туку и поради тоа што во таа форма тој успева да го обедини македонското народно творештво и тогашниот историски миг - тешкиот живот на македонскиот човек, особено на оној кој својот опстанок го обезбедува преку обработката на тутунот. Но, поезијата на Рацин не е само поезија која ги оплакува тутуноберачите, копачите, печалбарите и сите угнетени, таа е исто така поезија и на револтот против таквата состојба и на надежта во посветлото утре, надежта во *Белите мугри* кои треба наскоро да осамнат. Затоа, јасно е зошто збирката *Бели мугри* е илегално објавена во 1939 година во Самобор, близу до Загреб и зошто авторот ја објавува под псевдонимот Кочо Рацин.

Што се однесува, пак, до препевот на збирката на француски јазик, тој е дел од еден поголем проект за превод на збирката на повеќе светски јазици. Препевот датира од 1975 година, а книгата не содржи податок за тоа кој е автор на францускиот препев. Единствени податоци со кои располагаме во однос на препевот е дека адаптацијата на француски јазик ја извршиле Ѓурѓа Синко и Жан-Луј Депјерис. Предговорот и поговорот на делото даваат детални податоци за македонската историја, особено за периодот пред и меѓу двете светски војни, како и податоци за животот на Рацин и неговото творештво воопшто, што го подготвува франкофонскиот читател подобро да ја разбере поезијата на Рацин.

### Поетиката на *Ленка*

Една од најпознатите антологиски песни на Коста Рацин од збирката *Бели мугри* е *Ленка*. Таа денес е неодминливо четиво за секој што сака одблизу да ја запознае македонската литература и култура. Во неа Рацин ги обединува сите аспекти на сопствениот поетски талент: својата голема сензибилност, потоа социјалните проблеми кои го преокупираат, а сето тоа да го вообличи во прекрасна, елегична поетска форма.

Во таа смисла од големо национално значење е препевот на оваа песна, затоа што тој овозможува увид во една од најубавите творби во македонската литература.

Песната иако навидум едноставна, наметнува пред преведувачот бројни предизвици, како во однос на формата, така и во однос на стилот и, конечно, во однос на културните елементи кои имплицитно или експлицитно ја проткајуваат целата песна.

Познато е дека поезијата на Рацин е вкоренета во народната поезија, пред сè, по својата форма, па во таа смисла ниту оваа елегија не отстапува од таа



Рацинова ориентација. Тоа, всушност, се забележува уште од воведот во песната кој започнува со цитат од народната поезија која исто така се однесува на една од најпознатите македонски девојки чија убавина е овековечена преку песната *Билјана платно белеше...*

На тој начин Рацин создава еден вид мост помеѓу традицијата и современата македонска поезија. Но, цитатот е само увертира, не само во мотивот туку и во музиката, ритамот кој ќе ја проткае Рациновата елегија. Имено, како што песната за Билјана е отпеана во осмерец, така во осмерец ќе биде опеана и Ленка. Во таа смисла, Рацин и експлицитно и имплицитно ја прикажува врската со македонското народно творештво.

Освен осмерецот, она што ја карактеризира *Ленка* на фонолошко рамниште е и употребата на специфични фонеме кои, исто така, имаат функција да го поткрепат основниот мотив на песната и да придонесат кон нејзината музикалност. Во таа смисла, уште во првиот стих забележуваме зачестена употреба на самогласката *о* во почетна позиција на два збора (алитерација) иако таа во наредните три стиха повторно се сретнува во различни позиции:

*Откако Ленка остави  
кошула тенка ленена  
недовезена на разбој  
и на наломи отиде...*

Според некои теоретичари, ваквиот вовед со зачестена употреба на самогласката *о* има за цел да потсетува на болката на девојката, односно на нејзиното офкање со кое ја прифатила сопствената тажна судбина. Но, освен вокалот *о* музикалноста се засилува и со употреба на други гласови во форма на алитерација. Така, *Ленка* остава кошула ленена, потоа *недовезена на разбој//и на наломи...* Повторувањата на одредени зборови не само што имаат фонолошка функција, туку исто така ги нагласуваат главните мотиви на песната. Во таа смисла се повторува лексемата *тутуни* – виновниците за фаталната судбина на Ленка:

*за тиа пусти тутуни!  
Тутуни - ж`лти отрови.*

Употребата на оваа лексема како последна во претходниот стих и како прва во наредниот стих е позната како посебна фигура на формата – анадиплоза.

Потоа се повторуваат лексемите *зошто* во реторското прашање и *кошула* (во анафорична позиција) во последните два стиха:

*Зошто ми, зошто остана  
кошула недоткаена?  
Кошула беше даровна.*

Иако е познато дека поезијата на Рацин, како и народната поезија, е пишувана во слободен стих, сепак во оваа песна може да се забележи дека повеќе зборови завршуваат на ист слог или неколку фонеми, што создава одредено созвучје:

*Тутуни - ж`лти отрови  
за гради - китки розови.*

Или:

*Прва година помина  
грутка в срцето ѝ легна,  
втора година намина  
болест ја в гради искина.*

*Трета година земјата  
на Ленка покри снагата.*

*Зошто ми, зошто остана  
кошула недоткаена?  
Кошула беше даровна...“*

Ваквото созвучје се забележува со прескокнување на еден стих во последната строфа:

*гроб ѝ со свила виеше  
ветерчок тихо над неа  
жална ѝ тага рееше...*

Во однос на лексиката на оваа песна не постојат поголеми отстапувања. Станува збор за песна во која не се забележува тенденција за употреба на архаизми, па во таа смисла мостот кон народното творештво се остварува главно преку цитираниот стих *Билјана платно белеше* пред почетокот на елегијата. Сепак, лексиката го одразува историскиот миг во кој е напишана песната, односно периодот пред стандардизацијата на македонскиот литературен јазик. Во таа смисла забележуваме употреба на неколку дијалектизми како: *паднаја*, *свиа*, *тиа*, *ж`лти*. Исто така, извесен стилски ефект се постигнува со деминутивната форма *месечко* која ја нагласува таговноста по загубениот млад живот, а по која во истата строфа следи уште една деминутивна форма *ветерчок*. Конечно, со

својата поетска форма се одделува и лексемата *рее* со значење „разнесува, шири нешто“.

Елегијата за Ленка се одделува и со мошне специфичната синтаксичка структура чии главни обележја се инверзиите, вметнатите реченични елементи и специфичната интерпункција.

Инверзијата која се одликува со поместување на придавката по именската лексема, карактеристична за поетскиот јазик ја сретнуваме уште во вториот стих:

*кошула **тенка** **ленена**  
**недовезена** на разбој.*

Но, инверзијата во оваа песна опфаќа и други реченични членови, како, на пример, инверзија на предметот пред прирокот:

***тутун** да реди в монопол,  
**на Ленка**!/ покри снагата.*

потоа на дел од прирокот пред подметот:

*Не беше **Ленка** родена,*

а често е и вметнувањето на прилогот пред глаголот:

*болест ја **в гради** искина,  
грутка **в срцето** ѝ легна,  
гроб ѝ **со свила** виеше.*

Особено поместување во однос на местото на реченичните членови сретнуваме во стихот:

***жална** ѝ **тага** рееше*

каде што објектот *жална тага* е поставен во позиција пред прирокот, а притоа помеѓу придавката и именката е вметната кратката заменска форма за индиректен предмет.

Се разбира дека и интерпункцијата е употребена во функција на специфичен стилски ефект. Поентата на песната е нагласена со извична фраза:

*Не беше Ленка родена  
за тиа пусти тутуни!*

а жаловноста, пак, со реторско прашање:

*Зошто ми, зошто остана  
кошула недоткаена?*

Убавината на *Ленка* несомнено се должи и на мајсторски употребените стилски фигури со кои избобува песната. Епитетите поставени во инверзивна позиција веќе ги споменаваме:

*кошула **тенка** **ленена**  
**недовезена** на разбој.  
Тутуни – ж`лти **отрови**  
за гради – китки **розови**.*

Централна фигура која ја одбележува поемата е градацијата, со која низ само шест стиха се исцртува трагичната судбина на *Ленка*:

*Прва година помина  
грутка в срцето ѝ легна,  
втора година намина  
болест ја в гради искина.  
Трета година земјата  
на *Ленка* покри снагата.*

Иако куса по својата форма песната избобува со метафори:

*Тутуни – ж`лти **отрови**  
за гради – китки **розови**.*

Најчесто метафората има форма на персонификација, односно природата и предметите добиваат човечки особини: ***грутка в срцето ѝ легна, земјата на Ленка покри снагата.***

Во оваа песна се очовечени и болеста: *болест ја в гради искина, земјата: земјата//на Ленка покри снагата*, месечината: *месечко //гроб ѝ со свила виеше* и ветерот: *Ветерчок тихо над неа//жална ѝ тага рееше.*

### За францускиот превод

Од изложеното можеме да утврдиме дека станува збор за особена поетска конструкција чија структура е внимателно исплетена на повеќе рамништа: и на фонолошко, и на лексичко, и на синтаксичко, а и на семантичко. Згора на тоа, Рацин своето дело го вкоренува во македонската традиција, па на тој

начин препевот на неговата поезија наметнува повеќекратни предизвици за преведувачот.

Во однос на фонолошката структура треба да се истакне дека францускиот препев не ја следи основната фонолошка структура на песната. Имено, не само што францускиот препев не се одликува со осмерец, туку и должината на стиховите значително варира. Така, стихот *son visage a changé* содржи шест слога, додека *sur son coeur une motte de terre a pesé* содржи дури десет.

Во францускиот препев не се повторува ниту самогласката *o* која би требало да придонесе за жалобниот призив на песната во целина. Сепак, препевувачот не ја напушта сосема фонолошката шема на Рацина. Во таа смисла алитерацијата на првиот и на последниот збор на првиот стих се застапени и во препевот, иако таа буква во француската верзија е буквата *ð*:

*Откако Ленка остави*

*Depuis que Lenka délaissa*

Тенденцијата да се пренесе алитерацијата од првата строфа ја сретнуваме на неколку места во преводот:

*Откако Ленка остави*

*Depuis que Lenka délaissa*

*Кошула тенка лeнeнa*

*La fine chemise de lin*

*и на наломи отиде*

*Puis en sabots s'en est allée*

Од друга страна, пак, забележителна е (алитерација) анафора во последните три стиха од првата строфа на препевот која не е присутна во македонската верзија:

*лицето ѝ се измени*

*son visage a changé*

*веѓи паднаја надолу*

*ses sourcils ont fléchi*

*и усти свија кораво.*

*ses lèvres ont accusé un pli dur.*

Станува збор за случај на прекумерно преведување, кога преведувачот внесува елементи кои инаку не се присутни во појдовниот текст. Сепак, поради бројните отстапки во препевот во однос на фонолошката структура, ваквиот препев можеме да го толкуваме и како извесна компензација за она што е пропуштено во препевот на фонолошко рамниште.

Дискутабилен е, исто така, препевот на елементите што се повторуваат. Како што веќе споменаваме со нив се става акцентот на најважните елементи во песната: тутунот како виновник за прераната смрт, прашањето *зошто* и

кошулата како засекогаш загубената надеж за подобар живот. Во препевот лексемата *тутун* е навистина употребена едно по друго во два последователни стиха, но во првиот стих лексемата е во единска форма, додека во вториот во множинска:

(...) *pour se<sup>3</sup> satané tabac!*  
*Ces tabacs –jaunes poisons(...)*

Иако прашањето *зошто* се повторува во препевот, тоа не е случај со лексемата *кошула* која воопшто не се повторува во последните стихови на препевот:

« *Pourquoi, pourquoi cette chemise*  
*est-elle restée inachevée*  
*qui devait être offerte ? »*

Што се однесува до повторувањето на последните слогови во стиховите, присутно на повеќе места во елегијата, во францускиот препев сметаме дека станува збор за случајни совпаѓања, онаму каде што тие се должат на совпаѓање на формите на минатото свршено време (*passé composé*). Поголема доследност во однос на повторувањето на последниот глас во стихот можеме да забележиме во третата строфа:

|                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Прва година помина</i></p> <p><i>грутка в срцето ѝ легна,</i></p> <p><i>втора година намина</i></p> <p><i>болест ја в гради искина (...)</i></p> | <p><i>A la première année passée</i></p> <p><i>sur son cœur une motte de terre a pesé</i></p> <p><i>à la deuxième année</i></p> <p><i>le mal lui a déchiré la poitrine (...)</i></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Од анализата на лексичко рамниште можевме да издвоиме две основни карактеристики на лексиката на Ленка: тоа се неколкуте дијалектизми, затоа што песната потекнува од периодот пред стандардизација на македонскиот јазик и двете деминутивни форми: *месечко* и *ветерчок*. Во однос на преводот на дијалектизмите во францускиот превод не се застапени дијалектизми, а галовните, деминутивни форми не се карактеристични за францускиот јазик. Во таа смисла, ваквата нијанса на лексемата *ветерчок* е пренесена во францускиот превод со помош на придавка, па во францускиот превод имаме *лесен ветер* – *brise légère*. Наместо глаголот *рееше* кој носи, исто така, поетска нијанса, даден е глаголот *шепоти* – *chuchoter* кој и покрај смисловната оддалеченост

<sup>3</sup> Граматички пропуст е употребата на повратната форма *se* наместо показната придавка *se*.

го пренесува севкупниот амбиент на појдовниот текст. Интересен е за анализа преводот на македонската лексема *монопол* со значење „фабрика за тутун“. Имено, ваков назив на француски не постои, па употребен е генеричкиот назив *fabrique*. Сепак, посоодветен во овој контекст би бил преводот со француската лексема *usine*.

На лексичко рамниште може да се разгледува и преводот на насловот односно личното име *Ленка* на кое е извршена транскрипција. Транскрипцијата доведува до изместен изговор на францускиот читател кој групата *en* од *Ленка* ќе ја изговори како назално *a*. Сепак, сметаме дека не станува збор за големо отстапување, иако кога преведувачот би сакал сосема да го доближи франкофонскиот читател до македонската култура би требало да го додаде знакот трема – *Lënka*<sup>4</sup>.

Синтаксичките поместувања карактеристични за *Ленка* се многу ретко пренесени во препевот. Ваквата недоследност понекогаш се должи на граматичките правила карактеристични за францускиот јазик. Така, додека во македонскиот јазик инверзијата на придавката и именката, односно позицијата на придавката која следи по именката е карактеристична за поезијата и дава особен стилски ефект, тоа не е случај со францускиот јазик, каде што придавката вообичаено следува по именката, а кога станува збор за повеќе придавки тогаш тие се распределуваат пред и по именката. Во таа смисла инверзијата на придавката и именката од првите стихови на *Ленка* не е пренесена во препевот, туку тој ги почитува пропишаните граматички правила на јазикот-цел:

(...) кошула **тенка** **ленена**  
**недовезена** на разбој...

(...) *la fine chemise de lin*  
*inachevée sur le métier...*

Што се однесува до инверзијата на предметот пред прирокот, таа е сосема испуштена во примерот *земјата // на Ленка покри снагата* преведено со правилен реченичен ред – *la terre // a recouvert le corps de Lenka*. Вториот пример, пак, во кој директниот предмет е поставен пред глаголот **тутун** *да реди в монопол* е преведен со еден вид компензација, имено во препевот прилогот е поставен пред прирокот – *à la fabrique enfiler le tabac*.

Сосема е испуштена инверзијата во неколку случаи:

Не беше **Ленка** родена  
болест ја **в гради** искина  
месечко// гроб ѝ **со свила** виеше

*Lenka n'était pas née*  
*le mal lui a déchiré la poitrine*  
*la lune//recouvre sa tombe de soie.*

<sup>4</sup> Инаку, под насловот на секоја песна во преведената збирка се оставени и оригиналните наслови, напишани со кирилско писмо, па и насловот на оваа елегија не е исклучок од таквата практика.



Стихот *грутка в срцето ѝ легна* во кој прилогот е вметнат пред глагол е преведен на сличен начин, односно поместување на прилогот, но овој пат сосема на почетокот на стихот пред подметот: *sur son coeur une motte de terre a pesé*.

Поради целосна реформулација на стихот *жална ѝ тага рееше* во францускиот препев, промените во преводот ќе ги разгледаме на следното, семантичко рамниште.

Што се однесува до интерпункцијата, таа не е секогаш идентично пренесена во препевот. Во таа смисла, употребата на извичникот во појдовната песна и во препевот е идентична, додека местото на прашалникот е поместено во препевот. Во вториот случај сметаме дека станува збор за невнимание на преведувачот, бидејќи не постои пречка прашалникот да го задржи местото што го има во појдовниот текст:

*Не беше Ленка родена*

*Lenka n'était pas née*

*за тиа пусти тутуни!*

*Pour ce satané tabac!*

*Зошто ми, зошто остана*

*Pouquoi, pourquoi cette chemise*

*кошула недоткаена?*

*Est-elle demeurée inachevée*

*Кошула беше даровна.*

*Qui devait être offerte?*

Во однос на стилските фигури, препевот на *Ленка* се одликува со голема доследност во нивното пренесување. Во таа смисла е пренесена централната градиција, како и бројните метафори (персонификации) и епитети. Отстапувања од појдовниот текст на ова рамниште сретнуваме на две места: во однос на пренесувањето на епитетот *даровна*, како и на метафората *ветерчок тихо над неа // жална ѝ тага рееше*.

При преводот на епитетот *даровна* е извршена трансформација, па во таа смисла е напуштена и анафората *кошула*, а епитетот е пренесен описно со зависна односна реченица: *qui devait être offerte*.

Што се однесува до метафората *ветерчок тихо над неа // жална ѝ тага рееше* таа е само делумно пренесена во препевот. Имено во него ја сретнуваме персонификацијата на ветерот: *Une brise légère chuchote au-dessus d'elle// ce refrain désenchanté* во кој ветерот шепоти жален рефрен над неа. Значи, го нема ниту епитетот *жална* ниту пак метафората на ветерот кој ја шири, распространува, рее оваа жална тага над гробот на Ленка.

Конечно, на крајот на анализата повторно да споменеме дека елегијата *Ленка* е длабоко вкоренета во македонската народна традиција, пред сè во фолклорната, иако културните елементи во неа се препознаваат и по употребата на личното име од насловот карактеристично за македонското поднебје. И

мотивот, односно тешкиот живот на тутуноберачите опишани преку трагизмот на младата девојка, исто така, упатуваат на дел од нашето минато, на дел од националната историја. Оваа елегија упатува на нашата културна традиција со уште два елементи: цитатот на народната песна и упатување на народниот обичај кога девојката пред брак носи мираз, а кошулата е еден од неговите главни елементи. Сепак, обичајот за дарување на кошула, која била дел од долната облека, е дел и од француската традиција, па во таа смисла, од културен аспект најголем предизвик претставува преводот на стихот *Билјана платно белеше*. Имено, тој е преведен на француски јазик *Biljana blanchissait son linge*, но сепак за да го доближи целниот читател до македонската култура, преведувачот вметнал директно под цитатот објаснување дека станува збор за народна песна<sup>5</sup>.

### Заклучок

Целта на овој труд беше да го анализира препевот на француски јазик на елегијата *Ленка* од Рацин. Притоа се определивме прво да ја утврдиме поетиката на оваа песна односно да ги откриеме оние девијации, или „очудувања“ според зборовите на Михајловски кои меѓусебно се испреплетуваат за да го создадат ова дело со извонредна уметничка вредност. Од анализата можевме да увидиме дека очудувањата се особено чести на фонолошко, синтаксичко и на семантичко рамниште, иако песната има и своја специфична лексика: дијалектизми и деминутиви, на пример. Францускиот препев се чини дека се осврнува пред сè на содржината, па затоа тој најмногу ја следи семантичката структура на песната односно не е пренесена само една стилска фигура. На фонолошко рамниште не е пренесен осмерецот, како еден од главните стожери кои ја чинат музикалноста на песната. Алитерацијата е делумно пренесена, како и крајните созвучја на одредени стихови. Иако препевот не ги следи сите синтаксички поместувања, во препевот постои стремеж да се помести синтаксата, онаму каде што тоа го дозволува сложената француска граматика, додека постои извесна невнимателност во однос на пренесувањето на интерпункцијата во последната строфа. Во препевот забележавме и граматички пропуст, како и извесна лексичка недоследност. Песната, пак, и целата стихозбирка впрочем, отвора можност за проучување и размисли за можностите и начините за превод на елементите кои носат силен културен отпечаток. Поради значењето на оваа песна и на стихозбирката во целина треба да се размислува за ревизија на францускиот препев со цел нејзината поетска структура повторно да блесне на француски јазик.

<sup>5</sup> Ваквиот културен елемент вметнат под насловот на песната отвора можност за анализа на пристапот на преведувачот при преведување на културните елементи, како и за блискоста помеѓу одредени култури. Така, во српскиот препев на песната сретнуваме само латинична транскрипција, без дополнителни објаснувања, бидејќи оваа македонска народна песна е добро позната во српската култура. Од друга страна, пак, во англискиот препев не сретнуваме превод на содржината иако станува збор за култура која не е доволно блиска за да биде позната песната и нејзината содржина. Веројатно препевувачот (Греам Рид) сакал да го доближи звукот на оваа песна до англискиот читател. Објаснувањето дека станува збор за народна песна, кое го има во францускиот препев, исто така го има и во англискиот препев.

## Користена литература

### Кирилична:

- [1] Арсова-Николиќ Лидија, 1999. *Преведување: теорија и практика*, Скопје, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- [2] Атанасов Петар, Попоски Алекса, 2007. *Македонско-француски речник*, Скопје, Просветно дело.
- [3] Атанасов Петар, Попоски Алекса, 1992. *Француско-македонски речник*, Скопје, Македонска книга -Просветно дело.
- [4] Конески Блаже, (1987). Како работел Рацин над „Белите мугри“, in: *Македонската литературна наука за Рацин*, избор, редакција и предговор Томислав Тодоровски, Едиција избрани дела / Кочо Солев Рацин, Прилози I, Скопје, Наша книга.
- [5] Миркуловска Бистрица (1987). *Реализација на Рациновиот осмерец во поетски превод на словенечки јазик* in *Македонската литературна наука за Рацин*, избор, редакција и предговор Томислав Тодоровски, Едиција избрани дела / Кочо Солев Рацин, Прилози I, Скопје, Наша книга.
- [6] Михајловски Драги, 2006. *Под Вавилон – Задачата на преведувачот*, Скопје, Каприкорнус.
- [7] Младеноски Ранко, 2014. *Теорија на поезијата*, Штип, Универзитет „Гоце Делчев“.
- [8] Никодиновска Радица, 2009. *Дидактика и евалуација на преведувањето од италијански на македонски обратно*, Скопје, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“.
- [9] Сталев Георги, 1970. *Македонскиот верс*, Скопје, Македонска книга.
- [10] 2003-2015. *Толковен речник на македонскиот јазик*, Скопје, Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“.

### Латинична:

- [1] Benjamin Walter, 2000. *Oeuvres I*, Paris, Gallimard.
- [2] Berman Antoine, 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.*, Paris, Gallimard.
- [3] Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- [4] Jakobson Roman, 1973. *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- [5] Ratsine Kosta, 1975. *Les aubes blanches*, Skopje, Graficki zavod Goce Delcev.
- [6] Todorov Tzvetan, 1965. *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Le Seuil.

---

## *Книжевност*



## НАРАТОРИТЕ И НАРАТЕРИТЕ ВО РОМАНОТ „БАБАЦАН“ ОД ЖИВКО ЧИНГО

**Апстракт:** Овој труд со наслов „Нараторите и наратерите во романот *Бабацан* од Живко Чинго“ претставува еден вид читање на романот „Бабацан“. Структурата и содржината на романот „Бабацан“ е презентирана со помош на елементи на наратологијата, поточно со детална анализа на нараторите и наратерите како едни од базичните структурни елементи на нарацијата, но и на наратологијата. Трудот започнува со кратки појаснувања за наратологијата како наука за структурата на раскажувачкиот текст, потоа следува објаснување на термините нарација, наратор и наратер. Главниот дел содржи детална анализа на нараторите и наратерите во романот „Бабацан“ од Живко Чинго. Во романот „Бабацан“ постојат повеќе видови наратори кои може да се класифицираат во неколку групи. Нараторите во романот се претставени преку ликови во книжевното дело. Како корелат на нараторите, во романот постојат и ликови-нратери. Наратерите се претставени преку неколку ликови во романот. Со помош на анализата на нараторите и наратерите може да се согледа специфичноста на овој роман за што станува збор во заклучокот на овој труд.

**Клучни зборови:** *нратологија, нарација, наратор, наратер, Живко Чинго, „Бабацан“.*

Tole BELCEV, Ph.D<sup>2</sup>  
Aleksandra TRAJANOVA\*

## THE NARRATORS AND NARRATEES IN THE NOVEL ‘BABAJAN’ OF ZIVKO CINGO

**Abstract:** This thesis represents a kind of reading of the novel “Babajan”. The composition and contents of the novel are presented by the elements of the narratology, i.e. by detailed analysis of the narrators and the narratees as one of the basic structural elements of the narration, as well as of the narratology. The thesis begins with short explanation of the narratology as a science about the structure of the narrative text, followed by explanation of the terms “narration”, “narrator”

<sup>1</sup>\* Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, Македонија.

<sup>2</sup>\* Faculty of Philology, Goce Delcev University, Stip, Macedonia

and “narratee”. The main part of the thesis is consisted by a detailed analysis of the narrators in the novel “Babajan”. There are many different types of narrators who can be classified in several groups. The narrators in the novel “<sup>3</sup>Babajan” are represented through the characters of the literary work. As a co-relation with narrators there are narratees represented through the characters of the novel. The specifics of this work can be seen by the analysis of the narrators and narrates, which are given in the conclusion of this thesis.

**Keywords:** *narratology, narration, narrator, narrate, Zivko Cingo, “Babajan”.*

## 1. Вовед

Почнувајќи од најстарите времиња на човечката цивилизација, на секое место каде што постои живот на различни јазици па сè до денешните електронски книги, кај човечкото битие постои потреба да кажува, да раскажува за својот живот. Тоа раскажување е присутно на секое катче на планетата Земја каде што може да се слушне човечки збор. Таа потреба за раскажување се манифестира и се трансформира низ различни облици и начини.

Раскажувањето различно се манифестирало во различни епохи од човечката цивилизација. Но, едно останало исто – потребата на човекот да раскаже за себе, за другите, за животот, да му пркоси на времето и да опстојува до ден-денешен. Раскажувањето е неизоставен дел на поголем број литературни дела. Во основата на различни литературни видови како што се еп, новела, роман, повест, расказ, епска песна, балада, романса, поема, се крие приказна. Различните литературни видови се само потврда дека приказната може да се раскаже на различни начини. Тие претставуваат различни варијанти на приказната која човекот уште од својот прапочеток се обидува да ја раскаже – повторно и повторно.

Како резултат на богатата традиција и историја на раскажувањето и на приказните, во втората половина на дваесеттиот век се развива посебна наука наречена наратологија чиј предмет на проучување е токму раскажувањето. Наратологијата како наука има за цел да ги открие законитостите на раскажувањето и на читателот да му ја доближи и објасни структурата на раскажувањето.

## 2. За науката за раскажувањето

Литературата со милениуми е предмет на интерес кај човекот. Тоа магично прибежиште од реалноста претставува еден посебен свет кој постојано се менува, надополнува, збогатува, открива, истражува, пренесува... Истовремено со создавањето на литературата се развива и потребата таа литература да се објасни, толкува, анализира и открива. Резултатите од таа потреба, во текот на историјата на човештвото, се класифицирани во еден посебен систем со свои законитости и методи наречен наука за литературата. Како што е



општопознато, науката за литературата е составена од три научни дисциплини чиј предмет на проучување е литературата. Тоа се: историја на литературата, теорија на литературата и литературна критика. Овие дисциплини ја проучуваат литературата од различен агол.

Теоријата на литературата претставува организиран систем од методи со чија помош се проучуваат (истражуваат) законитостите, принципите и начелата со кои е создадена книжевноста. Теоријата има за цел да ја проучи „граматиката“ на литературата. Како дел од теоријата на литературата, во втората половина на дваесеттиот век се појавува нова научна дисциплина наречена наратологија чиј предмет на проучување се карактеристиките на книжевните дела напишани во проза.

Наратологијата (лат: *narratio* – раскажување, *logos* – наука, учење) е книжевно-теориска спознајна дисциплина која ги проучува составните делови и законitosti на книжевните постапки во еден раскажувачки текст. Таа е наука за раскажувањето. Со помош на нејзините аналитички методи, наратологијата како наука придонесува да се разбере феноменот на раскажувањето. Наратологијата како наука се развила со помош на структуралистичкиот метод. Сепак, почетоките на оваа наука може да се пронајдат во првите децении од дваесеттиот век со дејствувањето на руската формалистичка школа. Базата на оваа наука, на пример, може да се пронајде во учењето на припадникот на руската формалистичка школа, Владимир Јаковлевич Пропп, особено во неговата култна книга „Морфологија на сказната“ (1928), но и кај Виктор Шкловски кој, меѓу другото, укажувал на дистинкцијата меѓу термините фабула и сиже.

Како вистински почеток на наратологијата, сепак, се наведува 1966 година, кога во Париз е објавен осмиот број од списанието *Communication* во чија уводна статија „Вовед во структуралната анализа на раскажувачките текстови“, Ролан Барт зборува за наратологијата. Оваа статија се смета за манифест на наратологијата, а Ролан Барт – основоположник на наратологијата. Барт воведува неколку клучни термини во науката за раскажување, како што се нуклеус, катализатор, функции и индиции. Според Барт, секое раскажување содржи еден „нуклеус“ во кој се наоѓаат сите важни елементи на наративот, односно на раскажувањето.

### 3. Нарација, наратор, наратер

Како основни термини во науката за раскажувањето, односно во наратологијата, се забележуваат: наратив, наратор, наратер.

**Нарација** е раскажување, кажување. Терминот *наратив* води потекло од латинскиот збор *narratio* што значи раскажување, кажување. Имено, наративот, односно раскажувањето, претставува предочување (излагање) на одредени настани во нивниот хронолошки редослед или, пак, во една специфично организирана форма определена од авторот. (Младеноски, 2012: 23). Нарацијата

претставува процес во кој се произведува говорот за настаните. Таа е еден вид ниво или рамниште кое постои паралелно со приказната и текстот. Нарацијата се среќава во беседништвото (ораторството), историјата и книжевноста, па соодветно на тоа се разликува *ораторска, историска и книжевна наратија*.

*Книжевната наратија* е една од базичните постапки која се користи во создавањето на еден книжевен текст. Таа е во основата на литературниот род епика. Овој вид наратија значи претставување на имагинарни настани според замислата на авторот на книжевното дело. Претставените настани би требало да се случуваат според елементарната логика на наратијата.

**Наратор** е еден од клучните термини во наратологијата. Со терминот наратор се означува субјектот на дискурсот. Наратор (лат: *narrator*) го означува оној или она што раскажува. Нараторот е глас чија задача е да раскажува. Во средината на секоја наратолошка анализа на одредено прозно книжевно дело е нараторот. Според познатиот теоретичар и наратолог Цветан Тодоров, не постои наратија без наратор. Многу чести се грешките во мислењата дека авторот и раскажувачот се едно. Во наратологијата се прави строга дистинкција помеѓу оној кој е автор на текстот и оној кој ја води наратијата. Авторот му претходи на текстот додека нараторот е дел од структурата на наратијата. Нараторот може да се сфати како улога за која авторот одредува кому ќе му ја додели. Нараторот е еден од шесте елементи на шемата на наративната комуникација, предложена од теоретичарот и наратологот Симор Четмен. Шемата на наративната комуникација е важна структура без која не може да се замисли детална анализа на одреден вид наратија. Според професорот Венко Андоновски, оваа шема е нужен услов во секоја компетентна литературна расправа. Таа е составена од следните елементи: реален автор, имплицитен автор, наратор, наратор, имплицитен читател и реален читател. (Андоновски, 1995: 140).

Теоретичарот Вејн Бут ги воведува категориите убедлив и колеблив наратор. Убедлив наратор е нараторот кој постапува во согласност со нормите на имплицитниот читател, додека колебливиот наратор не постапува така. Симор Четмен тврди дека сезнаечкиот, омнисцентниот наратор може да се јавува во две форми: омнисцентен сеприсутен (омнипрезентен) и омнисцентен прикриен (минимален) наратор. Омнисцентниот сеприсутен наратор е секогаш присутен, односно забележлив во наратијата и најчесто раскажува во прво лице еднина. Вториот тип наратор, омнисцентен прикриен, не е забележлив за читателите, тој е прикриен односно „безличен“ наратор. За овој наратор доминантно е раскажувањето во формата „тој“, но и раскажувањето во формата „ти“ со автентично значење за второ лице еднина.

Врз основа на припадноста на нараторите во групата на антропоморфни битија или кон животни и неживи предмети се разликуваат антропоморфни и неантропоморфни наратори. Во овој труд анализата на нараторите е извршена според следните класификации:

- А) омнисцентен сеприсутен и омнисцентен минимален наратор;
- Б) убедлив и колеблив наратор;
- В) антропоморфен и неантропоморфен наратор.

**Наратер** (naratee) е термин воведен од теоретичарот Џералд Принс. Според Венко Андоновски, наратерот е формална и легитимна инстанца на наративниот текст, она што во лингвистичката комуникација му одговара на јас како ти, или оној кому во најтесна смисла на зборот му се обраќа нараторот. (Андоновски, 2013: 155). Наратерот е елемент од шемата на наративната комуникација создадена од Симор Четмен. Со терминот *наратер* се означува некој или нешто што ја слуша или чита нарацијата од нараторот во книжевниот текст.

#### 4. Нараторите во романот „Бабацан“

Романот „Бабацан“ од македонскиот автор Живко Чинго првпат е објавен постхумно, во 1989 година. Романот е составен од дваесет и осум поглавја кои се сместени во две целини. Првиот дел содржи осум глави, додека вториот дел е составен од дваесет глави. Пред почетокот на секоја глава стои соодветен наслов. Ова книжевно дело е карактеристично според својата специфично изградена структура. Романот претставува збир од нарации од различни наратори кои во текот на делото се испреплетуваат. Во романот улогата на наратор им припаѓа на ликовите Мајстор Марко, Мајстор Варџија и Мајстор Бербер. Основата на нарацијата е изведена преку овие тројца главни наратори. Во улога на наратор се јавуваат и ликовите дедото Машала и Бабацан, но од аспект на тројцата главни наратори. Според класификацијата на наратори, нараторите во романот „Бабацан“ им припаѓаат на следните групи:

##### А) Омнисцентен сеприсутен (омнипрезентен) наратор и омнисцентен прикриен (минимален) наратор

Во почетокот од првата глава на романот нарацијата ја води „безличен“ сезнаечки наратор од кого дознаваме каде, од кого и како е купена приказната за Бабацан. Раскажувањето е во прво лице (форма „јас“). Нараторот во почетокот од првата глава во првиот дел е омнисцентен сеприсутен. Во главата е даден детален опис на пазарот во Баска:

*Патем, збор два, за тој чуден и чудесен пазар во Баска. Како рековме, умот да ти зајди од големи богатства и благодети, што велат, господ се растоварил, од пиле млеко ќе најдиш на пазарот во Баска, со свешто се тергуваше.* (Чинго, 1989: 7).

Понатаму, следува коментар од нараторот:

*Тврдам оти името токму му беше најдено, тезгињата беа полни и преполни со секакви плодови и стоки, берикетлиско нешто, ка во онје приказми, што ти сака душа, само маљку да замижиш и теа што ти е во умот и душата веднаш пред очи ти излегува.* (Чинго, 1989: 7).

Нараторот дава и исказ за она што ликот не го рекол: *Трговецот приказѓија внимателно го ислуша чвекот, се замисли, потоа полека, како од многу длабоко да ги вадеше зборовите, рече...* (Чинго, 1989: 23).

Од страна на нараторот е дадена дефиниција за ликот Народен Приказѓија на пазарот во Баска:

*Благост и добрина избиваше од свекој негов збор, само тја слаба насмевка на усните што, одвреме навреме му се јавуваше, како суво секавиче тја го издаваше уморното, несреќно срце.* (Чинго, 1989: 22).

Во вториот дел од првата глава, нарацијата ја презема ликот Мајстор Марко. Раскажувањето на овој наратор е во трето лице (форма „тој“). Нараторот настапува од позиција на сеприсутен прикриен (минимален) наратор. До крајот на првата глава нараторот раскажува без поголеми психологизации на ликовите и без свои мислења за постапките на ликовите.

Наратор во нарацијата од втората глава во првиот дел е ликот Мајстор Варџија што се дознава дури со првата реченица од третата глава. Во втората глава, нараторот Мајстор Варџија нарацијата ја води од аспект на ликот Мајстор Марко. Ликот Мајстор Марко во втората глава е фокализатор. Нарацијата во втората глава е во прво и трето лице еднина. Кога раскажувањето е во прво лице еднина, нараторот постапува од позиција на омнисцентен сеприсутен наратор:

*Кога ќе ти дојт најтешко на душата, во таков час ќе го соопштиш аманетот, му паднаа на ум зборојте од деда му Марко, на него беше крстен, тој го заучи за гурбет, тој го порасна и од него писмо и јазици изучи и да читат, и арапско писмо да толмачит и арапско писмо да пишува.* (Чинго, 1989: 34).

Во поголем дел од втората глава нараторот раскажува во трето лице, но постојат места во текстот каде што дава свои забелешки со кои ја открива својата позиција како наратор.

Во третата глава од првиот дел на романот, ликот Мајстор Варџија ја продолжува нарацијата. Овој лик раскажувањето го води базирано врз она што ликот Мајстор Марко му го кажал. Нараторот во оваа глава е омнисцентен сеприсутен. Присуството на нараторот во втората глава е особено забележливо во искажувањата од следниот тип:

*Август време беше, не знам токму кој ден, срамота е да се лажи де, беше некој ден пред или некој ден по Голема Богородица. Најубаво време во годината, сливата зрела, сè зрело, едни сливи сочни, јадри, ти се чинат не сливи туку флорини, злато.* (Чинго, 1989: 37).

Во ова поглавје Мајсторот Варџија ја раскажува приказната на одреден број ликови и постои меѓусебна комуникација помеѓу нараторот и ликовите кои го слушаат, односно нараторите. Нивниот разговор, исто така, претставува пример каде што лесно се забележува и воочува присуството на нараторот:

*Мурат, Султан Мурат! Де запрете луѓе да видиме што беше со Мурата, до кај втаса Муратчево! (Чинго, 1989: 38).*

Деветтата глава од првиот дел започнува со нарацијата на ликот *Мајсторот*. Тој наратор раскажува во трето лице еднина од позиција на омнисцентен прикриен наратор. Неговото раскажување не содржи искази со кои читателот би го забележал неговото присуство. Од средината на осмата глава од вториот дел нарацијата ја презема ликот Машала. Тој ја води нарацијата до крајот на романот. Нарацијата е водена преку обичен разговор меѓу ликот Машала кој раскажува и ликот ефенди Бабо кој е во позиција на наратер. Нарацијата водена од дедо Машала е во рамките на раскажувањето на Мајсторот. Тоа се забележува на крајот од единаесеттата глава од вториот дел. Нивните позиции меѓусебно се испреплетуваат во романот. На одредени места ликот Машала раскажува во форма на трето лице еднина, а понекогаш нарацијата е во прво лице еднина. Па така, во единаесеттата глава од вториот дел присутни се двете форми:

1. Раскажување во трето лице („тој“ форма):

*А долу, луѓето се чудат што ги нема овчарите, козарите, ни овчар ни козар, ни овчарка, ни козарка цела седмица не слезе од планината, никој жив не се стори, беља работа. (Чинго, 1989: 193).*

2. Раскажување во прво лице („јас“ форма):

*Не знам, бабо, дали си пробал од Баскиот грав или не си пробал, аку не си пробал, да знаеш ќе сторам некој ниет, по гурбетчиите ќе ти пуштам едно торбе, и за да пробаш, а и многу лекоит е, лекува секаква болести, а најмногу сонот му го крепи на човека, ама ќе сториш ниет со луто пиперче ќе го јадиш. (Чинго, 1989: 193).*

Нараторот во единаесеттата глава раскажува понекогаш од позиција на омнисцентен сеприсутен, а на одредени места од позиција на омнисцентен прикриен наратор.

### **Б) Убедлив и колеблив наратор**

Убедливиот наратор почесто е присутен во реалистичните нарации, додека колебливиот наратор е карактеристичен за модернистичките и постмодернистичките нарации. Убедливиот и колебливиот наратор може да бидат претставени преку сите форми за раскажува („јас“ форма, „ти“ форма или „тој“ форма). Во романот „Бабацан“ постојат примери за убедлив и за колеблив наратор.

Во нарацијата се среќаваат детални описи со најситни детали, презентирање на подробности за одреден лик, фактографски прикази на разговор помеѓу два или повеќе ликови, како и постоење на конкретни забелешки поврзани за одреден настан кои сведочат дека во романот „Бабацан“ постои убедлив наратор. Како пример за постоење на убедлив наратор во романот сведочи следниот извадок од глава четири од првиот дел:

*А мајсторот, како што си имаше обичај, го извади својот гурбетчиски дефтер и со арапско писмо, што подоцна во институтот за национална историја на Македонија, ќе го протолмачи умниот Ариф Старова, ове го запиша: - Роб не е онја човек кого господарот под синжири го носит на пазарот за продавање, туку роб је онја несреќник кој самиот себе се продават и остават дружите да му одредат цената на неговото тело и душа. (Чинго, 1989: 50).*

Во овој извадок нараторот во првата реченица дава податок за постапка која ликот имал обичај често да ја прави и тоа кај читателот влева доверба и сигурност. Нараторот дава информација дека тоа што ликот го напишал, подоцна е протолкувано од страна на Ариф Старова во Институтот за национална историја. Нараторот е убедлив и во првата глава од романот. Тоа се воочува во извадокот:

*Влезен број осум артикал, кофе, свекакво кофе: Кофе Панама, 1 650 динари, Кофе Сантос, 1 700, Кофе Кенија 1 700, Кофе Платасион 1 600, Кофе Сантос, 1 700, Кофе Минас 1 600, Кофе Арабика, 1 800, Кофе Марица 1 200, Кофе Витаминка 1 300, Кофе Орјентал, 1 100 килограм... (Чинго, 1989: 11).*

Нараторот дава конкретни податоци и е сигурен во своето излагање. Читателот не може да пронајде индиции според кои би се сомневал во нарацијата. Во втората глава од првиот дел нараторот детално објаснува одреден настан:

*Значи, не галиба, туку навистина султанот бил излезен на прошетка, а секогаш за Курбан Бајрам по рамазанот тој излегувал низ Егејското Море оти испоснат и ослабен, а морската ава многу му го враќала кувчетот и здравјето, егејскиот ветар многу му ја закрепнувал и снагата и душата. (Чинго, 1989: 30).*

Во третата глава од вториот дел како пример за убедлив наратор сведочи следниот извадок:

*За среќа чпиуните, на време го пробудија Стариот бег, валија-кадија, вака и вака, бунт, сиот Прилепец тргнал наваму, а ги води еден Москов ѓаур на бел коњ, а кобилава беше црно влакно, нејсе, чпиунска работа, во крвта им е сè да е на нивното, и не само белиов коњ, туку цела ѓаурска коњица и топој влечкаат и лајѓи, магарињава, немаат едно магаре во Прилеп, собрани на куп, со кошињата натоварени со черѓичиња преку кошињата како лајѓи, како бродој, како чуда, прилепско поле станало прилепско море, Дарданелите. Сонлија бегот, а ја знаеше и оти се вриет, се клокотит во народот, стана и така мамурен, недоспан имаше доста немирен сон, од часот кога синот му се изгуби, од кога три дена, ноќта по свадбата, тој срам, таа болка не можеше да ја преболи, аку виде плева народ и коњи, коњаница и лајѓи и браној, сè беше вистина. (Чинго, 1989: 127).*

Во овој извадок постојат индиции и знаци од историјата кои би можеле да бидат од корист за убедливоста на нараторот. Нараторот употребува топоними



како што се Прилепец и Дарданелите, функции на важни луѓе од минатото како што се бег, валија и кадија и навестува дека настанот би можел да се случи за време на петвековното ропство на Македонија под османлиска власт.

Во третата глава од првиот дел на романот нараторот Варџија претставува колеблив наратор. Тоа може да се забележи во исказот:

*Август време беше, не знам токму кој ден, срамота е да се лажи де, беше некој ден пред или некој ден по Голема Богородица. (Чинго, 1989: 37).*

Нараторот признава дека не знае точно кога се случило дејството за кое се зборува понатаму во текстот. Тој кажува само дека тоа се случило во август, а за денот не е сигурен. Навестува само дека тоа било некој ден пред или по празникот Голема Богородица, кој навистина се празнува во август. Пример за колеблив наратор постои и во четвртата глава од првиот дел на романот. Во тоа поглавје нараторот Мајстор вели:

*Забораив да кажам, рече Мајсторот, пустиот Оца толку добра душа, како и како што понавреме да втаса за да ја спаси жената забораи дури и налани да си стави на нозете, така бос ходаше по аргатскиот пат, не жалејќи и не гледајќи ги нежните алахови нозе, кој беа бели како цут и како везени од едни тенки сини кончиња, такви свети жилчиња, та каде нога негова цапна и ден денеска бележани и свети се чуваат тие места по аргатскиот пат. (Чинго, 1989: 47).*

Во првата реченица од овој извадок, нараторот соопштува дека забораил да каже. Токму зборот *забораив* исказан од нараторот не влева доверба кај читателот. Читателот не е сигурен во раскажувањето на овој наратор. Тоа буди сомнеж дека можеби и некои други нешта важни за нарацијата се изоставени.

Во петтата глава од првиот дел нараторот Мајстор повторно ја прикажува својата несигурност и непостојаност во нарацијата. Тоа може да се забележи во извадокот:

*Кај застанавме – праша Мајсторот – мислам кај имата бевме, таму, како рековме. (Чинго, 1989: 59).*

Нараторот не знае до каде е со своето раскажување. Тој не е сигурен во текот на својата нарација и затоа го упатува тоа прашање до своите слушатели, до наратерите.

На почетокот од осмата глава од првиот дел постојат уште неколку искази кои експлицитно ја потврдуваат колебливоста на нараторот:

*Можеби мене ми се пристори, рече, не знам, не беше сигурен. (Чинго, 1989: 77).*

Во оваа реченица присутни се зборовите *можеби, не знам и не беше сигурен*. Значењето на овие зборови може да се толкува како неизвесност, несигурност, нејасност, дилема, сомневање и неточност во исказот. Читателот не е сигурен дали раскажувањето е веродостојно. Тоа се потврдува и со исказот:

*Нејсе – рече Мајсторот, кај застанавме? (Чинго, 1989: 77).*

Во осмата глава сместена во вториот дел, нараторот повторно е колеблив:

*Со млеџкалцата, – рече Мајсторот, запре да си го наоштри бричот, се смекаше, знаеш ами арно ме праша, рече и бидејќи се колнав оти само вистината ќе ја зборувам, да ти ја речам вистината, пречесни, не знам што направија со млеџкалцата, како арно го рековте зборчето. Ал ќе прашам. Тоа заборавав да го прашам нашиот Бабаџан. (Чинго, 1989: 168).*

Нараторот повторно не знае што се случило. Тој заборавил да праша. Кога и нараторот признава дека не знае што и како нешто се случило, читателот е во дилема во врска со случувањето на настаните. Во деветтата глава и нараторот дедо Машала е претставен како колеблив, односно неуверлив наратор. Додека ликот Машала му раскажува за својата семејна историја на ефенди Бабо, постојат низа индиции во текстот кои сведочат за неговата колебливост како наратор. Почнувајќи ја својата семејна приказна, Машала не дава точни и сигурно потврдени информации за членовите на своето семејство. Во еден дел од текстот тој го раскажува разговорот помеѓу членовите од неговото семејство:

*А Серафимче не знам како си го добил името, не, друго, друго уште, уште, рече дедо, значи, скучот, ги знаел, значи многу го болело тој со малку да рече нешто ме боли, се избунија, колку деца мори родивме, колку деца не знаеш, не сум ги родил јас... (Чинго, 1989: 176).*

Во единаесеттата глава од вториот дел колебливоста е сè уште присутна во наратијата на дедо Машала:

*Ова ќе го заборавав, гајда да ти надуе, девет месеци на оро да играш, ни нозе да те заболат, ни ништо, таков свирко, таков веселник, севдаџија, гајдаџија, бог душа, не беше нешто да речеш арамија, зулумкар, друг пакос да направи, не, бабо, затве и како рисјанин и како турчин си остана на истиот ум, поштено до крајот. (Чинго, 1989: 187).*

Нараторот е колеблив во својата наратија и во дванаесеттата глава која е дел од втората целина. Во еден дел од својата наратија тој вели:

*Нејсе, не вјасајте, ет во вистината и не сакајќи ќе ја згрешевме работата, рече, ќе те подизлажев, аман ќе ми простиш, жити Алах. Реков сите сестри, не, не беше така, туку, кога го почнавме разговор, а реков аманетлиски, вистината да ја кажине, вака беше. (Чинго, 1989: 200).*

Раскажувајќи за своето семејство, нараторот признава дека понекогаш заборава и прави грешки.

Нараторот повторно во текот на наратијата заборава да каже нешто важно за своето семејство. Во седумнаесеттата глава од вториот дел, нараторот признава:

*Заборавав, честити ефендија, ова да го кажам, ние живеевме во Машалоско мало, по нашето презиме така се викаше местото. (Чинго, 1989: 240).*



Користејќи го зборот *заборавив* нараторот остава впечаток како да раскажува несигурно и неубедливо. Колебливоста на нараторот Машала може да се забележи и во неговото претставување на ликовите. На различни места во романот еден ист лик – Спасија Спасеноска – е претставен различно, потоа промената на имињата и верата на членовите на семејството на Машала, трансформацијата на ликот младото Турче од жена во маж, ликот стрико Илија и неговите две умирачки и слично. На одредени места во нарацијата, нараторот не се сеќава точно што се случило, често признава дека заборавил или не знае точно како нешто се случило и со таквите постапки не остава впечаток на сигурен, убедлив и веродостоен наратор. Во овој роман, значи, присутен е и убедлив и колеблив наратор.

### **В) Антропоморфен и неантропоморфен наратор**

Врз основа на припадноста на нараторите во групата на антропоморфни битија или кон животни или неживи предмети, нараторите се класифицираат во две групи: антропоморфни наратори (ликови кои се личности) и неантропоморфни наратори (ликови кои се животни, предмети, објекти). Нараторите во романот „Бабацан“ припаѓаат во групата на антропоморфни наратори. Нараторот-лик е претставен како личност. Тоа се нараторите: Мајсторот Марко, Мајсторот Варџија, Мајсторот Бербер и Машала. Припадноста кон човечкиот род на овие наратори може да се забележи на повеќе места во романот. Во првата глава од романот постои и опис на нараторот кој ќе ја раскаже приказната за Бабацан. Тоа се забележува во следниот извадок:

*Јас сум тој еким-приказџија, пријатели – рече човекот, онја калуѓерче од оној свет – што беше замуабетен со бостанџијата толмач. Благост и добрина избиваше од секој негов збор, само тја слаба насмевка на усните што, одвреме-навреме му се јавуваше, како суво секавиче, тја го издаваше уморното, несреќно срце. – Што ќе ви е мојот сурат, човеку, од теа не ќе имаш никакво фајде... (Чинго, 1989: 22).*

Кога нараторите ја водат нарацијата, среќаваат ликови-личности со кои се во непосредна врска. Нараторите-мајстори им ја раскажуваат приказната на одреден број ликови-личности. Нараторот дедо Машала му ја раскажува својата семејна историја и традиција на ефенди Бабо. Во приказната за семејството на дедо Машала се дознава за неговите родители, роднини, сестри и слично.

За припадноста на нараторот Мајстор Марко во групата на антропоморфни ликови сведочи и следниот извадок од романот:

*Кога ќе ти дојт најтешко на душата, во таков час ќе го соопштиш аманетот – му паднаа на ум зборојте од деда му Марка, на него беше крстен, тој го заучи за гурбет, тој го порасна и од него писмо и јазици изучи и да читат, и арапско писмо да толмачит и арапско писмо да пишува. (Чинго, 1989: 34).*

И имињата на нараторите сведочат дека ликовите се претставени како личности: Мајстор Марко, Варџија, Бербер, Машала.

### 5. Наратерите во романот „Бабаџан“

За романот „Бабаџан“ карактеристична е испреплетеноста на нараторите и наратерите во нарацијата. Во романот постои динамична и сложена наративна структура. Позицијата на нараторот и наратерот е променлива и динамична.

Во улога на наратери во првата глава од романот се јавуваат ликот Ристо Јонески и некои други ликови чии имиња не се споменуваат, но се дава податок за нивните професии: варџиите, камнарите, дрварите, овчарите и слично (Чинго, 1989: 27; 31; 37). Тие ја слушаат приказната која ја раскажува Мајсторот. На одредени места позициите на нараторот и наратерот се менуваат. Па така од позицијата на наратор се преминува во позицијата на наратер и обратно. Тоа може да се забележи во следниот извадок:

*Пекмез – велит Ристе, о, бре, Мајсторе, пекмез-шербет ти е зборот да ти бидит, нејсе после да видиме како било, после да видиме што стана со штрчињата!* (Чинго, 1989: 25).

Во овој исказ улогата на наратор му припаѓа на ликот Ристо, а улогата на наратер на ликот Мајстор и на другите дотогашни наратери.

*Штрчиња како штрчиња, рече Мајсторот и се смее тој, се смејат луѓето како најсмешна приказна да кажува.* (Чинго, 1989: 25).

Во овој исказ позицијата на наратор му припаѓа на Мајсторот, а во улога на наратер е ликот Ристо и другите.

Во третата глава од првиот дел на романот повторно се јавува наратерот. Во почетокот од главата нараторот Мајстор ја води нарацијата сè до моментот кога ликот кој ја слуша приказната не се вмешува. На одредено место наратерот Ристо вели: *Да не биде сам Алекс Степаноски* (Чинго, 1989: 37) и ја презема улогата на наратор.

Во седмата глава од првиот дел се забележува, исто така, вклучување и вмешување на наратерите во нарацијата. Интересно е што во текстот се споменува само името на ликот Ристо, додека идентитетот на преостанатите наратери не се споменува, туку се одбележува со терминот *луѓе* или, како што нагласивме погоре, со нивните професии. На почетокот од осмата глава во првиот дел на романот е претставен дијалог помеѓу Мајсторот и луѓето кои ја слушаат приказната:

*Што е Мајсторе, му рекоја, – што занеме! Зар сега во најубавото ќе заприш?* (Чинго, 1989: 77).

Луѓето кои ја слушаат нарацијата од позиција на наратери со овој исказ стануваат наратори, а вообичаениот наратор Мајстор станува наратер. Но, Мајсторот ја враќа првобитната улога и од наратер се преобразува во наратор:

*Чувте некој глас, праша.* (Чинго, 1989: 77).

Од деветтата до дваесеттата глава од вториот дел на романот, ликот Машала му раскажува за своето семејство на ефенди Бабо. Во овие глави во улога на наратор е ликот Машала додека улогата на наратер му припаѓа на ефенди Бабо. Во дваесеттата глава се вклучува и ликот Бабацан. Во дваесеттата глава во поголем дел нарацијата ја води ликот Машала, додека наратери се ликовите ефенди Бабо и Бабацан. Во деветтата глава од вториот дел на романот каде што основата на нарацијата му припаѓа на ликот Машала постои смена на позициите на нараторот и наратерот. Тоа може да се забележи во следниот извадок:

*Да не те заморувам нешто, ефенди Бабо, му рече, аман и олку што си подумал како за човек за мене, никогаш не ќе ти заборавам, ни во век, да престанам аман. Големите се макиве мој, не се доискажват.*

*Јаваш, јаваш, ефенди Машала, – Алах, ноќта за сладок човечки муабет, таман месечинчето му излезе над пенцере гледаш, му вели, курназ ефендија, и Алах чу муабетот и тој светли образот, белким ќе помогне, гајрет! (Чинго, 1989: 177).*

Од овој извадок може да се забележи дека ликот Машала му раскажува на ликот ефенди Бабо. Наратор е Машала, а наратер е ефенди Бабо. Но, на одредени места во нарацијата, ликот ефенди Бабо активно се вклучува со некое прашање или забелешка. Во тој случај нивните позиции на наратор и наратер се променуваат. Кога ликот ефенди Бабо се вклучува активно во нарацијата, ликот ја добива улогата на наратор, а ликот Машала од позиција на наратор станува активен слушател, односно наратер.

## 6. Заклучок

Романот „Бабацан“ претставува едно комплексно и сложено книжевно дело. Во романот се присутни четири главни наратори кои ја водат нарацијата во прво лице еднина („јас“ форма) и трето лице еднина („тој“ форма). Заедничко за сите наратори во романот е колевливоста во нарацијата. Колевливоста на нараторите може да се поврзе со непостојаноста и несигурноста на човечкиот живот. Животот претставува една непредвидлива патека која човекот мора да ја изоди. Нараторите ја раскажуваат приказната за ликот Бабацан. Некој од нараторите бил сведок на настаните, додека друг наратор ја слушнал приказната од некој друг. Нараторите на одредени места од книжевното дело се омнисцентни сеприсутни (омнипрезентни), додека на друго место од книжевното место се прикриени, односно омнисцентни минимални. Нараторите во романот се антропоморфни, според класификацијата на нараторите врз основа на нивната припадност на антропоморфни или неантропоморфни битија.

Во сооднос со нараторите, во романот се присутни и наратери. Наратер е оној кому му се обраќа нараторот. Во улога на наратери во романот се појавуваат повеќе ликови. Наратерите активно ја слушаат приказната и на одредени места се вклучуваат во нарацијата. Особено воочлив во романот е големиот интерес на

наратерите за наратијата. Вклучувајќи се во наратијата, нратерите ја менуваат својата улога и стануваат нратори. Таа динамична смена на позициите *нратор* и *нратер* го прави романот сложен, интересен, интригантен и динамичен. Во романот се присутни повеќе ситуации кога еден лик се појавува и како нратор и како нратер.

Читајќи го романот може да се забележи дека наратијата е претставена како еден жив разговор меѓу обични луѓе. Наратијата е водена непосредно. Таа може да се дефинира како тонска снимка на која неколку луѓе раскажуваат приказна. Наратијата е изградена врз основа на живиот говор и македонскиот фолклор. Она што го прави специфичен овој роман е нративната структура и присуството на повеќе нратори и нратери. Благодарение на постоењето на повеќе нратори и нратери и врз основа на други негови специфики, романот „Бабаџан“ може да се смета за еден од првите македонски постмодернистички романи.

#### **Користена литература**

- [1] Андоновски, Венко (2013). *Обдукција/ Абдукција на теоријата. Том II: Наратологија*. Скопје: Галикул.
- [2] Андоновски, Венко (1995). *Структурата на македонскиот реалистичен роман*. Скопје: Детска радост.
- [3] Додовски, Иван (2004). *Нративни стратегии во психолошкиот роман*. Скопје: Култура.
- [4] Младеноски, Ранко (2012). *Наратологија*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“, Филолошки факултет.
- [5] Чинго, Живко (1989). *Бабаџан*. Скопје: Наша книга.

THE ORIGINALITY OF DRAMATIC ACTION  
(*DISPOSITIO*)

**Abstract:** Composition, of which drama is a result, is defined as the equivalent of *dispositio*, which, especially in theatre, is subject to strong imperatives. The time constraint of the plot, and the invention of the logical sequence of cause and effect are the first phase of this influence.

Our study will strive to develop and analyse this notion of *dispositio* in the first regular tragedies of 17th century France, and to identify some opinions pertinent to these tragedies, by comparing them with the works of Antiquity.

**Keywords:** *dispositio*, tragedy, regular, composition, rules, theory

In France, from 1623 onwards, various theorists, including Jean Chapelain, developed a classic aesthetic codified by a set of rules issued from the ancient model and the Italian model of the 16th century. Henceforth, art had to be conceived as an “imitation of nature”, which does not only refer to Aristotle’s *Poetics*, but can also be explained by the indignation felt by the doctrinaires of the time at finding overly intermingled plots, confusions of tone, and action spread over several years and countries in works that pretended to be tragedies.

The dramatists of the beginning of that century, educated in the school of Baroque and tragicomedy, had too much sense of action and of life to renounce them by conforming to the classical rules. Many writers will therefore remain faithful to a genre that perhaps suits them better, such as Rotrou who will present his *Hercule mourant* (Hercules Dying) to the public without relinquishing tragicomedy. Such was also the case of Scudéry, who had *La Mort de César* (The Death of Cesar) performed in 1635, and later *Didon* (Dido), but who just as soon also wrote the tragicomedy *L’Amant libéral* (The Liberal Lover), borrowed from Cervantes. And, not to forget Corneille, who had the tragicomedy *Clitandre* (Clitander) and the tragedy *Médée* (Medea) performed in turns, after which he went back to the tragicomedy with his *Cid* (The Cid), all the while staging a whole series of comedies in parallel.

Other writers did not know how to distinguish between tragedies and all other plays: tragicomedies, pastoral plays..., and wrongly gave the name “tragedy” to their own plays, which were far from tragedies in their dramatic action and characters.

<sup>1</sup> “Blaže Koneski” Faculty of Philology, Sts Cyril and Methodius University, Skopje

Such was the case of *Panthée* (Panthea), which had a theme from secular history, and was rewritten by Durval and Tristan, and before them by Hardy.

*Panthée* (Panthea) by Durval bears the subtitle “tragedy”, even though the play is farthest from the genre. Consisting of a mix of heroic, comic and pathetic scenes, this play suggests a tragicomedy in all its aspects. Hardy, according to Rigal (1889), had already elaborated the same subject himself, in order to make of it a true classical tragedy, making Panthea his main character, and establishing a link between her gratitude for Cyrus and the introduction of her husband Abradaste, ready to betray his country and eventually side with Panthea’s supporter. In short, Tristan followed the same development of the action as Hardy, while Durval markedly differs in the background: Panthea tries to persuade Abradaste to leave his country because she is afraid of its new ruler. Durval’s play is consists of a series of scenes taken from Xenophon, without a central character nor tragic action, and of a picturesque atmosphere as in the example of the woman who shoots an arrow at her lover, to which arrow are attached a few hairs as a token of love.

Let us consider some of the comical elements of Durval’s play, for example:

Laue luy bien la teste  
et :  
ne le dore point tant cette amere pillule (II.2)  
et enfin :  
taster le poux aux meilleurs combattans  
et :  
comme des Renards ils se couurent de terre (III.1).<sup>2</sup>

We can also add this short satire on the topic of physicians (III.3):

Vous veyez imiter les Medecins Chimiques  
Et quant il faut guerir les miseres publiques,  
Vous pouuez appliquer aux fortes poisons  
Vn peu d’essence d’or, et de belles raisons.<sup>3</sup>

This evolution of *dispositio* in the tragedy genre is not a fact purely characteristic of the 17th century. Similarly, the classical plays from the period of Aeschylus to that of Euripides also underwent a process of evolution. From simple plays where the

---

2

3 Wash well his head  
don’t gild it so much, this bitter pill (II.2)  
feel the pulse of the best fighters  
like foxes they cover themselves with earth (III.1). (translation by the author)

protagonist had only one decision to make, there was a progress to the tragedies which became more complex, with more characters which impede the denouement and engage in terrible confrontations, where enemy justices oppose each other violently, and where gods and men confront each other. The reversals of fate and the protagonist's own contradictions ensure that he remain a prisoner of a contradictory situation and his actions reveal to him what he is, without him truly seeing the cause of his flaw, nor of his actions. Such is Greek tragedy, whose themes are also borrowed by Latin poets who rework the *dispositio*, the tragic action, to emphasize the horror and despair and thus further reach the viewer. From pathetic subject matter and moral teachings, gnomic or lyrical parts and the use of a chorus – which does not really serve the plot, because it focuses too often on long monologues – we move on to works where effective action is in the foreground and where conflict is at the heart of the plot. A crisis begins after a conflict between gods and men, between men, or within man himself. This is a truly tragic sight, but not in the same manner as Greek tragedy. To ensure the effect of fear, the dramatic poem of the 17<sup>th</sup> century, on the other hand, has to submit itself to the limitations of the classical rules whose goal is to concentrate emotion. Passions are presented to the audience in order to show them all the disorder that they have caused, and vices are depicted in such a way as to convey and hate deformity. Sovereignty, tyranny, legitimacy, marriage, love, or choice of a religious exile, are all themes both modern and classical. Tragedies do use some classical themes, but also transform them in order to make them understandable and believable for the contemporary audience.

To illustrate our thoughts, we will rely on the comparison of the dramatic action of the plays from our corpus of study with that of their sources.

The action of *Saül le furieux* (Saul the Furious) by Jean de la Taille, written in the 16th century, is based on 1 Samuel 18 and 31, and 2 Samuel 1. The play opens with Saul experiencing an excess of dementia, which calls to mind Seneca's strong influence on the authors of the 16th century, without which the action as a whole would be reduced to the representation of Saul's character on the eve of his death. The play contains no plot twists (peripeties), it does not even have a proper plot. Psychological conflicts which are characteristic of 17th century tragedies are absent here, because the fight, whose seat is the hero's soul, is different. We are not dealing with action governed, act after act, by the decisions or oscillations of the hero's will. Based on this understanding of tragic interest that *Saül le furieux* proposes, this play can be considered a Renaissance tragedy. The composition and style of the play were classically influenced, even if the three unities of drama, specified by the author himself in his *Art de la Tragédie* (Art of Tragedy), are respected; including that of place. We are *in medias res*, near the disaster, but the tragedy still continues after the death of the hero. The poet also uses stories, narratives and descriptions, while atrocities are banned from the scene. Nevertheless, the stories in *Saül le furieux* are too many for the play to be accepted as a classic work. Despite this, there is a notable restriction



in the number of monologues, as well as an absence of the usual lamentations at the beginning of the play – which are characteristic of the 16th century. Ultimately, we can conclude that Jean de la Taille really instilled a certain modernity in the dramatic action in relation to its classical sources, and a more or less visible approach towards the classical constraints distinguishes itself in the most humane character of his hero by his clemency, transforming him into a character who reasons, but, because struck down by fate, is nothing more than a mere toy in the hands of the gods.

Montchrestien, meanwhile, likes to keep in his plays a languid dramatic action, which is one of the characteristics of 16th century plays. Instead of fighting, his characters express themselves through long tirades. Thus, his Mary Stuart narrates all the misfortunes of her life in a long series of lines, while the dramatic action does not progress even one step. Montchrestien did not have Mary Stuart confront her enemy, that is to say this meeting would have been contrary to history, but the construction of these five acts of *L'Ecossaise* (The Scottish Queen) is fairly light and somewhat disjointed, which can be seen in the frame of the play: Act I. Elisabeth hesitates to have Mary Stuart killed. –Act II. After hesitating again, she decides to spare her life. –Act III. Mary Stuart laments all her misfortunes; she is told of her conviction. –Act IV. Her farewell to life. –Act V. An account of her death. This work is more like a “dramatic elegy” than a tragedy, particularly because of the lack of thorough character analyses.

Let us give another example: the *Médée* (Medea) by Corneille. The author points out the political background of the story of Medea, and complicates the amorous plot by introducing in his play the character of Aegeus, who is in love with Creusa and a rival of Jason. The public loves this new genre, as it is charming to their eyes “by the diversity and change of scene.” Corneille felt that this play was the least successful, however we believe that this piece is noteworthy because of the transformation that Corneille imposed on the tragic action, thus making it different from its source.

This tendency towards variety, movement and horror developed by Corneille in his *Médée* is also seen in Rotrou's tragedy of *Crisante* (1635), which shows a dying man stepping onto the scene and throwing himself on the body of his wife, who has just stabbed herself, all of which happens two steps away from the bloody head of the Roman officer who dishonoured them both; where we see Calpurnia or Herod suddenly awakened from a restless sleep; Hercules and Creusa collapsing on stage by surrendering to pain; where we see the unexpected intervention of Deianira in the middle of a gallant declaration of love by Hercules to Iole, and sudden changes in Medea's attitude at a time when we believe she is out of danger.

The first three acts of Corneille's *Horace* (Horatius) are incomparable from a technical point of view, from a point of view of the action and because of the unexpected twists. The tragedy could have ended with the death of Curiace and the heroism of Horace, but Corneille goes further with the last two acts - an extension of the story that he has not borrowed from the legend, nor the historical account by Titus



Livius. Some parts, however, artificially delay the denouement, such as certain scenes of declamation, monologues, and the Scene 4 between Sabine and Camille. The unity of action seems to suffer from this artificial device. Corneille admits this himself. He condemns the murder of Camille, he calls it “the second peril Horace falls into after having exited the first.” Her murder is horrible, but the character attracts less pity than we might have thought. Camille had to perish because she could not have lived resigned to her misfortune. Moreover, Corneille faithfully followed the legend which should be held solely responsible for the violation of the laws of Aristotle and for the apparent duplicity of the action.

The dramatic action is designed differently in *Cléopâtre* (Cleopatra) by Benserade, and in one of its sources, *Marc-Antoine* (Mark Antony) by Garnier. Benserade approaches the theme more directly. The long monologues of the beginning of Act I, whose role is to inform the audience of the hero’s story and the position he finds himself in just before the beginning of the tragic action, are replaced by an introduction more personal and sentimental in tone, conveyed through a dialogue between two people. The stories of the exploits, the remembering of the divine origins and mythological powers that decided the life and destiny of men are not mentioned.

In Act I of the play by Benserade, there is also the dialogue between Cleopatra and her confidantes, with a statement on the choice of Cleopatra between her love for Mark Antony and for her country. On the other hand, in the play by Garnier, the same dialogue is located in Act II, and the dramatic action is therefore more extended. The Benserade Act II takes place in the opposing camp, where a discussion between Caesar and Agrippa is held. The continuous compression of the dramatic action and the dialogue between Mark Antony and Lucilius from Act III by Garnier is found in Act II Scene 2 in the play by Benserade; the short dialogue between Caesar and Agrippa from Act II Scene 1 by Benserade is, in fact, Act IV in Garnier’s play. Moreover, Dircet does not retell the death of Mark Antony to Caesar and Agrippa anymore, as is the case in the play by Garnier, but in fact tells it to Cleopatra (in Benserade, Act II, Scene 3). Benserade also took the liberty to add an episode in the plot that does not appear in Garnier: Cleopatra tries to fake her death in order to show Mark Antony that she loves him more than she loves her country, and that she can no longer suffer his jealousy.

The death of Mark Antony is told by Dircet to Caesar in the play by Garnier, while in Benserade’s play the deaths of Eros and of Mark Antony happen on stage. The event is crucial to the play, and is what led Benserade to develop it. In the play by Benserade, the cause of the death of Mark Antony is the “death” of Cleopatra, which proves that love is an important means of propelling the action in 17th century plays, while in the play by Garnier, Mark Antony kills himself because he does not want to be a prisoner. Here he is a victim of war, not a victim of love.

Because of their dramatic action, the plays of the 16th century resemble novels more than they resemble the plays of the 17th century. Let us consider the evidence

in Act IV of Garnier's play, the account of Mark Antony's death and his transport to the tomb, ordered by Cleopatra. As she did not wish to open the gates of the city, for fear of being taken as spoils to Rome, she instructs her women to tie Mark Antony, all covered in blood and only just dead, and lift him up through the window. This whole section, worthy of being included in a novel, was not used by Benserade in his play.

The great merit of Scudéry in *Didon* (Dido) is the full use of speeches taken from the *Aeneid*; he begins the action much sooner than his predecessors, at the arrival of the Trojans at Carthage, which leads us to believe that he did not only rely on Book 4 of the *Aeneid*, but also on Books 1 and 2. This is why the crisis erupts as late as Act IV, where we can find gathered the main parts of the dialogue between Aeneas and Dido, used respectively by Jodelle and by Hardy, in Act II. Scudéry's process has the advantage of capturing the attention of the audience throughout the play, as in the *Aeneid*. It shows the birth, life and death of the love between the two heroes, as well as the death of Dido. The temporal boundaries no longer fulfil the rule of twenty-four hours, and the changes in location defy the rule of the unity of place. However, the dramatization of the play is remarkable compared to previous plays.

The scene of the confrontation in Act IV is also inspired by Virgil. Among Scudéry's predecessors, this scene is either cluttered with scholarly allusions as in Jodelle, or drowned in arguments as in Hardy. Act V is surprising, especially because of the great curse and evocation of the stake when Aeneas is not yet gone, and also because of Dido's cunning (the ritual was meaningful in Virgil's *Aeneid* because it was intended to bring the unfaithful to romantic feelings, while in Scudéry's play it is meaningless because the lover is already too far). The construction of the stake is also problematic because it lasts several scenes. These "misunderstandings" could perhaps be explained by the lack of interest manifested by the author for Dido the magician and deadly love. Scudéry is actually much more interested in the theme of gallantry. He is faithful to Virgil's Dido who is prey to the passions of love, but he wants to bend Aeneas to the rules of gallantry. To do this, he removes some lines that would hurt the heart of the lover, such as the line where Virgil's Aeneas affirms that he has never promised to marry her, and adds other lines, such as line 1102, "I will never forget that I was loved and that I love" ("Je n'oublierai jamais qu'on m'aimait et que j'aime"); and the lines where he announces that there would be nothing sweeter than being in Carthage:

Comme aujourd'hui qu'Amour a sur moi l'avantage  
Je n'aurais plus de soins que pour ceux de Carthage  
(v. 1121-1122)<sup>4</sup>

---

4        You aim to imitate the physicians' chemistry  
      But when it's time to cure the people's misery,

or when he seeks, through love, to delay his departure and finally say that if he leaves it is to defend Dido from the vengeance of the gods. All these differences from the original text, or those of the predecessors, are intended to update the work, to make it more contemporary, and satisfy the demands of the audience: Dido has two guards near her throne, she is surrounded by her daughters and her courtiers, and politely addresses her sister and maid of honour Barce as “vous”, who in turn address her respectfully as “madame”. Scudéry’s Dido is thus transformed and no longer narrates a crisis as in the predecessors’ plays, but tells of the birth of a crisis, a process that would come from the romantic tragicomedy. This notion of crisis is still unclear in 1635 and it is far too early to talk of a “tragedy of action” at that time. Scudéry, however, already announces the classical age in his works by the effort of concentration in which he indulges: he shortens a part of the first encounter between the two heroes, beginning the play with the end of the dinner, and he is satisfied to relate the fall of Troy, which is only a small episode in Virgil’s long account of the exploits of Aeneas.

In conclusion, following the analysis of the dramatic action of some plays of the corpus of “preneoclassical” tragedies, chosen for their representativeness, we can say that the visible difference between *dispositio* in a classical tragedy from Antiquity, in the 16th century (lyric and passive tragedy) and in a tragedy of the 17th century is manifested not only by the suppression of the choruses and long monologues, by the suppression of long narratives and multiple plot twists (peripeties), but also a tendency towards the effort of concentration of the action and the plot. Thus, we are no longer immersed in an infinite number of arguments or lamentations, and the amorous plot gains importance, making the man a more gallant being, and the woman a prey to the passions of love.

## Bibliography:

### 1. Corpus:

- [1] Benserade. (1636). *La Cléopâtre*, tragédie. Paris : A. de Sommaville.
- [2] Corneille P. (1639). *Médée*, tragédie. Paris : F. Targa.
- [3] Corneille P. (1641). *Horace*. Paris : A. Courbé.
- [4] Durval. (1639). *Panthée*, tragédie. Paris : Gardin Besongne.
- [5] Garnier R. (1580). *les Tragédies... nouvellement reveues et corrigées*. Paris : M. Patisson.
- [6] Du Ryer P. (1640) *Saül*, tragédie. Paris : A. de Sommaville et A. Courbé.
- [7] Mairet (1637). *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, tragédie. Paris : Antoine de

You can apply to strong poisons

A little essence of gold, and fine reasons. (translation by the author)

- Sommaville, , avec Privilège du Roy, in 4°, 2 ff, 92p.
- [8] Montchrestien A. (de). (1601). *Les Tragédies... plus une bergère et un poème de Susane...* Rouen : J.Petit.
  - [9] Regnault (1639) *Marie Stuard, reyne d'Ecosse*, tragédie. Paris : T. Quinet.
  - [10] Rotrou J. (de). (1636). *Hercule mourant*, tragédie. Paris : A. de Sommaville.
  - [11] Rotrou (1640). *Crisante*, tragédie. Paris : Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet.
  - [12] Scudery G. (de), (1637). *Didon*, tragédie. Paris : A. Courbé.
  - [13] Scudery G. (de), (1637). *La mort de César*, tragédie, seconde édition. Paris : A. Courbé.
  - [14] La Taille J. (de), (1572). *Savl le fvrievx*, tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques, plvs vne Remontrance faicte pour le Roy Charles IX., à tous ses subiects, à la fin de les encliner à la paix, avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Anagrammatismes, et autres Oeuvres d'vn mesme autheur. Paris : Feferic Morel Imprimeur du Roy.
  - [15] La Taille J. (de), (1878). *Œuvres de Jean de la Taille*, seigneur de Bondaroy, publiées d'après des documents inédits par René de Maulde, notice- singerie de la Ligue. Paris : Léon Willem.
  - [16] Rigal E. (1889). *Alexandre Hardy et le Théâtre Français à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Librairie Hachette et Cie.

## 2. Study

- [1] Aristote (1989). *Rhétorique des Passions*, postface de Michel Meyer. Paris : Editions Rivages.
- [2] Aristote (1990). *Poétique*, Paris : M. Magnien éd.
- [3] Armade F. (1909). *Le Théâtre français des origines à nos jours*. Extrait et analyses, notices biographiques. Préface par Jean Richepin. Paris : Librairie Ch. Delagrave.
- [4] Arnaud C. (1887). *Etude sur la vie et les œuvres de l'Abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Alphonse Picard.
- [5] Aubignac F. H. (d'). (1666). *Dissertation sur la condamnation des théâtres*. Paris : N. Pepingve.
- [6] Aubignac François Hédelin (d'), *La Pratique du théâtre*, Paris, 1657.
- [7] Baldry H.C., (1975). *Le Théâtre tragique des Grecs*, traduit par Baldry H.C. Paris :
- [8] Bernard A. (1957). *Théâtre Antique: Tragédies d'Eschyle, adaptées par André Obey, Tragédies de Sophocle et d'Euripide, adaptées par André Bonnard*, Paris : Club des Libraires de France.
- [9] Biet C. (1997). *La Tragédie*. Paris : Armand Colin/Masson.
- [10] Bourgoïn A. (1889). *Les Maîtres de la Critique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Chapelain -

- Saint-Évremond – Boileau- La Bruyère – Fénelon. Paris : Garnier Frères, Libraires – Editeurs.
- [11] Brunetiere F. (1906). *Les Epoques du Théâtre français (1636- 1850)*, Conférences de l'Odéon, 6<sup>e</sup> édition. Paris : Librairie, Hachette.
- [12] Chapelain J. (1899). *Traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle des vingt-quatre heures*, in *Querelle du Cid*. Paris : Armand Gasté.
- [13] Collas G. (1912). *Un Poète protecteur des Lettres au XVII<sup>e</sup> siècle, Jean Chapelain (1595 – 1674)*. Etude historique et littéraire d'après des Documents inédits. Paris : Librairie académique Perrin et Cie, Librairies – Editeurs.
- [14] Demogeot J. (1859). *Tableau de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle avant Corneille et Descartes*. Paris : Librairie de Hachette et Cie.
- [15] Des Masures L. (1907). *Tragédies saintes –David combattant- David triomphant - David fugitif*, Edition critique publiée par Charles Comte. Paris : Publication de la Sté Nelle de Librairie et d'Édition, Edouard Cornély et Cie, Editeurs.
- [16] Euripide. (1992). *Médée*, texte intégral, traduction inédite, notes explicatives, questionnaires, bilans, documents et parcours thématique, établis par Marie-Rose Rougier. Paris : Les Classiques Hachette.
- [17] Federici C. (1974). *Réalisme et dramaturgie. Etude de quatre écrivains, Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*. Paris : Nizet.
- [18] Forestier G. (1988). *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680), le déguisement et ses avatars*. Genèse : Droz.
- [19] Mesnardiere J. (de La). (1640). *La Poétique*. Paris : Antoine de Sommaville.
- [20] Sarrasin J.F. (1658). *Tragédie (1639) dans les Œuvres*. Paris : Courbé.
- [21] *Le Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle* (1986). Tome I et II. Paris : Gallimard, La bibliothèque de la Pléiade.
- [22] Sénèque (1651). *le Théâtre de Sénèque*, divisé en 10 tragédies...avec des remarques suivant l'ordre alphabétique sur les endroits les plus difficiles de cet ouvrage, traduit par P. Linage. Paris : J. Paslé. SENEQUE (1795). *Le Théâtre de Sénèque*, traduction nouvelle enrichie de notes historiques, littéraires et critiques et suivie du texte latin, corrigé d'après les meilleurs manuscrits par M.L. Coupé, ... , 2 volumes. Paris : Impr. de Honnert.
- [23] Sénèque (1924). *les Tragédies*, Léon Hermann. 2 volumes. Paris : Les Belles-Lettres.



## ИДЕНТИТЕТОТ НА АЛБЕРТИНА ИЛИ ЗА НЕДОЛОВЛИВАТА СТВАРНОСТ КАЈ ПРУСТ

**Апстракт:** Употребата на меморијата како средство за структурирање на литературниот текст, преплетувањето на минатото со сегашноста, подвојувањето на раскажувачкиот субјект, претставувањето на ониричките состојби на духот и телото се некои од својствата кои го одбележуваат делото на Пруст. Но, доколку сегментите на минатото и атмосферата на сонот го фрагментираат сеќавањето на нараторот, со ликот на Албертина фрагментарноста станува одлика на перцепцијата обременета од копнежот. Во текстот кој следи ќе се задржиме на анализа на ликот на Албертина преку чие постепено создавање може да се согледа прустовата поетика на недоловливост.

**Клучни зборови:** *Албертина, идентитет, време, поетика на недоловливост*

Eva Gjorgjievska, PhD<sup>2</sup>

## THE IDENTITY OF ALBERTINE OR THE INREACHABLE REALITY IN PROUST

**Abstract:** The usage of memory as a way of structuring the literary text, the interweaving of the past with the present, the division of the narrative subject, the dreamlike states of mind and body are some of the properties of Proust's work. But if the segments of the past and the oniric atmosphere fragmented the narrator's memory, with Albertine the fragmentation becomes a feature of the perception tainted by lust. In the text that follows we will focus on the analysis of the character of Albertine through whose gradual creation can be seen the Proust's poetics of unreachable.

**Keywords:** *Albertine, identity, time, poetics of unreachable.*

---

<sup>1</sup> Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, Македонија

<sup>2</sup> Faculty of philology, Goce Delcev University, Stip, Macedonia



### Вовед: Поетиката на недоловливост изразена преку перцепцијата

Албертина е еден од оние ликови во романот *Во потрага по загубеното време* претставени преку најголема фрагментрност, недовршеност, недоследност, некохерентност: од моментот на нејзиното пројавување како дел од недостижната група на девојчиња, кога визуелното поле на нараторот тешко може да ја идентификува одделно од останатите девојчиња, преку лагите кои според нараторот ги кријат забранетите задоволства на Албертина, па сè до нејзиното исчезнување и нагла смрт која на симболичен начин ја означува конечната неможност таа да се поседува... Силниот копнеж кој е основен во доживувањето и дефинирањето на Албертина од страна на нараторот придонесува за бескрајното продлабочување на слоевите од значења кои се поврзани со нејзиното битие. Во делот кој следи ќе се задржиме на анализа на ликот на Албертина преку чие постепено создавање во циклусот романи од Пруст може да се согледа неговата поетика на недоловливост.

Албертина како лик се појавува во третиот том на делото насловен *Во сенка на младите девојки во цут* и е дел од секавањата на Прустовиот наратор кои започнуваат како негов адолесцентски восхит за да продолжат во критични и прогонливи сомнежи кон крајот. За Пруст фрагментарноста станува одлика на перцепцијата обременета од копнежот. Нестабилноста која се јавува помеѓу јавето и сонот, минатото и сегашноста, кај Пруст се надоврзува на визуелното поле кое го зафаќа доменот на недостижниот субјект. Претставена за првпат во толпата од девојчиња кои во брзина надоаѓаат долж морето и кои преку своите гестови и крици се своевиден морски ураган кој го антиципира идното расположение на нараторот, сликата за Албертина ќе се кристализира постепено. Без семејство и без наследство, Албертина како сираче ќе го најде своето уточиште и згрижилиште единствено во симболичната територија на *Гомора*. Недефинираноста на идентитот на Албертина, кој подоцна ќе се покаже во сите аспекти на нејзиниот опис, името, потеклото, статусот, минатото, е присутен уште на почетокот во нејзиното визуелно портретирање. Групата девојчиња која надоаѓа како фурија е претставена само преку делови: „ги гледав само неколку секунди без да се осмелам да го фиксирам погледот во нив, така што сè уште не можев да индивидуализирам ниту една од нив. Освен онаа чијшто прав нос и темна кожа правеше контраст помеѓу другите (...) една само преку нејзините силни, тврдоглави и насмеани очи; друга преку нејзините образи каде што руменилото беше со таква медена боја што потсетува на гераниум; (...) гледав како се појавуваат едно бело овално лице, црни очи, зелени очи, не знаев дали се истите тие кои пред малку ме шармираа, не можев да ѝ ги припишам на некоја која би ја издвоил од другите и би ја препознал“ (Proust, *JFF* : 1988, 356). Албертина е вклучена во посебен вид на естетика која се карактеризира со брзина и процесуалност, со фрагментација на делови од идната сложувалка,

со недоловливост и нецелосност. Ученичка на импресионистичкиот сликар Елстир, и фигурата на Албертина ќе стане дел од естетиката на импресионизмот. Погледот на нараторот е константно обременет од копнежот, што придонесува и сликата која се појавува пред него да е во целосна диспензираност: тој гледа фрагменти, очи, образи, но сè уште не може да идентификува девојчиња.

Името на Албертина е подеднакво далечно, недефинирано и непостојано како и сите останати аспекти на нејзиниот идентитет. Но, тоа е исто така и ознака која постепено буди различни асоцијации кај нараторот. Првото поврзување со семејството Бонтем како нивна внука го остава индиферентен, но ја категоризира Албертина во одредена деградирана рамка, додавајќи ѝ ги негативните одлики на нејзината тетка. На плажата, при првото видување и без да знае дека тоа е истата Албертина, девојчето побудува копнеж и нуди престиж кој е изземен од секаков контекст на општествено категоризирање. Сосема рамнодушен денес кон она по кое ќе чезнее утре, нараторот го дели различна страст од Албертина преку Бонтем до Симоне. Симоне веќе ја означува неговата западнатост во слатката замка на страста, името Албертина Симоне е она кое само по себе ќе предизвика сласт и кое не се поврзува со некоја конкретна девојка, но за кое постои претпоставката дека ѝ припаѓа не на која било, туку на најубавата меѓу девојчињата. Ако името на Германтови прави да опстојува вкусот на оранжадата помеѓу неговите слогови, името на Албертина е симптоматично, предизвикувачко, но секогаш на извесна далечина како од историјата, така и од приказната.

Албертина не престанува да покажува различни аспекти на нејзиното битие, во толкава мера се мултиплицира нејзината идентификација. Во моментот на средба кај сликарот Елстир, Албертина е сосема поинаква девојка од онаа нескротлива и дива велосипедистка која нараторот ја среќава првиот пат на плажата. Нејзиниот вокабулар вклучува избрани термини, нејзината тоалета од спортска преоѓа во елегантна, нејзините критички ставови во однос на останатите девојки од плажата се искажани со цел да ја дистингвираат како софистицирана млада дама која е на рамништето на елстировите пријатели. Но, не за долго. Надвор од споменатиот контекст, Албертина повторно се враќа на своите навики и начини на експресија, повторно лудува по плажите и говори на сленг. По неколку утра, на врнежлив ден, нараторот ја среќава Албертина кога истата е целосно преокупирана со спортот: голф, јавање коњ, танцување. Менувајќи ги исто така нијансите од бои на нејзиното лице, виолетова, розова, кафеава, Албертина содржи едно по друго аспекти на тага на егзилантка, на радост, на маче кое сака да си игра или пак на сензуалност, речиси бесрамност. Времето ќе одминува и Албертина од недофатлива сирена ќе стане негова затвореничка, но допирот повторно ќе го изневери визуелното поле на нараторот. Речиси легендарната и секому позната сцена на одбиениот мајчин бакнеж во Комбре се расчленува во толкава мера на милион парчиња низ романот, така што нејзините сегментии ќе бидат присутни во вид на реминисценции со сменета форма. Имено,

кога во Балбек нараторот ќе се обиде да ја бакне Албертина, негоиот бакнеж ќе биде исто така одбиен како што тоа беше во случајот со одбиениот бакнеж од неговата мајка за време на посетата на Сван во Комбре.

### Да се создаде приказна за Албертина

Откако Албертина станува дел од животот на нараторот, портретот на Албертина продолжува да се гради преку приказната која таа ја создава за себе и која е обременета од лаги. Лагите на Албертина се надоврзуваат една на друга како механизам со фиоки, при што нејзината стратегија се однесува на тоа да го отргне сомнежот од своите грешки, без притоа да го пресметува ефектот од ситуацијата која ја конструира преку своето лажење. Гневот кон Марсел кој не престанува со своите анкети ја става во нови испади поради кои е принудена да ги побива претходните лаги, за на крајот да не знае за која вистина е најповолно да се одлучи. Албертина ја носи својата вина, се извинува таму каде што не е неопходно поради совеста која ја гризе, но слепото верување на нараторот кој од секоја нова приказна ѝ придодава карактерни својства, подеднакво ја иритира. Невозможноста да мисли на повеќе нешта, употребата на лагата која бара силни рационални ангажмани, ја носи Албертина во стапици од кои може да се спаси само ако поради добра волја испитувањата на Марсел запрат. Неспособноста да се создаде совршено аргументиран дискурс кој ќе биде лажен, но и веродостоен по себе, без празнини и некохерентност во приказната е клучен во дискурзивното портретирање на ликот на Албертина.

Од тој момент секој збор, гест или постапка на Албертина претставува претекст за сомнеж. Односот на Албертина кон девојките за кои се претпоставува дека се носителки на порок би бил клучен за нараторот да заземе став кон нејзината потенцијална изневера. Но, Албертина и во овој случај останува со докрај амбивалентни ставови кои можат многукратно да се толкуваат, а исто така чест е случајот таа да ги порекнува сопствените ставови изречени во краток временски рок. Не можејќи во миг да создаде аргументиран говор, Албертина изнесува ставови кои во само еден аспект ја извлекуваат од замката. Што се однесува до нараторот, тој е вплеткан во вистинска игра на познание и негово отсуство, во обидот да воспостави контрола врз нејзините копнежи и во постојаната недофатност на Албертина.

Станувајќи речиси жртва на постојани испитувања, Албертина постепено се здобива со поглед кој е импрегниран со сивило, додека пак нејзината волја се пасивизира. Копнежливиот поглед кој го имаше на почетокот подоцна доловува само незаинтересираност и тага. Но, тоа не е доволно за да стивне немирот на нараторот. Или како што наведува Бекер: „ако погледот не изразува повеќе ништо, тоа значи дека нешто потиснува!“ (Becker : 2012, 63). Ако кај Албертина повеќе не се забележува првичниот сјај, тоа не значи за Марсел дека таа го

загубила интересот за реализација на своите желби, туку или го потиснува, што создава тага и чезнење или пак умее вешто да го прикрива копнежот и да изнајде нов начин на кој ќе ги наметне своите лаги. Тоа е истиот оној поглед кој брзо се трансформира во тагување кога Албертина е спречена да го упати кон објектите на нејзината желба: „Во моментот кога се појавија г-ца Блох и нејзината братучетка, во очите на мојата пријателка помина она брзо и длабоко внимание кое ѝ даваше на младата игрива девојка сериозен изглед, речиси страшен, кој потоа ја оставаше тажна. Но Албертина веднаш потоа го сврте кон мене нејзиниот поглед кој сепак остана неподвижен и сонувачки“ (Proust, *JFF*: 1988, 197-8)

Првичната сцена на напуштањето од неговата мајка преокупирана со приемот на Сван, кое предизвикува анксиозност кај малиот Марсел, ќе се повторува во текот на раскажувањето, добивајќи притоа различни облици. Сепарација ќе ја обележи секоја од афективните релации на нараторот кои ќе пронајдат идентичност во љубовната посветеност кон Албертина. Ваква сцена ќе се одигра за време на престојот на Марсел во Донсиер, во посета на Сан Лу кој е на отслужување на воениот рок, кога на телефонскиот апарат ќе го чуе гласот на неговата баба. Сцената истовремено претставува воведување на современите технологии во делото на Пруст и како ново искуство ја исполнува сцената со емотивен и афективен набој. Присуството на гласот во физичко отсуство на личноста наместо да претставува доближување, всушност, го акцентира оддалечувањето, неможноста да се оствари близината, потсетува на некоја загуба која е всушност антиципација на неизбежната загуба на сите оние кон кои во одреден период од животот се негува некаква наклонетост. Гласот во слушалката е едно навестување за смртта на бабата која треба да следи во наредниот том, но исто така и навестување на конечната загуба на Албертина. Исполнетоста со тага, следењето на другиот од кого не останува ништо друго освен сенка или само глас, само сеќавање, е еден од сентиментите кои ќе го обележат подоцна и неговиот престој на тагување во Венеција.

Пруст отвора нова тематика која се однесува на несвесната привлечност кон личноста која останува засекогаш туѓа за него. Од една страна тој сака да ја знае вистината за Албертина, но од друга како да сака да го споделува задоволството кое не е предиспониран да го осознае. Или како што наведува Жак Дубоа: „Патување на копнежот. Албертина воведува мобилно либидо чиешто одвивање не може да се контролира. Тоа либидо е насекаде и никаде, бега од правилата, од класирањето, од именувањето (...) Она што го вознемирува Пруст кај Албертина е што таа, двојно жена, му се измолкнува. Практично таа никогаш не е таму; или никогаш вистински таму; или целосно таму во исто време како и на друго место. Но онтолошки исто така: таа му е радикално туѓа и затоа непознатлива“ (Dubois: 1997, 93). Единствениот момент во целото дело кога нараторот чувствува дека може да ја поседува Албертина се случува кога ќе

ја затекне како спие на неговиот кревет уморна од претходната прошетка низ Париз. Момент кога Албертина е на стадиум „на несвесниот живот на билките, на дрвјата“, кога свеста е сосема исклучена, кога престануваат нејзините тајни и исчезнува можноста да ги сосредоточи мислите врз нешто друго што не се однесува на нараторот. Таквата целосна наивност и предаденост на нараторот, непосредувањето на мисли кои се однесуваат на нејзиниот живот подалеку од него, создава пред Марсел илузија за моментално непостоење на туѓа свест пред него, симболично непостоење на алтеритетот на другиот. Само како единствен кој во овој момент ја одржува свеста за реалноста, нараторот е оној што го има чувството на доминација над идентитетот на Албертина: „Нејзиниот сон ја реализираше во некоја мера можноста за љубов; сам, можев да мислам на неа, но таа ми недостигаше, не ја поседував. Кога беше присутна, ѝ зборував, но бев премногу отсутен за да можам да мислам. Кога спиеше, не морав повеќе да ѝ зборувам, знаев дека веќе не ме гледа, не морав повеќе да живеам на површината... имајќи ја пред очи, во раце, имав впечаток дека ја поседувам во целост како што не можев да ја имам кога беше будна. Нејзиниот живот ми беше потчинет, таа го испушташе кон мене нејзиното лежерно издишување“ (Proust, *La Prisonnière* : 1988, 62).

Нагласеноста на сензуалноста на Албертина доаѓа до израз на посреден начин, во моментот кога за време на престојот во станот на Марсел во Париз, едно утро заедно ги слушаат имињата на храната извикувани од луѓето кои ја нудат на пазарите. Разни видови риби, зелка, моркови во крем и останата храна го дразни непцето на Албертина и предизвикува кај неа моментална слат и копнеж за вкусување на споменатите продукти: „она што ми се допаѓа кај храната која ја извикуваат надвор е дека нешто што е чуено, како рапсодија, ја менува својата природа и се упатува кон моето непце. За сладоледите... секогаш кога ги јадам, храмови, цркви, обелиски, карпи, како цела една питорескна географија да гледам пред мене чии споменици од боровница или од ванила ги претварам во свежина на моето грло“ (Proust, *Pr* : 1988, 120). Токму таа страна на Албертина треба да го означи периодот на зрелата, а воедно и телесната љубов со нараторот, во почетокот на нивниот заеднички живот, пред да стане негова несреќна затвореничка. Храната го симболизира задоволството, свежината, радоста која стои наспроти тешките интелектуални оптоварувања и која едноставно ја симболизира леснотијата на животот и младешкото уживање. Албертина е субјект на жедба и пред да стане депресивна девојка во потрага по забранети задоволства, нејзиното уживање со чуената храна претставува сублимација на желбата, нејзиното исполување во рамките на дозволеното. Но, сепак, идејата за Албертина како девојка која носи силен потенцијал за предаденост кон хедонизмот и слатите на телесното е несомнена. Таа истовремено ги симболизира здравјето и виталноста, добрата физичка форма и храброста за експериментирање со различни вкусови типична за младоста.

Во апартманот на Марсел во Париз, Албертина не е само затвореничка, скриена од очите на другите и должна да нуди задоволство ексклузивно на Марсел, туку нејзината слобода е ускратена и на друг план. Албертина не само што ја губи можноста за слободно уживање на копнежот, туку на некој начин станува проект направен по волјата на другиот. Имено, во толкава мера Марсел инвестира во нејзиниот интелектуален развој и стекнувањето на вкусот, - иако самиот тој наведува дека е сосема рамнодушен во поглед на духовните квалитети на жената, - што Албертина полека губи од своите првобитни својства за да стане култивирана дама која ќе одговара на барањата на Марсел. Марсел ја опсипува Албертина со подароци и фустани со цел „да го направи нејзиниот живот попријатен и нејзиниот затвор поубав“ (Proust, *La Prisonnière* : 1988, 354). Постепено Албертина започнува да формира колекција од сребро која од една страна го означува развојот на нејзиниот вкус, но од друга страна претставува начин да се потопа тагата на заробеничката, еден вид сублимат кој носи „трпение, генијалност, носталгија, потреба од заборав, на кои се предаваат затворениците“ (Proust, *La Prisonnière* : 1988, 355). Тој симптоматичен напредок на Албертина, тоа артифициелно градење на нејзиниот иден идентитет води во негативен правец. Од првичното девојче кое ужива во сласта на изговорената храна, до затвореничка која полека акумулира тага во погледот и која во секој момент е подготвена да замине, „таа беше само тешка затвореничка од која сакав да се ослободам“. Таа прогресивна депресивност на затвореничката ќе биде и симболично окончана со нејзината смртта, која може да биде интерпретирана и како самоубиство.

Временската дистанца која ги одвојува ликот на Марсел и функцијата на нараторот треба да додаде мала ирониска нота на неговото дејствување. Марсел не е оној кој ја знае содржината на приказната во моментот додека ја живее, но ќе видиме дека ни нараторот не е оној кој го поседува целосното и неприкосновено знаење за вистината. Единствено времето ќе му дозволи да изврши извесни истражувања на вистината и да размисли подлабоко за минатите случувања, но никогаш да не дојде до конечно знаење. За иронијата да биде уште поголема, нараторот кој не се сомнева во можна релација помеѓу Албертина и Андре ја зема Андре за свој соучесник и ѝ ги соопштува своите сомнежи во однос на можната изневера на Албертина, ѝ сугерира да му помогне во спречувањето на Албертина да се појави на некои од тие средби.

На истиот начин, двојна интерпретација ќе доживее еден момент преживеан во минатото, на кого се накалемуваат новите сомнежи упатени кон Албертина. Еден збор од ликот Еме кој некогаш го оставил индиферентен нараторот, подоцна ќе претставува претекст за натамошни тортури. Имено, Еме не гаи наклонетост кон Албертина, бидејќи откако ја видел со нејзината другарка смета дека таа „не е од добар сој“. Оттука започнуваат и поттиците на Марселовата љубомора, која ќе го наведе да ја постави Албертина пред низа на неизбежни исповеди, налик на грешник кој треба да одговара пред судија за сторените гревови.

Полека, но сигурно, Албертина ги губи своите сили и со неа доминира истрошеноста од расправиите, од докажувањата, од испрашувањата, така што нејзиниот бес почнува да исфрла фрази кои ја разоткриваат гоморејката. Со недовршени реченици кои го ставаат нараторот подолго време во мисла, за на крајот да разоткријат дел од речникот типичен за аргото на содомистите.

Таа немој да се управува со своите мисли кои ја отежнуваат дотолку повеќе аргументацијата, колку што се потпираат на лагата, неумешоста да се задржи надворешниот имиџ на пристојноста ја прави Албертина суштество слично на ликовите на Бекет, кои не умеат да ја конструираат сопствената приказна. Ако од една страна наративниот идентитет на Албертина е речиси невозможен под притисоците на нараторот за да ја осознае, во исто толкава мера Албертина е несовршен раскажувач за себеси, контрадикторна и непоткрепена во изјавите.

### По трагите на Албертина

*Исчезнатата Албертина* започнува со настан кој прави остар пресек во наратијата на романот, барем што се однесува до очекувањата на нараторот. Сепак, ако се суди според „тажните и потчинети трепки“ на Албертина, според прогресивната пасивност на убавата затвореничка, нејзиното заминување уште многу порано стоело како возможно решение за раскинување на симболичните пранги. Непомирливоста со ова напуштање, кое сосема го менува својството на чувствувањата на нараторот во однос на неа, го наведува да посегне по низа стратегии кои би ја вратиле Албертина. На тој начин, ликот како да сака да ја преземе приказната во свои раце, да стане наратор и креирач на понатамошниот тек на љубовната релација со Албертина, да ја одложи нејзината загуба за сметка на тоа да ја врати Албертина и да го оствари планот за брак. Но, за разлика од ренесансната романтична комедија во која конвенциите наложуваат преку макијавелистички итрини да се стигне до посакуваната цел, постапките на нараторот на овој роман ќе бидат залудни, а со настапувањето на непланираната смрт на Албертина оваа љубовна приказна останува засекогаш недовршена.

Обидувајќи се да ја врати Албертина, нараторот се служи со истите средства кои го вознемируваа во постапките на Албертина. За да ја врати Албертина после нејзиното ненадејно заминување, нараторот не користи вистинити искази кои би ѝ го соопштиле неговиот копнеж, туку стратегии кои имаат за цел да влијаат на нејзините одлуки, да ја натераат да го посакува, но тој да ја задржи повластената позиција на човек кој е посакуван, а не на човек кој сака. Без разлика на силината на чувството, обидот да се поседува Албертина ја содржеше истата онаа егоцентрична потреба која влијае на отсуство на чистина во изборот на средствата за да се оствари сопствената намера. И доколку самокритичноста отсуствува во постапките на нараторот, дотолку повеќе неговиот сомнеж е насочен кон моралот на останатите кои се вовлечени во приказната. Тој не само



што се сомнева во моралното поведение на Албертина, во нејзиниот копнеж упатен кон други девојки, туку и наидува на сцена во која Сан Лу, кој дотогаш беше пример за исправност, искажува реплики на суров макијавелизам.

Веста за смртта на Албертина не ја прекинува потрагата на нараторот по минатото на Албертина. Напротив, таа како сè уште да живее во неговите мисли, како сè уште да не може да ја преработи веста за нејзиното исчезнување. Еден спомен ќе надојде неочекувано и ќе ја иницира полициската анкета која ќе треба да ја докаже вината на Албертина. Балбек ќе стане местото налик на пеколен простор, каде што можеби се одигрувале некои сцени кои ја натерале Албертина да поцрвени во моментот на споменување на пењоарите и на плажите во овој географски простор. На нараторот повторно му е потребен соучесник кој со своето отсуство на морална конзистентност ќе може да го придружува во неговите намери. И по неколку дена пристигнува веста од Балбек, преку приказната раскажана од страна на жената задолжена за тушевите: Албертина не само што била придружувана од жената во сиво, туку иницирала и останати девојчиња во споменатата игра. Сведоштвото кое би можело да ја смири душата на Марсел откако ќе зададе кобен удар, сепак, не е долго време веродостојно. Имено, Марсел се присетува на зборовите на неговата баба, според кои „Тоа е жена која има болест на лажење“ (Proust, AD : 1989, 102). Во таа мера нараторот е заплеткан во сопствениот копнеж што секој друг може да проникне во лагата за која тој смета дека е успешна. Разумноста е секогаш на страната на оној кој помалку е завлезен во водите на страста, а нараторот останува пред прашањето: „Што можеме со сигурност да тврдиме кога она кое на почетокот го сметавме за можно се покажа прво како лажно, а пак подоцна како точно?“ (Proust, CG: 1988, 351).

Албертина е дете без родители, издржувана од својата тетка, но која ја чека првата шанса за да се ослободи од неа и по можност да ѝ пронајде богата прилика за брак која речиси мора да ја вклучи нејзината пресметлива стратегија поради фактот што Албертина е сиромашна. Но затоа пак закрила наоѓа кај нејзината пријателка Андре, која се сожалува на нејзината несреќа и кај која Албертина буди нежност и инстинкт на заштитништво. Да се има сиромашна и беспомошна девојка чијшто старател би бил нараторот е фантазма која го прогонува уште од почетокот на романот, првично присутна во врска со г-ѓа Германтова.

Обидот да ја врати Албертина преку низа на стратегии кои се состојат во осмислување на причини и лажни образложенија за своите минати поведенија го евоцираат оној турбулентен момент од детството кога малиот Марсел во мракот сака да ја ублажи својата анксиозност преку условот да ја врати мајка си крај себе. Лагата е основниот посредник во реализацијата на копнежот. Сакајќи да ја наведе неговата мајка да ги напушти останатите присутни и да ја помине ноќта покрај него, нараторот испраќа писмо чиј преносител треба да е Франсоа, слугинката со крути морални начела посебно кога се работи за



кодот на ваквите собири. И сцената која се одигрува многу подоцна во Париз поседува свој посредник во ликот на Сан Лу, а се однесува на обидот да се врати Албертина. Недостижноста на Албертина, сеќавањето за тоа да се поседува во целост некое добро, а веднаш потоа да биде загубено, да се обидува со сите сили да го врати е повторна идентификација на Албертина со невозможноста да се поседува мајката, како трауматски елемент кој води потекло од детството. Лагата и во двата случаја се покажува како неефикасно средство за да се досегне посакуваното добро. Но, многу повеќе отколку погрешна стратегија, лагата ја открива суштината на копнежот, неговата садомазохистичка основа, неговата димензија на страдање, приклонетоста кон ирационалното дејствување, борбата да се биде на местото на оној кој располага со моќта да постигне возвраќање за својата желба.

Поврзаноста на двете сцени треба да го дефинира копнежот, кај Пруст, но и воопшто, со фактот дека во неговата природа е никогаш да не биде до крај реализиран. За разлика од детството каде што мајката подлегнува на желбите на детето и ја минува ноќта во неговата соба, по поседувањето на Албертина, љубовната приказна завршува со нејзиното бегство и со вечното немирно гонење од страна на нараторот.

Местото на посредник кое во првиот случај го има Франсоаза е заменето со Сан Лу, кој за разлика од неа не претставува морален судија на страстите на нараторот и не учествува во спречувањето на нивната реализација, туку напротив е целосно предаден на соучесништво со својот пријател. Исходот на планот е сепак неуспешен. Албертина не само што не подлегнува на лагата испишана во писмата кои се составени со цел да ја натераат да се врати, туку е децидна во својата одлука да остане засекогаш оддалечена од него во што ја убедуваат токму примената на неговите лажни стратегии. Смртта на Албертина ја симболизира конечната неможност за нејзиното поседување. И самата како субјект на нескротлив копнеж, таа останува само како слика заробена во неговите мисли и продолжува да го опседнува неговиот дух.

Единствениотот решение би било некој друг да ја пишува приказната за Албертина наместо него: „Романсиерите често прикажуваат во воведот како патувајќи во некоја земја сретнале некој кој им го раскажал животот на некоја личност. Тогаш му даваат збор на тој познаник и она што тој им го раскажува е всушност нивниот роман. Така на пример животот на Фабрис дел Донго му бил раскажан на Стендал од еден монах од Падова. Колку би сакале, кога сме заљубени, односно кога животот на некоја личност ни изгледа мистериозен, да најдеме таков информиран наратор!“ (Proust, *AD*: 1988, 132)

Марсел, всушност, бара наратор кој би знаел да му ја раскаже вистината за Албертина, или омнисциентен раскажувач, ставајќи се себе во ситуација да не биде во повластена позиција на наратор, туку на човек кој е лично засегнат од приказната која треба да ја соопшти и за која не може да добие конечни сознанија.

Делот од романот *Исчезнатата Албертина* може да се нарече токму потрага по наратор, оној кој би ја знаел целата приказна за Албертина и кој конечно би ја пресушил неговата љубопитност. Но, во понатамошниот тек на дејството ќе се види дека од различни причини, таквиот наратор е невозможен, а авторот ќе го стави пред сè акцентот на неверодостојноста на секој од раскажувачите, на нивната колеблива моралност. Значи, постои наратор, но на никој од нив сосема не може да се потпре. Останува само Албертина да стане објект на неговото пишување, а потрагата по неа да прејде во трагање по себеси преку креацијата. Или ако на секоја креација ѝ е потребно верувањето, а не рационалното докажување, во право е Кона кога вели: „Од мометот кога да се сведочи не значи и да се докаже, одлуката за осуда или за ослободување станува прашање на верба (...) Ако копнежот е оној што ја поттикнува вербата, тогаш копнежот е оној кој исто така го предизвикува нејзиното исчезнување. Или можеби вербата исчезнува заедно со копнежот. Да се верува дека Албертина не е виновна, значи да се одржува во живот копнежот по Албертина. И ако Марсел вели дека верува во вината на Албертина, тоа значи дека со тагувањето после нејзината смрт, неговиот копнеж по Албертина ризикува да исчезне“ (Кона : 2013).

Невозможноста да се конструира приказна е еднаква на невозможноста да се создаде наративен идентитет за ликот на Албертина. Испреплетеноста на приказните кои се зачинети со финансискиот интерес и со моралната недоследност на раскажувачите ја ублажува болката на оној кој трага само за момент, сè додека самиот не се посомнева во сведоштвата кои ги чул. Не само што Албертина е склона кон лаги, не само што нараторот употребува неетични стратегии во својата желба за сознание, туку и сите останати ликови се служат со потенцијални лажни сведоштва и се жртви на своите ниски интереси. Пеколниот круг само се стеснува и се замрсува, вклучува нови учесници, но вистината ја остава на темелот на невозможноста. Речиси целиот роман е своевидно прогонство во кое нараторот најпрво не може да ги долови цртите на лицето на Албертина, за подоцна да не може да ја открие вистината за нејзиниот живот.

### Заклучок

Споменувајќи го зборот на „суштина“ во врска со Албертина, Пруст како да сака да се повика на основите на сопствената поетика: „За Албертина беше прашање на суштина: што беше таа, на што мислеше, што сакаше, ме лажеше ли“...(Proust, AD: 1989, 98). Имено, токму во *Пронајденото време*, она што се обидува да го достигне преку пишувањето е реализацијата на суштината во реактуализацијата на спомените. Парадоксот се состои во тоа што суштината како што ја дефинира Пруст се потпира на промените на времето, разбирањето

на минатото не ја содржи само вистината, туку и сета имагинација и лага која ја вклучувало тоа време. Албертина на тој начин се идентификува со суштината на светот, а нараторот ја реализира релацијата со суштинското доживување на тајните на животот во неговата мистериозност и пред сè женскост која му ја придодава Пруст. Поврзаноста на двете нешта ќе придонесе за тоа љубовта да се сублимира во креацијата. Од првичната страст која го одвојува од пишувањето на неговиот роман до реализацијата на делото кое претставува надминување на тагата по смртта на Албертина, дејноста на нараторот се состои токму во можноста да се пренесат сите негови мазохистички или егзалтирачки страсти во текстот. Непомирливоста на нараторот на Пруст е, всушност, поведено исходиште кое во одредена мера го зачувува идеалот, под услов истиот да ја доживее трансформацијата во литературен текст.

### Користена литература

- [1] *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 4 vol., 1987-1989.— t. 1, 1987. Du côté de chez Swann ; *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1re partie) ; Esquisses, Introduction, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance. Avec la collaboration de F. Callu, F. Goujon, E. Nicole, P.-L. Rey, B. Rogers et Jo Yoshida.
- [2] t. 2, 1988. *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (2e partie) ; *Le côté de Guermantes* ; Esquisses, Notices et variantes, Résumé, Table de concordance. Avec la collaboration de D. Kaotipaya, T. Laget, P.-L. Rey et B. Rogers.
- [3] t. 3, 1988. *Sodome et Gomorrhe* ; *La prisonnière* ; Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance. Avec la collaboration de A. Compagnon et de P.-E. Robert.
- [4] t. 4, 1989. *Albertine disparue* ; *Le Temps retrouvé* ; Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance, Notes bibliographiques, Index des noms de personnes ; Index des noms de lieux ; Index des œuvres littéraires et artistiques.. Avec la collaboration de Y. Baudelle, A. Chevalier, E. Nicole, P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez et B. Rogers.
- [5] *Contre Sainte-Beuve*. 1954. Précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, préface de Bernard de Fallois, Gallimard: Paris.
- [6] Becker, Sander. 2012. *L’œil léger d’Albertine : source de désir et de souffrance*, Marcel Proust Aujourd’hui, (numéro 9).
- [7] Benhaim, Andrée. 2006. *Visages de Proust*, Septentrion: Québec.
- [8] Brée, Germaine. 1950. *Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction à l’œuvre de Marcel Proust*. French & European Pubns: New York.
- [9] Cattau, Georges. 1972. *Proust et ses métamorphoses*, Nizet: Paris.
- [10] Compagnon, Antoine. 2008. « Le sens «moral» du narrateur », Proust et la

- philosophie aujourd'hui / sous la direction de Mauro Carbone et Eleonora Sparvoli, Pise, Edizioni ETS, « Memorie et Atti di Convegni, 42 » Coudert, Reymonde. 1998. *Proust au féminin*, Grasset.
- [11] Dubois, Jacques. 1997. *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Le Seuil: Paris.
- [12] Eko, Umberto. 2002. *Sest setnji kroz narativnu sumu*. Alfa, Narodnja kniga: Beograd.
- [13] Felten, Uta. 2008. « Voir, savoir et savourer - le plaisir des yeux et le plaisir du palais chez Marcel Proust », Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust / textes réunis par Uta Felten et Volker Roloff, Munich, Wilhelm Fink.
- [14] Gantrel, Martine. 2000. « Albertine ou l'étrangère : une nouvelle interprétation des « cris de Paris » dans La Prisonnière », Revue d'Histoire Littéraire de la France, (numéro 1).
- [15] Goujon, Francine. 2011. « Albertine en mousmé : Madame Chrysanthème dans À la recherche du temps perdu », Proust aux brouillons, Brepols Publisher, Le Champ proustien, Turnhout, Belgique.
- [16] Gramolini, Roberto. 1997. « Albertine et les noms. Étude d'onomastique intertextuelle », *Percorsi intertestuali*, Fasano, Schena.
- [17] Kkona, Christina. 2013. « Le « narrateur informé » ou le roman de l'aimé(e) », *Fabula / Les colloques, À la recherche d'Albertine disparue*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document464.php>.
- [18] Muller, Marcel. 1979. *Préfiguration et structure romanesque dans À la recherche du temps perdu*, French Forum: Lexington.
- [19] – 1965. *Les voix narratives dans « A la recherche du temps perdu »*, Droz: Genève.
- [20] Nerval, Gérard de. 2012. *Sylvie*. Le livre de Poche: Paris. Reille, Jean-Francis. 1979. *Proust : le temps du désir*, Les éditeurs français réunis: Paris.



## „МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА“ – НОВИ ИНТЕРПРЕТАТИВНИ АСПЕКТИ

**Апстракт:** Овој труд претставува интерпретација на трагедијата „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински преку анализа на неколку нејзини структурни елементи кои не се опфатени со досегашните истражувања за оваа наша мошне популарна драма. На почетокот од трудот се наведуваат основните специфики на драмата како што се темата, мотивите, сиџето и композицијата по што се анализираат актантните функции во петте чина од трагедијата со што, всушност, и се откриваат нови и значајни специфики на ова драмско остварување на Чернодрински. Имено, во структурата на драмата се откриваат два глобални актантни модели со што се покажува и се докажува кохерентноста на трагедијата како целина. На пример, преку анализата на актантните функции се маркира поврзаноста на сцената со змијата од почетокот на драмата со подоцнежните предикативни функции на ликот Осман-бег. Покрај тоа, во трудот се посочува и поврзаноста меѓу фолклорниот мотив на грабнувањето на девојка од страна на змеј и грабнувањето на македонската девојка Цвета од страна на Осман-бег.

Во заклучокот од трудот се наведува дека има неколку причини за популарноста на оваа трагедија и по повеќе од еден век од нејзиното појавување, а главната причина за тоа е токму уметноста на авторот да создаде кохерентна драмска целина.

**Клучни зборови:** *„Македонска крвава свадба“, Војдан Чернодрински, фолклорен мотив, актантни функции, композиција, кохерентност.*

Толе BELCEV, Ph.D.<sup>2</sup>  
Ranko MLADENOSKI, Ph.D.\*

## „MACEDONIAN BLOODY WEDDING”- NEW INTERPRETATIVE ASPECTS

**Abstract:** This paper offers an interpretation of the tragedy “Macedonian Bloody Wedding” by Vojdan Chernodrinski through the analysis of several of its structural elements that have not been covered by previous studies of this highly

<sup>1</sup>\* Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, Македонија

<sup>2</sup>\* Faculty of Philology, Goce Delcev University, Stip, Macedonia

popular play. At the beginning of the paper the main features of the play are presented such as the theme, the motifs, the plot and the composition, which is followed by the analysis of actant functions in the five acts of the tragedy by which we discover new and significant features of this play by Chernodriniski. Namely, the structure of the play reveals two global actant models, which shows and proves the coherence of the tragedy as a whole. For example, by analyzing the actant functions we establish the connection of the scene with the snake at the beginning of the play with the later predicative functions of the character Osman-Bey. In addition, the paper points out the connection between the folklore motif of the kidnapping of a girl by a dragon and the abduction of the Macedonian girl Cveta by Osman-Bey.

The conclusion of the paper states that there are several reasons for the popularity of this tragedy after more than a century since its appearance, and the main reason is the author's skill to create a coherent dramatic whole.

**Keywords:** *“Macedonian Bloody Wedding”, Vojdan Chernodriniski, folk motif, actant functions, composition, coherence.*

### Вовед

Една од најпопуларните драми во македонската литература воопшто е трагедијата „Македонска крвава свадба“ од Војдан Поп Георгиев (Чернодрински). Драмата е напишана во 1900 година, а истата година ќе се случи и нејзината премиерна изведба во Софија реализирана од театарската група „Скрб и утеха“ на Чернодрински и тоа со огромен успех и со воодушевеност кај публиката. Самиот Чернодрински објавува три изданија на оваа своја драма: првото во 1900, второто во 1907 и третото издание во 1928 година. За оваа драма Чернодрински напишал и либрето за опера со наслов „Цвета“ која се изведувала во Софија од 1929 година. Од нејзиното појавување во 1900 година па до денес оваа драма („Македонска крвава свадба“) доживеала бројни изданија, а би можело да се рече и безброј театарски изведби низ балканските земји. Во прилог на популарноста на драмата доаѓа и „нејзината екранизација, како филм, според сценарио на современиот македонски писател Славко Јаневски“. (Сталев, 2003: 32).

Во предговорот кон првото издание на „Македонска крвава свадба“ од декември 1900 година Чернодрински за оваа драма ќе напише:

„Што напишав јас? – Ништо не напишав. Јас го препишав од сè уште ненапишаната крвава историја на Македонија она, кое читателот ќе го прочита, а гледачот ќе го види во театарот. Крвожедноста на нашите Турци-бегови, готовноста на Македонките да умрат, но верата да не си ја менуваат, и машкоста на Македонецот јуначки да им се одмаздува на оние крвници кои ја извалкаа или ќе се обидат да ја извалкаат семејната му чест, ете, во тоа главно се состои содржината на пиесата“. (Чернодрински, 1992: 95-96).

Овде, имено, Чернодрински потенцира која била неговата намера (порака)



со пишувањето и со театарската изведба на оваа драма, но и ни го дава во сосема кратки црти глобалното сиже на „Македонска крвава свадба“ за која тој вели дека е „трагедија во 5 дејствија од македонскиот живот“. (Чернодрински, 1992: 93). Но, да ги погледнеме детално основните структурни сегменти на оваа најпозната драма на Чернодрински.

### **1. Тема и сиже**

Основната тема во „Македонска крвава свадба“ е тешката и неподнослива положба на Македонците под турско ропство. Таа тема е обработена (претставена, пренесена) преку основниот мотив којшто се состои во грабнувањето на македонска девојка, православна христијанка, од страна на турски великодостојник, обидот за нејзино потурчување, односно исламизирање, како и фанатичната одлучност на таа Македонка да не ја менува присилно својата национална и верска припадност и по цена на смрт. Се разбира, Цвета овде има функција на лик-тип (типизиран лик), лик кој има функција на симбол, лик што е олицетворение на чесноста, решителноста, упорноста и етичноста на сите Македонки.

Драмата „Македонска крвава свадба“ го има следното сиже:

Турскиот великодостојник Осман-бег ја граба младата девојка Цвета од македонското село Страдалово додека таа, заедно со бројните членови од своето семејство, работи на полето, за време на жетвата, и ја води во својот дом, односно во својот харем со намера да ја потурчи. На присилното одведување на девојката најмногу се противставуваат Дуко, нејзиниот брат, и Спасе, млад овчар кој е вљубен во Цвета и кого таа го сака. Македонката Цвета не сака да се потурчи и покрај убедувањата од Осман-бег, Селим-оца и двете веќе потурчени Македонки Крста и Петкана од харемот на Осман-бег. Случајот со грабнувањето и обидот за насилно потурчување на младата девојка Цвета ќе биде пријавен од страна на роднините и кај валијата и кај конзулите (претставниците од големите сили во Отоманската империја), но и до Цариград (Стамбол) каде што е престолнината на султанот. Валијата ќе биде принуден да ја изведе Цвета пред османлискиот суд и таа јавно пред него, пред странските конзули и пред нејзините роднини и пријатели од селото да каже дали сака или не сака да се потурчи. По дваесетдневното држење во заложништво во сарајот (во харемот) на Осман-бег, Цвета излегува пред судот и јавно изјавува дека не сака да се потурчи, и покрај обидите на Селим-оца да го замати нејзиниот ум со опиумски средства за да каже дека доброволно ќе се потурчи. Цвета ќе биде ослободена, а по извесно време почнува свадбата на Спасе и Цвета во домот на родителите на Цвета во селото Страдалово. Гневен поради загубата на грабнатата девојка, Осман-бег со својата придружба доаѓа на свадбата со цел повторно да ја грабне Цвета и да ја носи во својот харем. Присутните му се противставуваат при што ќе биде убиен

Дуко, братот на Цвета, а Цвета ќе го прободe Осман-бег со неговата кама. Еден од придружниците на Осман-бег ја убива Цвета која пред смртта повторува дека умира, ама Турчинка не станува.

## 2. Композиција

Во книжевната теорија општоприфатен е ставот дека композицијата на секое драмско дело се состои од пет основни елементи: а) *експозиција*; б) *заплет*; в) *кулминација*; г) *перипетија*; д) *расплет*. *Експозиција* е запознавањето на читателот (или на гледачот) со ликовите и воведот во дејството. Овде, во „Македонска крвава свадба“, експозицијата трае до доаѓањето на Осман-бег на нивата каде што жнеат членовите на семејството од дедо Кузман. *Заплетот* започнува со грабнувањето на Цвета, но во заплетот влегуваат и убедувањата на Цвета да се потурчи, потрагата по Цвета од страна на Дуко и Спасе, пријавувањето на случајот со грабнувањето на Цвета кај валијата и кај странските конзули, доаѓањето на роднините на Цвета, селаните, Осман-бег, Селим-оца, Цвета, конзулите и други кај валијата сè до почетокот на сослушувањето на Цвета. Дејството тука ја достигнува *кулминацијата*, зашто најдраматичен (најнапнат, најтензичен, највозбудлив, најтежок) е моментот кога се очекува Цвета да се изјасни дали таа сака или не сака да се потурчи. Тука веќе започнува *перипетијата (пресвртот)*, односно поточно е да се рече дека оттука започнуваат перипетиите (пресвртите) затоа што навистина станува збор за неколку пресврти. Првата перипетија се случува со сведочењето на Цвета. Роднините и селаните очекуваат таа јасно да каже дека е присилно донесена кај Осман-бег и дека не сака да се потурчи, но наспроти тоа таа вели дека сака да се потурчи (дејството се одвива во спротивен правец). Но, од друга страна, наспроти очекувањата на Осман-бег, Селим-оца и валијата, а и на роднините и на селаните, Цвета се освестува од опиумот на Селим-оца и кажува дека не сака да се потурчи (повторно пресврт од претходната драмска ситуација). Цвета е ослободена и заедно со своите роднини и соселани заминува дома. Се чини дека овде се случува расплетот на драмското дејство. Но, тоа не е така. На свадбата од Цвета и Спасе, доаѓа Осман-бег и повторно се обидува да ја грабне Цвета (уште еден пресврт за време на свадбата). *Расплетот* се состои во убиството на Осман-бег, на Дуко, но и на Цвета која сосема доследно повторува дека умира, ама Турчинка не станува.

## 3. Трагичните специфики

Чернодрински ја дефинира својата драма „Македонска крвава свадба“ како трагедија. Кои се, всушност, структурните елементи на оваа драма коишто ни даваат право да тврдиме дека станува збор за трагедија?

„Секоја трагедија мора да има шест делови – вели Аристотел – според коишто е таа и определена како ваква, или онаква. Тие делови се: фабула,

характери, израз (т.е. говор – н.з.), расудување (т.е. мисли), гледање (= претстава) и музичка композиција“ (Аристотел, 1990: 44).

*Фабулата* како дел од трагедијата е состав од собитија, односно збир од настани, т.е. збир од дејства. Тој состав на собитија во „Македонска крвава свадба“ е подреден на следниот начин: Осман-бег ја граба Македонката Цвета од полето; Дуко и Крсте се противставуваат, но неуспешно; Сите од семејството на дедо Кузман го бркаат Турчинот (на конак кај нив) од нивниот дом и го тепаат поради револтот од постапката на Осман-бег; Осман-бег се обидува на разни начини да ја убеди Цвета да се потурчи; Дуко и Спасе, придружени од заптиите на валијата, доаѓаат во сарајот на Осман-бег за да ја најдат Цвета и да ја вратат назад во селото, но повторно не успеваат затоа што Осман-бег успева да ја сокрие; Спасе ги притиска турските властодршци да ја изведат Цвета на сослушување и да ја прашаат дали доброволно сака да се потурчи; Во просториите кај валијата се спроведува сослушувањето на Цвета која, откако ќе се освести од опиумот, изјавува дека не сака да се потурчи; Цвета заминува дома во Страдалово; На свадбата од Спасе и Цвета доаѓа Осман-бег; Спасе, Дуко и другите селани му се противставуваат; Дуко е убиен; Осман-бег се обидува да ја грабне Цвета повторно; Цвета го убива Осман-бег; Еден од придружбата на Осман-бег ја убива Цвета.

Ако се земе предвид Аристотеловата поделба на прости и сложени фабули, за „Македонска крвава свадба“ може да се рече дека таа има *сложена (заплетена) фабула* затоа што во неа има бројни *перипети* (дел од фабулата), но има и страдања (дел од фабулата) со грабнувањето на Цвета, како и со убиството на Цвета и на Дуко на денот на свадбата. *Класичното препознавање, како дел на фабулата, во оваа драма отсуствува.*

*Характерите* (карактерите, особеностите на ликовите, односно на лицата што дејствуваат) во оваа драма на Чернодрински се и примерни, и прилични, и соодветни, и доследни. Нивното интегрирање се одвива преку нивните предикати, односно функции (дејства).

*Изразот* (говорот на лицата) е на дијалектот на Чернодрински (доминантно западно-македонски говор) и го одразува народниот дух на Македонецот, а *расудувањето* (т.е. мислите) се однесуваат на тешкиот живот под турско ропство и начинот како да се реализира ослободувањето на грабнатата Цвета. Во однос на *гледањето*, „Македонска крвава свадба“ прво е изведена како театарска претстава, а дури потоа објавена како драма, а до денес, како што веќе рековме, доживеала безброј изведби.

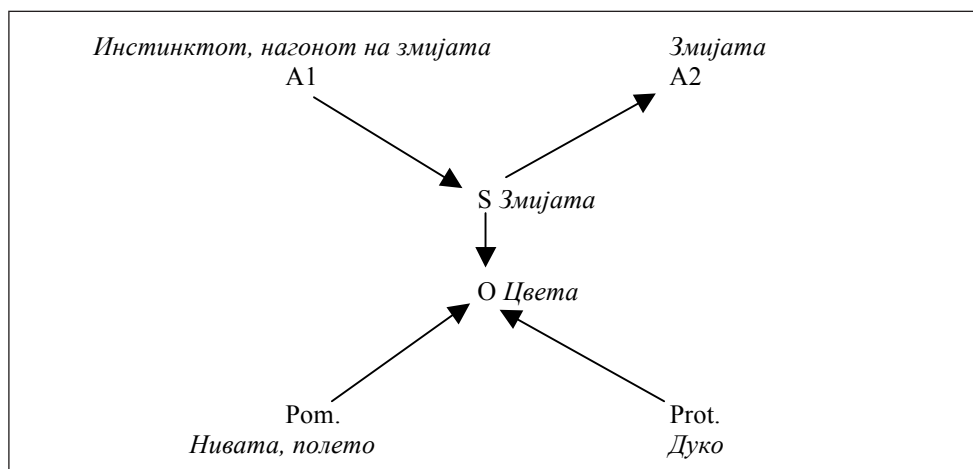
Во однос на *музичката композиција*, во оваа драма не се појавува класичниот антички хор. Меѓутоа, народните песни што се појавуваат во драмата можеме да ги детерминираме како музичка композиција, односно како супститути на античкиот хор. Како пример можеме да ја наведеме песната „Дафино вино црвено“ што ја пеат младите на свадбата од Цвета и Спасе чија содржина би

можеле да ја сметаме и како најава за несреќата што ќе го снајде семејството на дедо Кузман на денот на самата свадба.

*Трагичниот ефект* (предизвикување чувство на жал и страв кај реципиентите) во „Македонска крвава свадба“ се постигнува преку дејство коешто се врши со полна свест и знаење. (Аристотел, 1990: 55). Со дејствата на грабнувањето на Цвета и убиството нејзино и на Дуко на денот на свадбата се постигнува трагичниот ефект, „бидејќи жалта се јавува за оној човек што е незаслужено несреќен, а стравот за човек сличен и близок“. (Аристотел, 1990: 53). Цвета, Спасе, Дуко и сето семејство на дедо Кузман се незаслужено несреќни, а Цвета како лик-тип (непокорна Македонка) бездруго е „слична“ со реципиентите и, секако, во времето на појавувањето на драмата таа имала силен ефект и врз театарската публика и врз читателите.

#### 4. Актантни функции

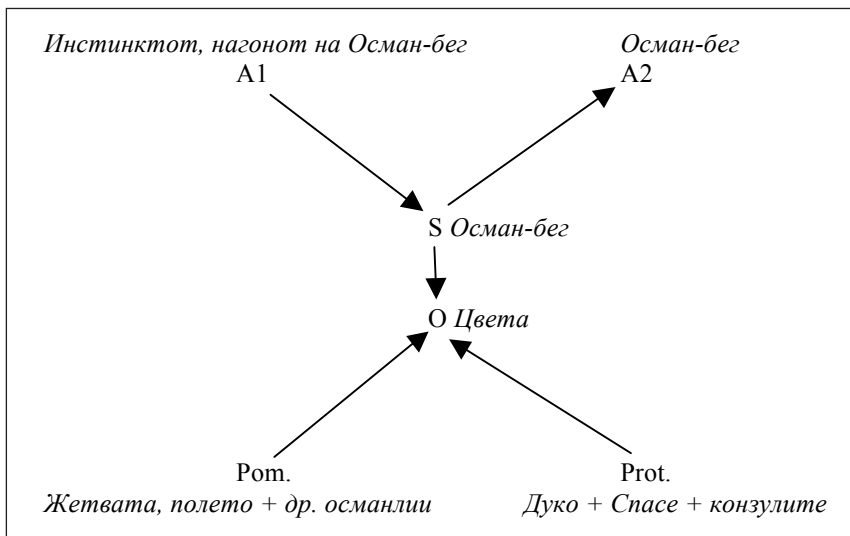
Една од причините за тој „силен ефект“ што оваа драма го имала и сè уште го има врз публиката (и кај гледачите и кај читателите) е мошне кохерентната композициска уреденост на драмскиот текст. Таквата уреденост ја согледуваме, меѓу другото, и во умешноста на авторот да ги најави трагичните настани што следуваат во драмското дејство. На пример, онаа сцена со змијата во првата појава, всушност, е текст во текст, дискурс во дискурс, драма во драма, зашто таа сцена функционира како макета на главните (глобални) трагични дејства што следуваат во „Македонска крвава свадба“. Ваквата теза можеме да ја покажеме и да ја докажеме и со помош на актантниот модел на Алжирдас Жилиен Грејмас (графикон 1 и графикон 2).



Графикон 1

Актантен модел на „Појава прва“ од „Македонска крвава свадба“ како макета на глобалниот актантен модел I на дејството во драмската целина

Во оваа сцена која се наоѓа на самиот почеток од драмата е пресликано (најавено), всушност, подоцнежното дејство на ликот Осман-бег кој има за цел присилно да ја потурчи Цвета. На тој начин змијата како лик станува симболичен семантички еквивалент на ликот Осман-бег (*злото*) кој ќе посегне по честоста на Цвета (*доброто*) како што змијата посегнува по младата девојка во нивата. Во актантниот модел (Ibersfeld, 1982: 51-53) змијата е субјект чие дејство е насочено кон Цвета како објект. Испраќач (A1) е инстинктот (нагонот) на змијата, а примач (A2) е самата змија. Помошник на змијата е нивата (полето) каде што таа се крие, а противник е Дуко кој, всушност, ќе ја убие змијата. Сосема е идентичен актантниот модел на глобалното дејство во кое Осман-бег е субјект кој се стреми кон објектот Цвета. Змијата (субјект) од првата сцена, како што веќе се кажа, е симболична најава за постапките на Осман-бег. Овие актантни функции можеме да ги претставиме со следниот модел:



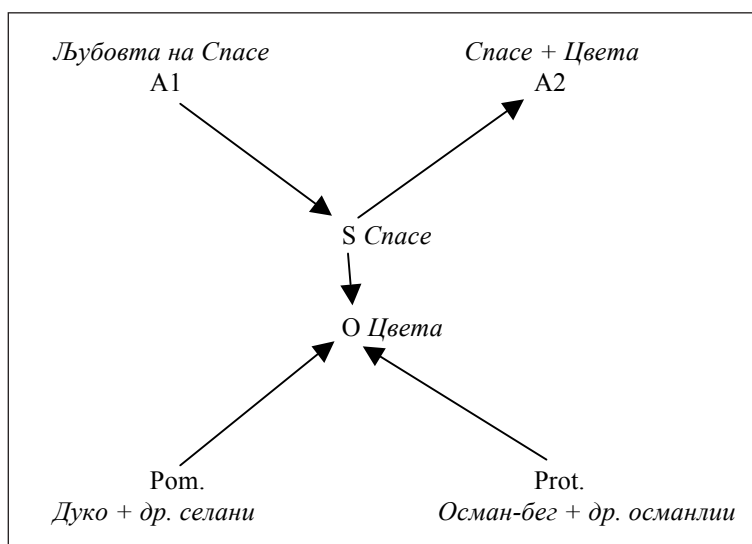
Графикон 2

Актантен модел на глобално дејство I во „Македонска крвава свадба“

Очигледно е дека змијата и Осман-бег како актанти (субјекти) имаат сосема идентични позиции во моделот, но и сосема идентични релации со другите актантни функции (ист објект, ист испраќач, ист помошник и ист противник). Токму затоа велíme дека сцената со змијата е макета за глобалното драмско дејство на грабнувањето и обидите за насилно потурчување на Цвета.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Онаа сцена со грабнувањето на Цвета од полето и нејзиното носење во сарајот на Осман-бег, во голема мера наликува на сказните во кои змејот ќе грабне извесна девојка и ја носи во своето за-солниште во планината, а потоа братот на девојката тргнува во потрага по својата сестра. Дотолку повеќе што и во „Македонска крвава свадба“ братот Дуко веднаш тргнува во „потрага“ по својата сестра Цвета, односно прави обиди да ја извлече од рацете на Осман-бег.

Паралелно со тоа „глобално дејство I“ во драмата се одвива уште едно глобално дејство подеднакво значајно како и првото. Тоа е поврзано со трагичниот лик Спасе. Тој е протагонистот што на свој грб ќе ја понесе потрагата по Цвета, па само него и го гледаме како се обидува да го убеди валијата дека Цвета е присилно земена и однесена во сарајот на Осман-бег и дека Осман-бег сака насила да ја потурчи. Кај ликот (актантна функција субјект) Спасе функционираат четирите основни модалитети (сака, знае, може, прави) и неговата потрага успешно завршува, а тој не знае (и не може да знае) дека на денот на неговата среќа (свадбата) ќе му се случи најголемата несреќа, односно дека токму на тој ден ќе биде убиена Цвета. Затоа и велиме дека тој (Спасе) е трагичен лик.<sup>4</sup> Ова дејство (го нарекуваме „глобално дејство II“, иако тоа е, всушност, примарното дејство, зашто тука ја имаме потрагата на јунакот по девојката) можеме да го претставиме со следниот актантен модел:



**Графикон 3**

*Актантен модел на глобално дејство II во „Македонска крвава свадба“*

Крајот на таа потрага на ликот Спасе по Цвета, сепак, е трагичен. Неговите противници (антагонистите) ја убиваат Цвета и така завршува оваа драма на Чернодрински.

<sup>4</sup> Подоцнежното „преминување од незнаење кон знаење“ кај Спасе не би можеле да го детерминираме како препознавање во онаа класична смисла на зборот, односно како што го дефинира тоа Аристотел во неговата „Поетика“. (Аристотел, 1990: 51).

## 5. Мотивирани антропоними

Би истакнале овде уште една значајна особеност на драмата „Македонска крвава свадба“. Воопшто не е случајно што во драмата среќаваме мотивирани имиња (и топоними и антропоними) кои ја дополнуваат семантиката на основната порака на текстот – страдањето на македонскиот народ под турско ропство и неопходноста од борба за слобода. Самото име на селото е Страдалово што е импликација за страдањата на селаните што живеат таму. Името на Цвета е, исто така, мотивирано и ја симболизира чистотата, чесноста на македонската девојка која и дури кога е „откината“ од својата природна средина, таа и натаму останува таква. И името на Спасе е мотивирано име – тоа е ликот што ќе ја „спаси“ девојката од „канците“ на Осман-бег.

Сите овие мотивирани имиња многу добро се вклопуваат во уредениот систем од бројни драмски елементи коишто ја составуваат сета драмска структура што, пак, беспрекорно функционира како најпопуларна драма на Војдан Поп Георгиев.

## 6. Заклучок

Има неколку причини поради кои драмата „Македонска крвава свадба“ на Чернодрински била и останала популарна и привлечна за публиката толку долго време. Тие причини, бездруго, треба да се бараат во композицијата, во структурата на книжевното дело. Како што покажавме, оваа трагедија има кохерентна драмска целина – корелацијата на композициските елементи функционира беспрекорно во петте чина, односно дејствија како што ги нарекува авторот. Го покажавме и го докажавме тоа преку примерот со улогата на змијата како драмски лик што се појавува уште во експозицијата на трагедијата и го подготвува гледачот или читателот (во неговата свест или во неговата потсвест) за претстојното доаѓање на Осман-бег и грабнувањето на Цвета. Значаен е овој сегмент за популарноста на „Македонска крвава свадба“ затоа што асоцира на универзалниот мотив од фолклорот за грабнувањето на девојка од страна на змеј. Реципиентите, секако, го препознаваат тој стар мотив, а неспорно е дека познатото ни е поблиско од непознатото. Во таа смисла, и присуството на бројни специфики од античката трагедија има своја значајна улога во вонвременската и вонпросторната популарност на оваа македонска драма.

Ете зошто, впрочем, авторот на трагедијата „Македонска крвава свадба“, Војдан Поп Георгиев Чернодрински, ја заслужува високата позиција што ја има во историјата на македонската драмска литература.

## Библиографија

- [1] Аристотел (1990). *За поетиката*. Превод: Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Култура.
- [2] Друговац Миодраг (1990). *Историја на македонската книжевност XX век*. Скопје: Мисла.

- [3] Ibersfeld An (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: “Vuk Karadžić”.
- [4] Сталев Георги (2003). *Историја на македонска книжевност – II дел: Првата половина на 20 век*. Скопје: Институт за македонска литература.
- [5] Чернодрински Војдан (1992). *Одбрани дела*. Приредил: Александар Алексиев. Скопје: Мисла.



---

## *Методика*



## УЛОГАТА НА ПРАВИЛНИОТ ИЗГОВОР ПРИ КОМУНИКАЦИЈАТА НА АНГЛИСКИ ЈАЗИК ИЗУЧУВАН КАКО СТРАНСКИ ЈАЗИК

**Апстракт:** Комуникацијата е процес за кој се потребни барем две или повеќе страни, додека се разменуваат податоци, приказни, емоции и информации, при што соговорниците не се изразуваат без да се обрнува внимание на тоа што кажува соговорникот, туку од клучно значење е да се одвива непречена комунијација. Главната цел на комуникацијата не е само да се даде информација, но и да се достигне разбирање, што не секогаш е крајниот резултат. Зборувањето е продуктивна вештина и претставува клуч на комуникацијата, а совладувањето на правилен изговор е важна цел во развојот на говорните вештини. И покрај малите несоодветности во лексиката и граматиката учениците се повеќе склони да комуницираат ефикасно кога имаат добар изговор и интонација.

**Клучни зборови:** комуникација, правилен изговор, зборувањето како вештина, изучување на англиски како странски јазик

Vesna PRODANOVSKA POPOSKA<sup>2</sup>

## THE ROLE OF PROPER PRONUNCIATION WHILE COMMUNICATING IN ENGLISH ACQUIRED AS A FOREIGN LANGUAGE

**Abstract:** Communication is a process that requires at least two or more parties, which exchange data, stories, and emotional information while the interlocutors do not express themselves without paying attention to their collocutor, but the key point to it is to accomplish smooth communication. The main purpose of communication is not only to provide information but to reach an understanding, which is not always the expected outcome. Speaking is a productive skill and is a key to communication therefore acquiring the correct pronunciation is an important goal in the development of speaking skills. Despite the slight discrepancies in the vocabulary and grammar, students are more inclined to communicate effectively when they have good pronunciation and intonation.

**Keywords:** Communication, Proper Pronunciation, Speaking Skills, Learning English as A Foreign Language

<sup>1</sup> Факултет за биотехнички науки, Универзитет „Св. Климент Охридски“ - Битола

<sup>2</sup> Faculty of Biotechnical Sciences, University St. Kliment Ohridski-Bitola

### **1. Вовед**

Комуникацијата е процес за кој се потребни барем две или повеќе страни, при што се разменуваат податоци, приказни, емоции и информации. Притоа соговорниците не се изразуваат без да се обрнува внимание на другата страна, туку од клучно значење е да се разберат и влијаат меѓусебно. Главната цел на комуникацијата не е само да се даде информација, но и да се достигне разбирање, што не секогаш е крајниот резултат. Разбирањето или неразбирањето не зависат само од нивото на зборовни вештини на своите соговорници, но понекогаш и од нивното потекло, мајчиниот јазик, фактот дали странскиот јазик кој во моментот се користи е сроден на мајчиниот, при што грешките стануваат многу лесно итн.

### **2. Зборувањето како јазична вештина**

Зборувањето е продуктивна вештина, односно „...интерактивен процес на конструирање на значење што вклучува создавање, добивање и обработка на информацијата“ (Brown, 1994; Burns & Joyce, 1997). Мери Ен Канингам Флорез (Florez, 1999) тврди дека зборувањето е клучот на комуникацијата. Формата и смислата на зборувањето зависат од контекстот во којшто тоа се случува, вклучувајќи ги и учесниците, нивните социјални улоги, искуства и физичкото опкружување. Се смета дека зборувањето се развива најчесто спонтано, но не се појавува секогаш во непредвидливи услови. Јазичните функции (или модели) кои се повторуваат во дадени дискурсни ситуации (на пример, да се одбие покана за кафе или да се даде молба за отсуство од работа итн.) може да се идентификуваат и да се прифатат како шеми (Burns & Joyce, 1997). Зборувањето бара да се знае не само како да се користат правилно јазичните форми (јазична компетенција), но исто така да се гледа кога, зошто и на кој начин тие се применуваат во одредена социјална ситуација (социолингвистична компетентност). Така што зборувањето има свои вештини, структури и конвенции, различни од писмениот јазик (Burns & Joyce, 1997; Carter & McCarthy, 1995; Cohen, 1996). А солидниот „говорник“ / оратор го синтетизира овој збир од вештини и знаење, со цел говорното излагање да биде успешно.

### **3. Нивоата на говорникот според Заедничката европска референтна рамка на јазиците**

Според нивоата на Заедничката европска референтна рамка за јазиците: Учење, настава, оценување - Структуриран преглед на сите ОЕПР скалила (CEFR, 7) [http://www.coe.int/t/dg4/education/elp/elpreg/Source/Key\\_reference/Overview\\_CEFRscales\\_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/education/elp/elpreg/Source/Key_reference/Overview_CEFRscales_EN.pdf) говорните вештини се дефинираат на следниот начин:

- На ниво C2 говорникот се изразува природно, со решителен тон и без напор.
- На ниво C1 говорникот може да се изразува неврзано и слободно, речиси без напор.

- На ниво Б2 говорникот зборува со прилично рамномерно темпо и неколку забележителни долги паузи.
- На ниво Б1 говорникот прави пауза заради граматичко и лексичко планирање и поправки, кои се многу очигледни.
- На ниво А2 говорникот се изразува со многу забележливо двоумење и погрешно започнување на реченици.
- На ниво А1 говорникот прави повеќе паузи и бара соодветни изрази за да формулира помалку познати зборови или за да направи измена во комуникацијата.

#### **4. Говорникот и вербалните вештини**

Вештините на еден говорник и неговите навики имаат влијание врз успехот на секоја размена на информации (Van Duzer, 1997). Говорниците треба да поседуваат способност да предвидуваат, а потоа и да се произнесат според очекуваните модели во конкретните говорни ситуации. Тие, исто така, треба да владеат и со дискретни елементи како, на пример, активноста наречена „turn-taking”, парафразирање, одговарање или пренасочување (Burns & Joyce, 1997).

Другите вештини и познавања за еден говорник/ оратор го вклучуваат следното:

- изговарање на звуци, акцент, ритмички структури и интонации на јазикот;
- точна употреба на граматичките структури;
- оценка на карактеристиките на целиот аудиториум, вклучувајќи и споделено знаење или општи почетни точки, статус и сила на односите на учесниците, нивоата на интерес или разликите во перспективите;
- избор на вокабулар кој е разбирлив и соодветен за публиката, како и дискусии што се соодветни на темата и на средината во која се одвива говорното дејствие;
- спроведување на стратегии за подобрување на разбирливоста, а притоа да се потенцираат клучните зборови, парафразирањето или проверка на слушателот со разбирање;
- употреба на гестови, односно говор на телото;
- да се обрнува внимание на успехот на заемното дејствие и адаптацијата на компонентите од зборувањето како, на пример, речникот, брзината на зборување и комплексноста на граматичките структури за да се зголеми разбирањето и учеството на слушателот (Brown, 1994).

Браун дефинира микровештини за вербална комуникација. Според него (Brown 2001, 272) тие вклучуваат:

1. Изговор на делови од јазикот со различна должина.
2. Изговарање на разлики меѓу англиските фонemi и варијанти на алофони.
3. Изговор на модели на акцент, зборови со акцент и позиции без акцент, ритмичка структура и интонациски контури.

4. Изговор на редуцирани форми на зборови и фрази.
5. Користење на соодветен број лексички единици (зборови) за да се постигнат прагматични цели.
6. Лесно/ слободно изговарање на различен степен.
7. Набљудување на сопствениот изговор и користење на различни стратешки сообразности - паузи, дополнувања, самостојни корекции, размена на зборови - да се подобри јасноста на пораката.
8. Користење граматички групи на зборови (именки, глаголи итн), системи (на пример согласување на граматички времиња и плурализација), ред на зборовите, модели, правила и елиптички форми.
9. Изговор на составни делови од реченицата - во соодветни фрази и паузи.
10. Изразување на определена смисла во различни граматички форми.
11. Користење соединети средства во говорниот дискурс.
12. Постигнување на соодветни комуникациски функции според ситуации, учесници и цели.
13. Користење соодветни регистри, претпоставки, прагматични практики, како и други социолингвистични карактеристики во разговори лице в лице.
14. Групни врски и врски помеѓу настани и комуникација во такви односи како основна, поддржувачка идеја, нова информација, дадена информација, агрегација и појаснување.
15. Користење на црти на лицето, кинетика, јазикот на телото, како и други невербални сигнали заедно со вербалниот јазик, за да се пренесе значењето.
16. Развој и користење на комплет на стратегии за зборување, ако се потенцираат клучни зборови, парафрази, обезбедување на контекст за интерпретација на значењето на зборовите и точно оценување на тоа колку добро вашиот соговорник ве разбира.

### **5. Различните аспекти на вештината да се „зборува“**

Според Видоусон (Widdowson 1978, 57), концептите зборување, читање и пишување не се доволно јасни, така што тој ги прецизира своите ставови преку примери од реченици. На пример, ако ги земеме следниве две парови реченици: „He speaks clearly“ и „She speaks slowly and distinctly“, како и „He speaks persuasively about the need to economize“ и „She speaks frankly about her marital difficulties“, тука глаголот „speak“ не се користи со иста смисла. Во случајот со првиот пар реченици терминот се однесува „на начинот на кој јазикот се манифестира“, а во случајот со вториот пар реченици – „на начинот на кој јазикот се реализира како комуникација“. Според Видоусон, кога се зборува во смисла на зборување – *speaking* – употребата на јазикот (*usage*) вклучува покажување и изразување или на фонолошкиот систем или на граматичкиот систем на јазикот или и на двата (Widdowson 1978, 57). Зборувањето во случајот „speaking“ како прв аспект од вештината зборување е поврзано со слушање и препознавање

на звучните сигнали и се одвива во звучна средина. Видоусон наведува дека „терминот употребен како варијација на фонолошкото изразување е акцентот, а оној кој се користи како варијација на граматичкото изразување е дијалектот“ (Widdowson 1978, 57). Втората страна на вештината зборување е поврзана со употребата на јазикот во комуникацијата (use) и вклучува зборување и слушање со разбирање што се однесува на комуникативната функција на речениците кои ги слушаме. Во таа смисла, зборувањето како комуникативно дејствие се состои од кажување и слушање со разбирање, односно: talking = saying + listening. Во природната комуникативна интеракција „чинот на зборување вклучува не само изговарање на звуци туку и употреба на гестови, движења на мускулите на лицето, односно на целото тело“ (Widdowson 1978, 59). Тука зборувањето е во форма и на визуелна средина.

Според проф. Стефанова (Стефанова 1999, 89) во реалниот живот целта на зборувањето е да се постигне разбирање меѓу двајца или повеќе соговорници во дадена ситуација. Но во изучувањето на странски јазик, мајчиниот се користи како средство за да се објаснуваат новите концепти на оние кои го изучуваат странски јазик. Ова важи, меѓутоа, само ако ученикот и професорот зборуваат ист (мајчин) јазик. Додека во ситуација каде што се предава јазик во формата на странски и за двете страни (професор и студент), тогаш тој јазик-цел станува единственото средство за комуникација и за професорот, и за ученикот. Во анализата на изучувањето на странски јазик се утврдува дека зборувањето како едно од четирите јазични вештини е најмногу користен вид на јазична вештина. Но сепак која од двете страни при изучувањето (професор и студент) зборува повеќе е друго прашање и се очекува ученикот да е поактивен во зборувањето со цел да се развијат вештини за говор и комуникација во дадени ситуации. Во една нормална комуникација помеѓу двајца или неколку соговорници секој учествува и како говорник и како слушател.

## 6. Заклучок

Како што се гледа, совладувањето на правилен изговор е важна цел во развојот на говорните вештини. Шопов наведува дека правилата кои го регулираат зборувањето можат да се анализираат на различни јазични нивоа: фонетика и фонологија, морфологија и синтакса. (Шопов 2013, 309) Изговорот е почетен и клучен аспект во развојот на зборувањето како вештина. Како што признава Барнс (Burns 2003, 5) „... и покрај малите несоодветности во лексиката и граматиката, учениците се повеќе склони да комуницираат ефикасно кога имаат добар изговор и интонација“. Во денешно време не е тренд учениците да се изразуваат и да звучат на ниво како на мајчин јазик.

**Користена литература**

- [1] Brown, H. D. (1994) *Principles of Language Learning and Teaching*. San Francisco: Prentice Hall Regents.
- [2] Brown, H. D. (2001) *Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy*. White Plains, NY: Longman.
- [3] Burns, A., & Joyce, H. (1997) *Focus on speaking*. Sydney: National Center for English Language Teaching and Research.
- [4] Burns, A. (2003). *Clearly speaking: pronunciation in action for teachers*. National Center for English Language Teaching and Research, Macquarie University, Sydney NSW 2109.
- [5] Cohen, A. (1996) Developing the ability to perform speech acts. *Studies in Second Language Acquisition*, 18 (2), 253-267
- [6] Carter, R. & McCarthy, M. (1995) Grammar and spoken language. *Applied Linguistics*, 16 (2), 141- 158.
- [7] Florez, M. C. (1999) *Improving Adult English Language Learners' Speaking Skills*. National Center for ESL Literacy Education.
- [8] Van Duzer, C. (1997) "*Improving ESL learners' listening skills: At the workplace and beyond.*" Washington, DC: Project in Adult Immigrant Education and National house for ESL Literacy Education.
- [9] Widdowson, H. G. (1978) *Teaching Language as Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- [10] Стефанова, П., (1999) *Методика на чуждоезиково обучение*. София. Издаелство „Парадигма“.
- [11] Шопов, Т. (2013) *Педагогика на езика. Наръчник по комуникативно преподаване и учене на английски език*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.
- [12] Шопов, Т. (2008), *Съвремени езици: подходи, планове, процедури*. Ботевград: МВБУ.
- [13] Council of Europe (2001): *Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment*. Cambridge, Cambridge University Press. [http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework\\_EN.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_EN.pdf) Cambridge University Press. ISBN : HB 0521803136 - PB 0521005310 [www.uk.cambridge.org/elt](http://www.uk.cambridge.org/elt)



